

THESIS
4
2008

LIBRARY
Michigan State
University

This is to certify that the
dissertation entitled

LA NACIÓN EN IMÁGENES: CRÍTICAS DE ARTE DE JOSÉ
LEZAMA LIMA

presented by

MÓNICA MARÍA DEL VALLE IDÁRRAGA

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for the

Ph.D. degree in Hispanic Cultural Studies



Major Professor's Signature

August 22 2007

Date

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

LANA

LA NACIÓN EN IMÁGENES: CRÍTICAS DE ARTE DE JOSÉ LEZAMA LIMA

By

Mónica María del Valle Idárraga

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Hispanic Cultural Studies

2007

in the late
confusion
returning
into the cult
of the Cuban
notion of
One

Lima (1997)
very accurate
different kind
to be acknowledged
one of the best
literature by
also wrote some
Rodriguez, a
a critical theory
Fernandez, T.
have been largely
and improve it

LA NACIÓN EN IMÁGENES: CRÍTICAS DE ARTE DE JOSÉ LEZAMA LIMA

By

Mónica María del Valle Idárraga

Cultural life in Cuba experienced a great reawakening after the Machado regime in the late 1930s and during the following two decades under Batista due to the confluence in Havana of writers, art critics, musicians and painters (some of them returning from long stays overseas) who shared the common goal of infusing new vigor into the cultural life of the island. The resulting intelligentsia was ready to nurture an idea of the Cuban subject rooted in the arts which valued the local cultural specificity but did not lose contact with international trends.

One of the central figures of this cultural renaissance was the writer José Lezama Lima (1910-1976), whose work is anchored in the idea of a Cuban identity project and very accurately reflects the intellectual goals of the group. Lezama founded three different literary journals, one of which, *Orígenes*, was enormously influential and came to be acknowledged as a cultural point of reference in the Caribbean. These journals were one of the loci where the national project could be explored through the works of literature by Cuban authors and paintings and drawings by Cuban painters. Lezama Lima also wrote reviews of exhibitions of Cuban painters such as Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, and René Portocarrero, as well as short essays for the journals. He even wrote a critical monograph about one of the earlier painters of this generation: Arístides Fernández. To this day, Lezama Lima's extensive critiques and reviews of these painters have been largely overlooked by scholars. The purpose of this study is to fill this void and improve our understanding of Lezama's Cuban cultural project.

I studie

where the m

Lezama Lomaz

the poet's s

related to the

Cuba

view what m

critical d

his privileg

discussing l

the current

The

issue of C

ns depth :

by Lezam

in the un

I situate these neglected writings in the context of Lezama's definition of poetry, where the notion of the "image" is crucial. First, I analyze these texts in the frame of Lezama Lima's theories on poetics. Then, I establish a counterpoint between the idea of "the poetic" as related to the poem (or the poetic image), and the idea of "the poetic" as related to the pictorial image.

Crucial in my argumentation is the view of history held by Lezama Lima. In his view what matters is not what has already been narrated (both in historiographical and in critical discourses), but rather the exclusions and erasures in such accounts. By means of his privileging randomness and rupture, Lezama Lima opens up the possibility of discussing Latin American history under a postcolonial light, in terms that both fall into the current discussions of the Latin American identity and go beyond it.

This dissertation analyzes the ideas of Lezama Lima specifically relating to the issue of Cubanness as depicted in his critiques and reviews of Cuban art. It shows in all its depth the conceptual and political maneuvers implied in *lo cubano* as conceptualized by Lezama Lima. By this concept alone Lezama Lima positions himself in a unique way in the universe of debates regarding Caribbean and Latin American identity.

Copyright by
MONICA MARÍA DEL VALLE IDÁRRAGA
2007

Escale

Alberto Velas

luzes de las lu

mentado las h

legón de am

prepararse

recuerda con

días para que

Anita p

ayudarme a

cartas que l

por visi

de cocina

amistad, q

cambio tra

a mi casa

sin ansie

y el par

profes

pasion

que se

la pa

DEDICATION

Esta tesis ha estado empujada subterráneamente por Orfa, mi madre, y por Jaime Alberto Vélez, principio y fin de *Spoon River*. Por mi perro, uno con el cosmos. Y por las luces de las laderas de Medellín. Invisiblemente, desde la lejanía, me han sostenido e incitado las historias hechizadas y polvorosas de mi padre y su energía envidiable. Y una legión de amigos sin par. A todos ellos les está dedicada. A Gertrudis, que sin proponérselo me enseñó a ver de otro modo, también en La Habana. A Hernán, que recuerda cómo fue que empezó. A Jorge Antonio, que entre onomatopeyas y juguitos, dio alas para salir y volver. A Daniel, por las caminatas por la ciudad y por los libros. A Anita, por las tortas de cada 23, y por su envidiable sabiduría. A María Luisa, por ayudarme a cargar las materas y por la humildad que no me descubro. A Largo, por las cartas que llegan, siempre. A Alviar y Memo, por los recorridos secretos. A María Lucía, por vislumbrar y poner todo en marcha. A Margarita Ríos y a Graciela, por los amores de cocina. A Luz Marina, por lo que nos ha llegado tarde. A Lulú, por los detalles de su amistad, de Santa Elena a San Cristóbal. A Xavi, el más consecuente. A Tere, por un cariño inexplicable y correspondido. A Gerard, entre guayacanes y poemas. En Lansing, a mi casa blanca, toda luz, casa del Paráclito. A Margarita Krakusin, por su generosidad sin aristas. A Colmeiro, por su trabajo incansable y con alegría, por la música, las comidas y el pan de pascua; a Salah, por las preguntas imprescindibles y perseguidoras. Al profesor Ken Harrow por tomarme seriamente y mostrarme dónde se juntan el rigor y la pasión; a Kalli, que ha encendido un mochito de vela que ya no se apaga; a Clery, por lo que forjamos entre margaritas; a MariaT, por descorrer velos. A Víctor por leerme y por la patica de perro. Al Malecón, donde me gradué de cubanía.

I would like to
School for the
possible for me
for the Disease
and time the
Havana All
as much as
and Kristina
in the Span

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank the Department of the Spanish and Portuguese and the Graduate School for the Summer Research Awards granted to me in 2005. Both awards made it possible for me to travel to Cuba. My gratitude as well to the College of Arts and Letters for the Dissertation Completion Fellowship for summer 2007. I appreciate the kindness and time that Victor Fowler Calzada and Graciela Pogolotti took to speak to me in Havana. All my love to Jeanne Drewes for her help and care regarding my travel to Cuba as much as my stay in Lansing. Thanks to my committee (Salah Hassan, José Colmeiro and Kristine Byron) for their patience and suggestions. And thanks to Victoria Reynaga in the Spanish Department for always being there.

LISTA DE E

INTRODU LEZAMA LI

CAPITULO Le invisible Le invisible La imagen La poca i

CAPITUL La mimesis El ojo y la Modernidad El sueño y Críticas a El ojo, ojos El espacio Espacio-ti El otoño La Historia Lezama El tiempo Las eras Lo incondic El sueño El espacio Figuras

CAPIT Eras Pazai Angel Lo o Mu El c Lo Re Az

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS.....	ix
INTRODUCCIÓN. ATISBOS Y TANTEOS: ASEDIOS A LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA.....	1
CAPÍTULO 1. LA IMAGEN EN CLAVE TEOLÓGICO-POÉTICA	52
Lo invisible	60
Lo invisible y la resurrección: la lengua.....	67
La imagen	74
La poesía. El poeta	85
CAPÍTULO 2. LA HISTORIA Y LA IMAGEN: OLVIDO Y EPIFANÍA.....	101
La mimesis platónica: la copia necesaria	106
El ojo y la modernidad.....	108
Modernidad, un concepto opaco.....	114
El sujeto y la razón.....	116
Críticas a la modernidad.....	121
El ojo, otra vez.....	129
El espacio.....	130
Espacio-tiempo a la vista.....	138
El otro, inferior e imperfecto.....	139
La Historia.....	143
Lezama Lima y la historia.....	146
El tiempo.....	148
Las eras imaginarias.....	158
Lo incondicionado.....	163
El sujeto... americano y cósmico.....	167
El espacio gnóstico.....	176
Figuras de la historia cubana en Lezama: la isla y los genitores.....	185
CAPÍTULO 3. LEZAMA LIMA Y <i>LO CUBANO</i> : PAISAJE, IMAGEN, SECRETO..	197
Eras imaginarias y arte plástico.....	199
Paralelos.....	212
Ángeles, variaciones de la máscara.....	220
<i>Lo cubano</i>	228
Muerte de Narciso: rostro, reflejos, resurrección.....	237
El contexto de las críticas.....	244
Los pintores y <i>lo cubano</i>	247
René Portocarrero: sumergido y cenital.....	248
Arístides Fernández, “fermento perdurable”.....	253

Marie
Andrea
Leanne
Elaine

CONC
ESS
INAC
Regis
Linda
Preston
Zamora

APE

OBR

Mariano, en cama ajena.....	258
Amelia Peláez: ¿un arte varonil?.....	265
Lo afrocubano: Wifredo Lam.....	269
Elementos de crítica lezamiana: imagen, tradición, crítica, <i>lo cubano</i>	274
CONCLUSIONES.....	280
El sistema.....	280
(Neo)barroco.....	284
Religión-poesía.....	285
<i>Lo cubano</i>	286
Posibilidades futuras.....	291
Zambullirse.....	293
APÉNDICE.....	295
OBRAS CITADAS.....	330

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Virgen del Canciller Nicolás Rolin. Jan Van Eyck.....	296
Figura 2. Detalle de Febrero, de Les très riches heures du Duque de Berry.....	297
Figura 3. Paisaje de puerto marítimo o Puerto de mar, efecto de bruma. Detalle. Claude le Lorrain.....	298
Figura 4. Paisaje con el rapto de Europa. Detalle. Claude le Lorrain.....	299
Figura 5. Bodegón. Juan Sánchez Cotán.....	300
Figura 6. De la Serie Mariposas. René Portocarrero (s.f.).....	301
Figura 7. Escultor, modelo y busto esculpido. De la Suite Vollard. Pablo Picasso.....	302
Figura 8. De la serie Máscaras. René Portocarrero.....	303
Figura 9. Pilluelos. Juana Borrero.....	304
Figura 10. Comparsa china en La Habana. René Portocarrero.....	305
Figura 11. Interior del Cerro. Detalle. René Portocarrero.....	306
Figura 12. Paisaje de La Habana en rojo. René Portocarrero.....	307
Figura 13. Diablito # 3. Serie Color de Cuba. René Portocarrero.....	308
Figura 14. Cabeza. Wifredo Lam.....	309
Figura 15. Brujo. René Portocarrero.....	310
Figura 16. Brujo. René Portocarrero.....	311
Figura 17. Catedral. René Portocarrero.....	312
Figura 18. Resurrección. Mariano Rodríguez.....	313
Figura 19. Dibujo de Lezama sin título.....	314
Figura 20. Dibujo de Lezama sin título.....	314
Figura 21. Dibujo de Lezama sin título.....	315

Fig.

Figura 22. Dibujo de Lezama sin título.....	315
Figura 23. Dibujo de Lezama sin título.....	316
Figura 24. Dibujo de Lezama sin título.....	316
Figura 25. Lavanderas. Arístides Fernández.....	317
Figura 26. Manifestación. Arístides Fernández.....	318
Figura 27. Boceto para Idilio (Los novios).....	319
Figura 28. Tres figuras en el campo. Arístides Fernández.....	320
Figura 29. Merienda. Mariano Rodríguez.....	321
Figura 30. Gallo amarillo. Mariano Rodríguez.....	322
Figura 31. El gallo japonés. Mariano Rodríguez.....	323
Figura 32. Hombre pelando papas. Mariano Rodríguez.....	324
Figura 33. Detalle Viñeta de Mariano Rodríguez.....	325
Figura 34. Jugadores de cartas. Dibujo de Amelia Peláez.....	326
Figura 35. Flores amarillas. Amelia Peláez.....	327
Figura 36. Naturaleza muerta con mameyes. Amelia Peláez.....	328
Figura 37. La jungla, 1943. Wifredo Lam.....	329

卷之三

INTRODUCCIÓN

ATISBOS Y TANTEOS. ASEDIOS A LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

“[...] poetas sin una metafísica son sólo señoritos que hacen versos” (Jaramillo Agudelo 29)

En 1939, a sus 29 años de edad, José Lezama Lima contemplaba la idea de estudiar por un año en la Universidad de Florida, Gainesville. Era un proyecto instigado en parte por el deseo de estar cerca de Juan Ramón Jiménez, y a él le pedía respuesta, en una carta de este año, a cosas simples de lo cotidiano como la distancia del pueblo a Miami o a la casa del mismo Juan Ramón. Lezama pedía estas “seguridades” que le eran necesarias en razón de “un problema de raíces” (Eloísa Lezama Lima, *Cartas* 45). En esa correspondencia se notaban ya los titubeos de un proyecto que en últimas declinaría aduciendo precisamente las “raíces” y “la lección que le aprendemos al aire” (45). Estas dos expresiones tempranas contienen plenamente al Lezama de todas las edades. Por una parte, anuncian su tenaz enraizamiento en La Habana; y por otro lado, plasman la importancia del aire —de lo invisible— no sólo para el Lezama aquejado de asma, sino principalmente para el Lezama poeta en cuyo sistema es angular el “aliento”, como sinónimo de soplo divino y como intangible (*la poiesis*) responsable de la pervivencia de lo visible (*la cultura*).

Sin embargo, la raigambre de Lezama tiene matices. Por una parte, está la noción de pertenencia que María Zambrano supo ver y enunciar certeramente: “Él era de La

Habana como Santo Tomás era de Aquino y Sócrates de Atenas. Él creyó en su ciudad” (Mataix 81). Con todo, esa simbiosis con la ciudad dista del simple afecto por el terruño, esa pasión tan cercana al chauvinismo y tan cara al nacionalismo barato. En el caso de Lezama la atadura se transmuta en un proyecto de cubanía que, aunque ligado a la cartografía de la isla, va mucho más allá afianzándose en lo cultural, en lo histórico y en lo poético.¹ Por otro lado, y paradójicamente, esa sed de pertenencia plasmada en la casi dependencia de La Habana por parte de Lezama no es provinciana: no se cierra al mundo restante. La avidez cognitiva del autodenominado paradójicamente “peregrino inmóvil”, “el arbitrario pero reconfortante saqueo a que Lezama Lima somete a la cultura universal” (Moreno-Durán 4), halla cauce en la tupida red de alusiones de sus escritos. Lezama pugna por insertar la isla en el mundo, “la ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” (Lezama Lima, “Razón que sea” 1), según su propio aforismo. Se rehúsa a encerrarse en ella o a aislarla, y tanto el apego como el deseo de proyectarla confluyen en su empresa de siempre: revelar lo cubano.

¿Pero de dónde emana su incansable empeño de construir o sacar a la luz, según se mire, una casa, como expresión tanto de lo habitable hogareño como de lo habitable nacional? Esa conjunción tan evidente en Lezama, para quien

Tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo. Combatir al tiempo sólo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado aún de transcurrir. El que tiene una casa tiene que ser bien quisto, pues *la casa*

¹ A este respecto, Álvarez-Tabío indica que “Lezama ofrece la posibilidad de asociar la identidad con un territorio, como habían propuesto los intelectuales decimonónicos, en particular, los primeros novelistas cubanos, con Villaverde a la cabeza, para quienes ‘ciudadanía’ era precisamente la pertenencia a una ciudad, en este caso, La Habana de principios del siglo XIX” (243).

Ex

end

do

run

vis

bar

cot

h

re

produce siempre la alegría de que es la casa de todos" ("Sucesivas" 692, énfasis añadido).

En otras palabras, ¿cómo encuadrinar las alusiones de Lezama al ideal de *lo cubano*, esa entidad utópica, con las acusaciones corrientes que recayeron sobre él en vida (y aún hoy día) de ser apolítico, un escritor de torre de marfil, no comprometido con su medio, y atrincherado entre los altos y gruesos muros de su barroquismo?²

En años recientes, la obra de José Lezama Lima ha recibido relecturas vigorizantes que quieren cuestionar su aparente apatía política, su característico barroquismo como escudo contra la realidad circundante, en el marco de la Revolución cubana, en concreto, y en términos más amplios, en el marco de su relación con la historia y la cultura cubanas de su época.³ Estas lecturas develan el trenzado de lo ético, lo poético y lo político en su obra para demostrar la hondura y el carácter del "compromiso" de Lezama, quien durante años no cesó de gestionar cultura, agrupar artistas en torno a un mismo proyecto, promover poetas, publicar revistas y hacer traducciones, y elaborar antologías en suelo cubano y de tema cubano. En este sentido, Cintio Vitier da voz a una percepción común entre sus amigos y colegas: "hubo siempre en él una vocación de constructor, de fundador, una apetencia de coralidad" (*Lo cubano* 440). Estas interpretaciones son claras en señalar, empero, que ese "compromiso" en Lezama no es convencional, como nada en él lo es. No asume la forma de arenga en la plaza pública o el recinto gubernamental ni se expresa en jerga de actualidad desde las páginas de un diario oficial, pues sus colaboraciones en los medios periodísticos —los hoy titulados *Tratados en La Habana* fueron originalmente pequeñas crónicas que salían

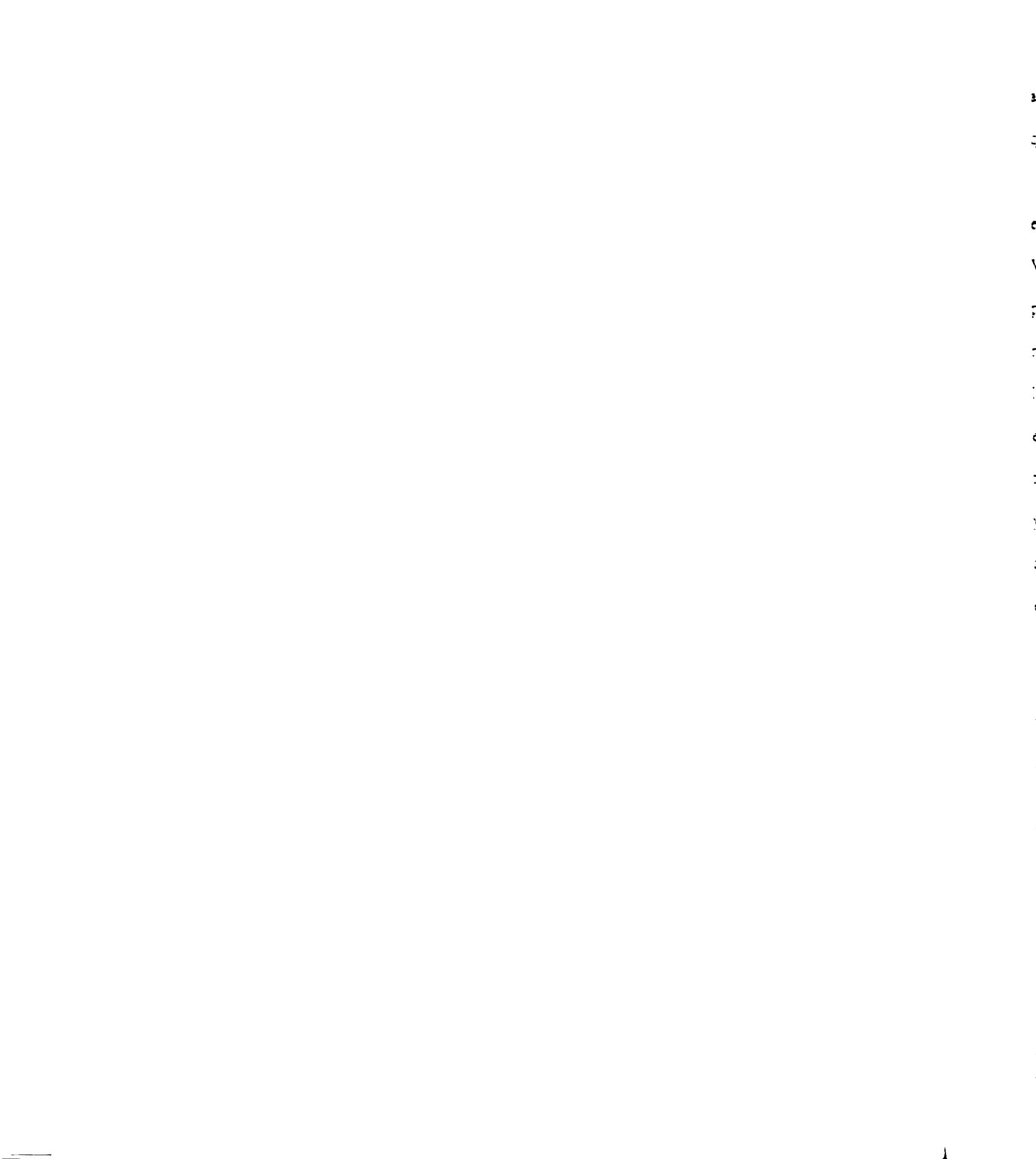
² Respecto a la presencia de la idea de utopía, en sus distintas facetas, en la obra lezamiana, véase el artículo de Fernando Aínsa, "Imagen y posibilidad de la utopía en *Paradiso*."

³ Las obras de Santí (1984, 1985), Mataix, y Álvarez-Tabío son exponentes contundentes de esta tendencia.

en el *Diario de la Marina*, por ejemplo— guardaron siempre su tono característico, entre lo exótico y lo cotidiano, medio serio y medio socarrón. Su “compromiso” político se traduce en términos de misión bifronte de quien, escribiendo y criticando, contribuye a forjar referentes identitarios; es entonces una misión a la vez privada y pública, que se coagula en el sistema poético, o en su obra creativa en sí, y en los lineamientos que sugiere para la vida colectiva. Por eso, no hay duda de que “si entendemos su poética, entendemos su política, y viceversa” (Mataix 110).

De su participación política en sentido tradicional Lezama refiere repetidamente un hecho que parece ser su escena primordial en este terreno. En varias ocasiones, y algo a la defensiva, Lezama esgrime como prueba de sus simpatías políticas su participación —a sus 20 años— en la célebre Manifestación del 30 de septiembre (1930), la protesta estudiantil contra la dictadura de Gerardo Machado que se revive en el capítulo IX de *Paradiso*. En una entrevista en particular, Lezama se define: “Yo creo que siempre he sido un escritor revolucionario porque mis valores son revolucionarios.⁴ Y en la raíz de mi vida y de mi obra está mi participación en aquella manifestación del 30 de septiembre y el orgullo de haber sido un luchador antimachadista.” (Bianchi Ross, “Asedio” 144). Con la habilidad juguetona que lo caracteriza, Lezama usa la palabra “revolucionario”, pero la renueva al referirla a sí mismo, a sabiendas de las críticas, y obliga así a

⁴ Esta respuesta en particular viene de una entrevista collage, donde Bianchi Ross suma trozos de entrevistas hechas en 1969, 1970 y 1975. No hay forma de atribuir cada trozo a un año en particular, pero es preciso recordar que el caso Padilla, que marca el principio del declive del favor público de Lezama ocurre alrededor de 1971. También es importante al leer estas declaraciones, tener presente que Bianchi Ross se ha convertido en una especie de compilador “oficial” del archivo de Lezama, que es él quien ha publicado los *Diarios* y una suma de textos en su mayoría inéditos (*Imagen y posibilidad*) altamente polémicos. Enrico Mario Santí (“La invención de Lezama Lima”) ha denunciado hasta dónde esta última compilación hace parte del intento del régimen castrista por borrar la historia de un “affair Lezama”: la censura y el aislamiento a que Lezama fue sometido desde el asunto Padilla hasta que la muerte puso final al asedio. Es lícito entonces poner en solfa la inocencia de esta respuesta de Lezama aquí.



adjudicarle un nuevo sentido reclamado más bien por la compleja producción lezamiana que por el contexto socio-político que lo enmarca en ese el momento.⁵

No obstante, esa autodefensa no alcanzaba eco, dada la marginalidad de Lezama en la obra pública de la Revolución (por lo menos posteriormente a su cargo como Vicepresidente de la Unión de escritores y artistas de Cuba, UNEAC), su no militancia política y sus últimos años de ostracismo en la casa de Trocadero 162. Se sumaba a eso la manifiesta condición cristiana de Lezama y del grupo Orígenes, tan a contracorriente de los ideales ateos de la Revolución. Lezama no era el hombre nuevo en el sentido en que el ideario guevariano lo quería: no abrazaba ningún credo que él mismo no se hubiera fraguado, pero sí luchaba por la forja de un hombre cubano muy consciente de sus valores y riquezas.⁶ En este sentido, su proyecto corre paralelo al proyecto revolucionario oficial, al cual antecede, sólo que desde el plano específicamente cultural, donde justamente ejerce y produce su propia revolución.⁷

Este énfasis en el plano cultural en contraste con cierta desconfianza y frialdad hacia lo político a secas (hacia los cenáculos de dirigentes, las promesas de cambio y

⁵ Tal vez sea conveniente señalar, para no dejar pasar inadvertida una posible broma de Lezama, que esta manifestación se denomina a menudo en las fuentes como la Revolución del 30. Literalmente, pues, Lezama es revolucionario, del 30.

⁶ En su lectura de las ideas martianas figura, por ejemplo, esta crítica sugestiva: “El error del hombre nuevo: se escoge de acuerdo con la preferencia de cada uno” (Mataix 187). Lo que subyace a esa crítica es el contraste con el hombre nuevo cristiano, el de San Pablo, el del cristianismo de los comienzos, cuyo énfasis en la comunidad (lo coral) y la pobreza no pueden menos que evocar insistencias de Lezama. Levinson revela ese cruce nominal cuando se pregunta: “si quizá Lezama no adoptó por lo menos una idea cristiana ortodoxa, una idea íntimamente ligada a la de Resurrección: la noción del hombre nuevo, sea el de san Pablo o el de Che Guevara” (155). Aunque es muy obvio que esta última opción no tiene asidero en la militancia y la moral propuestas por Lezama, ambas tan a contrapelo de las exigidas por el régimen.

⁷ Remedios Mataix lo condensa de este modo: “Una lectura global de la obra de Lezama permite ver que entre sus complejas propuestas se perfilaba también un proyecto humanista ‘revolucionario’, orientado por esa acción-transformación artística en la que nunca dejó de insistir, o, al menos, una apuesta intelectual a favor de la poesía que puede orientar la marcha de la historia que ofrece principios en los que creer. Con esa perspectiva, el proyecto de Lezama y Orígenes aparece más político e incluso más a tono con el primer impulso revolucionario de lo que se pensó entonces —y a veces se sigue pensando— desde fuera de aquella Ínsula originista: a lo largo de más de cuarenta años, en un contexto cambiante, pero casi siempre sordo y a veces hostil, su obra intentó atesorar y mantener vivos ciertos valores de identidad no sólo literaria, que el autor vio en peligro en la Cuba de entonces por amenazas externas e internas” (217-18).

bienestar a corto plazo, el hipnotismo y control de las masas) es un factor común entre los Origenistas, Lezama a la cabeza, y se explica por el contexto de su vivencia. Lezama nace en 1910 y muere en 1976, con lo que entre la época de su primera publicación (1935: “Otra página para Arístides Fernández”) y su deceso, asiste al derrocamiento de Gerardo Machado (1933), el mandato de facto del proto-norteamericano Fulgencio Batista (1933-1940), su período de jure (1940-44), y su golpe de estado (1952) al que pondría fin la “entrada en la ciudad” de Fidel Castro (1959) y los cambios subsecuentes. Naturalmente, como concuerdan los críticos, entre ellos Álvarez-Tabío:

Semejante panorama [1939-1952] explica la repugnancia hacia toda clase de actividad política que manifiestan los jóvenes intelectuales que comienzan a operar entonces. Un sentimiento de frustración —tan extendido y ubicuo en la sensibilidad republicana, por lo demás— los dominaba, de ahí que prefirieran, en general, retraerse de la vida pública. Tenían sobradas razones para pensar que el país padecía una profunda crisis política y, al mismo tiempo, estaban íntimamente convencidos de que sólo la cultura podía salvarlo. Esta generación tiende a considerar la cultura como una especie de reducto desde el cual podía diseñarse una estrategia para recuperar la conciencia y la identidad nacionales. Su fe en la capacidad de la cultura para salvar a la nación del envilecimiento y la desmoralización a que la sometían los poderes públicos, llega a adquirir caracteres místicos (194).

D
s
z
r
P
T
c
C

De manera entonces que, como bien lo resume González Echevarría, “La obra de Lezama se inicia en un clima de desilusión [donde] no hay héroes en los que depositar esperanzas, ni tiranos sobre los cuales hacer caer la responsabilidad del mal” (32).

A Lezama y a otros intelectuales cercanos a él tal desesperanza los impulsa, en principio, a publicar las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944), y *Orígenes* (1944-1956), como formas orquestales de revitalizar el medio cultural. Es frecuente encontrar en las páginas de estas revistas el diagnóstico del contexto social pintado como escena desoladora, entre alarmas agrias entreveradas de denuncia, pero precisamente ese diagnóstico es el que a la par los lleva a fomentar formas de expresión como exposiciones de arte, o dichas revistas, para combatir la anemia cultural que el grupo percibe.⁸

En el primer número de *Verbum* (junio de 1937), revista órgano de la Facultad de Derecho y en la cual Lezama figura como secretario, el dictamen unánime es expuesto por la pluma del crítico de arte Guy Pérez Cisneros (París 1915- La Habana 1953), en una presentación-reseña de la exposición de ocho pintores cubanos (Ponce, Abela, Amelia Peláez, Víctor Manuel, Gattorno, Carlos Enríquez, Arche y Arístides Fernández). Leemos allí:

Si los tiempos fueran normales, es decir, si ofrecieran algunos argumentos en los cuales hallar algún interés para la existencia, o si suministraran algún mito potente que defender o atacar, si, en una palabra, nuestra época

⁸ Esta perspectiva es obviamente sesgada, y está teñida por la idiosincrasia de los autores, puesto que es evidente que hay más actividad cultural de la que se admite, sólo que ese algo más proviene de otra tendencia, se rige por otros principios: el Grupo Minorista y de la Revista de Avance al que perteneció Carpentier, por ejemplo, y que los antecede, por oposición al cual se definen, había hecho también sus propios aportes al medio cultural. Digamos también que las iniciativas de este grupo, algunos de cuyos integrantes serán luego conocidos como Origenistas, cuentan con la concurrente activación del medio pictórico, puesto que a los pintores que ya estaban en Cuba se venían sumando por estos años los pintores que regresaban del exterior, como Amelia Peláez.

no representara a nuestros ojos un vacío uniforme, irrespirable [...] Pero como precisamente nos estamos hundiendo en una atmósfera tan gelatinosa y sin asperezas, como sin alicientes, en un vacío desesperante, creo mi deber darle una gran importancia a esta exposición (“Presencia” 58).

Después de esta crítica al vacío cultural, tal como lo ve, Pérez Cisneros sintetizaba la idea rectora de su trabajo como crítico, que coincide en su mayor parte con la idea de Lezama: fortalecer (o desde su enfoque, crear) la cultura cubana. En Lezama, este proyecto pasa por impulsar además otro tipo de crítica y a grandes trazos es una forma de la teología insular. Señalaba Pérez Cisneros en ese artículo que en un medio donde “ni en el apoyo oficial, ni en la prensa, ni en la ayuda personal, ni en el aplauso del pueblo puede encontrar nuestro intelectual cubano o nuestro artista cubano los alicientes necesarios para proseguir implacablemente ese parto doloroso, continuo, sin fin, que es la obra de cultura” (59), los estudiantes universitarios (donde se hacía la exposición como abreboticas de una época nueva para la cultura) tenían el deber de contribuir a formar “una cultura cubana que no existe” (62).⁹ Insistía además en que el apoyo a pintores y poetas conduciría a “realizar por fin el movimiento que construya nuestro país” (65). Nótese que, como Lezama, Pérez Cisneros habla en términos de creación, de construcción, y hace hincapié en que en el momento que viven “la única cuestión que cabe plantear [es] la creación de una patria no geográfica, sino histórica” (67) o “poética”, como diría Lezama. Pérez Cisneros denuncia así la soledad de los artistas y la carencia de cultura, y de paso, descarta la filiación nacional basada en lo meramente geográfico convocando

⁹ Este panorama de abandono de los artistas es refrendado en efecto por los apuntes biográficos sobre estos pintores, casi todos con grandes dificultades económicas y finales más o menos desdichados, que ofrece con lujo de detalles Juan A. Martínez en su libro sobre arte cubano e identidad nacional (1994).

por el contrario a cimentar el vínculo nacional en los valores que echa de menos y propone incentivar.

Si bien los lineamientos de ese proyecto de nación apenas estaban en germen en este texto de Pérez Cisneros, los rasgos de un proyecto asumido por el Grupo Orígenes posteriormente de una u otra forma, pero sostenido tenaz y nítidamente en y por la labor de toda una vida del escritor José Lezama Lima sí eran ya sumamente claros.¹⁰ Dada la pugna de este grupo con el Grupo Minorista y la *Revista de Avance*, y el afán de separar lo político de lo artístico por las razones señaladas al comienzo, el primer punto en la lista de Pérez Cisneros como vocero era naturalmente “derrocar todo intento artístico de tendencia política, pues, en este momento, toda tendencia política que no sea estrictamente nacional, está forzosamente equivocada y sólo nos puede conducir a una desaparición total” (62).

En la misma línea, con un sesgo anti-imperialista previsible en un movimiento que va tras la esencia de lo cubano a la saga de José Martí y con una perspectiva introspectiva, de las raíces y los orígenes, Pérez Cisneros urgía a “derrocar todo arte servil que se ponga a la disposición de esos seres rubios”, porque “un país de arte exclusivamente turístico, será siempre clonesco” (66).¹¹ En el caso de Lezama en particular esta actitud asumirá la forma, en su época de madurez, de un rechazo a la idea de influencia, en la relación de América con Europa en especial, pero también en algunos momentos en relación con Estados Unidos, como se cristaliza en poemas como

¹⁰ No ignoro las diferencias entre los integrantes del llamado Origenismo, lo que los críticos señalan por ejemplo en relación con las diferencias del ideal de nación entre Virgilio Piñera y Lezama Lima. Pienso en este caso en un grupo de artistas con hondas diferencias, pero alineados en torno al proyecto común de estas revistas.

¹¹ Por oposición a Carpentier, por ejemplo: “quien se había propuesto insertar en La Habana los temas universales. Lezama, en cambio, ‘trata de insertar en los temas de cortesía universal, derivaciones cubanas’” (Álvarez-Tabío 223).

“Pensamientos en La Habana”, ese poema que, concordando con Mataix, es “el gran poema anticolonialista de Lezama” (111).

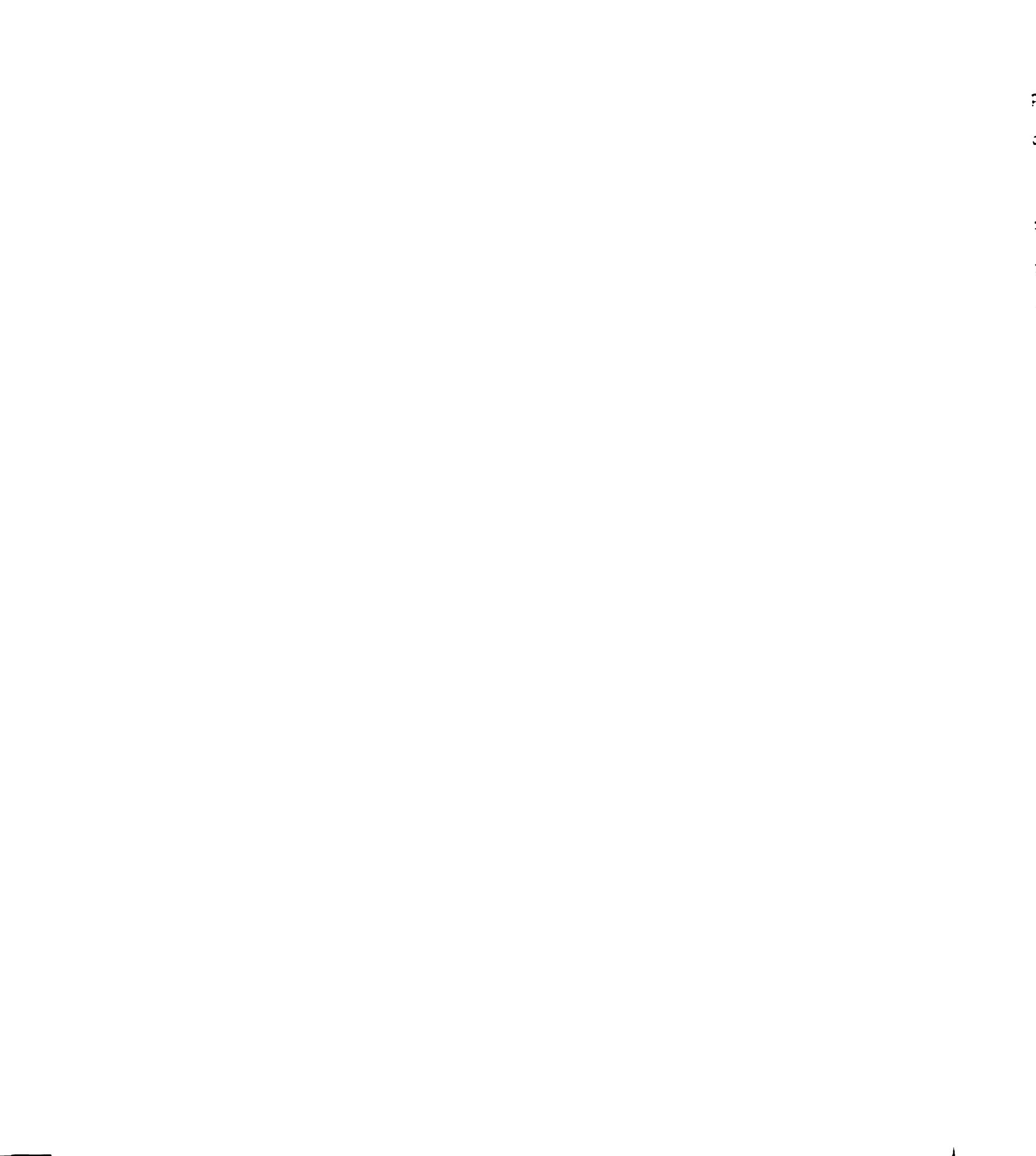
En directa relación con otras tendencias artísticas o político-sociales de la época en Cuba, el tercer apartado de este proto-manifiesto escrito por Pérez Cisneros definía la postura respecto a otro problema igualmente álgido para la isla: el lugar del aporte de descendencia africana a su ser nacional. En pleno auge de la poesía negrista con Ballagás y Guillén como protagonistas, y contrario a Carpentier, que dado su aprecio por la música cubana y el papel que en ella juega este componente humano veía lo afrocubano como parte imprescindible de lo cubano, para Pérez Cisneros privilegiar el arte “hispano-americano o afro-cubano” es fomentar un “arte racista [...] gran obstáculo para la integración de nuestra nacionalidad” (66) tal como mostraba a su juicio emblemáticamente la obra de Nicolás Guillén, que termina “por caer en un racismo sin salida” (62).¹² En el mismo sentido, en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937/38), Lezama, a través del personaje de su mismo nombre, se opondrá a este tipo de poesía “mestiza” por parecerle que “una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza” (57) y para probarlo señala que “gran parte de la poesía afrocubana [...] es de poetas de raza blanca” (57). Para él, desde un referente gnóstico, la sangre, esa mezcla de espíritus impuros (agua y fuego), “produce una poesía inexacta, de inservible impureza” (57). La poesía definida por la sangre no tiene relación alguna con el aliento poético. Desde un campo conceptual muy lezamiano, esto da indicios de lo que

¹² Bajo esos dos términos Pérez Cisneros agrupa lo que ve como obras populares concebidas para turistas y así mismo el arte de influencia académica: “Creéis firmemente que el arte cubano es una mezcla de maracas, de sones, de rumbas, de poesías afro-cubanas para turistas. O quizás que consiste en una reminiscencia débil y fatalmente insípida del gran arte español que estudiáis aquí con veneración sometidos a la autoridad formal de las copias. [...] Pero estáis equivocados. Nada de eso puede representar el arte cubano” (62).

luego será un proyecto “blanco”, “católico”, como ha señalado Álvarez-Tabío hablando de Cintio Vitier, otro origenista, (197) y que la autora diluye y justifica para el caso de Lezama, pero que sin duda da pie a una crítica más dura de este último en relación con lo afrocubano en general y constituye una de las explicaciones de su poco interés en la producción pictórica de Wifredo Lam, por ejemplo, a juzgar por las escasas referencias a su obra en los textos lezamianos. También da la clave para entender por qué, al elegir los elementos sobre los cuales asentar lo cubano, elude la figuras del guajiro o la mulata tan socorridas en ese momento por otros pintores de la vanguardia como Eduardo Abela o Carlos Enríquez, sobre quienes no escribe.

El último numeral del proto-manifiesto de Pérez Cisneros, que resumía la motivación y la queja sobre la que se edificaba y de la que partía todo el programa, era “alentar con todo celo lo que sea capaz de crear la sensibilidad nacional y desarrollar una cultura” (66-67).

Esta citación de Pérez Cisneros en extenso nos permite ubicar el programa de Lezama Lima —lo que plantearé aquí como su proyecto de cubanía— dentro del marco histórico-cultural de la época. Nos deja ver igualmente que sus preocupaciones no eran exclusivas o excepcionales sino que circulaban como certezas compartidas entre otros pensadores y artistas que lo acompañaron en su empresa desde entonces (Pérez Cisneros se le uniría, junto con el pintor Mariano Rodríguez, en el triunvirato de directores de *Espuela de plata* y colaboraría así mismo en *Orígenes*). Del hecho de que esta diatriba contra el medio cultural del momento sea escrita por un crítico de arte y se publique en esta revista de poesía, y de que, es más, sus planteamientos correspondan a una inquietud de Lezama nos permite apreciar desde ya sus conexiones con la plástica cubana en

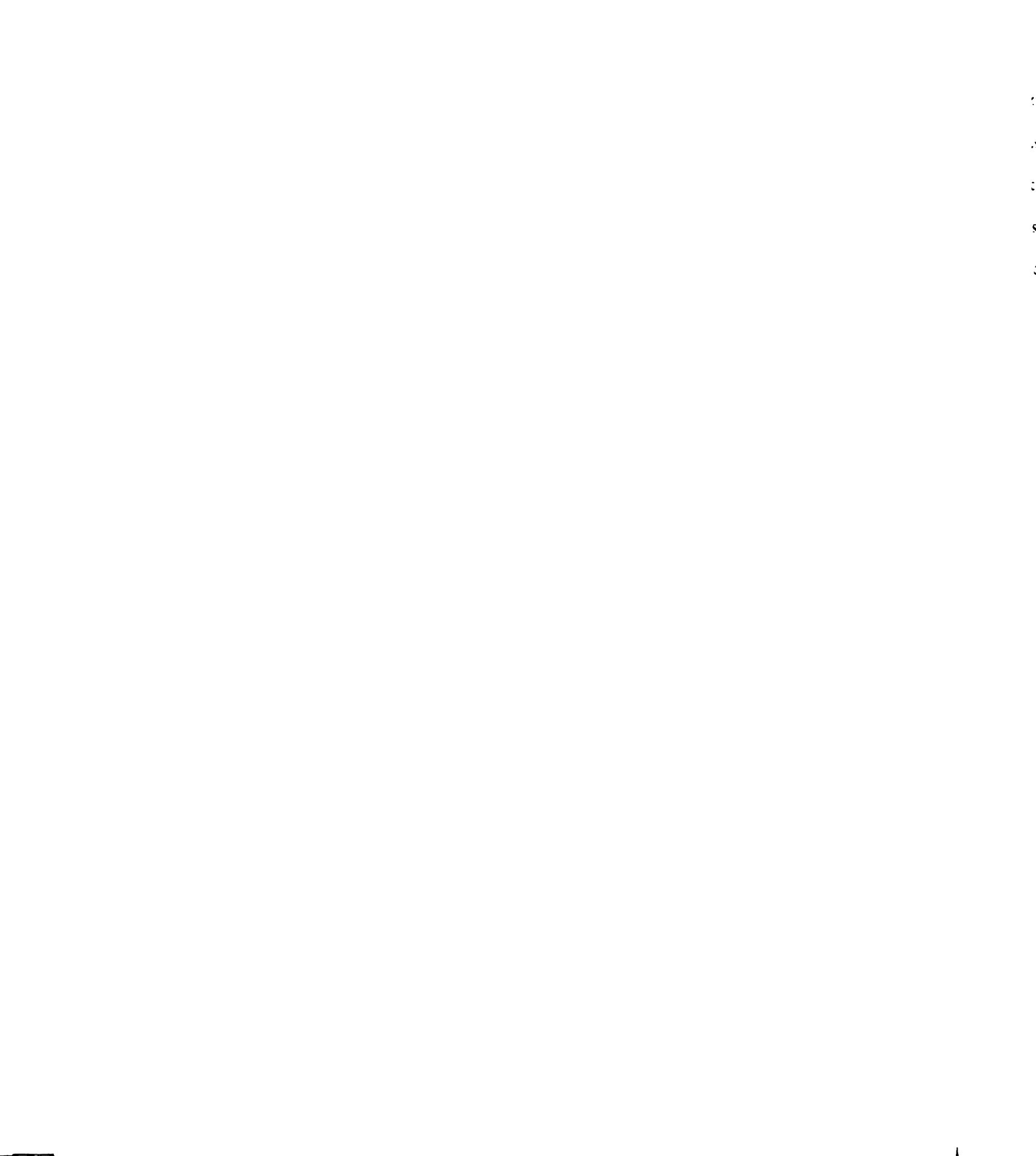


particular, y empezar a explorar la forma específica en que esos ideales rigen su obra y se cristalizan en su quehacer y en su modo de pensamiento.¹³

¿Cómo se suma entonces Lezama a esa labor de hacer surgir un sentimiento de nación y dar lugar a una cultura? ¡Revolucionariamente!, tal como él mismo sugería, pues para comenzar “Lezama no empezaba su discurso en verso o en prosa desde el mismo plano que los otros [...]” (438). Esto decía Cintio Vitier de Lezama en 1957, en la charla que le dedicaba en el seminario que daría pie a su libro *Lo cubano en la poesía*. Era cierto para entonces en relación con “Muerte de Narciso” y otros poemas iniciales de Lezama, y sigue siéndolo para el conjunto acabado de su obra. Una manifestación muy concreta y decisiva de ese formular desde otro lugar, es la fusión que Lezama realiza entre poesía e historia, como veremos posteriormente.

Las excepcionales metáforas de Lezama —donde se exterioriza su método del “azar concurrente”, aquel que permite descubrir verdades nuevas gracias a la conjunción inesperada o insólita de elementos dispares— puede engañosamente sugerir que Lezama es arbitrario, ilógico y, primordialmente, ahistórico. En realidad, como se encarga de demostrar sensatamente cada trabajo crítico serio sobre su obra, la fuente de gran parte de sus metáforas y referencias no es otra que el intenso grado de atención de Lezama al mundo circundante. Basta pensar en las notas costumbristas de aliento sociológico y

¹³ En realidad, los intereses de Lezama por la plástica en la cultura cubana anteceden e impulsan los de Guy Pérez Cisneros, como lo declara el mismo Lezama en el texto que escribe evocando su amistad con el crítico en cuestión. En “Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” vemos por ejemplo que Lezama le cede el turno para que presente la charla que hemos citado, y vemos también que aunque compartían el espíritu de rejuvenecimiento cultural, su aproximación a la crítica era muy distinta: Pérez Cisneros conservaba un enfoque académico, mientras que Lezama pugnaba por irrumpir en el discurso crítico con otro proceder, uno de aliento poético. A propósito del interés temprano de Lezama por la plástica Álvarez-Tabío aporta otro dato: “Lezama ya se había integrado en las búsquedas de los artistas plásticos cubanos, como revela el hecho de que formara parte del comité de redacción del catálogo de la trascendental exposición 300 años de arte en Cuba, organizada en abril de 1940, en la Universidad de la Habana, por el instituto nacional de Artes Plásticas, con el ambicioso objetivo de exhibir ‘obras representativas del movimiento artístico en Cuba desde sus inicios hasta nuestros días’ (201).



etnográfico de algunas escenas de *Paradiso*, o de sus *Tratados en La Habana*, donde los usos de los habaneros en noviembre o la transformación de la vida de los parques de la ciudad se observan con minucia. Es reconocido también el papel de la historia de Cuba en su obra, en el caso concreto de *Paradiso*, donde “Lezama ha dejado un vasto panorama de la historia de Cuba” (González Echevarría 33).

Lezama Lima enarbola constantemente la desconfianza frente a lo que llama la “síntesis crítica” (con frecuentes alusiones hegelianas), que en otros planos es sencillamente aquel enunciado que resume argumentos, o refuta esta o aquella noción de un pensador aislando de su totalidad. Esta acción —que repudia, y a la que condensa en su neologismo “cenizar”— se tematiza bien en su explicación de la forma como la mosca descifra o recompone el mundo a través de su ojo compuesto o facetado (“Sobre Paul Valéry” 100). Este procedimiento se rige por la síntesis o reunión de varios fragmentos que da como resultado algo plano, unívoco. Este procedimiento y sus resultados se equiparan a los del mal crítico que, por ello, se hace merecedor del desprecio lezamiano. En el fondo de esa comparación late una crítica no sólo a la poesía intelectual, sino también a la occidental y aristotélica fe en el conocimiento basado en la vista, en particular, el conocimiento científico tomado como verdad absoluta e innegable, como reflejo certificado, absoluto del mundo. Se resiente el poeta Lezama de que nos resulte tan fácil creer en una realidad creada, y por el contrario nos parezca difícil creer en un mundo creado —o soñado— por el pensamiento: es decir, en la poesía: habla pues de “[...] aquellos que no aceptan que el pensamiento pueda crear una realidad, pero que aceptan, lo que es más desafortunadamente monstruoso, que la realidad pueda crear un

pensamiento [...] la realidad creando su percepción, su nombre y su definición” (“La dignidad” 789).¹⁴

Así pues, la idea de que Lezama es ilógico y ahistórico suele correr paralela a una lectura somera o amañada de los conceptos elementales de su sistema, una lectura que no sólo hace caso omiso de la cosmovisión de este pensador, sino que además se deja llevar por lo común de la nomenclatura de los conceptos e ignora lo más característico del método lezamiano: la incorporación digestiva, la incorporación y re-definición de casi toda noción. Por eso, en aras de la claridad, es indispensable reconstruir las nociones que nos incumben desde el marco de pensamiento del mismo Lezama, pues ese rebanar los sistemas y reorganizar los conceptos dentro de una filosofía *sui generis*, de modo que aunque las palabras parecen las mismas, no lo son, plantea en el fondo un obstáculo epistemológico a la hora de realizar un análisis de su obra. De modo que es preciso exponer esos sentidos y mantenerlos presentes a lo largo de los capítulos siguientes.

El corpus de conceptos que Lezama regenera configura entonces un sistema filosófico muy suyo, en toda propiedad a la altura de la cosmovisión de filósofos o poetas de renombre, entre quienes William Blake tal vez sea el más afin.¹⁵ Eludiendo la querella

¹⁴ Este proceder insectil e insecticida del crítico se contrasta en lo que sigue de ese texto con otra forma de conocimiento: el del pulpo, cuya torpeza ocular precisa la confianza en el tentáculo. Así el crítico, y sobre todo el poeta, iría como el pulpo desplazándose en lo oscuro, lanzando su tentáculo como sonda para adentrarse o penetrar en el mundo, esa oscuridad que se le resiste. Esta reunión del pulpo y la mosca tiene un interés adicional para nosotros y es que refleja una ruptura más de Lezama con las definiciones convencionales. Si al decir de Mitchell en *Iconology*, “una de las fórmulas estilísticas más influyentes que se han elaborado en la historia del arte trata lo visual, no como la condición de toda pintura, sino como una característica de un estilo particular que tiene sentido sólo por contraste con una alternativa histórica, lo ‘táctil’. Me refiero a la famosa distinción de Heinrich Wölfflin entre la pintura clásica (que es más táctil, escultoresca, simétrica, cerrada) en contraste con el barroco (que es visual, pinturero, asimétrico y abierto)” (traducción mía 117). Dicho metafóricamente, Lezama desmiente, subvierte esas separaciones netas, en la teoría, mediante su similitud de la mosca y el pulpo y en la práctica, mediante su propia forma de escribir.

¹⁵ No se ha hecho este cotejo entre Blake y Lezama, cuyas confluencias en cuanto a forma de entender el cristianismo y su relación con la creatividad son muy notorias a partir por ejemplo de las lecturas de Northrop Frye sobre la obra de Blake (“Blake’s Bible” o “Blake’s Reading of the Book of Job” son ejemplos pertinentes). Esa interpretación de Frye saca a la luz procederes y subversiones de Blake respecto

puntual y tangente, Lezama reflexiona sobre los problemas esenciales de la filosofía occidental (y aun algunos de la filosofía oriental, como traslucen sus citas sobre Lao-tse, el Tao-te-chin; en ensayos como “La biblioteca como dragón” o en poemas como “El pabellón del vacío”) y entrega un cuerpo de pensamiento denso y complejo. Se comprende, pues, que penetre y escape a conveniencia de las nomenclaturas y corrientes fijadas, que simultáneamente se encuadre y riña con los discursos que asalta. De conformidad con ese proceder suyo, es preciso insistir en que el acercamiento metodológico a su obra ha de mantenerse, por un lado dentro del código suyo, para exhibirlo y desmenuzarlo, girándolo como un prisma; y por otro lado, sólo después de eso podrá salir discretamente, con la medida que imponga la mutación que haya sufrido el concepto bajo el aliento lezamiano, para confrontarlo analíticamente con la noción de la que se desprende. Porque esa mínima desviación que Lezama introduce es el secreto y el locus de la novedad de sus propuestas. Una lectura exclusivamente externa que traiga los conceptos conocidos y los superponga a los conceptos lezamianos sin más corre el riesgo de no entender; pero una lectura que no se sustraiga al plasma lezamiano, que gire siempre en su órbita, no alcanzará tampoco a poner de manifiesto el logro y consecuencia de este escritor. Con todo, por esas razones, la aplicabilidad de los discursos críticos en voga para estos análisis es limitada: las nociones externas no admiten el absoluto, siempre son fronterizas y circunscritas al grado de digestión que hayan sufrido en el mullido vientre de Lezama.

Lezama es lo que Northrop Frye llamaría un escritor sistemático, uno que hizo una obra total, una gran obra laberíntica y con pretensiones de recrear o volver a concebir

a la Biblia, en tanto poeta, visionario y pintor, que están muy a tono con las subversiones y procederes de Lezama como poeta, y por ende, desde su modo de entender la poesía, como visionario también.

el universo entero, y que no sólo practica todos los géneros, desde la novela hasta la poesía, sino que erige sistemas de pensamiento cerrados, en el sentido de que son universos autónomos que se alimentan con un régimen privado y obedecen a leyes internas. No es de extrañar, y más bien es previsible, que los numerosos análisis críticos en torno a la obra de Lezama tengan en común dos aspectos. En primer lugar, no se restringen —porque no pueden— a una sola obra suya. Les son imprescindibles las referencias a los ensayos, novelas, diarios, correspondencias y poemas porque estos se explican y se ejemplifican unos a otros; son rizomáticos. Esos estudios suelen ser exposiciones de corte analítico, empresas hermenéuticas que sacan a relucir la coherencia interna del sistema, más que taladrarlo de entrada con una lógica exógena. Son, en suma, lecturas que parten de diluir la complejidad del sistema para aislar eventualmente focos nebulosos o controvertidos, que acaso sí se prestan a la crítica desde uno u otro aparato interpretativo. Es innecesario insistir en que esto no es sinónimo de poco rigor, sino más bien lo contrario. Y ello obedece muy probablemente al carácter siempre arisco de la obra lezamiana que, repito, impone ante todo como primera medida, un recorrido de reconocimiento. De ahí que los estudios de corte estructuralista predominen y sean casi un requisito inicial para allegarse a su obra. Últimamente estos enfoques se acompañan de trabajos de aspiraciones más amplias desde los estudios culturales y de los estudios *queer*, que han recuperado a Lezama para sus propias agendas políticas (varios de los críticos *queer*, de los historiadores y de los críticos culturales de Lezama son cubanos en el exilio, por ejemplo) o hermenéuticas. En este universo conviven Emilio Bejel y Enrico Santí, junto a René Vásquez Díaz o Rafael Rojas.

Detengámonos un momento y exemplifiquemos este hermetismo de las nociones lezamianas, proveniente de su particular redefinición en el seno del sistema poético, con los conceptos de *imagen* y *nación*, dos de las nociones que nos conciernen en este análisis sobre crítica de arte e imaginario político en Lezama Lima.

En lo relativo a estos dos conceptos, los marcos canónicos serían básicamente la iconología y el discurso sobre la nación. Obligadamente, una tesis que se ocupa de las críticas sobre pintura escritas por Lezama Lima tendría que aludir a la manera como se piensa la imagen (pictórica para el caso). Pero esta noción no guarda en Lezama relación con las áreas que analiza la iconología, si seguimos la exposición de W. J. T. Mitchell en *Iconology: Image, Text, Ideology*. La “imagen” del pensamiento lezamiano no encuadra en ninguna de las áreas que, según Mitchell, le incumben a la iconología (209): no es aquel concepto central de las artes gráficas o de la comunicación; tampoco proviene de los estudios cognitivos o de la percepción, ni de estudios comparativos entre las artes visuales y las artes verbales (Lezama no se plantea ni la relación ni la diferencia entre imagen y texto); esta imagen suya tampoco es deudora exclusiva de la representación pictórica como tal, ni de la filosofía del arte, la teoría de símbolos o la epistemología.

En el corpus lezamiano, la “imagen” implica a la vez el origen, el medio y el resultado del conocimiento; se caracteriza por la borradura del tiempo lineal, puesto que condensa instantáneamente el pasado y el futuro: es “una simultaneidad de pasado y futuro en un presente instantáneo” (Anderson 24).¹⁶ La “imagen” en Lezama no guarda relación con la definición retórica ni siquiera con el ícono como tal, sino más bien con

¹⁶ Retomo esta expresión de W. Benjamin, que (citado por B. Anderson) la usa para definir el “tiempo mesiánico”, esa forma de la cronología que caracteriza al espíritu medieval y que Eric Auerbach codifica y estudia siguiendo a Dante. Esta precisa coincidencia no es gratuita, pues como veremos, este tipo de tiempo y sus implicaciones son vitales en el sistema de pensamiento lezamiano. Todas las traducciones de textos cuyo original está en inglés son mías.

una definición de tipo cognitivo muy específico, de corte poético. La imagen no se entiende como una proyección visual; ni siquiera como una representación unitaria hecha de palabras. Es más bien el flujo constante de sentido y su repentina cristalización o materialización, el paso de lo invisible a lo visible, de lo que no se sabe a lo que se sabe o se reconoce, un ignoto que a la vez engendra y deviene lo familiar. Según Bejel, es “el poder original e independiente que funda lo real” (“La imagen” 48), el “engendro de las posibilidades sin límites” (49), “es lo que le da sentido al universo, y no es un instrumento para ilustrar significados conceptuales. La actividad de la imagen es dar forma a la experiencia, no reflejarla” (49). En relación con la historia, entendida convencionalmente como narración de sucesos, “la imagen es más real que el acontecimiento, que lo particular y que el individuo, los cuales derivan su realidad de la imagen” (52). Por eso, le haríamos inútil violencia de intentar analizarla desde un marco estrictamente estético o estrictamente ideológico.

Es claro entonces que la noción de “imagen” no remite en Lezama a ninguna idea de representación o imitación, ni de percepción como tal. Continúa Bejel:

Por eso sería absurdo, dentro del sistema lezamiano, pensar que la creación poética se deriva de una abstracción a partir de lo individual o particular que posee una realidad dada de antemano. La realidad poética es la realidad. La expresión poética no es un embellecimiento retórico o genérico abstracto de una realidad empírica; no funciona analógicamente por parecido a una cosa concreta (52).

La dificultad de circunscribir la imagen lezamiana en el marco iconológico se debe a las raíces de esta noción en Lezama. No siendo un concepto retórico ni iconológico lo uso

para analizar las pinturas (y las críticas sobre las mismas) como un forzamiento que resulta fructífero en relación con lo que llamo el proyecto de nación en Lezama. En la parte de análisis crítico “imagen” tiene un valor polisémico, como 1) superficie pintada, 2) proyección ideológica del ideal de nación, y 3) núcleo poético-histórico-filosófico en Lezama.

En el sistema poético de Lezama, como he dicho, la imagen es de raíz teológica o gnóstica en general, y por tanto, corresponde a la otra manera de contar la historia del concepto de imagen, esa alternativa de sentido que a Mitchell no le interesa desarrollar, pero que nos resume algo extensa pero precisamente para darnos el marco consistente de la imagen en Lezama:

Hasta ahora he procedido siguiendo la asunción de que el significado literal de la palabra “imagen” es el de representación pictórica, gráfica, el de objeto material concreto, y de que nociones como imagen perceptual e imagen verbal o mental son derivaciones secundarias de este sentido literal, son extensiones figurativas de lo pictórico a regiones donde las pinturas no tienen en realidad pertinencia. Es momento de admitir que toda esta historia se podría contar de un modo completamente distinto, desde el punto de vista de una tradición que ve el sentido literal de la palabra “imagen” como una noción decididamente no pictórica e incluso completamente anti-pictórica. Esta tradición comienza, claro está, con los recuentos de la creación del hombre “a imagen y semejanza” de Dios. Las palabras que en la actualidad traducimos como “imagen” (en hebreo *tselem*, en griego *eikon*, y en latín *imago*) aluden en propiedad, como no se

cansan de insistir los comentadores, no a una pintura material, sino a una “semejanza” espiritual, general, abstracta. La adición consuetudinaria de la frase “y semejanza” (en hebreo *demuth*, en griego *homoioos*, y en latín *similitude*) después de “imagen” ha de entenderse, no como algo que agrega información, sino como algo que previene posibles confusiones: “imagen” ha de entenderse no como “pintura” sino como “semejanza”, un tipo de semejanza espiritual (*Iconology* 31).

Es casi inútil mencionar que lo novedoso de esta noción en Lezama es su multifuncionalidad, pues tanto se aplica a la relación entre el ser humano y lo divino, como al plano cultural, donde de rigor hay que preguntarse ¿y a *semejanza* de qué está hecho *lo cubano*, cuál es esa plenitud que se persigue o se añora?

Este repaso del carácter *sui generis* de la “imagen” en Lezama reivindica por una parte la necesidad de usar como marco teórico para la “imagen” la corriente teológica más que la iconológica, y por otra, el hecho de que los capítulos siguientes de esta tesis se organicen como una secuencia acumulativa. Será preciso en un primer momento revelar los entresijos tomistas de la “imagen”, es decir, pensarla en relación con esa narración bíblica de la creación del ser humano, “hecho a imagen y semejanza”. Al situarla en el marco de la doctrina católica de la creación, como componente de la dualidad conceptual “imagen-semejanza”, se hace accesible el juego de Lezama con la idea de falta, ausencia, búsqueda. La imagen se entenderá como fragmento de una entidad superior o más grande: el ser humano ha perdido la continuidad de sí con lo divino, y le queda sólo la semejanza, una incompletud, que lo empuja a una búsqueda constante, vertical, de lo divino. Esa característica de la imagen, en este sentido de raíz católica, como

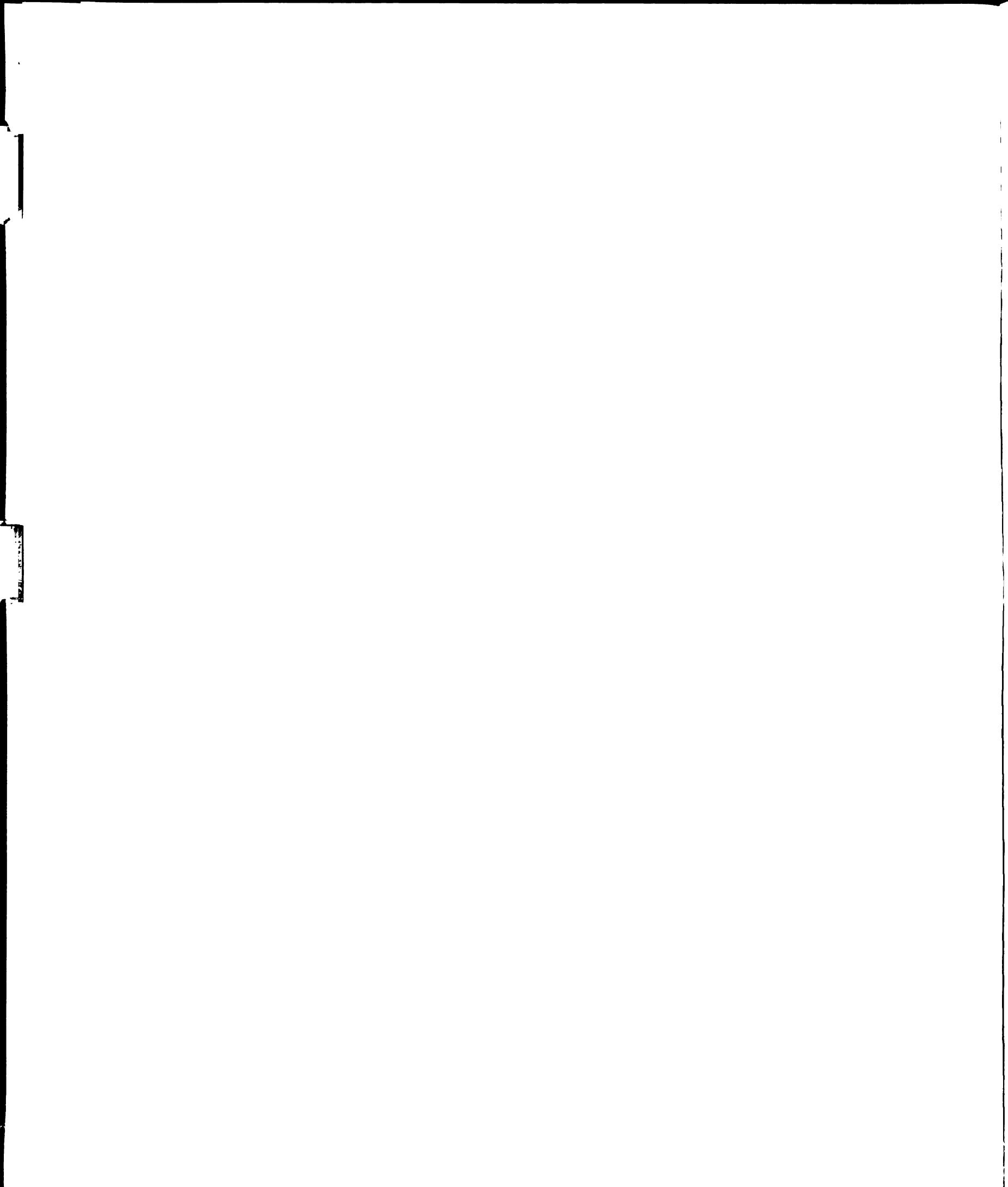
contrapartida de una ausencia, vuelve para el plano político en el papel que se le adjudica a Martí en Lezama, pues también para éste, pero muy a su modo, Martí, una vez muerto, es la presencia que imanta la construcción de *lo cubano*; es una carencia que incita un cambio, es el equivalente de Cristo.¹⁷ Aun en el plano histórico y social esta idea de carencia espermática se manifiesta en el elogio de Lezama a la pobreza de los grandes hombres cubanos, terminando con Martí y con él mismo, pues no hay que olvidar las condiciones en que Lezama produjo sus últimas obras: “Todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres” (“A partir de la poesía” 838).¹⁸ La pobreza, la carencia, se transforma en manos de Lezama en una carencia enriquecedora, en una “sobreabundancia por los dones del espíritu” (838) que a su juicio empuja todo el proyecto imaginario de *lo cubano*.

Esa falta o carencia constitutiva es, además, el motor de la creación poética, porque el hecho de no conformar una unidad con los dioses (para el caso de los griegos o los etruscos) o con Dios (para el caso del cristiano), es decir, el hecho de no ser inmortales, es lo que impulsa a los seres humanos a imaginar esa esfera, a darles cuerpo a los dioses. En el caso del católico Lezama, esta actividad imaginativa cobra una dimensión adicional, puesto que el deseo de esa unión anima la búsqueda del conocimiento como medio para alcanzar la gracia.¹⁹ Estas expectativas y deberes de un

¹⁷ Pellon, entre otros, se ha acercado a este tema, y así leemos, por ejemplo, en su artículo sobre el uso figurativo de la historia que “lo que Cristo es para el esquema cristiano de la historia, Martí lo es para la historia de Cuba” (79).

¹⁸ Mataix refiere unas reflexiones de Lezama sobre lo marxiano, entre las que cito ésta porque una vez más demuestra la subversión que Lezama hace también de los principios de este sistema: “la esencia humana debe caer en la pobreza absoluta para que nazca de sí misma [sic] toda su riqueza” (181), donde se respira un cotejo y una elección: entre Marx y el pobrecito de Asís.

¹⁹ Los límites entre catolicismo y cristianismo son bastante móviles en Lezama, que se casó por la iglesia, como se espera de un católico practicante, y *cree* en la inmaculada concepción, por ejemplo, por el potencial poético de la idea sin que eso implique creer en la idea dogmática en sí. Pero a la vez, Lezama



poeta católico, con todo lo autobiográfico que implican, se derivan no sólo de entrevistas personales como las que le hacen Bianchi Ross (“Asedio”) o Félix Guerra, sino, como suele suceder con Lezama, especialmente de textos sobre poetas de su interés. Sería posible enumerar las características que hacen “americano” a Lezama a partir sencillamente de su “Coloquio con Juan Ramón”, o de sus conferencias de *La expresión americana*, sin recurrir a ninguna afirmación en primera persona, puesto que Lezama parece hablar de sí cuando habla de otros. Por eso mismo podemos detectar los anudamientos entre poeta y católico a partir de los ensayos de Lezama sobre el poeta Monseñor Ángel Gaztelu, su amigo desde los años de juventud y compañero de faena editorial en la revista *Nadie parecía*, entre otras; sobre su admirado Paul Claudel, y finalmente, en “La imaginación medioeval de Chesterton”, un ensayo poco comentado sobre esta faceta del periodista creador del extraordinario detective Padre Brown.

En el segundo capítulo nos adentramos con este bagaje en la concepción de la actividad poética, propiamente dicha, entendida como la actividad imaginativa esencial al ser humano. Esa es la raíz de la poesía para Lezama. De ahí que en este plano, use esta noción con el sentido de imaginación, y que al dar sus atributos, nos devuelva por un instante al plano religioso para explicarnos a partir de San Pablo, que el poeta (y la poesía) es el guardián del paso de lo imposible a lo posible. El máximo imposible imaginable (que vale aquí tanto como verosímil o creíble) es, para él, la resurrección que, si extremamos la interpretación, es de hecho la consumación de la reunión imagen-semejanza: el Hijo que vuelve al Padre, pero también el alma redimida que vuelve al cuerpo. No en vano son San Pablo y Santo Tomás, como insiste él, los pilares del sistema

tiene sus modos personales de retomar ideas arcaicas cristianas como el tipo de comunidad y gusta de elaborar alternativas fantásticas para otros dogmas católicos, como los relativos al infierno.

poético: “Sobre una serie de frases, de diferentes autores, se apoya mi concepción. [...]”

San Pablo: *la caridad todo lo cree*. Otra vez San Pablo: *la fe es la sustancia de lo inexistente*. Vico: *lo imposible creíble [...]*” (Bianchi Ross, “Asedio” 158).

Con estas implicaciones y extrapolaciones a que Lezama somete la noción de imagen estaremos ya en el plano de la cultura “americana” (usando la amplia y algo vaga denominación de Lezama), donde la imagen juega el papel cardinal al consolidarse como corazón del sistema poético por ser la bisagra que une poesía e historia.

El otro pilar de su sistema poético es el movimiento entre lo real y lo inexistente, y Lezama lo ilustra con una creencia antigua: los etruscos, dice en “La dignidad de la poesía”, estaban convencidos de que los muertos volvían a visitar, montados a caballo (777 y siguientes). Oír o ver el caballo a la puerta, trae a la mente al muerto (ahí tenemos de nuevo la imagen como imaginación y como índice de un ausente, que en este caso es el vivo ahora muerto que no tiene su cuerpo sino su espectro) de modo que un espanto, uno que no es, cobra existencia. Con estos dos rasgos: el paso de lo imposible a lo posible, y el paso de lo inexistente a lo real, se llega a las eras imaginarias o “leyes de la imaginación” (“La dignidad” 765) que son “momentos en la historia regidos por esa creación invisible, por esa creación soterrada, por esa indetenible correlación de los hechizos y los milagros que tenemos que llamar poesía” (“La dignidad” 777). El problema de las eras imaginarias, que según Lezama es “lo más significativo de [su] obra” (Bianchi Ross, “Asedio” 157) se extiende al plano filosófico, en tanto hace parte de una discusión milenaria sobre el paso de lo abstracto a lo concreto, del pensamiento a la palabra, y de la memoria, donde el platonismo es sólo uno de los referentes. En los

Capítulos 2 y 3 repaso las imbricaciones que se producen en las eras entre historia y memoria, entre acción y palabra, al calor de una idea no ilustrada del tiempo.

Lezama enuncia sus eras agrupando temas por bloques aparentemente muy dispares. Esos bloques tienen una coherencia que no salta a la vista, porque se rige por los parámetros asociativos de las eras, que son poéticos, no historiográficos. De ahí que incluso sea difícil definir el número exacto de las eras estipuladas por Lezama (algunos críticos enumeran diez, otros cinco, por ejemplo). Entre los temas que Lezama proponía estudiar como eras caben entradas como

las tribus misteriosas de los tiempos más remotos [...]. Todas las antiguas formas de reproducción [...], lo tanático en la cultura egipcia [...], lo órfico y lo etrusco [...], estudio de la poesía que va desde Parménides a P. Valéry, pasando por M. Scéve [...], conjuros del *Yi King*, los exagramas [...], el culto de la sangre: los druidas. Los aztecas [...], conceptos católicos de gracia, caridad y resurrección (“A partir de la poesía” 835-841).

Como representante de la última Era de su lista, la Era “de la posibilidad infinita”, está Martí. Esa Era giraría en torno a “lo imposible [que] al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinidad” (839), giraría en torno a los caminos que permitieron que Cuba desvaneciera en lo político, lo cultural y lo social el estado de estancamiento en que Lezama la veía.²⁰ Es procedente entonces pensar la Cuba de

²⁰ Este punto es neurálgico en las discusiones actuales en torno al proyecto lezamiano y la apropiación de sus ideas sobre Martí por parte del régimen castrista. Rojas (*Isla sin fin*) lee el entroncamiento del régimen sobre los principios martianos como una apropiación, y Ponte (*El libro perdido de los originistas*) critica duramente el papel de Vitier en el endiosamiento de Martí a partir de Lezama, llamando la atención sobre el hecho de que hoy en día se perciben indicios claros de que Lezama va a ser entronizado como Martí lo fue a su vez. Vitier, por su parte, en la muy reciente compilación que hace de textos de Lezama sobre Martí (2000), se permite acotar que el entusiasmo, el optimismo de Lezama respecto al futuro de la Revolución

Lezama a lo Martí, pero también, aprovechando una broma risueña que Lezama solía hacer (le gustaba decir que en Cuba sólo había habido tres José: José María Heredia, José Martí y él), es legítimo concebir la Cuba a lo Heredia, ambas confluyentes en una tercera: la Cuba a lo Lezama. Heredia materializaría el primer poeta cubano; Martí, la utopía política y poética; y Lezama, el poeta donde lo cubano cruza lo universal.²¹ Esto equivale a pensar la obra lezamiana (y con ella la obra origenista) como una reflexión sobre la historia de Cuba tanto como historia de Cuba en sí.

En este punto, estamos ya equipados para acrisolar los textos de crítica pictórica escritos por Lezama, tema en sí del Capítulo 3. Allí, exponemos las acepciones posibles de “imagen” en su sistema (fragmento, evocación, imaginación) a un contraste más: aquel entre paisaje (natural y pictórico) y paisaje en sentido lezamiano. La noción de paisaje está repleta de sentidos, pero su base es una constante: se elude lo figurativo en pro de lo figural. Es decir, el paisaje en todas sus expresiones (desde el jardín hasta lo plástico) no es una forma de la representación realista, sino un terreno donde la ausencia genera sentido. De ahí que el punto de articulación del paisaje en Lezama sea la vaguedad o la bruma, que se le ofrece en todo su esplendor en las obras de Claude de Lorrain, paisajista por excelencia y pintor de dioses (¡ninguna coincidencia!). Esa bruma pictórica halla su equivalente en la bruma textual de Garcilaso y de Lezama mismo, y obedece a una

recién acaecida (“A partir de la poesía” es un texto de 1960), es prematuro. Lezama afirma: “Entre las mejores cosas de la Revolución cubana reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante” (“A partir de la poesía” 838). Y Vitier historiza: “Habiendo llegado a ello por sus propios pasos y algún traspiés (¿demasiada Europa en los intentos iniciales?), Lezama al cabo descubrió que el mito de nuestra insularidad americana y universal se llama José Martí, mito actuante como decisiva ‘fuerza de impulsión histórica’, revelado a él en vísperas del asalto al Moncada, constatado en el primer año del triunfo revolucionario quizás con demasiada ansia de inmediato apoderamiento o inclusión en su sistema de ‘eras imaginarias’. Empezaba, nos dijo, ‘la era de la ‘posibilidad infinita’, de ‘la pobreza radiante’, cuando ‘todos los conjuros negativos han sido decapitados’. ¿Todos, y tan pronto como en enero de 1960? Él mismo sería víctima de nuevos conjuros y conjuras” (*Martí en Lezama* 9).

²¹ “Fue el primer cubano que se universalizó [...] fue el primero de nuestros hombres, de nuestros poetas universales” (“Conferencia sobre José María Heredia” 90).

poética del ver y no ver, que más allá de sus conexiones con el barroco ofrece pespuntes de la estrategia netamente lezamiana de resistirse a las definiciones estables, a las nociones inamovibles, a los contenidos que una vez fijos se prestan a la manipulación en todos los sentidos.²² En el escenario de los lienzos, dibujos e ilustraciones fabricados por los pintores cubanos a que Lezama les dedica reflexiones se juegan los componentes de la imagen sobre el fondo de *lo cubano*. Lo invisible y lo visible, el eros de la lejanía, son bisagras para pensar la tradición, la influencia, y los elementos de un arte que pudiera llamarse nacional.

El análisis de los textos sobre pintura propiamente dichos —escritos entre 1935 y 1975— impone entonces un forzamiento y una pregunta. Lezama, muy curiosamente, no usa la noción de “imagen” para aludir a las plasmaciones pictóricas. Como señalamos al comienzo, esta anomalía o reticencia nominativa de Lezama vuelve de rigor imponerle la noción tradicional de imagen, en sentido netamente pictórico, a la noción lezamiana de imagen para sondear así sus cruzamientos. Primeramente, hay que detenerse en la lectura en sí de la obra pictórica llevada a cabo por Lezama, en el trazado de los elementos que resalta: los tropos que reitera, los puntos que enfatiza. Esos elementos tanto como las razones de afinidad para elegir justamente a algunos pintores de la vanguardia cubana (entre ellos Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Arístides Fernández) y no a otros, cifran la suma de características de *lo cubano* posible en Lezama. Luego es

²² En este punto es sumamente sugerente un comentario de Mitchell que conduce a establecer relaciones entre el barroco de Milton y el de Lezama, y entre las funciones de los dos. Dice Mitchell que “La poesía de Milton es el escenario de una lucha entre la desconfianza iconoclasta hacia la imagen exterior, y la fascinación iconófila por su poder, una lucha que se manifiesta en su procedimiento de hacer proliferar las imágenes verbales con el propósito de impedir que los lectores se centren en una escena o pintura particular” (36). Hay que agregar que en Lezama esta tendencia a la par iconófila e iconoclasta se manifiesta en el privilegiado lugar de los espejos o los reflejos en su obra, y que incluso explica, como agudamente percibe Álvarez-Tabío (223), aquello del supuesto descuido de Lezama que deja frases inconclusas o ambiguas que cambian de rumbo de repente (“como si la imagen rebotara en múltiples espejos, realizando una multiplicación”) de que tanto se le acusa.

posible preguntarse: ¿qué es lo que Lezama aprecia, con su lente teológico-poético, en estas pinturas? ¿Cómo compagina su noción tomista de la imagen y la semejanza, de una imagen que busca referente, de una tendencia a la vertical entre lo humano y lo divino, en estos textos? ¿Qué tipo de crítica hace? ¿Cómo se relaciona esta lectura de pinturas con las lecturas que hace en los breves excursos de las eras imaginarias, donde a menudo parte de una reflexión sobre una ilustración o un cuadro? ¿Qué lugar ocupan las nociones de tiempo y espacio aquí, en relación con las eras imaginarias, con la poesía y la pintura? Por otra parte, si concedemos que Lezama no escribe textos por encargo o por compromiso, al modo del poeta de corte, sino por propia necesidad de expresión y por convicción crítica, habremos entonces de considerar estos textos en su mayor parte ignorados por la crítica como textos entroncados con una preocupación muy específica de Lezama.

En efecto, más allá de una lectura únicamente estética a la caza del valor pictórico, esos textos sirven de apoyatura a una pugna lezamiana que puede materializarse bajo la conflictiva rúbrica de “insularismo” pero que más a menudo se designa como la indagación por *lo cubano* por parte de los poetas y escritores del grupo Orígenes. El propósito es contribuir a realizar el papel de Lezama como crítico de pintura, cuyos aportes y visiones marcan los derroteros de los pintores en sí, con quienes solía tener discusiones en torno a lo pictórico, pero también marcan, en especial, el discurso crítico como un terreno donde se juega la independencia de la mentalidad, donde *lo cubano* tiene que aprender a mirarse con otros ojos y a proyectarse a sí mismo de modos novedosos y más inclusivos. En otras palabras, los apuntes de Lezama sobre pintura, tanto como los que hace sobre literatura cubana, desembocan en un plano extraliterario en

el croquis de un proyecto nacional, en una mirada a las potencias deseadas para el caudal político y cultural cubano, desde las entrañas textuales de Lezama.

No deja de extrañar esta inadvertencia general del tema de la plástica en Lezama, pues por una parte, la palabra “imagen” tan frecuente en Lezama, evoca primariamente en efecto el campo pictórico, además del poético, donde se acompaña de “metáfora”. Por otro lado, no se les oculta a los críticos la simpatía de Lezama por lo pictórico, no sólo por sus propios dibujos tan personales, sino por esos textos que dedica a los catálogos de algunas exhibiciones de los pintores cubanos de la vanguardia que colaboraron de continuo con ilustraciones para *Nadie parecía, Espuela de plata y Orígenes*, por su interés por Arístides Fernández, y también por ensayos sobre Picasso, Bonnard o Manet. Pero más que eso, ese interés es denunciado sin ambages por las elucubraciones sobre pintura en el primer capítulo de *Oppiano Licario*, y más importante aún, por la cercanía o afinidad entre Lezama y Rousseau el Aduanero, que el mismo Lezama señalaba, cuando decía que él era, como el pintor francés, un autor “ingenuo” (que con precisión significa en Lezama “inocente” o “adámico”).

Por todo esto, exploró los alcances de este cruce entre imagen tal como lo entenderíamos para la pintura e incluso para la poesía, con los muy particulares sentidos que cobra la noción en Lezama. Al cabo de esta indagación se verá, quiero insistir, que sus críticas sobre pintura son medulares en su pensamiento, que no son ajenas a sus preocupaciones conocidas, que se insertan en los lineamientos de todo su corpus, y especialmente que dan cuenta de una forma de participación de orden político que hasta hace poco se le ha negado.

He venido ejemplificando las razones por las cuales es ventajoso usar para los propósitos de esta tesis una lectura analítica, detenida, acompañada de un cotejo mesurado con marcos teóricos externos. Veamos ahora un caso tal vez más claro de esta situación con el concepto de “nación”, que plantea problemas similares. Benedict Anderson muestra que “el ser nacional”, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de cierto tipo. Para comprenderlos adecuadamente, es preciso considerar con atención cómo han devenido, históricamente; de qué manera han cambiado sus sentidos con el paso del tiempo” (4). Él lo dice en términos diacrónicos con relación a los nacionalismos oficiales, pero es básicamente correcto también para el caso de los proyectos o ideales de nación elaborados por escritores o letrados. Para el caso de Lezama, Remedios Mataix acierta cuando subraya: “Su defensa de lo cubano ha podido entenderse como la de una noción de identidad absoluta, inmutable e impermeable al contexto —a ello contribuye el uso constante de términos como ‘esencias’, ‘raíz’, ‘resistencia’, incluso ‘orígenes’—, pero en realidad está determinada por unas circunstancias muy concretas” (108). La nación, el ideal de nación, se transmuta en las páginas en la obra de este escritor cubano. En algún momento puede dar la impresión de que se afina principalmente en las genealogías de poetas y personajes, es decir, que está en el pasado, estabilizado por nombres y biografías; en otros momentos, la nación es un vacío, una profecía, como le explica a Reynaldo González: “yo prefiero ver lo cubano como posibilidad, como ensueño, como fiebre porvenirista” (122); puede ser una noción estable pero las más de las veces será un invisible, porque Lezama es consciente de que

debemos tener mucho cuidado con eso de lo cubano. Se llega a una conclusión fácil de que lo cubano es esto o aquello —siguiendo intereses de gusto o criterios apriorísticos— pero esa forma de certidumbre sería destructiva. En cada hombre hay lo que no se osa decir, lo que no se osa nombrar y eso, en parte, es lo cubano. Habrá de tenerse un pudor esencial en esta dimensión, tener mucho riesgo cuando hablamos de lo cubano como si fuera una cosa *gelée*, última, definida. [...] hay que tener mucho cuidado con el riesgo turístico de llegar a decir ‘lo cubano es esto o aquello’, porque eso nos puede dañar y cerrarnos puertas a lo universal (González 123).

En el contexto de desorden político y ofuscante penetración cultural, en medio del turismo principalmente norteamericano que lograba definir lo cubano para su propia conveniencia de liberación y disfrute, a estas afirmaciones de Lezama es necesario devolverles toda su dimensión de resistencia política, donde su elusividad se convierte en una estrategia tremadamente potente. Lezama sabe que ese *lo cubano* para turistas no se compadece con *lo cubano* de uso doméstico, digamos, y sabe de los peligros de alienación que implica confundirlos.²³

Esta cardinal metamorfosis de la noción de *lo cubano* es deudora del destrozo de la concepción moderna del tiempo. Y en este punto, una vez más, los marcos externos sufren bajo el impacto de las contradicciones que Lezama hace convivir. También esa es una lección suya, una más de sus imposiciones al análisis: Lezama vive de la

²³ Mataix analiza y condensa la desilusión que produce en Lezama una noción de *lo cubano* como definición llena, clara, concisa, en uno de los versos del poema “Aquí llegamos, aquí no veníamos” de Fragmentos a su imán, donde ella ve como “claro mensaje final un no era esto dirigido a sus contemporáneos [...]: ‘Aquí llegamos, aquí no veníamos’” (217).

contradicción. Está en la base de su pasión por los sistemas gnósticos que buscan el enlace de los contrarios, la continuidad profunda por sobre la aparente ruptura, eso que suele llamarse, hablando de Lezama, la “solución unitiva”.²⁴ Aunque el hambre de definición de una expresión nacional en Lezama es innegable, la vía por la que llega a un planteamiento sobre lo nacional burla los caminos transitados por los nacionalistas. Para Anderson la nación como idea y como construcción teórica sólo es posible una vez que se efectúa la ruptura con los modos de relación propios de las dinastías y con el modo medieval de vivencia del tiempo, con el tiempo mesiánico, una vez en suma que irrumpen el sujeto ilustrado con sus ideas de razón, historia e individuo. No obstante, Lezama logra poner en marcha su propia propuesta de *lo cubano* precisamente contraviniendo esos presupuestos: recurre al tiempo mesiánico, donde los eventos “no están vinculados temporal ni causalmente, una conexión que es imposible de establecer mediante la razón en la dimensión horizontal [...]” (Anderson 24).²⁵

Esto que Anderson usa para explicar ese tipo de simultaneidad “completamente ajena” (24) al sujeto heredero de la Ilustración es justamente el eje del sistema poético de

²⁴ Retomo este concepto de Jorge Luis Arcos, quien en su libro del mismo título, ha estudiado las tendencias de pensamiento que se reúnen en la obra de Lezama. Sin embargo, esta conexión con lo gnóstico es muy evidente en su enfoque del conocimiento y la frase circula en el ámbito de los estudios sobre religiones alternativas también. Esa solución unitiva es, por ejemplo, la que busca Ramón del Valle-Inclán, en *La lámpara maravillosa*.

²⁵ El tiempo mesiánico es uno de los marcos donde cobra sentido la mirada de Lezama sobre Martí, Martí como Padre, como Hijo y como Espíritu Santo de la patria: como el que sale de ella, como el que la fecunda, como el que la ilumina o la guía. Martí Pasado, Presente y Futuro. Por otro lado, en el sistema lezamiano conviven la base bíblica (el tema de lo figural como tipología que veremos en el Capítulo 1), y la forma no cartesiana de concebir la historia (en parte relacionada con la de Vico, que tiene ecos en las Eras imaginarias), y esto hace tentador extrapolar el modelo crítico de Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* a la obra lezamiana. En efecto, no parece muy delirante pensar que Lezama usa el modo de romance en la saga de José Cemí (en *Paradiso*); el modo irónico (aunque en clave lezamiana, no pesimista sino ya en el umbral, en el ricorso, el “ritmo hesicástico, listos para recomenzar” del final de *Paradiso*) en algunos de los poemas y cartas. De fondo está siempre una forma apocalíptica en relación con Martí, la búsqueda de plenitud, de un modo de cumplir su promesa. Lo cubano es de hecho una forma de la anagnórisis en sí, algo que se reconoce cuando se ve, por ciertas claves secretas; de ahí el papel asignado por Lezama a la memoria reminisciente y al sujeto metafórico, que puede ensartar las claves, fundamento de las Eras imaginarias. Por anagnórisis se descubre en las críticas de pintura *lo cubano*, donde ese mito se circunda y se plasma.

Lezama, quien rechaza la idea del sujeto cartesiano, replantea la noción de historia desde la poesía, y practica sin sonrojos una lógica poética, coherente pero poco commensurable con la lógica cartesiana, aunque tampoco completamente medieval. Lezama se aleja de estos presupuestos

por emprender un proyecto al margen de la metafísica racionalista; por privilegiar el discurso poético sobre el discurso científico o lógico; por creer que la metafísica nunca ha tenido la plenitud que dice haber logrado sino que más bien ha sido un disimulo que se funda en un sistema racional que evita precisamente enfrentarse al fenómeno de la imagen (Bejel, “La imagen” 46-47).

La yuxtaposición del aparato teórico de Anderson sobre los planteamientos de Lezama expone aristas que no cuadran, como esta del tiempo y como la de la tradición, que veremos unos párrafos más adelante. Es como si Lezama se moviera en el plano de una cosmovisión pre-nacional. Si al modo singular que Lezama tiene de enfrentar el tiempo y la historia le sumamos la desintegración política cubana presenciada por Lezama y sus contemporáneos, y las dificultades que plantea el propio devenir histórico de la isla para consolidar una identidad nacional, podríamos pensar que la propuesta de Lezama sobre lo cubano está asentada sobre el supuesto de que Cuba no es una nación; de que lo cubano es un vacío por llenar porque no hay referente nacional, contenidos identitarios que lo refrenden. En realidad, Lezama evita explícitamente el concepto de nación, porque, entre otras razones, para él tiene asociaciones con lo popular para turistas. Recordando el diagnóstico de época que hiciera con Guy Pérez Cisneros, Lezama habla de su temor “a los integrantes nacionales, a lo que es el arte cuando se

parte de la búsqueda de la nación” (“Guy Pérez: recuerdos” 282). Es muy claro en señalar a renglón seguido que un arte nacional “que buscando la unidad [...], en definitiva venía a rendirnos a lo hispánico” sólo lograría nombrarse nacional gracias a “violentas imposiciones de lo estatal” (282). “Sabíamos —dice— que lo hispánico no podrá ser la norma para lograr la universalidad de nuestra expresión artística, pero si esta se lograba, la eticidad hispánica alcanzaría la rotundidad de su pleno” (282). Críticos como Martínez, e incluso como García Vega, rastrean en Lezama y en los origenistas (incluidos los pintores), la defensa de lo hispánico, y apuntan que esa defensa proviene de una nostalgia por el pasado de familias pudientes venidas a menos, y que se manifiesta en el rescate de imágenes pretéritas como detalles arquitectónicos (en Amelia Peláez) o la casa de la infancia (para Portocarrero). Es necesario, en mi opinión, reevaluar estas anotaciones a la luz de los planteamientos del propio Lezama, en pasajes como éste. Vemos que al arte nacional basado en lo hispánico (en la rama criolla blanca, católica... de la historia cubana) Lezama lo reconoce como producto de una imposición y como una especie de utopía en la que se insiste más o menos forzadamente. Y que no plantea como punto de partida lo hispano como eje nacional, sino al revés: si se impusiera un arte nacional, lo hispano saldría fortalecido.

Esta disquisición sobre lo nacional lleva a Lezama a perfilar la diferencia entre nación y estado: “No confundíamos la nación, que es acarreo, trabajo madrepotorio formado por el bandazo de la marea, donde el azar extrae un destino y lo evidencia, con el estado, que es toma de poder, irrupción, estreno de una generación, chispa energética que contrae la masa y la cruce, derivando nuevas radiaciones para enmarcar las zonas indolentes hacia su forma y ejecución [...] (280). El estado de que habla, usando la

homonimia, es el estado de creación, un estado que a su juicio se cristaliza en “aquella generación, que por mi parte lo mismo puede llamarse de *Espuela de plata* o de *Orígenes*” (282), y cuyo aporte pasa por el arte y alcanza un modo de vida (el de la pobreza radiante y la creación).

Es indispensable mantener esta diferencia en mente al hablar de lo nacional, o de proyecto nacional en Lezama. Con todo, siendo innegable que él en efecto sostiene (como proponente y como sostén también) un proyecto de nación, un corpus artístico que pueda fungir de punto de referencia, que pueda mostrarse al mundo como *lo cubano* en el arte y en la vida, algunos de los rasgos estudiados por Anderson de hecho sobrenadan en *lo cubano lezamiano*, para volver a nuestro tema de antes.²⁶ Elementos como el poder aglutinante que tienen los medios de expresión como el periódico y las revistas, para el caso de Lezama; la forja o la excavación de modos de vida, paisajes, personajes, sitios, donde un conglomerado humano se vea reflejado y a partir de ahí se unifique imaginariamente como perteneciente a la misma nación... elementos así aún se hallan en Lezama. Y se hallan también las nociones fundamentales de Anderson —tiempo, espacio, memoria, olvido e incluso racismo—, pero con un sentido cambiado, como mostraré en los capítulos siguientes. Las crónicas de *Tratados en La Habana* tanto como *Paradiso* dibujan una Habana, y una Cuba que ha devenido, quizá a pesar de Lezama, faro de gente y artistas que se definen como cubanos en gran medida a partir de ese referente lezamiano: Severo Sarduy, Zoé Valdés, René Vázquez Díaz y en cierta medida Antonio José Ponte sirven de ejemplos netos.

Lezama construye entonces su propio relato, su propia historia cultural de Cuba. Es la construcción de la historia por parte de un poeta, pero más allá de los límites de la

²⁶ Por esto en el texto hablo indistintamente de nación o de *lo cubano* en Lezama.

poesía o de la novela. La idea de lo cubano en las obras de Lezama puede ser una manifestación del tropo del amor patrio que Anderson analiza: “las naciones inspiran amor [...] Las producciones culturales del nacionalismo —la poesía, la ficción en prosa, la música y las artes plásticas— muestran ese amor muy claramente en miles de formas y estilos diferentes” (141). Pero si lo es, es una manifestación por lo menos curiosa, que no se acerca a la alegoría nacional tal como la analiza Doris Sommer a la saga de Anderson, en las novelas decimonónicas latinoamericanas. Cualquiera sea el enfoque con que se llegue a Lezama, es necesario mantener presente: 1) la ambigüedad del concepto de “imagen” en que he insistido, 2) la polivalencia de *lo cubano* en Lezama, y 3) por último, la carga de la palabra “paisaje” en Lezama, donde es a la vez naturaleza —en sentido convencional— y cultura: “Lo único que crea cultura es el paisaje” (“Mitos y cansancio” 25).

Lezama se niega a dar una sola cara de lo cubano y prefiere más bien ficcionalizarlo en múltiples variantes. En sus novelas, poemas, ensayos, críticas de arte y en las revistas que anima se crean y se exhiben mitos de *lo cubano*. Se puede entrar a esa mitología elusiva por muchos puntos, siendo prominente el de la máscara, a la que Lezama vuelve repetidas veces, con excusas interpretativas distintas, en críticas sobre pintores disímiles como Portocarrero y Picasso. Esto es coherente, porque ¿qué son las máscaras sino el rostro de lo desconocido, súbitamente visible —otra vez “la imagen”— y a la par la posibilidad de llenar la cara oculta de esa máscara con la identidad que se desea? No hay que olvidar que más que retomar mitos a Lezama le interesa renovarlos:

Nuestro método quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción [...] que al método mítico-crítico. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado

de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y nuevos terrores” (“Mitos y cansancio” 218).

Lezama mismo, repitámoslo ahora con un sentido añadido, termina convertido en mito, no sólo como héroe oscuro (por hermético y por incomprendido por el régimen revolucionario), sino como mito de la cubanía en sí, referente casi obligado de las dos Cubas, la del insilio (Víctor Fowler-Calzada, buen lector de su obra), y la del exilio, para las que (como mentor y alter-ego) Lezama parece ser la roca que asegura la isla, el pilar que no la deja hundir.

En una discusión sobre *lo cubano* es insoslayable hablar de tradición. Por lo que he dicho hasta ahora debe ser palpable que tampoco este concepto es convencional en el pensamiento de Lezama. Con el rechazo del moderno tiempo lineal, progresivo, y con la resistencia a pensar en términos de identidad geopolítica y aún más, de identidad en sí como algo estable y determinado, Lezama no puede menos que replantear la noción de tradición. Bejel, resume la novedad del concepto con estas palabras: “Lezama [...] busca la fuerza de la tradición, pero *no en lo que ya ha sido pensado* [...] sino en lo que aún no ha sido creado; de hecho en Lezama, más que buscar lo escondido en los pensadores anteriores [...] hay una reverencia de lo impensable y lo increado” (“La imagen” 51).

El contraste con los planteamientos de Anderson en este terreno es pertinente y hace mucho más clara la renovación que Lezama introduce. Para el primero, la comunidad imaginada se cimienta sobre la base de referentes que se quieren hacer ver muy lejanos, casi perdidos en la noche de los tiempos. En el proyecto de Lezama, en

cambio, si bien el olvido y la memoria entran en juego, lo cubano no se hace sobre la base de la raíz, sino de la proyección; no del pasado, sino de lo porvenir.

Esta compleja propuesta sobre la tradición está relacionada con una cuestión trascendental en Lezama: la idea de influencia —y su connotación de deuda— en lo que toca a la historia de Latinoamérica con relación a Europa. Por todos los medios Lezama enroca a Latinoamérica contra cualquier jugada donde Europa quiera reclamarse madre, patria, origen o fuente de lo latinoamericano. Dos de sus estrategias son cruciales. En primer lugar, está su elaboración de la teleología insular, la idea de una especificidad insular cubana, una propuesta que coincide en términos generales pero choca en términos concretos con los debates que sostienen otros pensadores o escritores caribeños vanguardistas, como el martiniqueño Edouard Glissant con su tratado sobre la antillanidad, o el novelista Patrick Chamoiseau (para quien curiosamente el relato bíblico es igualmente obligado, sólo que desde una perspectiva “ópticamente negra”). A este punto volveré un poco más adelante. Por ahora digamos que este mito de la insularidad que Lezama expone ya desde el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, contempla tanto la idea de la isla como tierra firme en medio de las aguas —“la isla como roca” (162) de seguir el análisis de J. Michael Dash — como la de la isla como terreno definido por sus cambiantes bordes de agua. Ambas ideas son tematizadas en el discurso lezamiano en su teleología insular respectivamente como 1) el “eros de la lejanía” o “sentimiento de lontananza” (“Coloquio” 48): la mirada desde la isla, como *terra firma*, la isla como puerto, como receptora, donde el interés del isleño está fijo en horizonte, en el exterior; 2) La resaca: la isla como provocadora de olas: “La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas [...] La resaca [...] es quizás el primer

elemento de sensibilidad que ofrecemos los cubanos” (50). En otras palabras, es el puntal del anhelo lezamiano de la isla en el cosmos, o la isla inserta en lo universal.

Con este tema de la influencia, la tradición y lo nacional estamos en un terreno contemporáneo. En la medida en que pugna por delimitar las zonas de influencia de los otrora centros de poder o control cultural sobre la isla, busca desplazar, reubicar el centro de producción de cultura y proporcionar agencia cultural (que vimos es también agencia política en el discurso Origenista) la obra crítica de Lezama se deja leer desde la perspectiva de los estudios poscoloniales por dos razones. Por un lado, Lezama replantea de continuo “la representación del otro por parte del discurso imperial” y su trabajo de crítica constituye un ejemplo nítido del intento de “representación de sí por parte de los sujetos coloniales” de que hablan Ashcroft et al. (207). Por otro lado, Lezama cuestiona así mismo “la distinción entre cultura como ‘arte’ y cultura como ‘forma de vida’” (*Ibid* 209). Lo dijo desde el editorial del primer número de *Orígenes*:

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura [...] es ridículamente nocivo, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura [...] actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. [...] En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías (6)

¿Cómo no ver en el tratamiento de Lezama hacia Martí —a la vez como poeta nativo que llevó la lengua hasta un nivel sin precedentes haciendo propio lo que venía impuesto y ajeno, y como visionario “padre de la patria” por decirlo, en pleno sentido lezamiano, como aquel que la engendra, seminalmente, que la tiene en sí como posible concreción futura— esa misma problemática poscolonial que se expresaba en palabras de Pérez Cisneros como un ataque al arte clonesco? ¿Cómo no situar en esta polémica la defensa que hace de una Amelia Peláez (que apenas volvía de Francia) como pintora cubana y no como heredera-discípula del cubismo picassiano? ¿Cómo no pensar en ello cuando con seguridad sitúa al lado de la *Mona Lisa* el cuadro *Los Pilluelos* de Juana Borrero, pintora cubana?²⁷ ¿Cómo no verlo en su renuencia a admitir influencias sobre su propia obra?²⁸

El otro aspecto relacionado con este debate tiene que ver ya no con la cultura de la isla en particular, sino con la historia del continente “americano” en general y ahí la propuesta de Lezama sobresale entre propuestas similares de búsqueda de identidad que le son más o menos contemporáneas, como la de Vasconcelos (*La raza cósmica* es de 1925) o Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña porque rompe de entrada con el modelo

²⁷ Aunque Lezama amasa a fondo también otros tópicos del discurso postcolonial en su obra no adquieren los mismos rasgos que en las de otros pensadores caribeños, por ejemplo, en quienes la lengua se convierte en una liza de batalla identitaria (el problema del créole de Patrick Chamoiseau por ejemplo, como medio de definición de una identidad martiniqueña). Y es razonable que esta postura suya tenga que ver con la historia cubana en relación con la metrópoli, el hecho de la tardía independencia cubana respecto a España, pero también al hecho poético de Martí, en español, si bien Lezama señala en *La expresión americana* los matices del español de Latinoamérica, matices que se despliegan igualmente en la obra martiana. Tampoco el asunto de la raza cobra el mismo carácter. En Lezama hay, sí, una postura de élite blanca en este sentido, solapada bajo los argumentos del temple poético como algo no debido a la raza, a lo que él llama “la sangre”. Por estas dos excepciones es que su obra se diferencia tanto de la de Benítez Rojo, en *La isla que se repite*.

²⁸ A este respecto es sumamente diciente su diálogo con Salvador Bueno, quien le pregunta: “Quiénes son sus antecesores literarios?” A lo que Lezama contesta en extenso: “Yo creo que ya se va haciendo costumbre en presencia de mi obra, repetir los nombres de Góngora o de Proust. Y conviene esclarecer mis relaciones con esas figuras que representan grandes momentos de la poesía o de la novela universales. Ninguno de los dos puede ser considerado como antecedente de mi obra” (731). Explica sus diferencias con Góngora y luego pasa a Proust: “En relación con Proust, muchos ingenuos creen que porque yo soy asmático, y en mi novela mi madre y mi abuela aparecen como seres adorables, es otro de mis antecesores. Tengo por Góngora y por Proust un gran fervor, pero de esa devoción no se puede derivar que mi obra sea una consecuencia de los dos” (731).

de original-copia (Europa-Latinoamérica) que de un modo u otro recorre esas propuestas, y porque de paso, en el mismo sentido, no plantea el regreso a un pasado anterior a la Conquista (a formas del indigenismo), ni ve el mestizaje como una realidad exclusivamente típica de lo latinoamericano porque para él todas las culturas son ya asimilaciones. La especificidad del enfoque lezamiano proviene de su poderoso desmantelamiento de la idea de original vs copia, y de su uso, definición y defensa del barroco, no como un estilo prestado, adaptado y copiado sin más desde que llegaran los españoles con sus manuscritos de Góngora y sus ideas contrarreformistas, sino como un aporte de lo “americano” (uso la palabra en el amplio y casi vago sentido de Lezama), y, sin duda, como modo de ser. Sin apresuramiento, elabora este planteamiento peldaño a peldaño (especialmente en *La expresión americana*) cifrándolo no en las sangres que se mezclaron, sino en la lengua que resultó; no en una cartografía signada por la iniciativa del descubridor y apropiada por el europeo, sino en la percepción del mundo, puesto que si, repetimos, “lo único que crea cultura es el paisaje” (“Mitos y cansancio” 290), las culturas no se imponen, nacen.

Esta propuesta suya que parece aquejada de determinismo, de esencialismo, y de inútil orgullo de excolonizado, se aviene bien sin embargo con los puntales teóricos lezamianos que hemos venido señalando. Si el tiempo de la cultura no se rige por lo lineal, ¿qué impide ver al barroco “de Indias” no como una continuación del barroco español, sino como un nacimiento, como un reflujo, como resaca?²⁹ Lezama es

²⁹ Por lo demás, la división naturaleza-civilización, caballo de combate de la modernidad tal como la concibe Europa desde su perspectiva, queda aniquilada tan pronto entra a terreno lezamiano, porque para él, que defiende la pre-existencia de la cultura en territorio americano antes de la llegada de Colón (el espacio gnóstico americano), y que sostiene que “vivimos ya en un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, tan *naturans* como la primera; el conocimiento tan operante como un dato primario” (“Torpezas contra la letra” 434), no tiene ningún sentido la jerarquía de Europa sobre América sobre la base de ese proyecto de modernidad.

poscolonial en tanto acentúa las rupturas, y desconfía de las continuidades. Además, es una propuesta más densa, más sustanciosa que la de Carpentier, en quien lo barroco es, para empezar, un concepto que ya deja mucho qué desear, por su falta de concreción y su uso indiscriminado, y en quien el énfasis en lo racial sí es esencialista y bastante cuestionable.

Pero Lezama no sólo sitúa el barroco en el centro del sistema cósmico latinoamericano. También lo ejerce él mismo. En el capítulo 2 de su *Against Literature* Beverly atribuye la dificultad del barroco, y del neobarroco, a pretensiones elitistas, al deseo de dejar por fuera a los no entendidos, a la necesidad de configurar los límites de una clase de corte. Esa poética de la dificultad en la que sería fácil en apariencia situar a Lezama que explícitamente defiende lo difícil como lo único estimulante, proviene en Lezama más bien de una preocupación cognitiva íntima: ¿cómo conoce el poeta? Lezama responderá que “el poeta crea la nueva causalidad” (Bianchi Ross, “Asedio” 160). En un mundo de reflejos, donde vamos por tanteo, donde la realidad es ya la imagen y el mundo es oscuro, empañado, como visto en un reflejo, esta labor sólo saca pedazos, fragmentos, acercamientos, nunca algo estático, inmóvil, definitivo. En esa misma entrevista con Bianchi Ross, Lezama explicaba la dificultad de sus textos así: “Quiero aclarar nuevamente que no es que yo quiera escribir así. La cosa es más sencilla: yo escribo así. He dicho que sólo lo difícil es estimulante, y hay que intentar siempre el peligro de lo más difícil” (161).

La constancia de Lezama en su preferencia por un modo de decir complejo, recargado, exuberante, hace inevitable una reflexión sobre las consecuencias de ese empecinamiento estilístico. Creo que es plausible plantear en la deriva lezamiana, en su

enmarañamiento sintáctico y figurativo, un empecinamiento no sólo cognitivo sino también político, un intento de eludir el encasillamiento que es presa fácil de las agendas.

Dejando de lado los insondables orígenes del estilo personal, es aceptable señalar un vínculo interesante. De las dos tendencias del barroco, Lezama parece desdeñar la línea quevediana —la del estilo bajo, cómico, para seguir la clasificación de Auerbach—. Lo suyo es más bien el estilo mixto, que habla de cosas “bajas” (cuando se precisa) pero en estilo elevado: el resultado es igualmente la risa, pero una risa despaciosa, dubitativa e intelectual. Los capítulos eróticos de *Paradiso*, por ejemplo, vestidos con toda la erudición lezamiana, inducen ese efecto. No obstante, hay algo más. A este estilo mixto Lezama añade el gigantismo. En los “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*” Lezama precisaba que había “trabajado dentro de lo que los arquitectos renacentistas llamaban el orden gigante del Palladio. El gigantismo de Rabelais a Joyce” (716). Reúne ahí el orden arquitectónico con el más importante para nosotros del gigantismo, ese que Auerbach ha estudiado precisamente en relación con Rabelais (*Mimesis*, capítulo 11), donde las hipérboles y el imposible subvieren el mundo y burlan las censuras. ¿Y si el barroquismo de Lezama fuera exactamente esto: Una irrupción que la hegemonía califica de descabellada porque oculta en su propio decir, en su modo de ver, las claves para su derrumbe; una abolición del mundo a que estamos acostumbrados; un resistirse a las “formas del conocer con los ojos” (“Gracia eficaz” 58).

Esa flecha no sólo atraviesa lo político, sino además lo epistemológico porque nos impone cambiar de óptica y de ritmo de pensamiento, que es lo que hace el sujeto metafórico. Como ha indicado Bejel: “El sujeto metafórico lezamiano es tanto una superación radical del sujeto sentimental romántico como del cogito, del sujeto racional

cartesiano, del concepto de subjetividad de gran parte de la metafísica de la modernidad” (“La imagen” 53); es aquel que “siempre anda en busca de su propia trascendencia (54), y “es metafórico porque siempre significa por medio de apuntar a un más allá de lo manifiesto, más allá de sí mismo” (55). Lezama no sólo lo induce en el lector, sino que además lo encarna, como teórico, como poeta, como crítico.

En “Las responsabilidades del crítico” Northrop Frye delimitaba la figura del crítico —y sus funciones— partiendo del dúo Juan Bautista-Jesucristo. Del mismo modo que el Bautista había anunciado, revelado —o hecho público— y bautizado a Jesucristo, el crítico debía prever (profetizar) al escritor valioso, hacerlo conocer y darle el aval del reconocimiento. Esta definición funciona a cabalidad en el mundo lezamiano.

El afecto, la estima profunda que Lezama demostró por Juan Ramón Jiménez no se explicaba por una cuestión de admiración de discípulo a maestro, por lo demás casi inconcebible tratándose de Lezama, de su negación de la idea de influencia en sí, y de su costumbre de ponerse como maestro él mismo (es evidente que en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” el Sócrates no es precisamente el poeta español). La constante correspondencia con Juan Ramón, las demandas insistentes para que colaborara con textos muy puntuales en las revistas (“Mándenos cosas tuyas para...” aparece a menudo en estas cartas) son el resultado de una tarea más que Lezama se había impuesto.

Su amigo, el crítico Pérez Cisneros, en el artículo suyo de 1937 que hemos citado al comienzo, atribuía a la ausencia de críticos el estado agonizante de la cultura cubana, puesto que a falta de criterio primaban el amiguismo o los intereses creados.³⁰ Lezama

³⁰ Convocaba Pérez Cisneros: “Censuremos a esa prensa, revistas, como diarios, barriada de pifläta que sin poseer el menor valor son los árbitros de nuestros más sagrados derechos culturales” (“Presencia de ocho pintores”) y se iba lanza en ristre contra los que “como Mafach o Marinello prefieren ser mercenarios y vender a países extranjeros, un saber y una cultura que tanto necesitamos” (120).

era de la misma opinión y veía en Juan Ramón una oportunidad de subsanar la carencia. La llegada de Juan Ramón constituía una esperanza: en vista de que “se ha hecho una crítica municipal, limitadísima, ansiosa de alcanzar su finalidad y de hacer sus proclamaciones de acuerdo con sus intereses funcionales” (“Gracia eficaz” 63), la llegada y el juicio de Juan Ramón, “el gran poeta que ahora vigila y cuida nuestra poesía” (63) eran valiosísimos. Afirmaba Juan Ramón: “Me toca ser [...] en estos 1936-37 el testigo amoroso de la opulenta flor poética cubana que se está logrando por lado diverso en auténtico fruto. Es evidente y yo que lo había entrevisto de lejos, lo he visto ahora de cerca, que Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía” (63). A falta de críticos como Juan Ramón, Lezama resuelve llenar este otro vacío. En plenitud, Lezama fue ese sujeto metafórico que disparaba “más allá de lo manifiesto, más allá de sí mismo” también como crítico. Fue revolucionario en forma y contenido, y entendiendo la nación “de acuerdo con la imagen que de ella ofrece la escritura [...] obedecía al perfil del “buen letrado” que exigió para Nuestra América Martí: “‘estrategia es política’; ‘la solución está en crear’” (Mataix 109).

La obra profusa de Lezama, a la par que su trabajo infatigable, no fueron otra cosa que ese continuo trabajo de profeta, ese constante avizorar y develar los rumbos culturales que encarnados en poemas, novelas y pinturas, condujeran a la Cuba anunciada.

Para concluir, retomemos la comparación entre Lezama y otros autores caribeños. Los estudios críticos sobre Lezama lo recuperan infaliblemente para el continente. Los escritores latinoamericanos lo consideran uno más de los suyos, una de sus figuras

cimeras. Dado los lazos históricos y sociales de Cuba con Latinoamérica, esto es perfectamente comprensible. No obstante, hay una ausencia que llama poderosísimamente la atención. ¿Cómo es que siendo antillano también, no pensamos a Lezama en ese contexto? Y esto es más curioso cuando se cae en cuenta de que Lezama se refiere a sí mismo como isleño, y que numerosas características de su sistema están ancladas en el símbolo de la isla (basta pensar en “lo sumergido” y en el “eros de la lejanía”). Es él quien expone además un corte en la sensibilidad continental y la del insular: “nosotros los cubanos nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que *no nos sentimos muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental*. La estabilidad y la reserva de una sensibilidad continental contrastan con la búsqueda superficial ofrecida por nuestra sensibilidad insular” (“Coloquio” 50, énfasis añadido).

En la bibliografía mayor y menor sobre Lezama no hay hasta el momento una sola entrada sobre la obra lezamiana como parte de un mapa caribeño, pese a las ostensibles semejanzas (y diferencias explicables también, claro) entre su pensamiento y el de otros autores, de tradición tanto anglófona como francófona. A Carpentier, por ejemplo, se lo coteja con autores como el guadalupéño Daniel Maximin o el martiniqueño Edouard Glissant. No ocurre así con Lezama. Las razones de esta omisión pueden radicar en la dificultad de la escritura de Lezama, en la peculiaridad de sus textos y en el hecho de que a menudo la idea que expone en un ensayo se desarrolla solo en otro. A estos factores que dificultan el reconocimiento de Lezama y la valoración de sus perspectivas en ese contexto del pensamiento y la literatura caribeños, se suma la carencia de una traducción de sus obras completas al francés o al inglés, lenguas de principal circulación en el

Caribe, aunque en la época del Boom Gregory Rabassa (traductor de García Márquez y de Cortázar al inglés) realizara la traducción de *Paradiso*, a la par que Didier Coste la hacía al francés. Hoy en día, sin embargo, apenas si algunos de sus poemas empiezan a ser vertidos al inglés. Así, pues, un estudio que reinserte a Lezama en el Caribe está en mora de hacerse.

Algunas de las diferencias más tangibles entre las ideas de Lezama y las de otros autores caribeños en torno a representación e identidad, en confrontación entre el Caribe y Europa, se deben a rasgos específicos de la colonización de Cuba: la preeminencia criolla y la ausencia de un créole de base popular y de uso generalizado entre la población; la prolongada dependencia de la Corona española si se compara con el continente, y el tortuoso fin de esa relación con la intervención de Estados Unidos, así como la posterior subida al poder de Fidel Castro; el tamaño incluso de la isla.

Una primera diferencia importante entonces es que la mayoría de los escritores de esta área consideran el componente políglota como uno de los definidores *per se* de lo caribeño. Lezama valora las lenguas (especialmente el francés por su inclinación por Mallarmé, Claudel y Baudelaire) y sus convicciones respecto a circulación del saber aseguran un espacio constante para las traducciones en *Orígenes*. Pero Lezama no tiene cómo sentir una angustia de influencia o alienación relacionada con el uso del español, porque su proyecto pasa por una exaltación de lo hispano (ético y poético), y por el destacadísimo lugar de la poesía de Martí en su pensamiento. Igualmente, no es muy prominente (aunque lo menciona y lo reconoce) en la obra de Lezama la problemática de la plantación: sus desastrosos efectos sobre la vida de millones de afrodescendientes y su función como configurador de lo que hoy son las antillas. La transculturación y la

hibridez no son los puntales de la definición de Lezama para lo insular porque Lezama elude mediante maniobras diversas el problema de la raza, que a su juicio divide la nación, un planteamiento en cierto modo de aliento martiano. En este punto, coincide con algunas posturas de Edouard Glissant (admirador explícito de la obra de Lezama).

Glissant, filósofo de formación, y con una obra de gran calado como la de Lezama, ofrece paralelos interesantes con él en dos aspectos cruciales: la irreductibilidad del otro y el rechazo a la idea de hibridez. En efecto, la visión de la creaolización que tiene Glissant parece asentarse sobre las mismas bases filosóficas con que Lezama piensa la identidad: “para Glissant, la creolización no se confunde para nada con la política de la sangre mezclada” (Gontard 142). El elemento que permite la diferencia toca a la percepción del otro como ser inaprensible: “un elemento fundamental en el dispositivo elaborado por Glissant [respecto a la creolización] es el de la opacidad del otro” (142).

Uno de los aspectos comunes que más sobresalen es la insistencia en buscar modelos de tiempo alternativos al tiempo ilustrado, que sin remedio condena a las islas al “atraso” perpetuo y a la “copia” cultural respecto a Europa. Dash analiza a fondo este patrón común de reparación de la propia historia en que están embarcados la gran mayoría de los autores caribeños vanguardistas, desde Derek Walcot, el poeta de Santa Lucía, hasta Aimé Cesaire, el martiniqueño. Todos se esfuerzan por “interrogar el tiempo histórico y los orígenes ancestrales” (97), y a su modo, aunque con poéticas diferentes, cada uno hace lo que J. S. Alexis, el escritor haitiano que en 1956 “estaba teorizando una nueva idea del tiempo y el espacio caribeño que liberara a la región de una serie asfixiante de constructos coloniales, anticoloniales y nacionales” (97). Una fórmula que, como esta tesis muestra, condensa bien lo que hace el mismo Lezama.

Como es natural, esta reinterpretación, esta búsqueda de otro origen y otra temporalidad, pasa por la cuestión de la memoria, un rasgo que no cobra las mismas dimensiones en las discusiones sobre políticas de la identidad en Latinoamérica. En los estudios y obras literarias recientes sobre historia y cultura del Caribe (desde Trouillot, con *Silencing the past*, hasta Chamoiseau con *Texaco*), en las obras de autores sensibles a la problemática social, económica y cultural de las Antillas. La memoria es fundamental, es el locus que permite reconceptualizar la historia oficial colonial y reivindicar la propia existencia como algo a la vez desconocido (porque la narración oficial lo ha pervertido o lo ha hecho irreconocible) y muy oculto para sí mismos. Es una herramienta para “refutar la imagen de dependencia y falta de creatividad asociada al Caribe” (Dash 100).

Una confluencia interesante, a mi modo de ver, es la de Lezama con Daniel Maximin, el poeta y novelista de Guadalupe. Las novelas de Maximin son muy recientes (*L'isolé soleil* fue publicada en 1981), comparadas con la producción de Lezama. Pero el motor de esas novelas es el cruce entre poesía e historia, como discursos análogos, no dispares. En *L'isolé soleil* y en *L'île et une nuit* el discurso historiográfico se coteja, se contradice, se compara, se reinventa, se suplanta con el discurso poético, ensamblado en forma de diario personal, de poemas, de mitos. Y aunque Maximin no tiene una elaboración como las eras imaginarias, y aunque sus protagonistas son en su mayoría mujeres (en sí, una diferencia notable con el resto de autores masculinos del Caribe, incluido Lezama, que suelen entronizar héroes masculinos), esta coincidencia de principios es por lo menos digna de mención.

Otra confluencia, en esta misma línea de replantear el tiempo lineal como punto de inserción en la historia, es la que se aprecia con la obra del guyanés Wilson Harris. La

metafísica propuesta por Harris es motivo de extensos estudios y la lectura de su obra narrativa o de sus conferencias al trasluz de los pensamientos de Lezama produce continuos sobresaltos de reconocimiento, que merecen un estudio aparte como he dicho. Vale sin embargo apuntar someramente el valor que Harris concede a la máscara y su forma de desmontar el parámetro de linealidad temporal. Dejo al lector con un párrafo sin traducir de su novela *Carnival*, donde estos elementos (no en vano evocadores del modo como Lezama plantea el problema de la imagen, puesto que Harris parte de Dante también) se perciben con claridad al lado de la rareza de la prosa en sí:

For such is the paradox, the comedy, of half-divine, half-Carnival,
character-masks in the medium of time. For Carnival time is partial, the
past and the present and the future are parts of an unfathomable Carnival
whole beyond total capture. Thus the past, as much as the future, bears
upon the present, they are the children of the present but they also parent
the present. The hidden past affects the present even as it emerges through
present discoveries as a new, unsuspected force. If the present parents the
future how can it also be the child of the future?

“The contradiction is resolved”, Masters said, “when one sees that the
parts of time within which we live, die, are born, imply that there is no
absolute parent or model of time that we can seize.

“To see into the future –as into the hidden past—is a revelation of the
partial ground on which we stand and the partial ground to which we
move backwards or forwards.

“To see into the past as into the future is not to possess absolute knowledge of the past or the future but to be moved nevertheless by the mystery of originality that gives birth to the future as the future and the past give birth to ourselves.

“That originality, that mystery, may perceive a real, however elusive or incomplete, outline of coming events –or hidden past events—even as it confesses to deeper and farther hidden pastas and coming futures that are already transforming the basis of what one sees and feels in the moment

(31-32)

Queden estas anotaciones someras sobre relaciones transatlánticas³¹ como una invitación a futuros estudios que contribuyan a ampliar la perspectiva que tenemos sobre la obra de Lezama Lima en el contexto de su ser insular.

En las páginas siguientes el lector encontrará una acumulación progresiva de sentidos en torno a la noción de imagen, desde un enfoque más bien ecléctico, a caballo entre el análisis de texto y los estudios culturales. En el Capítulo 1 exploró las afinidades entre poesía y dogma católico/cristiano en Lezama: busco respuestas al por qué del magnetismo de ciertas ideas católicas como la resurrección sobre la cosmovisión lezamiana, más allá de sus prácticas religiosas privadas. En ese capítulo, pasamos revista a lo figural dantesco, como fundamento de una forma de concebir una causalidad no cartesiana, un tiempo y un espacio paralelos distintos. Vemos también cómo se configura

³¹ Laura M. Stevens en una reseña propone tres modelos de análisis en los estudios trasatlánticos que sería oportuno retomar para este tipo de análisis. Ella habla allí de estudios transatlánticos (comparativos), estudios cisatlánticos (de un lugar en concreto en el Atlántico) y estudios circumatlánticos (que ven el Atlántico como zona de intercambio).

a partir de ahí la visión de un sujeto no ilustrado, sino metafórico. Son importantes en ese capítulo las nociones de visible e invisible, y de transubstanciación, nociones que se extrapolan del ámbito teológico al plano del conocimiento y la poesía, o mejor, del conocimiento por medio de la poesía.

Con ese bagaje se entra al Capítulo 2, donde estos contenidos y definiciones se contrastan con el modelo ilustrado de pensamiento. En este capítulo se alcanzan a apreciar las dimensiones de la propuesta lezamiana sobre la historia, la tradición y la influencia, su inserción en una problemática de actualidad, aún hoy en día, en torno a autonomía cultural, y a definiciones de cultura e identidad. Son palpables, en suma, los alcances políticos de su sistema poético. Para llegar a esa valoración, exponemos las estrategias del discurso moderno. Entonces es posible entender la potencia del mecanismo desmantelador de la concepción del tiempo, el espacio y la causalidad de tipo ilustrado por parte de Lezama. Se hace claro el contraste entre esas nociones y las que Lezama propone: la incesante temporalidad, las eras imaginarias, lo incondicionado. En este segundo capítulo se descubre el papel de la isla como símbolo de la historia y el papel de imagen que se asigna a algunas figuras cubanas.

Finalmente, en el Capítulo 3 me ocupo específicamente de *lo cubano* en Lezama tal como subyace a las críticas de arte que escribió sobre Arístides Fernández, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Amelia Peláez, en particular. Igualmente, reconsidero nociones de los capítulos anteriores como imagen, invisible, visible, influencia y tradición, sólo que recargadas de sentido desde la plástica. En ese capítulo salen a flote algunas fisuras del sistema lezamiano en el plano social, en lo relativo a afrocubanidad, junto a algunas consideraciones de género.

CAPÍTULO 1

LA IMAGEN EN CLAVE TEOLÓGICO-POÉTICA

“Conocemos sólo en parte y profetizamos sólo en parte, pero cuando llegue lo perfecto desaparecerá lo parcial. [...] Ahora vemos por un espejo y oscuramente, mas entonces veremos cara a cara”
(1 Cor 13: 9-12)

José Lezama Lima se destaca entre los escritores cubanos del siglo XX por su filiación manifiesta con el catolicismo. Es sabido que en los círculos intelectuales de su época, esta inclinación no es privativa de Lezama, pues desde *Verbum* (1937) y *Nadie Parecía: Cuaderno de lo bello con Dios* (1942-44) —la revista que produce con su amigo, el poeta monseñor Ángel Gaztelu— hasta *Orígenes* (1944-56), en la mayoría de sus proyectos se aglutan compaños de faena con la misma creencia. Sin embargo, Lezama sobresale entre todos sus contemporáneos por el carácter del catolicismo que plantea: porque únicamente él se propuso crear, desde la plataforma católica, no sólo una ética y una *doxa*, sino un sistema poético con un aliento de largo alcance, que proporciona guías para el pensamiento y el conocimiento, y que pauta la mirada sobre el mundo, la poesía, el saber, y más allá, incluso, sobre la identidad personal, cubana y continental.

Como lo condensa el crítico Jorge Luis Arcos: “Nadie, en la lírica cubana, había intentado crear un método poético de conocimiento, una lógica poética” (“La poesía” 199). El sesgo católico de ese proyecto lezamiano es único, porque no se afana por los caminos desgastados y desprestigiados de la tradición católica, no promueve las prácticas que más evidentemente distinguen al creyente: no se apoya en el sermón y quizá ni siquiera cree en la misa dominical, y sobre todo, no pretende adoctrinar. Se afinca, más bien, en los fundamentos teológicos esenciales del dogma católico (la inmaculada concepción y la resurrección, entre ellos) y los renueva, convirtiéndolos en un imprescindible, en una plataforma teológica para lo poético.

El particular catolicismo de Lezama apenas empieza a ser detallado por la crítica, en tanto es uno de los puntales de la rencilla que polarizó los idearios estéticos de *Ciclón* y *Orígenes*.³² Los escasos estudios que se detienen en ese aspecto logran desentrañar las bases doctrinales de que se sirve el poeta y aclarar sus relaciones con otras líneas teológicas, como la de Simone Weil. Sin embargo, estamos en mora de una exégesis que explique por qué Lezama retoma esos elementos, un análisis que complemente de ese modo los estudios recientes que muestran cuáles son y cómo se entrelazan en Lezama.

Dicho de otro modo, es preciso que nos preguntemos dónde reside el atractivo del

³² En este punto es preciso ser cauteloso, pues aunque el catolicismo fue uno de los puntos de contienda del ideario estético que enfrentaría a *Orígenes* y *Ciclón*, a mediados de los sesenta, la presencia en *Orígenes* de Lorenzo García Vega y Virgilio Piñera obliga a matizar esa afirmación. Al respecto, pueden consultarse los escritos de César Augusto Salgado, Jorge Luis Arcos (*Los poetas*) y Enrico Mario Santi (“Entrevista”). Lo relatan también Fina García Marruz y Cintio Vitier (“La amistad”). Hecha esa salvedad, sigue siendo válido entonces analizar la obra de *Orígenes* en concreto dándole gran valor al peso católico en su forma de acercarse a la cultura cubana, de producir literatura, y de pensar la labor intelectual. Las vetas católicas son explícitas en la obra de Cintio Vitier y en los poemarios de Fina García Marruz, por ejemplo. También son muy evidentes en escritos de Julián Orbón, el músico también *Origenista*. Orbón, Julián. “Y murió en alta gracia”, por ejemplo, es una nota sobre la muerte de De Falla, escrita completamente en clave católica. El logro de *Orígenes* en la literatura cubana, en su conjunto, lo condensa J. L. Arcos: “Al enmarcar la poesía como acto genésico, originario, más allá de su poderosa y evidente raíz cristiana, ellos producen vuelcos sin paralelos dentro del ámbito de la poesía cubana [...] obras que presuponían una nueva percepción de la poesía dentro del proceso de la lírica cubana” (“*Orígenes: ecumenismo*” 145).

catolicismo como dogma para Lezama, qué parte del corpus teológico se deja injertar y da frutos en su árbol de lo poético; qué halla en el dogma católico que no le brindan por ejemplo los sistemas gnósticos, el orfismo o las creencias egipcias sobre el Más Allá, por citar apenas algunas de las referencias constantes de Lezama.

Por tanto, el objetivo de este capítulo es analizar cómo se concreta lo doctrinal católico en su obra, cómo se entroncan las líneas de su sistema poético con la doctrina católica. En otras palabras, insistimos en una pregunta: ¿Por qué Lezama se gira hacia lo católico para pensar la poesía, su ideal, su relación con el conocimiento, sus cometidos en lo individual y lo colectivo, en persona del poeta y la humanidad? Una vez explicitadas las afinidades y conexiones entre poesía y catolicismo, tal como el poeta Lezama las comprende, estaremos en condiciones de apreciar la envergadura y el tipo de su catolicismo, pero sobre todo su razón de ser, y sus manifestaciones textuales y filosóficas, a la par que estaremos en posición de comprender mejor las resonancias de Lezama en el medio cubano.³³

³³ El cuestionamiento sobre la profundidad o el calibre de la religiosidad de Lezama como persona no me parece de gran incumbencia. El impacto de ese corpus teológico sobre la estructuración del sistema poético sobrepasa los bordes de la creencia, hace de su fe en el catolicismo como tal una pregunta insustancial en lo relativo a Lezama mismo. Vale anotar sin embargo que aunque Lezama epilogue cartas a Cintio Vitier con frases como “En Cristo, Nuestro Señor, humildemente” (Bianchi Ross, *Como las cartas* 69) no trata el catolicismo con una reverencia distintiva, le da el mismo tratamiento lúdico que le da a los otros sistemas que evoca, y son conocidos los chascarrillos que le hace, por ejemplo a su amigo el monseñor. Para citar sólo uno, puede traerse a colación la anécdota que cuenta Eliseo Diego: “En una de aquellas salidas nos acompañó el padre Gaztelu, amigo suyo desde la juventud. Lezama hacía una larga disquisición acerca de la existencia del infierno, el cual, según él, se hallaba deshabitado. Todo eso apoyándose en filósofos de la Edad Media. La disertación parecía no tener fin, y el padre intervino: ‘Vamos, Lezama, déjatela de decir tonterías.’ La respuesta del escritor no se hizo esperar: ‘Déjenme con mis pequeños disparates, que a nadie le hacen daño. Además, yo soy católico, a mi manera.’ A lo que Gaztelu ripostó: ‘Que es la única manera de no serlo’” (91). Pero las anécdotas y las dudas, sin embargo, no revocan la validez del sistema dentro del pensamiento de Lezama, y por eso dejaremos de lado esa veta de la cuestión, para centrarnos en sus aportes. De todos modos, el ámbito vital y el ámbito artístico no están divorciados en el caso de Lezama en tanto él no concibe la vida como ajena al arte, pero si se fuera a afirmar el catolicismo de Lezama habría que enfatizar que se trata de un catolicismo secular. J. L. Arcos reflexiona sobre este punto en “*Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia*”.

Las alusiones lezamianas a hechos, personajes y temas bíblicos o relacionados con el catolicismo son notorias tanto por su número como por el carácter inusitado que a veces cobran una vez insertas en sus nuevos contextos. Las hay muy transparentes, en apariencia, como los títulos de algunos de sus poemas “Sonetos a la Virgen” o “San Juan de Patmos ante la puerta latina”. Las hay también más sutiles: “Muerte de Narciso”, su primer poema, ha sido interpretado por ejemplo como una glosa sobre la resurrección.³⁴ Del mismo modo, los poemas que conforman la segunda parte de *La fijeza* (1949) desarrollan misterios bíblicos como la resurrección (“Éxtasis de la sustancia destruida”), y la novela *Paradiso* (1966) acoge disquisiciones teologales como la del capítulo VIII, donde en torno al cura Eufrasio se hacen apostillas a “la lejanía del cuerpo y el orgasmo doloroso, que el enajenado creía inquebrantables exigencias paulinas” (252).

Igualmente destacables son los tropos, mitos y metáforas que extrae del ámbito católico, bien sea bíblico o doctrinal, es decir derivado de los escritos de los teólogos. Además del elogio de la pobreza, que para Lezama constituye una de las raíces de la excelsitud de los grandes cubanos, son capitales en este renglón la “entrada del héroe en la ciudad” y la Trinidad. La primera deja de aplicarse al arribo triunfal de Cristo en Jerusalén para sugerir una plenitud alcanzada por algo o alguien en cualquier plano, normalmente *post mortem*, y a las repercusiones o vibraciones de esa plenitud. La frase adquiere cuerpo en el caso de José Martí, por ejemplo. La entrada del héroe en la ciudad habla en cierto modo del cumplimiento de una promesa.³⁵ La Trinidad, por su parte, se

³⁴ Véase Emilio Bejel, el capítulo “Narciso en el lenguaje de Casandra” de su libro *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Otra lectura en esta misma dirección es la de Aída Beaupied.

³⁵ A partir de esta figura es fácil entender la bienvenida que da Lezama a la Revolución en 1960, cuando la incorpora como la última de sus Eras imaginarias: donde la promesa de Martí se cumple; es como si con Fidel entrando en La Habana entrara Martí. Los juegos con este trozo en *De donde son los cantantes* son explícitos. También lo son las críticas a la apropiación, y hasta cierto punto la perversión de estos enfoques

cita de múltiples maneras en Lezama, entre ellas como la triada “saber, verdad y belleza” (*Paradiso* 380) o como alusión al patrón de composición musical de Lully que, sin extrañeza, equivale a los procedimientos de pensamiento consuetudinarios de Lezama: “*fuite, opposition y ensemble*” (*Paradiso* 380). La Trinidad será cardinal por lo que toca a la noción de imagen, pues instaura la divisibilidad, distribuye tomísticamente la divinidad en partes que se complementan.³⁶

Vale reiterar que estos tropos, mitos y figuras de raíz católica no reciben un tratamiento de excepción, que no se reverencian, sino que al igual que con todas sus otras fuentes, Lezama se permite subvertirlas al leerlas desde una perspectiva inesperada o al ponerlas en contextos que las enrarecen y las regeneran. Ocurre precisamente con la Trinidad, para citar un caso, en “Cesuras fabulosas”, de *La fijeza*, donde como colofón a una página sobre el tiburón en su ámbito marino, leemos: “La roca es el Padre, la luz es el Hijo. La brisa es el Espíritu Santo” (*Poesía completa* 174). Esa frase conclusiva obliga a volver sobre el texto con una expectativa teológica, y lo que parece una simple descripción se convierte en un tejido de símbolos.

Para adentrarse en las afinidades posibles entre el rango simbólico católico y los ejes de lo poético en Lezama son útiles dos nociones angulares: lo invisible, y la resurrección. Ambas, como es lógico, se asientan en la fe, puesto que “[...] el hombre

a lo martiano por parte de Vitier y con él de la institución revolucionaria. Ponte es quien más abiertamente habla de esto en *El libro perdido de los Origenistas*.

³⁶ Por otro lado, en un plano lúdico, no es fortuito que el Curso délfico, el discurso del método lezamiano, esté compuesto de tres partes: Abertura palatal- textos oraculares; Horno transmutativo: el paideuma de la creación; Galería aporética o burlas del tiempo y el espacio (*Oppiano* 211). Sin ser muy arbitrarios, estos tres estadios se pueden conectar con las tres personas de la Trinidad: el primero está conformado por “esos libros que actuán como regidos por la gracia” (*Oppiano* 210). Siendo el punto de partida y sabiendo que en términos tomistas la gracia sale de Dios, y se distribuye entre las criaturas ese primer estadio sería el lugar del Padre. La segunda parte sería El Hijo o Verbo. En esta fase, “la semilla germinada *asciende al fruto*” (215, énfasis añadido), o en otras palabras se produce la transmutación, y ya señalaremos en ese sentido la cualidad metamórfica de Cristo, el Verbo. La última fase del curso délfico, la burla tiempo y espacio, sería el punto del Espíritu Santo, que violando esos planos espacio-temporales aparece “de la nada”, e ilumina el espíritu.

creyente, por habitar el mundo de la caridad, llega a creerlo todo, incluso lo que no entiende, es decir, entiende incomprensiblemente, entiende sin comprender todo [...]” (Bianchi Ross, “Asedios” 158-59). Podría acotarse que entiende sin *ver* todo. Para glosarlo con otro de sus aforismos de soporte: “Pascal: no es bueno que el hombre no vea nada, no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que tan sólo vea lo suficiente para conocer que ha perdido” (158). Ambas nociones, lo invisible y la resurrección, anidan en poéticas-teológicas que en varias ocasiones Lezama compendia y cuyas raíces y alcances se irán apreciando a medida que prosigamos: “Sobre una serie de frases, de diferentes autores, se apoya mi concepción. [...] San Pablo: *La caridad todo lo cree*. Otra vez San Pablo: *La fe es la sustancia de lo inexistente*. Vico: *Lo imposible creible*. Nicolás de Cusa: *Lo máximo se entiende incomprensiblemente*” (158).³⁷

Tanto lo invisible como la resurrección, y sus derivaciones o metamorfosis, son claras fortificaciones anti-cartesianas. Invocar y aplaudir la vivencia de lo invisible equivale a abogar por otro tipo de sujeto cognitivo, uno para quien el cuerpo no es el borde, el límite, la frontera de lo cognoscible, uno para quien el pensamiento y la mirada no son los únicos garantes de lo verdadero; un sujeto para quien la verdad no se expone, sino que se revela.³⁸ Como señala Bejel, la empresa de Lezama se aleja del cartesianismo:

³⁷ Desde luego, en el seno del discurso lezamiano ésta no es una dicotomía, puesto que la poesía y la religión comparten el régimen lógico a más de un marcado acento sobre la oralidad, que las opondría a la ciencia. Desde el marco lezamiano con su incredulidad hacia el discurso científico y el discurso histórico que se presentan como garantes de la verdad, esta pareja sigue estando unida, aunque con diferencias. Las similitudes que comparten, como será evidente a medida que este capítulo avance, son de todo punto fundamentales en el sistema poético de Lezama, y en cierto grado en dicho sistema, la teología y la poesía mantienen sus lazos por razones no cartesianas, sino vicoanas. Ambas se inscriben en el derrotero de pensamiento de lo que vale llamar la “nueva ciencia” con igual propiedad para Vico y Lezama.

³⁸ Como ya debe resultar habitual, estos juicios no son de una sola faz. Así, el rechazo al método no implica un rechazo de Descartes mismo. En las páginas de *Diarios* tenemos acceso al diálogo que Lezama sostiene con Descartes, y leemos que aquel encuentra las vetas de lo poético en el discurso del Método: “[...] a renglón seguido, se muestra no tan sólo poeta sino también religioso” (13).

por emprender un proyecto al margen de la metafísica racionalista; por privilegiar el discurso poético sobre el discurso científico o lógico; por creer que la metafísica nunca ha tenido la plenitud que dice haber logrado sino que más bien ha sido un disimulo que se funda en un sistema racional que evita precisamente enfrentarse al fenómeno de la imagen (“La imagen” 46-47).

En este contexto se entiende por *imagen* un compendio de lo metafísico y lo poético.

Este distanciamiento respecto a la razón cartesiana contrapone a la lógica causalista y lineal una “capacidad negativa” que parte de la convicción de que las cosas tanto como los otros seres tienen un ser de suyo y que el conocimiento no tiene que implicar la rendición o la anulación del otro o de la cosa.³⁹ Enrique Márquez expone diáfanaamente esta cosmovisión subyacente al proyecto lezamiano cuando, citando a Keats, apunta que la “capacidad negativa” entraña “aceptar misterios, dudas e incertidumbres sin sentir la menor compulsión por racionalizarlos o evadirlos” (154). Márquez añade: “Hay, más que un individuo o una técnica, una movilidad, una fuerza de requerir el cambio, lo más difícil; ante la incertidumbre y desamparo totales la criatura responde haciéndose más humana, más real, más alejada del espíritu de venganza que engendra en ella el intercambio de la esperanza por el conocimiento” (101), dándonos de ese modo la clave para entender el papel de la fe en el sistema poético. Por lo demás, enfatiza Márquez que la “capacidad negativa” requiere “El valor de poseer un sentido tan agudo de las contradicciones, indispensable para la alianza con otro individuo u objeto, no [...] el de usarlo simplemente como ‘valor de oposición’” (131). Las repercusiones de

³⁹ Esta capacidad negativa no es otra que la *docta ignorantia* tipificada por Nicolás de Cusa, donde “los opuestos [conocimiento e ignorancia] coinciden” (Cassirer 8).

esta posición en lo atinente al mundo (*buscar lo difícil*, lema lezamiano) y también en lo atinente a la relación entre humanos, y más aún, entre culturas, tiene sus hondas repercusiones políticas, como veremos en el Capítulo 2.

En breve, las consecuencias rotundas van desde la preferencia por la sintaxis meándrica hasta la estructuración del pensamiento —la holgura con que Lezama acepta la contradicción— y sin lugar a dudas son una de las fuentes de la extrañeza que causa la lectura de su obra ensayística o netamente poética. Se entiende que los enfoques rationalistas de cualquier fenómeno, en particular de la poesía y la crítica —discursos cuyos enfoques adeudan su estructura a la tradición de la modernidad europea —reciban incessantes embates de su parte, a la par que los agentes encargados de garantizar su continuidad. De ahí su encono y su desconfianza sarcástica hacia los profesores de literatura o filosofía que por seguir esos parámetros se muestran incompetentes para acercarse a los textos de un modo renovador, que tome distancia de los métodos impuestos por las disciplinas y logre entresacar eso otro que los recorre y les da vida, ese invisible que en su labor crítica Lezama cualifica y llena de contenido. Lezama no cesa de combatir esa postura porque conoce sus consecuencias desastrosas: para el caso concreto de los que estudian y enseñan sobre lo americano, dicha obediencia a los modelos prescritos perpetúa nociones de dependencia cultural asociadas a la supuesta o atribuida falta de valores.⁴⁰ Pero a esto volveremos en el Capítulo 2 cuando hagamos alusión a su ensayo sobre Julián del Casal.

⁴⁰ Con lo problemática que resulta esta vaga noción transnacional hoy en día, seguiré utilizándola en el texto por economía, pero especialmente porque, dado el dinamismo de la concepción lezamiana de identidad en todos los niveles, esa vaguedad es adecuada y cumple bien su función ahí, como expondremos en los Capítulos 2 y 3, cuando hablemos de las Eras imaginarias y de críticas de arte en sí, donde los parámetros y el contenido de “lo americano” para Lezama se aclarará más.

Lo invisible

Ahora bien, la fe en lo invisible y la fe en la poesía como forma de conocimiento y como principio de otra verosimilitud son manifestaciones del mismo *ethos*, son expresiones del mismo gesto, al punto que lo poético y lo invisible son intercambiables, en tanto ambos son un continuo cuyas manifestaciones son esporádicas, efímeras y polimorfas. La instancia privilegiada de lo invisible en este sistema poético es el aire, que pese a ser intangible hace transacciones con el cuerpo: “Por el aliento el cuerpo toca en un punto con lo invisible” (Lezama, “La dignidad” 776). Esta perifrasis de la respiración ejecuta una astucia muy lezamiana de traducir lo más familiar a términos alejados o el movimiento inverso de acercar lo extraño a lo familiar. La acepción fundamental de invisible como aire deja su impronta en todo el sistema poético, en tanto ese invisible —tal como la poesía— constituye el sustento de la vida. El valor innegable de esta afirmación para todo ser humano se multiplica en el caso de un Lezama asmático, creador desmesurado y ávido lector para quien la poesía es parte del alimento indispensable. Por lo demás, citar la respiración como fundamento vital es un pleonasmo sólo en apariencia. En realidad es otra forma de predicar el anti-cartesianismo, puesto que, como se consigna en *Oppiano Licario*: “el delirio no puede ser otra cosa que la normal comprensión de la respiración. Respiramos porque deliramos, deliramos porque respiramos. Vemos al hombre, si oímos su respiración, ya estamos en el delirio. Deliramos como un grito silencioso que se esparce por todo el cuerpo, con peso, número y medida” (173).

Las mutuas conexiones entre lo visible y lo invisible arrancan con esa manifestación básica en la relación nariz-aire, u oído-aire, pero siguen acumulando equivalentes. El propósito subyacente de esto que será recurrente es quebrar los

presupuestos de la episteme de la razón. En lugar de regir nuestro conocimiento exclusivamente por las reglas de la mirada aristotélica, Lezama nos urge a admitir ese algo más que nos circunda y nos recorre y que es tan esencial como el cuerpo rotundo: lo que se respira tanto como lo que se oye, y lo que se presiente. Es comprensible por ende una de las múltiples afirmaciones sobre la imagen: “la imagen y todo el Eros del conocimiento surge en el punto coincidente de lo que se oye con lo que se ve”, donde se explicita una clave de la poética lezamiana, y se vuelve coherente esta noción sinestésica de la poesía: “[...] al lograr la sustancia de lo inexistente su expresión en la sentencia poética, parece como si por los ojos nos colgáramos de un punto” (“La dignidad” 776). Aquí es de notar que la poesía no efectúa una mimesis realista, sino que se produce una encarnación que llega al ojo —frágil asidero en este caso: un punto apenas. Igual contundencia sinestésica tiene esta otra proposición: “Ciencia de la respiración, poesía; fotografía de la respiración, por la que tan cómodamente resulta lo inesperado, habitual; lo impersonal, agua de todos” (“Del aprovechamiento” 255).

Con todo, en una entrada de su diario, de mayo del 45, Lezama apunta esa nota citando a Plotino de Alejandría: “Los sentidos del oído y de la vista son los llamados sentidos estéticos” (79), frase que cobra pertinencia aplicada a Lezama mismo, en cuyo sistema poético, las reflexiones sobre la visión —“palabra que puede aplicarse a pocos poetas como debe aplicarse a Lezama”, en el acertado decir de Xirau (340)—, y sobre el oído alcanzan las proporciones de una poética.⁴¹ La honda desconfianza de Lezama

⁴¹ Como ya va siendo habitual, cualquier clasificación que se intente aplicar a Lezama falla. En este caso, con una afirmación así se escabulle de la división entre clasicismo y romanticismo, pues (siguiendo las notas de N. Frye, en *The Well-Tempered Critic*) no privilegia ni la mirada y el espacio, ni lo temporal como un romántico; no concibe al poeta como un imitador, como el clásico, ni como un creador, como haría el romántico. Pero tampoco es un poeta ecléctico. Sería más preciso decir que es un poeta del conocimiento del mundo elusivo.

respecto al ojo como único medio de conocimiento implica una retirada de la mimesis convencional, y un cuestionamiento del poder representador del lenguaje. Hablando con Juan Ramón Jiménez, Lezama lo compendia y declara de paso sus razones: “habíamos huido de las seguridades elementales y necesarias de los ojos, nos fijamos en el acto naciente y en la redención por la gracia, porque quizás la tragedia del lenguaje y la angustia de la culpa fuesen formas del conocer por los ojos” (“Gracia eficaz” 58, énfasis añadido). Por lo demás, ¿por qué extrañarse de que lo acústico y lo invisible que aparece o se revela sean el punto axiomático donde descansa la poesía cuando se piensa en el carácter más que nada acústico del dios católico, que deja sentir su voz desde columnas de nubes o zarzas encendidas? En este contexto la concepción del conocimiento de Lezama demuestra sus raíces. Al decir de Northrop Frye: “La concepción de sabiduría nunca se asocia en la *Biblia* con ningún tipo de conocimiento esotérico [...] La sabiduría no se identifica ni con el conocimiento ni con el rechazo del conocimiento. Es una sabiduría existencial cuyo centro es el interés humano no la exploración de la naturaleza ni de otros mundos” (*The Great* 67).⁴² De ahí que sea sensato afirmar, con Xirau, que

En el caso de Lezama, la palabra “conocimiento” se matiza hasta adquirir un sentido personal y [...] muy rico, lleno de sensibilidad, de sensualidad, de fe, una fe poética que, más allá de la lógica, más allá de los razonamientos, es fe ‘hipertélica’ —una fe que va más allá de los fines naturales para alcanzar fines sobrenaturales o, por decirlo en su lenguaje, la Sobreabundancia, palabra que, a su vez, define su obra (339).

La combinación de no visible-visible entra también en la definición de poesía de un modo más, en tanto el componente musical que nos traspasa no es aprehensible visualmente, de

⁴² Todas las traducciones del idioma original son mías.

modo que ese cuerpo poético es una vez más un híbrido en estos términos. En esta línea, es pertinente de todo punto retomar lo que afirma Lezama en una entrevista, porque ahí reúne el ritmo, lo musical y la respiración: “Para una alemana una cantata bachiana y un fragmento metafísico sobre el absoluto hegeliano coinciden. Son maneras de penetrar por el ritmo. Pero mi metafísica, si es que eso existe, no busca la razón ni la dialéctica, sino la imagen, el ritmo de esclarecimiento” (Nieves 21).

Invisible en los renglones lezamianos es también naturalmente lo que escapa a la percepción ocular del ojo —o el razonamiento— cartesiano o material. Entran ahí lo mántico, lo onírico, los fantasmas y aparecidos —incluyendo al Cristo Resucitado, ese ser en el umbral, entre el Cielo y la Tierra— y toda la legión de habitantes de los ámbitos católicos de ultratumba, además de la magia y la llamada “superstición”, pues: “Todo lo desconocido es objeto de la poesía” (Lezama, “Del aprovechamiento” 253). Una concreción de esta faceta en la prosa lezamiana es el capítulo XII de *Paradiso*, donde el sueño, la catalepsia, la hechicería y el misterio sirven para revelar los puntos donde el tiempo y el espacio convencionales abren paso al tiempo y el espacio liminales, donde puede hacerse presente otra causalidad, ese invisible de que hablamos. Por la sinonimia que hemos señalado entre las formas de lo invisible y la poesía, otra forma de aludir a la poesía en Lezama naturalmente es “[...] esa creación invisible [...] esa indetenible correlación de los hechizos y los milagros” (“La dignidad” 777).

En el mismo plano de lo que no es visible (o ha sido invisibilizado) están los hechos mínimos que resultan ser de gran significación pero que la Historia y la crítica literaria en particular suelen no percibir, todo eso que forma parte de la imaginación, de los mitos y las historias, así como los modos de conocimiento que se desechan cuando se

privilegia la causalidad lineal, y que son los que Lezama rescata en su concepción de la historia y la imaginación humanas, plasmada en las eras imaginarias.

Como es de suponer, y partiendo del corpus doctrinal, lo invisible alude igualmente al Espíritu Santo, el soplo vital, el hálito, el aiento de inspiración católica, “el mundo respirante hecho sustancia” (“La dignidad” 762). El Espíritu Santo dramatiza la omnipresencia divina, o dicho de otro modo, la ausencia de barreras espacio-temporales sustancial en el sistema poético. Además de sus apariciones, el Espíritu Santo implica la luz y la iluminación y, por esa vía, la ligereza del cuerpo iluminado que se equipara a la gracia y se opone al *horror vacui*. Cintio Vitier retoma una anécdota de Lezama que magnifica este poder aliviador del espíritu, y del aire, la brisa, como sinónimos polisémicos. Le cuenta un interlocutor que había hablado con Lezama y que éste le había hecho una descripción del sopor de las noches habaneras: está uno pesado, como de plomo, hasta que se cuela por la ventana una brisita. El sustrato religioso, su doble lectura poético-religiosa, no se esconde, y por eso Vitier concluye “que Lezama será, después de ser el hombre que más lejos ha llevado la inteligencia poética en nuestro siglo, el mayor poeta del misterio de la brisa que habremos tenido” (“Teoría” 313), donde inteligencia poética y misterio de la brisa se definen mutuamente a la perfección.

Por contigüidad, la presencia del Espíritu Santo en el sistema poético bajo este modo algo subrepticio abona una equivalencia con la lengua, si pensamos en el Pentecostés, donde el Espíritu Santo reparte la sabiduría, la iluminación en lenguas de fuego, y ratifica con su presencia, la presencia ausente del Hijo o el Verbo, el “ausente, no estás ausente” (Lezama, *Poesía completa* 142). La repartición de la divinidad en estas personas teologales es característica del dogma católico. Esta contradicción lógica que es

la base de la fe es el punto de partida en Lezama para justificar la necesidad de la fe poética, para validar la poesía como iluminación y para revocar cualquier imposición o necesidad del lenguaje lógico lineal. En otras palabras, la Trinidad en Lezama instaura la validez de la contradicción lógica y lingüística, y de la fe, siendo toda fe *poética*, es decir, regida por otras reglas. Northrop Frye ayuda a precisar esta conexión entre la fe y el lenguaje poético cuando dice:

En el Cristianismo, el sentido de la fe más allá de la razón, que debe seguir afirmándose aún después de que la razón claudica, está claramente conectado con el hecho lingüístico de que muchas de las doctrinas centrales del cristianismo tradicional se pueden expresar gramaticalmente sólo en forma de metáforas. Así, Cristo *es* Dios y hombre; en la Trinidad tres personas *son* una; en la Eucaristía, el cuerpo y la sangre *son* el pan y el vino (*The Great 55*, énfasis original).

El Espíritu Santo es la contrapartida poderosa del espíritu objetivo, y es el que escenifica la posibilidad de la creación porque (en tanto constituyente de la divinidad) guarda continuidad con ella. De ahí que para Lezama, cuando se rompe “la relación entre el creador y la criatura, toda la verdadera creación [es] ajena” (*Paradiso* 348). Por otra parte, esa escisión tripartita de lo divino sienta la base para la concepción de la poesía en Lezama con su noción de imagen y metáfora. Al calor tomista, la relación de la criatura y de Dios se define como la *participación*, una propiedad o tenencia compartida, en grado distinto, donde “Dios y las cosas son pero no de la misma manera. Dios es, las cosas tienen el ser. *Participan* del ser subsistente de Dios” (*Santo Tomás*, énfasis añadido).

La relación entre la imagen y la metáfora, y entre poesía y poema en Lezama

corresponde a esta división, en la medida en que la imagen es un inasible continuo y la metáfora la concreción fugaz de ese “principio formal superior” (Márquez 22); la poesía es una especie de estado que se manifiesta o materializa en distintas formas —pintura, arquitectura, literatura: el poema. Ambos pares hallan lúcida expresión en esta comparación de Lezama entre la imagen como un río y la metáfora como un trozo de hielo que flota en él, donde la imposibilidad de asir el cuerpo total ocasiona que el acercamiento a él sea siempre una mera aproximación, una fuga o una deriva permanente y siempre fallida. Que ese cuerpo sea Dios o la creación u otro humano, poco importa. El acercamiento a una cosa o a un ser humano guarda el mismo carácter de segura falla o frustración. La semejanza bíblica, es decir, la falla de la criatura, se traduce como la angustia de la finitud, y de la incompletud, y la búsqueda continua de completud y de sentido —“el apetito alocado de desciframiento”— es el residuo de su fragmentación. Si el tiempo de la muerte le produce *horror vacui*, la poesía, única vía al conocimiento, está ahí como infinito, la posibilidad infinita que es la resurrección, como lo que salva de esa angustia de finitud e ignorancia. El poder de las ideas católicas reside para Lezama en: “Haber construido nuestra simbólica, la encarnación de los objetos y habernos entregado las historias inverosímiles de la temporalidad y las historias verosímiles de ultratumba [Esa] es su mayor claridad y la decapitación definitiva del *horror vacui*” (“La imaginación medieval” 121).

Lo invisible y la resurrección: la lengua

Los ecos de esta afirmación con la teoría psicoanalítica del lenguaje juegan su papel en el hecho de que cuando se intenta asir las nociones de imagen y poesía en Lezama, las teorías postestructuralistas resulten muy útiles. En última instancia, lo que en esta división tripartita teológico-poética es el Padre sería la imagen, el cuerpo al que se quiere volver y del que sin embargo ya se hace parte en fragmento; el Hijo sería el poema, una manifestación concreta en el tiempo y el espacio, y el Espíritu Santo ¿el poeta, que anuncia el poema? La continuidad de la imagen se puede poner en correlación con la lengua, y el Hijo, con los hechos lingüísticos en su sincronía. El Espíritu Santo sería ese componente ausente del lenguaje, bien sea que lo llamemos paradigma o significante ausente. Si dos de las características de la imagen lezamiana son la imposibilidad del lleno y el desplazamiento incessante, es lícito asociarla a la lengua tal como se teoriza desde el poststructuralismo, y adquiere coherencia la certeza lezamina de la iluminación o más bien la fulguración poética; el hecho de que rodeados de la oscuridad (de sentido) un hallazgo poético, una formulación poética alcanza a retener una faceta del ser, y nos la acerca de súbito y sólo momentáneamente en el instante de la comprensión de que hablara Lacan.

Esa convicción lezamiana que valida la deriva lingüística como reflejo de la deriva del ser, y que se expresa en su afirmación de que el poeta es el único testigo del acto inocente de nacer (“Las imágenes”) —y aquí uno piensa, del nacer del mundo del sentido— ha hecho que se atribuya a Lezama una especie de postmodernismo *avant la lettre*: “Desde cierto ángulo (y sólo desde cierto ángulo) se puede calificar la teoría de la imagen lezamiana de posmoderna. Posmoderna en un sentido semejante al que se utiliza

al referirse a las corrientes intelectuales representadas por Nietzsche, Heidegger o Derrida [...]” (Bejel, “La imagen” 46). Con todo, el mismo Bejel advierte que este punto de contacto obedece a esa característica de Lezama de ofrecer similitudes, eco, y afirmaciones agudísimas que parecen anuncios y avances de teorías posteriores, aunque él no se identifique exclusivamente como seguidor de escuelas. El caso se repite con los planteamientos de la teoría poscolonial, uno de los temas que aflora en cada texto suyo de crítica y en cada ensayo, sin que él use la terminología que circulará en ese campo, como se hará claro en el Capítulo 2. Lezama se adelante a polémicas y las anuncia, muy al modo del poeta filósofo que es, muy en armonía con su propio sistema poético que, alterando o saboteando los marcos temporales, desembolsa ideas, y las hace transcurrir en el orbe del pensamiento de la humanidad. Esto que parece una romantización o una entronización de Lezama está lejos de serlo. Más bien insiste en lo consecuente y continuo que resulta Lezama con su propia obra (Lezama como personaje lezamesco): pues prueba en su propia persona, muestra en sus propios hallazgos, la aplicabilidad y alcance de su método de la reminiscencia —que prescindiendo del tiempo lineal y yendo tras la constante de la imagen: principio sobre el que asientan las eras imaginarias — logra enumerar o adelantar constantes poéticas, problemáticas de cierta talla e ideas de larga duración.

El planteamiento de la oscuridad del mundo o lo que es lo mismo, de la deriva del sentido, nos devuelve al lenguaje barroco, que entonces se justifica de raíz como testimonio de la imposibilidad de acceder plena y claramente al mundo y su conocimiento. El lenguaje barroco responde así a una dinámica de borradura: si los jirones de mundo que el poeta logra entresacar o revivir por momentos sólo tienen valor

en su fugacidad, en tanto acercamientos, no en tanto certezas, entonces la opacidad y la veladura lingüística son la cara correspondiente e ineludible. Este proceder sitúa a Lezama al lado de Milton, como iconoclasta, como uno que esquiva cierta mimesis, si seguimos a W. J. T. Mitchell: “la poesía de Milton es el escenario de un lucha entre la desconfianza iconoclasta hacia la imagen exterior, y la fascinación iconófila con su poder, una lucha que se manifiesta en su práctica de hacer proliferar las imágenes visuales para evitar que los lectores se centren en una escena o toma particular”

(*Iconology* 36).

Por esta misma concepción del mundo y el conocimiento como nubosidades se adivina el gusto de Lezama por Claude Lorrain, el pintor francés del siglo XVII, cuyas atmósferas veladas o deslumbrantes dan un toque de iluminación a sus escenas. No sorprende que en esas escenas suyas los personajes sean en su mayoría dioses, personificaciones del Verbo, metamorfosis de la sustancia. Y tampoco sobra recordar, en esta línea de las conexiones entre Lezama como poeta barroco y los pintores barrocos, para los cuales la atmósfera era el tema principal.⁴³ Se entiende así por qué: “Todos los textos de Lezama develan y ocultan a la vez, como admitiendo de antemano la impenetrabilidad de lo sagrado” (Bejel, “La imagen” 51).

La repetida acusación de que Lezama es oscuro —es decir, obtuso porque es elitista, y de que su oscuridad es una maniobra para eludir lo popular— pierde validez cuando se sitúan los textos lezamianos en esa perspectiva del que ve el mundo como

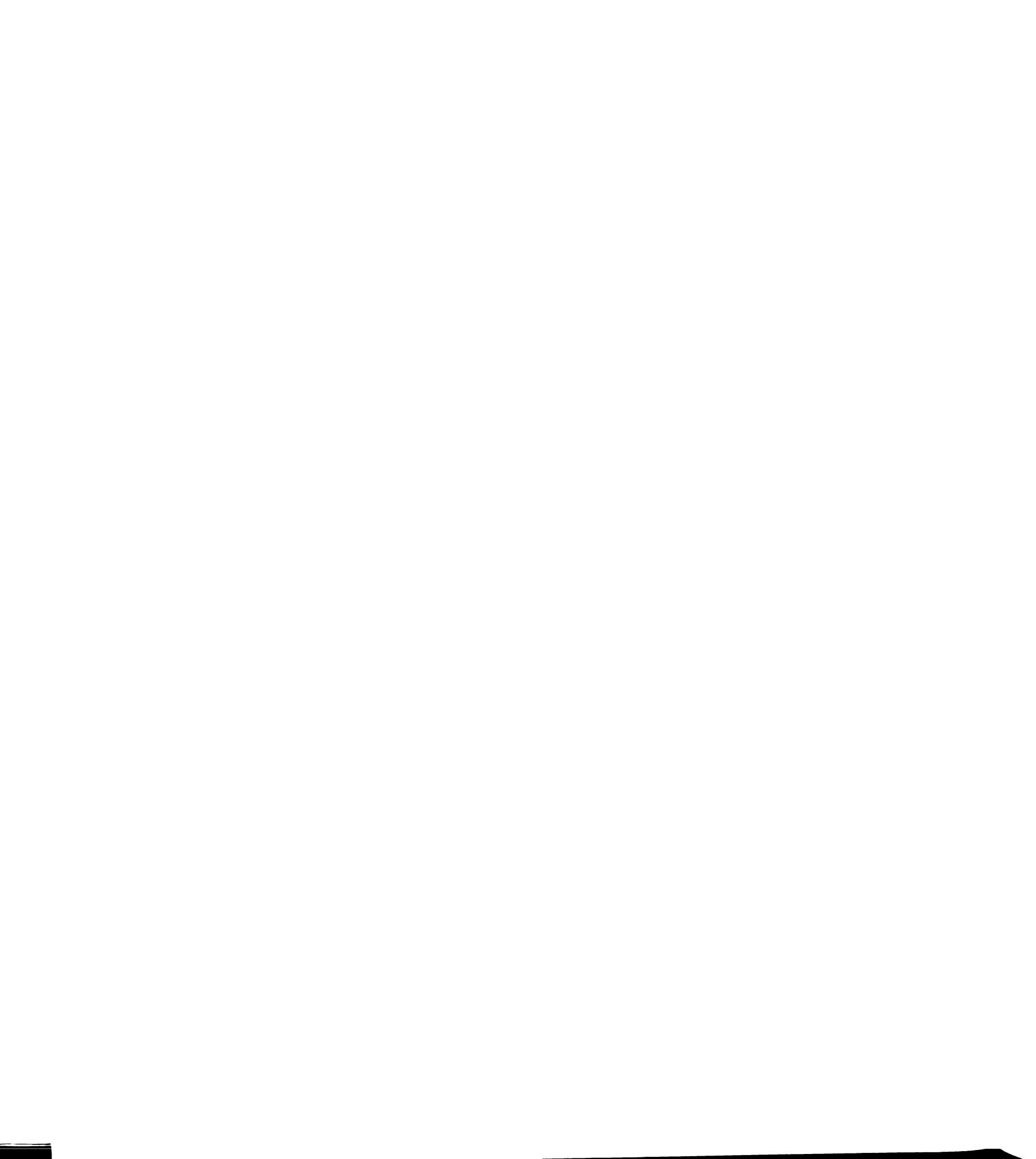
⁴³ Se precisa recordar el valor de la atmósfera para estos pintores en particular: “El Renacimiento italiano, especialmente con Leonardo Da Vinci, ya había convocado a los artistas para que experimentaran con lo que se podría llamar los movimientos de las atmósferas: los movimientos del viento y del agua representados con una imagen múltiple que buscaba establecer una relación con un sentido de vida interior. Estos elementos fueron acogidos completamente durante el siglo XVII y se presentaban dentro de atmósferas que servían como marcos maravillosos, y expandían la mirada a un tamaño de cuerpo completo aun cuando la pintura fuera de pequeño formato” (Castria Marchetti 192).

oscuridad donde el poeta plasma una iluminación (como “un copista que al copiar prefiere hacerlo en éxtasis”), y reconoce que, una vez plasmada, esa iluminación se apaga hasta que el lector “que es el otro autor del poema” la revive. Frye diría que “la poesía realmente no pierde su poder mágico, sino que simplemente lo transfiere de una acción sobre la naturaleza a una acción sobre el lector o el escucha” (*The Great 25*).

Esto no niega que la lectura de la obra lezamiana en todos sus géneros, siempre nos deja con una sensación de incertidumbre, con la incomodidad de tener que reconocer que nos movemos entre hipótesis y que lo único seguro ahí es que algo se nos escapa. Afirmar, con sentido positivo, la oscuridad de su obra convoca más bien a una ética de la lectura como constructo provisional, donde bien sea porque la erudición nos sobrepasa, o la imaginación nos queda corta o simplemente el sentido se fuga, se vale decir “no sé qué dijo”; es abogar por otros lectores, por “los lectores futuros y paciente que él requiere” para decirlo con Vitier (“Teoría” 313).⁴⁴

Es sabido que en el plano político predicar la comprensión absoluta de lo otro y del otro a menudo es una estrategia integral de los proyectos de dominio coloniales o imperiales. Decir que se sabe del otro, tanto o más de lo que él sabe de sí, es una argucia utilísima en esos terrenos, para imponer el propio punto de vista y usufructuar esa relación. Que estos sistemas absolutos de control de ser humano y la naturaleza se desprenden de una visión utilitaria del mundo y el lenguaje y de un *cogito* que pauta la modernidad, no es una novedad. En el caso de Lezama, el barroco como mezcla de decisión concienzuda y de estilo se inserta de lleno en esta problemática, en tanto Lezama está convencido de que Europa sigue repitiendo sus incomprendiones sobre lo americano.

⁴⁴ Sólo Emilio Bejel parece plegarse con desenfado a ese “no se sabe”. Remito a su artículo *Lezama o las equiprobabilidades del olvido*.



Una y otra vez, en cada ensayo y bajo cualquier temática Lezama modula su inconformismo con esa situación y se apresta a corregir esas apreciaciones, pone el dedo en la llaga de la crítica deficiente —literaria y cultural—, que no quiere o no se atreve a interpretar por sus propios medios. De ahí su insistencia en la mirada adámica, una forma de concebir el mundo no con ingenuidad, sino como si se lo viera por primera vez. Con todo lo utópico que suena, tendríamos que estar de acuerdo en que por lo menos eso sí nos lo produce Lezama, que desde *Paradiso* —novela “ingenua” como la pintura de Rousseau el Aduanero— hasta los poemas, las visiones que entrega tienen el poder de hacernos sentir ofuscados, perdidos en el bosque textual, o llegan con el poder de sobresaltarnos con una carga perturbadora de lo que nos parece acertado y sigue resonando. Que nos hace ver de otro modo o por lo menos nos obliga a dejar de ver lo que estamos acostumbrados a ver. Lezama lo dice así: “Mi oscuridad invoca incesantemente la luz” (Bueno 732).

Toda la poética de Lezama, toda su propuesta crítica —su proyecto de cómo leer los textos como críticos — proviene de la convicción de que la comprensión de todo texto, incluido el cultural, es un proceso misterioso cuyos rasgos definitorios son la fugacidad y la contingencia. En un pensamiento calado por las nociones católicas, esa oscuridad-iluminación se deja leer en términos bíblicos: de antes del Pentecostés y después de la lluvia de fuego que abre los sentidos; pero abarca mucho más. Esa dicotomía de la oscuridad y la luz en relación con la lectura y la escritura de un texto —y de un texto barroco en este caso— tiene un sentido mucho más hondo; deja de ser un simple ejercicio hermenéutico para dar cuenta de una concepción del pensamiento, el conocimiento y el mundo. Las concordancias detalladas entre el proceder y las

afirmaciones lezamianas y los elementos que caracterizan la mentalidad barroca (en términos tanto teológicos como filosóficos), según la lúcida exposición de Deleuze en su estudio sobre Leibniz, son confirmaciones felices y contribuyen a entender por qué Lezama halla en el imaginario católico una fuente nutricia para concebir la poesía, y aclaran el origen de esos paralelismos que venimos señalando entre las ideas católicas y la poesía en Lezama.⁴⁵ Con todo, creo que es preciso insistir en que el barroco en Lezama tiene alcances que sobrepasan astronómicamente los límites del barroco de la Conquista, tal como lo lee Beverly con el hermetismo como estrategia de poder.⁴⁶ Diría incluso que buena parte del propósito del barroco lezamiano es contestario respecto a la herencia colonial y a los enfoques eurocentristas sobre el otro aún en nuestros días.

Volviendo a las dos nociones que venimos usando como amarre del sistema poético, hallamos otra instancia donde lo invisible y la resurrección (verbales) confluyen nuevamente en un elemento muy apreciado por Lezama. Entre la idea del Espíritu Santo —cuya función es en cierto sentido revivir (por) la fe y dar la gracia—, y la resurrección —el revivir del cuerpo— hallan tierra firme las epifanías verbales. La conjunción de “epifanía” y “lenguaje” anuncia que nos seguimos moviendo de continuo entre el ámbito católico y el ámbito poético. Vale considerar en extenso la descripción de estas apariciones porque en ella se cifra en otros términos la relación imagen-metáfora, o en

⁴⁵ Este texto de Deleuze es casi una bitácora cuando se lee en paralelo con la obra lezamiana. Las nociones capitales del análisis deleuziano vuelven una y otra vez en Lezama, con velos. La idea de la relación entre el arriba y el abajo, por ejemplo, que Deleuze explica en detalle hablando de la mónada, es la misma noción del ascenso y el descenso, de la unión entre lo telúrico y lo estelar que es una columna en la idea del poeta en Lezama. Así mismo, la gradación, la disputa entre la luz y la oscuridad —en la mónada o en la pintura de Caravaggio para citar dos ejemplos— corresponde en la poética lezamiana a la poesía como iluminadora de la oscuridad del mundo. Por lo demás, la idea del pliegue —eludiendo la noción de Worringer para definir el barroco— cobra en Lezama no sólo la forma de continuidad entre las artes (si pensamos en que para él la poesía no se materializa únicamente en el poema), sino especialmente en su concepción del tiempo como espiral, donde la resurrección representa el culmen.

⁴⁶ Pienso en su capítulo sobre la formación de la ideología de lo literario y sobre el barroco literario español en *Against Literature*.

otras palabras, la relación entre el todo y los fragmentos, entre la completud y lo carente.

Así, en *Paradiso*, leemos:

Licario estaba siempre como en sobreaviso de las frases que *buscan* hechos, dueños o sombras, que nacen como *incompletas* y que les vemos el péndulo flotando en la región que vendría con una furiosa causalidad a sumársele. [...] Estas sentencias no quedaban nunca como versos ni participaban en metáfora, pues su aparición era de *irrupción* o *fraccionamiento* casi brutal y necesaria en esa llegada, parecían borrar la compañía, hasta que después comenzaban a lucir sus temerarias *exigencias de completud*. Era el reverso del verso o la metáfora que vienen de nacimiento con su sucesión y sus sílabas rodadas (502, énfasis añadido).

Estas epifanías verbales o “excepciones morfológicas que forman parte del rostro de lo invisible” (*Oppiano* 171) reúnen las características de la metáfora, aunque no lo sean: son abruptas, aisladas, fragmentarias pero con ansias de completud. Por lo demás, se definen por una extrañeza que causa estupor (su ejemplo es “Mil mastines tienen que ser ejecutados” (*Paradiso* 502); son, en otras palabras, “equivalencias misteriosas” (502), formas del milagro, de lo incausado (*Oppiano* 171). Son frases del habla popular y su correspondiente en la historia, no ya en la lengua, son los hechos extraños que Lezama gusta citar como tejido de sus “eras imaginarias”.

Las epifanías verbales parecen corresponder a una forma alternativa de conocimiento, a juzgar por la disyuntiva que se menciona entre Oppiano Licario y José Cemí, entre sus modos de conocer, en la novela incompleta de Lezama: Cemí conocía por la imagen y Oppiano por las excepciones morfológicas. Reflexionando con E. Márquez

parece válido inferir que las epifanías verbales son el espacio reservado al no-poeta, los intersticios breves donde le es dado *ver*. La diferencia estriba en el calado del compromiso del poeta, y en la huella que deja la experiencia. Mientras el poeta tiene esa función de buscar y arrojar luz, el no nacido en la poesía, como diría Lezama, parece no percatarse de la ocurrencia magnífica que acaba de experimentar. Por otro lado, el hecho de que el poeta vaya a la caza de esas epifanías, como Lezama las relata en su diario (esas escenas donde oye sentado en un café una voz y una frase con gracia y no quiere ponerle un rostro), sugeriría que el poeta las aprovecha para propiciar o acercarse a la visión.

Por otro lado, ¿por qué no pensar que las frases con gracia que repercuten en el lector están para éste en el mismo registro de las epifanías para el poeta y sirven para acercarse al mundo? Es interesante señalar que las mutaciones o metamorfosis que reflejan las epifanías —por su instantánea configuración del ser en una perla verbal— son afines al concepto de Elías Canetti de las “máscaras acústicas”. Las máscaras acústicas y las epifanías verbales son el diálogo de Lezama y Canetti, dos autores tan alejados en creencias y sin embargo tan afines en la modulación del proceso creativo, en la libertad que se abrogan en sus lecturas. Es un diálogo que establecen estando —como están— convencidos de que el escritor es el guardián de las metamorfosis (*La antorcha al oído*).

La imagen

Hasta aquí hemos venido tratando las caras que adquieren en el sistema poético de Lezama lo invisible y la resurrección, dos de sus columnas fundamentales. Hemos dicho que desde el bastión de una lógica teológica basada en la fe, Lezama llega a la poesía, y por ese camino se hacen equiparables los elementos de la arena teológica a los del terreno

poético, que lo invisible como divinidad intangible (o como divinidad con la que se lucha a tientas, velada a los ojos, como Jacobo con el ángel), como soplo de vida, como lo adivinable pero inasible se vuelven homólogos de poesía, o del Verbo. Con lo que hemos desplegado podemos abordar la imagen, punto aglutinante de su sistema poético.

La falta o carencia es constitutiva de la imagen, desde el contexto del Génesis: donde “el hombre” es creado a imagen y semejanza de Dios.⁴⁷ Desde el marco de Tomás de Aquino, dado que el hombre es creado, no puede sino ser incompleto, estando la completud reservada para el creador. Recurriendo a una comparación admisible por las analogías entre perceptible y no perceptible en la creación es factible llevar esta relación de incompletud-completud al plano de la palabra y decir entonces: “Así como la palabra audible manifiesta la palabra interior, así también la criatura manifiesta la concepción divina [...]; las criaturas son como palabras que manifiestan el Verbo de Dios” (Lauand 8). O mejor aún: “Dios que es el acto puro de ser, da, en participación el ser a las criaturas que tienen el acto de ser” (Lauand 9). Por ende, la falta que instaura la relación entre la imagen perfecta y la semejanza imperfecta es fundante, es una necesidad en el nivel teológico. Pero no sólo es fundacional en la relación entre el ser humano y lo divino, sino entre el resto de las criaturas y lo divino también:

Dada la fundamental imperfección de las cosas creadas y de su esencial disimilitud con Dios, *ninguna* especie de criaturas puede alcanzar la semejanza con Dios. En consecuencia, se hace necesaria la diversidad de criaturas, para que en su totalidad puedan aproximarse a una perfecta similitud con Dios. [...] Así, en relación con la Creación como un todo, la

⁴⁷ Por fuera aún del circuito de lo políticamente correcto o de las exigencias discursivas de corte feminista, Lezama sigue usando la palabra “hombre” bíblica y biológicamente, no siempre para incluir a ambos sexos. Sobre los asuntos de género en relación con su retrato de la nación, volveré brevemente en el capítulo final.

diversidad se ve no como una antítesis de la perfección, sino como una expresión de la misma; el universo, es más, se ve como no estático sino en un movimiento que es el movimiento de sus formas hacia la auto-realización, y en perpetua lucha por pasar de la potencia al acto, la diversidad se exalta como el camino necesario hacia la perfección (Auerbach, *Dante* 84).

En esa fragmentación o dispersión de lo divino en todos los seres y cosas del mundo reside la imposibilidad del conocimiento total, pero a la vez, la posibilidad de acceder a un trozo de divinidad en lo que sea que se ve. En suma, esa atomización de la divinidad explica que el objetivo de la poesía para Lezama coincide con los propósitos teológicos, puesto que “si el hombre [...] perdió su identidad, no podía conformarse con ser trocado en árbol, sino lanzarse a su búsqueda” (García Martuz, “La poesía” 229).

Para Auerbach, la relación de incompletud del ser humano en clave católica y la consiguiente búsqueda a que esa incompletud lo lanza ha sido puesta en escena por un poeta que guarda hondas afinidades con Lezama:

[Dante] comienza con un hombre cuya senda está perdida. La Razón —no Aristóteles, sino Virgilio— es enviada a ayudarlo y lo conduce a la verdad revelada, que le permite ver a Dios. [...] Dante devela la verdad divina como el destino humano, como el elemento del ser en la conciencia del hombre errante, que *participa inadecuadamente del Ser divino y necesita completud y cumplimiento*. En esa mente humana el Ser cobra un carácter de tensión como si fuera una fuerza en proceso de devenir (Auerbach, *Dante* 94, énfasis añadido)

Dante y Lezama no tienen en común meramente un libro: *Paradiso*. Comparten igualmente una cultura enorme y el tomismo, en cuyo seno, “conocimiento y fe [son] una sola cosa” (62). El modo como Auerbach califica a Dante describe plenamente a Lezama también:

Toda la vida de Dante fue poética y toda su persona fue la de un poeta. No en el sentido estoico-epicureo, y tampoco desde luego en el sentido romántico de alejamiento del mundo, de una existencia dedicada al pensamiento abstracto, a la contemplación o a los sueños [...] tenía una autoridad interna, una expansividad que le permitía entretejer los aspectos más personales de su vida en un contexto universal, y de hecho, a través de su destino personal, darle nueva forma al orden universal del mundo, al gran drama sereno del orden cristiano. Su vida con todos sus actos y luchas fue poética porque para él una visión poética era la fuente y justificación de la acción y de la razón práctica y porque la visión era su meta (65).

La puesta en paralelo entre Dante y Lezama no pretende igualarlos. Por el contrario, hay que subrayar que aunque sus aportes poéticos y sus modos de aproximación ontológicos se desgajan del mismo tronco, la promoción del mito cristiano sigue vigente en Lezama solamente entroncado en su propia y única manera de considerar el lenguaje y lo americano, que son sus dos grandes innovaciones. La tipología la comparten Dante y Lezama no como copia de detalles, sino como procedimiento, en tanto, para Frye:

[...] La tipología es una forma de retórica, y se puede estudiar críticamente como cualquier forma de retórica. [...] La tipología es una figura del lenguaje que se mueve en el tiempo: el *tipo* existe en el pasado y el *antitipo* en el presente, o el tipo existe en el presente. La tipología es en realidad un modo de pensamiento, e implica y conduce a la vez a una teoría de la historia, o más exactamente un proceso histórico: la asunción de que la historia tiene cierto sentido y cierto propósito, y de que tarde o temprano ocurrirá un hecho que indicará cuál es ese sentido y ese propósito, y así ese hecho se convertirá en antitipo de lo que había pasado anteriormente” (Frye, *The Great 80*).

A las resonancias de esta figura de pensamiento en la historia, tal como la ve Lezama en relación con Cuba, volveremos en los próximos capítulos. Por ahora, quedémonos con Dante y Lezama. Más allá del paralelo vital entre estos poetas, ¿en qué consiste el aporte, la estrategia de Dante? En la historia de la mimesis occidental, con Dante se gana para el plano literario lo *figural*, una forma de representación de origen bíblico donde el tiempo y el espacio lineal terrestre (de la historia) se suspenden o se contrastan con un espacio intangible —el del Más Allá y la Eternidad—, y la categoría de realidad se compone de dos caras: hechos que son como ecos o cumplimientos de hechos anteriores o como anuncios de hechos por venir. Este tipo de estructura “tipológica” de la *Biblia*, según Northrop Frye, “presenta la dificultad, para un crítico secular, de ser única: ningún otro libro del mundo [a su entender] tiene ni remotamente una estructura como la de la *Biblia cristiana*” (80). El principio general de interpretación tipológica se enuncia en estos términos:

[...] el Antiguo Testamento está contenido u oculto en el Nuevo Testamento; en el Nuevo Testamento se revela el Antiguo Testamento.

Todo lo que pasa en el Antiguo Testamento es un ‘tipo’ o prefiguración de algo que ocurre en el Nuevo Testamento; de ahí que se llame tipología, aunque se trate de tipología en un sentido especial. En Romanos 5:14 San Pablo dice que Adán es un *typos* de Cristo; la Vulgata traduce *typos* como ‘forma’, pero ‘figura’, según la traducción de la VA [Versión autorizada], refleja el hecho de que esta palabra ‘figura’ se había convertido en el equivalente latino estándar de *typos*. Lo que ocurre en el Nuevo Testamento constituye un ‘antitipo’, una forma realizada de algo previsto o presagiado en el Antiguo Testamento. En San Pedro I, 3:21, por ejemplo, al bautismo cristiano se le llama *antitipo* de la salvación de la humanidad por el diluvio de Noé, y una vez más ahí la AV trae ‘figura’ (79).

Una estructura tal mantiene con la historia (tiempo-espacio) y con el pensamiento causal asociado a ella una relación bastante peculiar que, una vez más, Frye contribuye a aclarar: “[...] la causalidad se basa en la razón, la observación y el conocimiento, y por tanto se relaciona fundamentalmente con el pasado, sobre la base de que el pasado es todo lo que genuina o sistemáticamente sabemos. La tipología se relaciona con el futuro, y en consecuencia tiene que ver principalmente con la fe, la esperanza y la visión” (82), las tres palabras que reaparecen una y otra vez en los textos de Lezama.

En este conglomerado de citas, todos los elementos que habían resaltado en el sistema poético de Lezama parecen hallar su curso, su centro y su razón de ser en un

marco católico que les resta la extrañeza que tienen cuando se las mira solamente como propuestas lezamianas. En otras palabras, estas citas arrojan luz sobre las afinidades entre el sistema poético y el catolicismo, en lo tocante a la idea de tiempo y espacio, a los tropos de la resurrección, a la primacía de lo invisible, al porqué de los predicados sobre la fe y el rechazo de la mirada aristotélica, a más del papel de la memoria.

Con estas premisas tipológicas del antes y el después, de la incompletud de dos hechos que se anuncian o corren en busca de su realización en el encuentro, es dable situar la imagen y la metáfora como imagen y semejanza, y la metáfora como una circunstancia, un incompleto, como figura, un análogo que evoca o se une a metáforas anteriores o futuras y a la vez, la imagen tejida de imágenes que sumadas arrojan otra historia manifiesta en las eras imaginarias. La imagen y la semejanza, según habíamos dicho, están en el corazón de la trinidad desde la perspectiva lezamiana:

En sí, la forma puede existir, pero de un árbol o de un amigo, lo que tenemos es su imagen: su insistencia es, como ya lo dijo Santo Tomás de Aquino, la transmisión de la forma de un ser a otra. Primogénito de toda criatura, al considerar la patrística que sólo el Hijo podía ser imagen, nos libra del peligro de una tregua intelectual. Así, el Padre goza de figuración; el Hijo es imagen, y el E. S. se expresa a través del Hijo, imagen de imágenes. Y el Hijo que es la imagen, se expresa por el Verbo. En toda palabra siempre contemplamos el aliento del segundo nacimiento, el contorno de la sombra en el muro. [...] la figura se expresa, cae en nosotros por imagen [...] (“Sobre Paul Valéry” 117).

Con todo, Lezama introduce otros matices en lo atinente a lo figural dantesco, en esta cita extensa que resume las razones por las cuales no se conoce, solamente se intuye esa presencia de lo otro:

la figura no puede abarcar la gracia, no capta el instante punto; está entre el murmullo de la existencia del símbolo y su expirar; entre la imagen que se inicia y la que se pierde. No prevé las imágenes sucesivas, ni la imagen que se resume en la imagen, es decir, el cuerpo poemático. Surge y se mantiene por la lucha entre dos apariencias o dos esencias, y entre ellas traza el sentido de sus diseños. Dos naturalezas en Cristo, dos advenimientos, dos estados o naturalezas en el hombre: reconocimiento de las criaturas e imposibilidad para acercarse a ellas (“Sobre Paul Valéry” 115).

Referente al tiempo y el espacio que se implosionan cuando entran en escena la eternidad y la imagen, conviene acotar, tomando prestadas una vez más palabras de Northrop Frye, que:

Esta concepción de dos niveles, un nivel de tiempo y espacio y un nivel de ‘eternidad’ por sobre el primero, convierte el significado de ‘resurrección’ en el Nuevo Testamento en un ascenso vertical de un mundo de muerte a un mundo de vida. La resurrección no es entonces ni renovación ni renacimiento o resurgimiento ni restauración: todas esas palabras implican un nuevo ciclo de tiempo, y en un último análisis son lo opuesto de la resurrección (*The Great 72*).

El cruce temporal — que se resuelve de modo muy *sui generis* en el catolicismo por el retorno a lo divino en la resurrección a diferencia, por ejemplo, de los egipcios o los griegos, para quienes el “otro mundo” tenía un aspecto más de sombra y de cierre del círculo que del esplendor que alcanza el católico al reunirse con la divinidad— es la clara base de la fe. Por una parte, sostiene la sensación de comunidad en la medida en que será un final compartido sin distingos por una colectividad y es un final nutrido por una esperanza colectiva, en la diacronía, digamos. Y por otra parte, la fe anima igualmente la réplica diaria y colectiva de la resurrección, en la sincronía: la vivencia diaria del misterio de la resurrección, en la misa. Estas condiciones *sine qua non* del catolicismo: la fe, la esperanza de resucitar, el énfasis en la colectividad, y la constante presencia del misterio, son las que se expresan en las frases guía del sistema poético de Lezama. La inmersión en los símbolos del catolicismo fundamenta la fe, en la que es lícito decir “es creíble porque es increíble” y el traslapamiento temporal abre las puertas al intercambio entre lo visible y lo invisible, donde el requisito primero es no poder o no querer entender todo lo que el misterio de la divinidad implica. Lezama explica que su cita: “lo máximo se entiende incomprensiblemente” [...] “es la línea trágica inalcanzable que va desde San Anselmo a Nicolás de Cusa, que pretenden hipostasiar el mundo óptico, el ser, en un cuerpo, en el mundo fenoménico. El ser máximo es, lo que es tiene que ofrecer una realidad, si no tendríamos que aceptar que la posibilidad real no es” (“La imagen histórica” 848).

Por lo demás, el misterio compartido en comunidad, forja los lazos que son proverbiales del primer cristianismo, aunque sean connaturales a cualquier religión. No en vano Lezama cita repetidas veces a San Pablo, el impulsor de ese sentimiento de grupo. La manifestación de esta sensación de comunidad en Lezama es su idea de

coralidad, del hacer obras bellas en conjunto (como las revistas que impulsó) y esa idea a su vez deja al descubierto otra cara de la idea de participación: la del poeta, cuya obra no es un alejamiento del mundo, sino que se inserta —como la cosmovisión medieval lo supone— dentro de un orden.

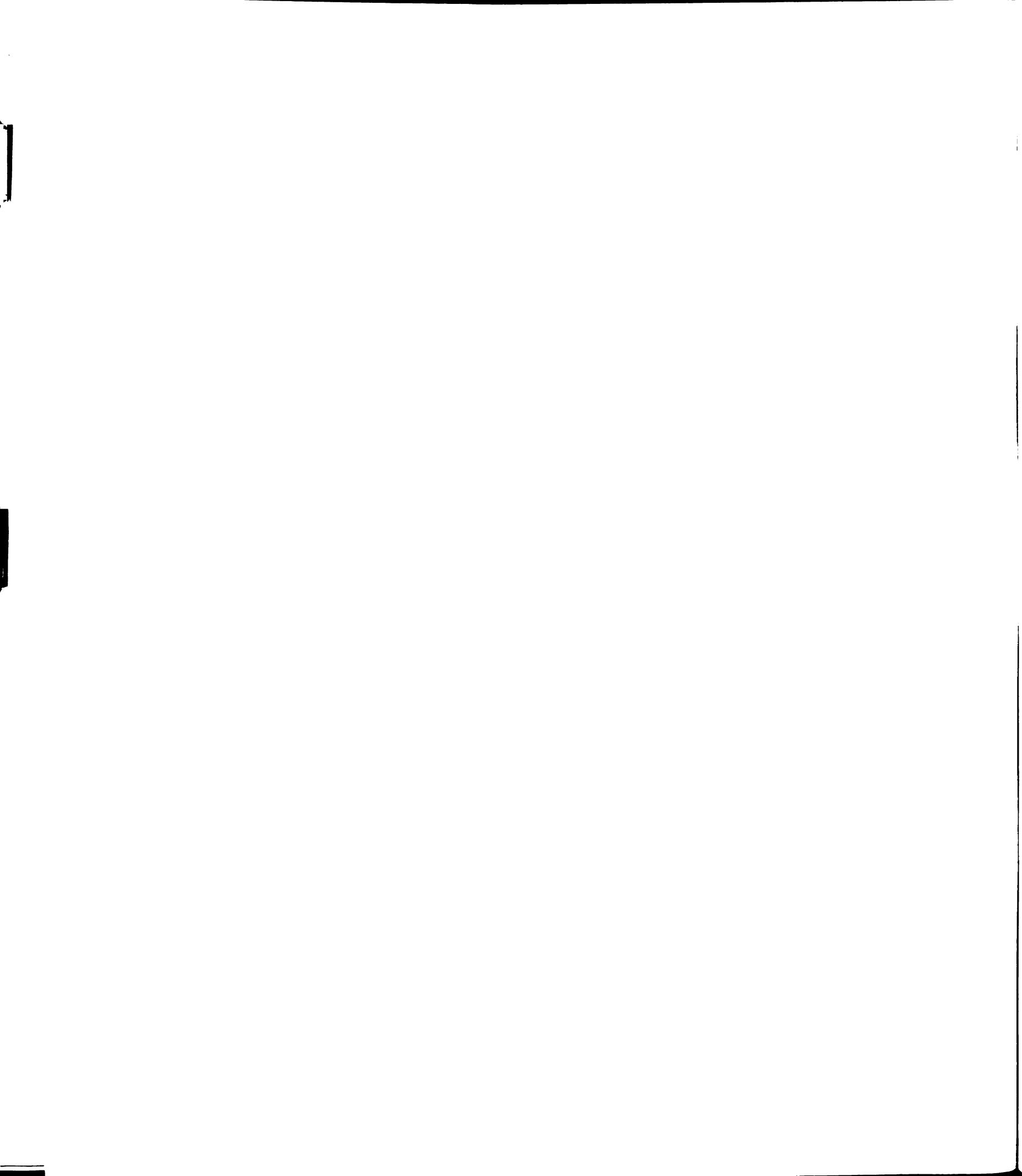
Lo interesante es que Lezama, aunque adopta las nociones teológicas de base, sigue retorciéndolas, moldeándolas, forzándolas, de modo que descontinúa la división entre mundo real y Más Allá que se ve en lo figural. No quiere concebir el mundo como sombra y el Más Allá como real o viceversa, sino que deja en juego la característica de la imagen como continuo fluir (“el mundo de la extensión”) que a veces se entrecorta, de “algo que concluye y algo que continúa” (*Oppiano* 120). Con un pase mágico Lezama saca a relucir su idea:

Creo que la imagen es una forma de diálogo, una forma de comunicación.

Si desapareciera la imagen, que es una de las formas más expresivas del diálogo, el mundo quedaría en tinieblas, y no podríamos casi ni expresarnos. Yo no creo que haya que establecer un dualismo entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen. Si no fuera por eso el mundo sería intocable e indefinible, y una especie de ceguera tenebrosa rodearía la naturaleza haciéndola imposible a su penetración al hombre (*Berenger et al* 74).

Sin embargo, esa afirmación no conlleva una idea de facilidad del conocimiento o de limpidez de la naturaleza. Más bien, por la noción de diálogo, sigue implicando que se precisa siempre hacer un ajuste, y si se le suma a eso la omnipresencia de la noción de oscuridad en Lezama, hay que pensar en el proceso de conocer como una zambullida en

lo oscuro para apreciar la claridad. Lezama lo consigna justamente así: “Para que el hombre llegue a expresar un esplendor, tiene que nutrirse de misterio” (“*Sucesivas*” 657). Ahí, oscuro vale tanto como poesía —el cuerpo inasible de todas las ideas y los seres— y claridad equivale a poema, el cuerpo circunstancial, asible. Y paradójicamente lo oscuro equivale a esplendor y lo claro a apagamiento. Lo comprendemos cuando vemos la polaridad que establece entre “la poesía, majestuoso recubrirse para los oficios”, y “la excepción, el descubrirse del poema” (“*El padre Gaztelu*” 759) o, mejor aún, cuando trata a la poesía de “viento sin hipogrifo” (viento no apresado, no canalizado; y una vez más el aire cargado de sentido aquí) y al poema de “hipogrifo sin viento” (el cuerpo vacío), a la poesía de “incomprensible gravitante [...] ballena [...] oscuridad [...] el anegarse” (¿Jonás a oscuras y a tientas en el vientre de la ballena?) y al poema de “razón levitante [...] ángel [...] el conocerlo por el nombre [...]” (760) (donde vuelve la evocación de Jacob que luchando con el ángel, ciñe una forma de la divinidad). La lucha del ser humano con el ángel, o del ser humano con una forma indefinida de lo divino, como analogías de la lucha por el conocimiento son recurrentes en Lezama y tiene sentido dentro de su red de asociaciones teológico-poéticas, en la medida en que cuando el ser humano “conoce” lo que hace es “atrapar” un pedazo o una faceta de la divinidad. Quizá la mejor concreción de esta analogía la presenta Lezama cuando glosando un verso de Claudel concluye: “el hombre como ente orgulloso, desnudo, reclamador del conocimiento de Dios [...] el gran combate, la altísima dignidad del católico: *cara a cara con el tremendo pez, con Dios mismo*” (“*Conocimiento de salvación*” 249, énfasis añadido).



La poesía. El poeta

De todo esto se desprenden palmariamente las funciones atribuidas por Lezama al poeta y la razón de ser de la poesía. Hemos venido repitiendo que para Lezama el ser humano tiene, por naturaleza (es decir, por defecto de su humanidad) un impulso tenaz de conocer, pero que lo cognoscible es impensable, un oscuro y una resistencia (algo que se resiste a ser asido). Por eso cita a Nicolás de Cusa cuyo cometido no era otro que explicar el infinito en el plano del escolasticismo, darle un lugar a Dios, el motor, dentro de un universo infinito. Cassirer sostiene que la rareza de la sintaxis y los neologismos de Nicolás de Cusa se relacionan con el hecho de que él intentaba hablar de algo que el marco escolástico no admitía ni temática ni lógicamente, y que poder hablar de ese imposible para la mentalidad y para el lenguaje de la época requería forzar el lenguaje, permaneciendo dentro de él.

Desde esta misma perspectiva el neobarroco de Lezama se adueña de otro relieve, uno más para la lista de explicaciones que hemos barajado a lo largo de este capítulo. El barroco lezamiano sería así la cristalización de un lenguaje aproximativo para lo que no nos deja aproximarnos, para ese “reconocer a las criaturas y no poder acercárseles”, para esa “tendencia de todo lo condicionado y finito que va hacia lo incondicionado, sin jamás poder alcanzarlo” (Cassirer 22).⁴⁸ En Lezama la poesía, en pocas palabras, tiene la misión de hablar de lo incognoscible: “Hay que volver al enigma [...] en el sentido griego (extra et manifestum), es decir, partiendo de las semejanzas llegar a las cosas más encapotadas. *Hay que volver a definir a Dios partiendo de la poesía*” (Oppiano 195, énfasis añadido).

⁴⁸ No debe sorprender que esta cita donde Cassirer parafrasea la idea de Nicolás de Cusa sobre el pensamiento empírico concuerde tan de cerca con los planteamientos lezamianos sobre el conocimiento, puesto que Lezama y Cusa se mueven en el mismo terreno ontológico con alusiones, incursiones y retiradas respecto a lo teológico.

Pero más allá de las creencias religiosas, si ha definido a Dios como lo incomprendible y si, hemos reiterado, que es imposible conocer, poseer o penetrar al otro, para usar sus vocablos, por completo; es decir, que no podemos recuperar el objeto perdido una vez que tenemos lenguaje, entonces Dios deja de ser una entidad exclusivamente religiosa. Se ha vuelto un nominativo casi panteísta para el mundo. De ahí que en Lezama, mundo y Dios sean sinónimos, gracias al plano simbólico: “Los griegos llegaron a la pareja de todas las cosas, pero el cristiano puede decir, desde la flor hasta el falo, este es el dedo de Dios” (*Paradiso* 349).

Esa mínima esperanza de que dentro de esa esfera de lo simbólico se puede romper la fuente de angustia humana que proviene de la conjunción entre su finitud y su humanidad enfrentadas a la eternidad y la divinidad le resta a la existencia su dimensión de sinsentido. En una cadena, la esperanza lleva a la fe, la fe a una convicción de resurrección, la convicción a la validación de una empresa epistemológica y dicha empresa a una realización del ser en la poesía. Esa cadena sostiene la defensa del conocimiento propiciado por la poesía, como único conocimiento posible. Pero ese conocimiento es de un cierto carácter. No es mimético. Es en parte re-descubrimiento. En su mayor parte es evocación: “[...] a la impenetrabilidad del mundo exterior, la poesía aporta una solución: su sustitución por la evocación” (“Conocimiento de salvación” 247).

La inasibilidad de la naturaleza casi obliga al rasgo derivativo y fluido de la evocación. Y una vez más en esa idea confluye lo dicho sobre lo figural en relación con el carácter dinámico del conocimiento-poesía. Analizando la *Divina Comedia*, Auerbach nos recuerda en este renglón algo plenamente válido para la obra lezamiana también:

Dios está inmóvil, y Su Creación se mueve a lo largo de sendas inalterables, determinadas eternamente, mientras que únicamente el hombre busca su decisión en la incertidumbre; [...] en el orden de este poema Dante materializaba el contenido dramático de la doctrina, fundada en la historia cristiana de la salvación y formulada teóricamente por Santo Tomás —una doctrina fundamental para la cultura Europea. Únicamente el hombre, pero el hombre en cualquier caso independientemente de su situación terrenal, es y debe ser un héroe dramático (Auerbach, *Dante* 95).

En Lezama, ese héroe dramático es el católico. Y es el sujeto metafórico —un sujeto que (como la metáfora) nos lleva más allá, siempre a otra analogía, a otra encarnación del sentido, en una deriva tras el imposible sentido completo o total. Ese héroe dramático, ese sujeto metafórico, no es otro que el poeta.

Toda esta cuestión epistemológica está en la base de otra equivalencia poética-teológica: la del poeta con un oficialante católico. ¿Quién más que el sacerdote, como Cristo, como el poeta, cumple con “la promesa bíblica: ‘Ahora hago nuevas todas las cosas” (Frye, *The Great* 81)? ¿Quién más que el poeta, como “Cristo era a la vez lo uno y lo otro [divino y humano]: [...] se transforma de nuevo cada día” (Auerbach, *Dante* 63)? Como testigo del nacimiento ¿no revive el mundo cada día por el poeta, en cada transubstanciación del lenguaje, puesto que “la poesía es siempre el resurgimiento del Verbo”?

Entre los símbolos privilegiados por Lezama, el árbol tiene una presencia consolidada. En sus textos, este símbolo se nutre de todas las mitologías (no sólo de la católica con el Árbol del Bien y el Mal) y es una analogía muy medieval; en el fondo es

un sinónimo del ser humano.⁴⁹ El bosque pasa a ser un equivalente del colectivo cuyas raíces están entrelazadas y fructifican. *Orígenes* es un buen ejemplo. Por otro lado, el árbol es una concreción del lugar, el punto donde se hacen evidentes los predicados lezamianos sobre el espacio gnóstico, en tanto criatura que dialoga con su suelo, se nutre de él y exhibe en su ser los resultados de esa interrelación (tema que nos ocupará en los capítulos siguientes).

El árbol ofrece su cuerpo como confirmación de esa búsqueda y una idea omnipresente en Lezama: la de la unión entre lo telúrico y lo estelar, como la imagen, que “es un cuerpo que se desprende de lo estelar a lo telúrico” (*Oppiano* 196). Ilustra la tendencia vertical consustancial al ser humano en el marco de la teología católica que estipula que el ser humano es una parte de carnalidad y una parte de divinidad, que persigue volver al seno de la divinidad. Lo humano como la *semejanza* (parcial) que acecha la *imagen* (total). Y sin duda, una materialización así mismo de la resurrección, si repetimos con Frye que ésta implica “un ascenso vertical de un mundo de muerte a un mundo de vida” (*The Great* 72). Muy sensualmente, entonces, el árbol es una presencia, un índice, una traducción en materia de esa idea.

La paridad del árbol con el poeta, una vez hecho explícito esto, es clara. Como el árbol, el poeta está en el suelo y en el aire, en el abajo y el arriba, en lo visible y lo invisible. Como el árbol, el poeta hunde sus raíces en lo oscuro y da sus frutos en la luz. Como el árbol, el poeta puede unir sus raíces con otros para crear un bosque y esto, puesto en la línea católica, no es un símil vegetal sino un símbolo católico por excelencia de la participación, de la comun-idad, de sentirse parte de un pasado o para citar a

⁴⁹ Pimentel aborda la simbología del árbol en *Paradiso*, mostrando su relación con la casa, la ciudad, la familia.

Lezama hablando de Chesterton, de la sensación de que no se está solo: “Cuando yo creía andar solitario, toda la cristiandad me empujaba por la espalda”, a lo que Lezama comenta que “Sentirse deudor es el preludio carnal de toda participación” (“La imaginación medioeval” 121).

Estos paradigmas son los que Lezama rescata cuando escribe sobre G. K. Chesterton y sobre Ángel Gaztelu y Paul Claudel. El ensayo “El padre Gaztelu en la poesía” es nueve años posterior a “La imaginación medioeval de Chesterton” y en él se consolida lo que se anunciaba, aunque ya con firmeza, en el primero. Lezama trata como fundamentales tres puntos en esos ensayos, puntos que engloban los demás elementos del sistema poético que hemos ido acumulando. Estos tres puntos son la participación, la plausibilidad de la contradicción y la presencia de lo sobrenatural. Los tres, a su vez, se recogen en el *misterio* del ejercicio poético.

Los atributos propios de la poesía de Gaztelu en concreto le ofrecen a Lezama una ocasión incomparable para apuntalar cada noción de su sistema por el hecho de que Gaztelu reúne en sí las dos funciones: la teológica y la poética, al ser de suyo, además de poeta, sacerdote. Los puntos primordiales de su elogio-crítica son la voz, la transubstanciación o la resurrección, y la correspondiente inserción en el mundo de los símbolos. Estos son los bordes de la conjunción de poeta y oficiante, tal como los elabora Lezama:

El fervor por la edificación, la entrega a sus oficios, hacen que la poesía del padre Gaztelu esté venturosamente más allá del poema, pues un sacerdote católico, vive por la carnalidad de sus símbolos la poesía en su dimensión más costumbrosa y trágica. *Desde la gravitación del imposible*

hasta la *resurrección*, desde la *transubstanciación* hasta las operaciones de la gracia, la poesía lo ronda como un *imposible* que el *milagro* reitera con una constancia que lo ciega (“El padre Gaztelu” 759, énfasis añadido).

En estas líneas se lee de fondo una ética de la poesía que más allá de los temas indispensables, abarca igualmente una actitud vital que Lezama enuncia como “un *ethos* en la creación, una conducta dentro de la poesía” (“La dignidad” 761), relacionada con la entrega al oficio, con la persistencia en la búsqueda del conocimiento, pues para Lezama, dijimos, se aplica lo que él mismo predica de otro poeta: “para Claudel el conocimiento tiene un sentido bíblico, de diálogo carnal muy distante de la acepción que desde el Renacimiento ha asumido: conocimiento *a posteriori*, repetida experiencia” (“Conocimiento de salvación” 247). De ese modo, la poesía es conocimiento siempre nuevo, debido a “Que la poesía no es método, sino centro” (247), “conocimiento vital o poético” (249). Fina García Marruz ha sabido captar la intrincada relación de la imagen, con la poesía, el conocimiento y el poeta, cuando sostiene que “el tema de la ‘imago’ — pues prefiere hasta en el término latino o griego la cercanía de las fuentes— y su relación con el cuerpo; de lo inexistente —que no es lo mismo que lo fantástico o irreal— y su relación con lo que debe realizar su ser y ocuparlo es, quizá, el tema central de toda su búsqueda de un conocimiento y aun de una ética, por la poesía” (“La poesía es un caracol” 229).

Con Chesterton, Lezama esquiva como de costumbre el camino por el que lo habríamos esperado venir. Con los antecedentes que hemos ido amontonando respecto a su modo de concebir el saber, un texto sobre el padre Brown, cura y detective, habría sido la apuesta segura. Pero no. Como si un comentario sobre la combinación inaudita de cura

y detective fuera una perogrullada, Lezama se propone una lectura algo inusual de Chesterton situándolo de lleno y sistemáticamente en su ámbito católico. Enlaza su faceta novelística con su faceta de creyente. En principio, nos dice que “Chesterton veía el catolicismo no como un *retour* [...] sino en la forma de un eterno nacimiento” (“La imaginación medieval” 119). A partir de esa perifrasis sobre la resurrección cada afirmación que sigue resuena familiarmente. Para Lezama en Chesterton “el milagro no es el hecho excepcional, la oportunidad de la gracia, sino un hecho tan cuantiosamente repetido que su repetición incesante es su propio milagro” (120). Y ciertamente esa actitud se percibe en los ensayos de Chesterton donde jocosamente relata sus forzamientos, que son modos de limpiar la percepción o la sensación. Un ejemplo es el de quedarse parado en un solo pie durante horas para así desnaturalizar la posesión y volver a sentir ambos pies con renovada sorpresa. Un procedimiento que hace pensar en que Chesterton logra mediante la fijeza —ese quedarse quieto— lo que Lezama consigue mediante la deriva de la lengua y el pensamiento.

Con estas notas, Lezama habla de la participación en el orden simbólico católico, dentro del cual cualquier palabra está dotada de piel, hueso y eternidad, y donde es lícito pensar “que los objetos puedan ser iluminados” (121). Una faceta de la participación que dejamos apenas esbozada en páginas anteriores tiene pertinencia aquí, puesto que es Chesterton quien le permite citarla: Con Chesterton, y su imaginación medieval, la obra creativa se inserta en una perspectiva no humanista, donde lo que cuenta no es la individualidad. La obra no sólo hace parte de un plan o jerarquía divinos. También crece gracias al mismo proceso misterioso con que crece un fruto, un tangible resultado de un

invisible conjuro. Rechazando entonces “una frase exhalada por la paremiología burguesa” pone al mismo nivel

la obra del hombre con el fruto de la tierra. El hombre —decía Chesterton— es una verdad inverosímil y real [...] El hombre medioeval no quiere habitar la voluptuosidad de la obra, sino en cuanto ésta expresa para él una jerarquía, ser en un orden. En la expresión ‘hijo del hombre’, espléndida en el orbe católico, se presupone hombre como esencia y obra como hijo (Ibid 132)

Ahí se engarza la idea de conocimiento como salvación, como un hacer lo que se precisa. Y por esa ruta una vez más se comprende que Lezama rechace las acusaciones de autor torremarfilista, puesto que desde su perspectiva su obra tiene su propia pertinencia, y un modo muy suyo de insertarse en el medio cultural del momento. Además, esta línea es útil para pensar también la poca angustia de influencia de Lezama, ese rasgo tan medieval en la relación con la *autoritas*, hasta cierto punto.

Decíamos que Chesterton le resulta propicio para elaborar así mismo la idea de la contradicción central del catolicismo (la de postular como posible lo imposible, en la resurrección o la inmaculada concepción, por ejemplo), no ya en un poeta sino en un escritor:

La obra toda de Chesterton, lo que le nutre incesantemente, es el concepto popular teológico de la contradicción primera. Pero el hombre ridículamente contemporáneo que ha intentado hasta una justificación óptica de la *poiesis*, no puede acercarse a esta contradicción que es la que mantiene vivaz la unanimidad posterior (123).

La contradicción en cuestión no es otra que la que contienen las frases fundantes de su sistema poético: “La contradicción primera, que se extendía hasta la salvación, [y] era uno de los más poderosos mantenedores de la esencia medioeval” (124). Sostiene Lezama que “En Chesterton se entiende porque es imposible entender, se conoce o comprende porque la *sustancia sagrada* que le hostiga es *irreducible*. De ahí deriva la salud plenaria del cristiano, y Chesterton creyó siempre que en cuanto se destruía el misterio empezaba la morbosidad” (123, énfasis añadido). Es la misma paradoja que sostiene a Lezama. Otra clave más: “Para descifrar el orbe conceptual en que se movía Chesterton tenemos que reducir a figuras o símbolos los motivos de sus cuentos o novelas” (124)

En resumen, la participación (los preceptos sobre comunidad) y la contradicción católicas (su lógica del misterio) hacen que Chesterton habite el terreno de lo sobrenatural, elemento ineludible y valioso en su obra al que se llega rastreando no sólo sus símbolos, sino la forma y el estilo en que “soplaban sobre él los veinte años de cristianismo” (Ibid 125).

Ese anzuelo crítico que Lezama lanza a la obra de Chesterton es perfectamente aplicable al corpus lezamiano, regido por esos tres principios (la participación, la contradicción y lo sobrenatural) que son los que a su juicio determinan y dan forma a la imaginación de un escritor católico, es decir, de un escritor para quien el catolicismo es no sola ni meramente una creencia, una fe pública, sino ante todo una placenta para la creatividad.

Ahora bien, antes apuntamos que en el límite entre la materialidad, lo visible (el cuerpo) y lo invisible se verifica un fenómeno que resume toda la poética de Lezama. La

transubstanciación lleva a cabo, en efecto, una pequeña y recurrente resurrección, una aparición localizada de lo invisible. En la misa católica, es el momento de una epifanía a cargo del sacerdote, si se quiere, donde intervienen el Aire y el Verbo.

Para un Lezama amante de la conversación y asmático, ese momento tiene un locus privilegiado: la voz. Los elogios a Gaztelu se condensan en minuciosos detalles sobre su modulación, como este: “Con el padre Gaztelu el soneto se hizo *cantabile*, pasó de la voz frotada con mieles y como a regañadientes, a la segunda naturaleza del canto. [...] alzada la voz, las pausas eran pasos del ritmo” (“El padre Gaztelu” 756).

Es en Gaztelu en quien confluyen, se hacen similares, los gestos y las funciones del poeta y el sacerdote, en cuyo oficio “un secreto [...] se abre, y un misterio [...] se cierra” (755). Este cruce entre transubstanciación en la poesía y la misa haría pensar que Lezama busca la voz de Dios a través del poeta sacerdote, pero no es así, porque en “Loanza de Claudel”, se encomia a Claudel no sólo por haber hallado una alternativa sana al pensamiento causalista, sino también por habernos devuelto la voz humana. Pero también ahí se precisa hacer una salvedad: la voz sigue teniendo esa doble cara de sustancialidad o materialidad física, e invisibilidad, lo que significa que a la vez establece y borra límites. Ese movimiento de al mismo tiempo autorizar y desautorizar la voz tiene como fin asegurar que no se confunda la poesía exclusivamente con la medida versal, que no se pueda afirmar —como hizo Paul Valéry— que la poesía es cosa de la voluntad. Lo que la voz encapsula no es *toda* la poesía, porque siendo la poesía “ente de razón fundado en lo irreal” (“Playas del árbol” 508), hay esa dosis de lo inasible, de lo súbito, de lo inesperado o milagroso, lo inexplicable que interviene allí. Por ese papel del misterio y lo sobrenatural en el sistema poético es que Lezama disputa la concepción valéryana de la

poesía, que sitúa “el conocimiento dentro del contorno de la piel” (“Sobre Paul Valéry” 105), que concibe la poesía “como un hecho externo” (105). La estética cerebral de Valéry le repele por las mismas razones que el método cartesiano: “Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión regida tan sólo por el pensamiento” (*Diarios* 20). La de Valéry le parece una “estética de lo arbitrario, puro dominio, libertinaje del arbitrio” (“Sobre Paul Valéry” 106), insignia de una “época ciega a las verdades reveladas” y antítesis rotunda de los principios lezamianos del cuerpo no como límite o barrera, sino como terreno de intercambio, del cuerpo no como fin en sí, sino como terreno de intercambio. No es fortuito que el primer poema de Lezama sea “Muerte de Narciso”, un poema cuyo diálogo o contraposición con la serie de Narcisos de Valéry han sido escasamente explorados por la crítica.

La misma desconfianza respecto a los proyectos de completa racionalización de la poesía permea las notas de Lezama sobre la filología:

¡Cuidado con la filología! Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir la poesía: la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra. Pudiera pensarse que el objeto último de la filología es el intento diabólico y perezoso de definir la poesía. Hay en esa ciencia la obstinación diabólica de querer hundir un alma. Sólo que al mostrar su cuerpo desnudo el poema, ese diabolismo desaparece y la poesía que no está definida sigue mostrándose (*Diarios* 43).

Naturalmente, porque va contra la “actitud negativa” que le es característica, es constante en él la arremetida contra lo que se proponga fijar, definir, “cenizar” —para usar su neologismo—. Pero coincido con Enrique Márquez, y con el proceder implícito de los críticos de Lezama, en que cada vez el católico constata que antes de hablar de Lezama hay que explicarlo. Lo incitante de los textos lezamianos es que pese a los embates analíticos, el corpus no se deja desintegrar, más bien sigue girando, mostrándose, esquivando, justamente con la poesía que no se deja definir. Nos impone, de ese modo, la misma actividad que realiza, nos obliga a ser sujetos metafóricos.

En las páginas precedentes hemos discurrido sobre los entresijos de la poesía y el poema en el sistema poético lezamiano, o lo que es lo mismo, en el ensamble de ideas sobre el conocimiento. Hemos mostrado el arraigamiento de Lezama en lo que él llama a sabiendas “el mundo *charmant* de lo teologal” (“X y XX” 146). Como epílogo a este capítulo y a modo de abreborcas del capítulo próximo, hagamos unos apuntes sobre el papel de la memoria en Lezama, y la relación que su modo de concebirla guarda con la crítica histórica y cultural que Lezama tiene bajo la manga y que saca a relucir en cada ensayo.

“El poeta es el que crea la nueva causalidad” (*Diarios* 160) es quizá una de esas frases archiconocidas de Lezama. Como poeta, él cabe totalmente en esa definición suya, como hemos querido mostrar. No obstante, la frase tiene impacto y resonancia igualmente cuando se aplica a su obra crítica, pues condensa un imperativo con el que Lezama entra a todos los terrenos: trastocar la historia oficial, europeizante, mediante la inversión o la reversión de las causas y los efectos, o sencillamente, mediante el añadido de algún hecho hasta entonces obviado, hacer esto llevando como arma la memoria.

La memoria no es para Lezama un arsenal archivístico pasivo o estático. En él, la memoria es una activa productora de conocimiento, tal como los griegos concebían a Mnemosina. Como la *imago*, “es un potencial, una fuerza actuante, una superación del espacio y del tiempo” (*Oppiano* 135). Los caminos de la memoria son insospechados e impredecibles, porque no se rigen por la linealidad pasado-futuro, de modo que el recuento histórico siempre es en pleno sentido una re-creación.⁵⁰ En este sentido, Lezama hace el trabajo arqueológico del visionario, que “es un proceso de redescubrimiento y restauración a la vez —que combate los clichés desafiando las imágenes de complejidad cultural que han sido reprimidas o suprimidas del archivo [...]” (Nieland 182). Este trabajo se caracteriza por fusionar tema y forma, por un “ejercicio de violencia creativa”, que en Lezama he intentado localizar a lo largo de este capítulo en lo concerniente a su elección del barroco. Si como apunta Nieland citando a Deleuze y su *Mal d'archive*, ese trabajo implica “un proceso simultáneo de restauración/redescubrimiento y supresión/división, [que] señalan la posibilidad de una ética archivística” y “dicho regreso políticamente sensible al archivo exige un gesto doble: un ‘*making whole*’ y un ‘*making holes*’” (183), es claro que en Lezama se aprecia ese doble proceso: Por un lado construye este sistema donde el entramado de las nociones es tan tupido, que es casi impenetrable: *makes whole*. Por otro lado, nos enfrenta a una superficie lingüística que nos obliga a dejar huecos, que no nos deja afirmar con seguridad un sentido, y que evidencia que las narrativas, la suya incluida, no son omnicomprensivas. Así: *makes holes*. Con esa doble maniobra consigue eludir la “totalidad representacional y la clausura

⁵⁰ Ahí Lezama se adelanta otra vez a los historiadores: más tarde Haydn White planteará esto mismo, basado claro está en la lectura tipológica de Northrop Frye.

del archivo que ella implica” (Nieland 193), y de ese modo, la exclusión del otro que eso conlleva.

Pero de ese modo no solamente consigue una “reestratificación productiva”, sino que además, al hacerlo, pone en evidencia que ese mecanismo subyace a las estrategias de dominio, culturales y políticas conjuntamente, de tradición colonial. Cuando nos adentramos en los datos que Lezama baraja para justificar la valía de Casal, como poeta que no le “copia” a Baudelaire, o para realzar los logros de Martí, lo que nos hace descubrir es que los *huecos* del todo de la historia o de la crítica, no nos permiten zafarnos de miradas viciadas sobre nosotros mismos. La patina del barroco lezamiano, junto con su poderoso desmoronamiento de las bases temporo-espaciales de la causalidad histórica mediante la “memoria reminiscente”, son sus dos aportes poco comentados en este terreno de lo poscolonial, y sobre lo que volveremos.

Plantear que no se *ve*, que no se *conoce* nunca completamente, como en el epígrafe de San Pablo, y negarse a entregar una supuesta claridad meridiana en el sentido, entabla los cimientos de una ontología y una epistemología donde el que tiene un pasado de colonizado puede enarbolar sus propias lecturas respecto a sí mismo y al otro, a su cultura y a la del otro, sin ser desautorizado.⁵¹ Esta propuesta y esta praxis visionaria lezamiana que suelen pasar inadvertidas precisamente porque se lo lee desde categorías críticas hegemónicas que en él crecen moho, como las de modernismo o vanguardia, por ejemplo, apuntan a una reconstrucción cultural paralela a la que durante toda su vida empujó haciendo revistas, traduciendo, promocionando pintores y poetas, pues bien sabía que, “Como nos lo recuerda Derrida, la cuestión del archivo no es una cuestión del

⁵¹ Enrico Santi (“Oppiano”) ha ilustrado los alcances de esta postura en Lezama al leer la “incompleta” *Oppiano Licario* como una novela del fragmento y la interrupción, una novela basada en la incompletud como modelo, más allá de su carácter de novela póstuma.

pasado. La reestratificación violenta de los hechos pasados, un trabajo visionario de ver, es por fuerza ‘asunto del futuro, asunto de una respuesta y una promesa y de una responsabilidad para con el mañana’” (Neuland 194).

No obstante, la seriedad de la empresa no se contagia ni a la forma ni al contenido. O más bien, es una empresa donde el carácter subversivo de la risa cumple a cabalidad su papel: El barroco de este poeta de la imagen tiene, así, los mismos efectos que la Bobbio mitológica, que enseñaba los genitales para desconcertar, petrificar y causar risa. Su barroco de pensamiento y de sintaxis suele producir un hondo desconcierto y ofuscación. Y es que bajo un manto de sofisticación y erudición, Lezama suele contar “grandilocuentemente cosas cómicas” (como dice que hace Baudelaire), o al contrario: su saqueo de la historia, la literatura y el mito invierte ese proceder: cuenta cómicamente cosas grandilocuentes. Su estilo es mixto en términos de temática (risa y seriedad) y de lenguaje (temas ‘bajos’ con lenguaje elevado, siguiendo las categorías de Auerbach en *Mimesis*), pero también en tanto conjuga lo terrenal con lo telúrico (la imagen con la metáfora, la eternidad con el instante). Todos estos elementos, y la combinación de la lejanía y cercanía en que este sistema suyo se mueve, dejan leer rabelesianamente el barroco de Lezama, como una irreverencia desestabilizante y esquiva —quizá con sesgos de género.

Pese a su énfasis en el decoro, Lezama es todo lo estelar que una concepción de la imagen como la suya requiere, pero a la vez, es bien terrenal. Entre los tropos teológicos, Lezama sabe insertar los detalles cotidianos y sensuales, aunque con un lenguaje vaporoso que “es como la respiración entre lo estelar que desciende y lo telúrico que se evapora.” Un lenguaje que atenta contra cualquier posibilidad de fijeza, y obligando a

mirar de otro modo, despeja los caminos para que lo americano irrumpa en las narrativas que lo constriñen. Las destruya. Y las reconstruya. Si el Toro que raptó a Europa la abandonó, cuando llegó a estas playas, para hacerse otras amistades, esas historias precisan ser contadas. Es lo que harán a dúo “La expresión americana” y las “Eras imaginarias”, tema al que ahora pasamos.

CAPÍTULO 2

LA HISTORIA Y LA IMAGEN: OLVIDO Y EPIFANÍA

*“Hay una especie de sabiduría que resulta de no ser demasiado racional”
(Walter Ong, An interview 81)*

*“La poesía es la verdadera revolución,
la que acabará con la discordia
entre historia e idea”
(Octavio Paz, Los hijos del limo 159)*

*“La madre del prú enseña que no existe principio.
Por remoto que sea el brebaje, nunca será el primero
porque adentro lleva restos de un prú anterior”
(A. J. Ponte, Las comidas profundas 77)*

Empezar a hablar de la historia partiendo de una reflexión sobre la memoria como concepto (tal como hace José Lezama Lima), es insertarse de lleno en un debate filosófico milenario en torno al conocimiento y lo cognoscible, la verdad y el sujeto (en tanto conocedor, productor de conocimiento, y mediador o, en el peor de los casos, medida de la verdad). En la historia de la filosofía occidental, cualquier afirmación sobre la memoria trae consigo un posicionamiento respecto a los tres factores implicados en el proceso cognitivo, a saber: los sentidos, las cosas, y el estatuto de lo que resulta de la

interacción entre los dos. En consecuencia, la memoria ha sido el eje de agitadas polémicas gnoseológicas, pues concebida como la intermediaria entre el intelecto y los sentidos, entre el pensamiento y la extensión, es el elemento problemático al momento de establecer diferencias y correlatos entre sensación, imaginación y pensamiento, por una parte, y recuerdo, presencia y expectativa.⁵²

El aspecto neurálgico de la definición de memoria radica en su ambivalencia, pues se la puede definir a la vez como pasiva (en tanto contenedor de las huellas de lo percibido) y como facultad, como algo activo (en tanto renovadora de las huellas e incluso en tanto moduladora de la percepción). Las diferentes doctrinas filosóficas, según pone en evidencia la lectura del mismo Ferraris, pueden agruparse según elijan entre uno u otro de estos dos polos. Lo que está en juego es una valoración epistemológica que se expresa en las respuestas a preguntas como: ¿Qué tan fiable es el mecanismo de fijación, retención o reflexión, según se entienda, de la memoria? ¿En qué grado lo que recordamos es verdadero o falso —si son apropiadas esas categorías— y en virtud de qué? ¿Con base en qué factores se dictamina la fiabilidad de lo recordado? ¿En virtud de qué mecanismo o de qué instituciones, la memoria como proceso interior e individual, se vuelve exterior y colectivo? ¿Qué, quién y para qué diseña las avenidas de la historia, como forma de la memoria colectiva, de cada pueblo o sociedad? ¿Cuál es el papel del olvido en estos debates? Estas preguntas son la brújula de la postura sobre la historia en Lezama, y la respuesta que elabora habrá de ser aclarada paulatinamente.

⁵² Los ángulos estrictos de esta discusión se pueden advertir en *La imaginación* de Ferraris, donde el autor articula los corpus teóricos de los filósofos y las tendencias predominantes de la filosofía Occidental, desde antes de Platón hasta Derrida, a partir de esa noción de imaginación, equivalente a veces a fantasía, según las traducciones perversas, pero siempre anudada a la memoria y al conocimiento. La mònada de Leibniz, y la tabula rasa de Aristóteles, las ideas seminales de San Agustín, la cámara oscura de Locke, el papel de la luz en Platón, y el de la palabra o la escritura en Derrida, todos hacen parte de esa conversación de larga data sobre conocimiento y memoria. Los puntos que nos incumben por su relación con Lezama los iremos exponiendo en lo que sigue de este capítulo.

Ahora bien, por el tipo de preguntas que se plantean en torno suyo, el concepto de memoria es compatible con otra noción también de linaje filosófico y pareja antigüedad: la mimesis. Aunque distintas, mimesis y memoria están vinculadas por el tema de la ausencia, o lo que es lo mismo, por una preocupación permanente acerca de las propiedades de la presencia o la huella. Dicho de otro modo, mimesis y memoria tienen en común la noción de “imagen”.

En la actualidad, con la acumulación de más de dos siglos de teorización, la “imagen” es un artefacto profuso y complejo, al cual aportan sus reflexiones filósofos (Wittgenstein y Deleuze, por ejemplo), lingüistas y semióticos (Peirce y Goodman, para citar dos), sociólogos y antropólogos (Baudrillard y Taussig) y críticos de arte e iconólogos (Gombrich y, más recientemente, Mitchell), entre otros.⁵³ Pero ya sea que se hable de imágenes mentales como residuo de lo real, o como único modo de acceder a ello, ya sea que se hable de imágenes verbales o de imágenes pictóricas e incluso de la imagen que nos forjamos del otro, la cuestión es ineludiblemente gnoseológica y ontológica, puesto que involucra tanto la compleción de lo cognoscible como la del sujeto.

En el capítulo precedente expuse los atributos de una forma medieval, de bagaje católico, de entender la imagen, basándome en Dante, como el autor que sumando a su

⁵³ *Iconology. Image, Text, Ideology y Picture Theory*, ambos de W. J. T. Mitchell constituyen una obra de referencia bastante abarcadora y sensata para lo relacionado con la imagen desde la Antigüedad, y desde perspectivas muy variadas, leídas por el tamiz de la iconología. Una propuesta algo alternativa es la de Hans Belting (“Image, Medium, Body: a New Approach to Iconology”), quien sugiere tomar en cuenta el cuerpo y el medio, en una “antropología de la imagen” (302). Estas y otras obras ponen de manifiesto no sólo lo problemático que es delimitar la noción de imagen, sino también los alcances y propósitos que ésta sirve, fundamentalmente en lo ideológico, en cada época. De esto, para el plano de la mentalidad colonial, da cuenta también Michael Taussig en *Mimesis and Alterity*, al cual aludiremos más adelante. Sin embargo, dado que Lezama caracteriza su noción de imagen más bien a contrapelo de las tendencias lingüísticas e iconológicas e incluso iconográficas, y le otorga rasgos muy *sui generis*, no me ocupo directamente ni en detalle de estos aportes de la iconología.

poética el proyecto teológico de Tomás de Aquino, dio expresión en su *Divina comedia* a lo figural. Recordemos entonces que en ese contexto la “imagen” supone un estado de incompletud e imperfección, destinado a la plenitud y la definición al final de los tiempos, luego de la resurrección, y que la “figura” o “tipo” implica pares que se contraponen y se complementan, donde uno de los componentes es imperfecto, derivado o semejante, y temporal (el ser humano) mientras que el otro es perfecto y eterno (Dios).

Lo figural no es invención dantesca. Como modo retórico subyace a la Biblia (según vimos con Northrop Frye en *The Great Code*) y como concepción de la historia se perfila como determinante de la mentalidad medieval, con sus arrebatos mesiánicos o milenaristas. Pero en Dante se coagula de un modo no sólo gráfico sino perdurable, cuyos acentos llegan hasta nuestros días, según lo hace constar Auerbach:

[...] parecería haber razón para creer que algo en la estructura de la cosmovisión medieval se traspasó al nuevo desarrollo y lo posibilitó. En la historia de la cultura europea moderna, hay, de hecho, una constante que nos ha llegado sin cambios a través de todas las metamorfosis de las formas religiosas y filosóficas, y que se percibe primero en Dante; a saber, la idea (cualquiera que sea su base) de que el destino individual no es insignificante, sino que es necesariamente trágico y significativo, y que en él se revela todo el contexto del mundo (*Dante* 177).⁵⁴

Así pues, aunque la definición de imagen desde un plano netamente místico o desde uno religioso y en este caso desde la convergencia de ambos, parece guardar poco parentesco con las disquisiciones de la crítica filosófica e iconológica que nos ha

⁵⁴ Todas las traducciones son mías.

correspondido, aún es posible exponer sus ligaduras, en particular si nos dejamos ir, de nuevo, por la vertiente de la memoria.

En la *Divina comedia* los espectros y las sombras del Purgatorio tienen una realidad que si bien hoy nos parece de espejismo, en el contexto dantesco y medieval es la condición sine qua non del ser, la realidad más real: “Ninguna imitación de los hechos presentes puede ser más real y penetrante que la memoria en el Otro Mundo de Dante” (*Dante* 145) —continua Auerbach— “es mediante la memoria que la realidad entra al Otro Mundo” (143). Paradójicamente, en consecuencia, en la *Divina Comedia*, y en esta cosmovisión medieval que asociamos con Dante, “en un último análisis, la memoria, de la cual toda contingencia y todo azar relacionado con hechos temporales se elimina, captura la esencia no sólo con mayor precisión intelectual sino también más concreta y completamente que los eventos temporales con su incertidumbre y su ambigüedad” (143).

La diferencia entre esta concepción de la sombra y los atributos de inaccesibilidad del eidos o idea en Platón, es el papel de mediadora que cobra la poesía en Dante, y que en el caso del filósofo se le atribuye al entendimiento. En el contexto dantesco:

En la vida en el más allá, la apariencia exterior no es distinta de la idea sino que está contenida y transfigurada en ella. Eso es algo que sólo la poesía puede aspirar a expresar, y en eso sobrepasa a la filosofía didáctica que no puede alejarse de la razón. Sólo la poesía está cerca de la revelación y es capaz de expresarla. Tal poesía es más que bella ilusión; ya no es imitación, tercera en rango en relación con la verdad. Aquí la verdad revelada y su forma poética son una (*Dante* 100).

Retrocediendo, lo figural dantesco, donde se aúnan “imagen” y memoria, nos lleva directamente a esa otra línea temática que precisamos trabajar antes de poder hablar de los sentidos de la palabra “historia” en José Lezama Lima. Vayamos entonces a la mimesis en Platón y su *República*.

La mimesis platónica: la copia necesaria

Se ha dicho justificadamente que en *La República* “la mimesis recibe una de sus articulaciones fundamentales, y con toda seguridad, la más conocida” (Levinson 35). En lo que sigue usaré intercambiablemente la noción de mimesis con la de imitación o copia, porque para los propósitos de este capítulo su distinción fina no es relevante. Pero lo hago a sabiendas de que existe una discontinuidad semántica entre mimesis e imitación:

[...] mimesis no significa llanamente ‘imitación’ (aunque obviamente es en ese sentido que se ha comprendido el término tradicionalmente); es un concepto tremadamente complejo que, desde Platón hasta Derrida, ha estado inextricablemente implicado en la formación de la metafísica y el pensamiento occidentales, especialmente en cuanto dicho pensamiento ha lidiado con el concepto de literatura (Levinson 35).

En el capítulo X de *La República*, Sócrates conversa con Glauco a propósito de la imitación. Sorteando los meandros de la duda, el diálogo deja en claro estos puntos:

Primero, que la copia o imitación es el único modo de acceso que los humanos tienen a las ideas, al *eidos*, que por su misma condición, son inaccesibles. Segundo, que aunque las imitaciones sean indispensables para aprehender el mundo, hay que ser cuidadoso porque existen grados de mimesis, es decir, que a medida que las imitaciones

se alejan de la idea, se alejan también de la verdad. La verdad en Platón, en otras palabras, se define como “la aproximación o adecuación de la mimesis al *eidos*, de las ‘recreaciones reales’ a las ‘creaciones ideales’, de la práctica a la teoría, de lo secundario a lo primario, de lo terrestre a lo trascendental” (Levinson 36).

Usando el ejemplo de una cama, Sócrates puntualiza que hay tres camas posibles:

(1) una que existe en la naturaleza, una cama hecha por Dios. Es el original, inapresable, salvo mediante sus imágenes; (2) una cama hecha por el carpintero, que es la imagen y (3) una cama pintada por el pintor o por el poeta, y que es la imitación. Entre estas tres camas, únicamente la primera fue “creada”, la segunda fue “hecha”, y la tercera es, vale repetirlo, mera imitación.

El tercer punto que deja en claro el diálogo es que esos grados de mimesis comportan a su vez progresivos alejamientos de la verdad, donde las imitaciones poéticas, por estar más distantes del original, suponen una mayor propensión o posibilidad de engaño. La diferencia entre el imitador y el hacedor es que el primero “no sabe nada del ser verdadero. Sólo sabe de apariencias” (Platón 8). De este modo, “el arte imitativo” queda delimitado como “inferior” (10), sus “creaciones tienen un grado inferior de verdad” (13), y “la copia es al original lo que la esfera de la opinión es al conocimiento” (Platón). Pero aún así, en realidad el único camino al conocimiento es la copia.⁵⁵

Aunque rasgos platónicos como la gradación de la verdad y la dualidad subsisten en la mimesis figural de Dante (idea/copia en uno, imagen-semejanza en el otro), ésta

⁵⁵ Como se sabe, desde Platón, es preciso desconfiar de ciertas imitaciones: las que hacen los poetas, que son las que dan pie a ese diálogo en concreto, cuyo propósito es advertir de sus peligros de engaño puesto que “conocer su verdadera naturaleza es el único antídoto contra ellas” (Platón). Lezama obviamente difiere de esta opinión, y considera que lo único que puede dar alguna entrada al mundo y al conocimiento es la voz del poeta.

comporta algunos matices diferenciales. Como queda dicho, en la mimesis figural, el original es también inalcanzable, y perfecto en principio, pero a diferencia del modelo platónico, la copia —el ser humano— no sólo anhela su completud y realización al emparejarse con el original —Dios—, sino que esa fusión se admite como posible en términos de resurrección. En este modelo medieval sí existe una subordinación y una comunicación o continuidad de esencias entre la copia y el original, que se define mediante la noción de “participación”, donde, repito, es inherente la imperfección de lo “semejante” en relación con la “imagen”, debido al hecho de que cada criatura posee, pero en distinto grado, los atributos del original. Las similitudes y diferencias de este aspecto de la relación con la copia en lo figural dantesco y en la poética lezamiana se verán páginas adelante.

El ojo y la modernidad

Un elemento significativo de estos dos planteamientos algo contrapuestos en torno a la mimesis, como copia que permite aproximarse a la verdad, o como reflejo y mínima expresión del ser, es el papel que no le asignan a ciertos sentidos, en especial. Ni en uno ni en otro se juzga decisivo el sentido de la vista en tanto órgano vital para aprehender el mundo y parametrar la verdad. Platón, por ejemplo, distingue entre la esfera de lo visible y la de lo inteligible y privilegia a esta última, menos sujeta a la obnubilación, como se desprende del mito de la caverna, donde “el reino de la vista” (Platón) no es el afuera sino la caverna sombría. El católico medieval, en su caso, considera la vista como desdeñable debido a sus limitaciones muy humanas en contraste con el omnipotente y omnipresente ojo divino, e igualmente a que se estima fuente

poderosísima de tentación. Pero hay que tomar estas afirmaciones con cautela, dentro de sus límites, y tratar más bien de pensar en la relación que esta cosmovisión religiosa medieval tiene con aspectos simples del diario vivir, como la idea del espacio circundante.

En el contexto de la historia de los sentidos, y en el ámbito de la historia del pensamiento occidental, los siglos XVI y XVII cambian la orientación de los siglos precedentes al redefinir el papel de la vista en relación con el conocimiento. Las consecuencias de esta redefinición son de un alcance extraordinario, y nos acompañan hasta hoy.

Algunos estudiosos suscriben que el mundo medieval era un mundo del olfato, hasta la irrupción de las regulaciones higienistas al servicio de un modo de producción distinto y de un modo inédito de vivir la ciudad. En palabras de Laporte, por ejemplo, en los siglos XVI y XVII se asiste a “la gran experiencia de la vista” porque estos siglos “[...] tanto en la pintura [con la generalización del uso de la perspectiva] como en la nueva astronomía, [...] hacen del ojo punto geométrico e inventan el telescopio, prolongando infinitamente el alcance de la vista” (44). La contrapartida de esta nueva preeminencia dada al ojo es la descalificación de otros sentidos, en especial el olfato, y así, Laporte asevera que “[...] la asunción de la vista no se hará, sin embargo, sin la descalificación paralela del olor” (45).

Teorizando todavía acerca de esta llamada revolución óptica, otros autores caracterizan este “giro radical en la conciencia espacial del Medioevo a la Ilustración” como el paso de una relación “local y provisional” (“A Short Account”) con el espacio, a una relación global con el mismo, en directa correspondencia con los viajes de

exploración y “descubrimiento” y las técnicas de proyección cartográfica renacentistas.

El geógrafo David Harvey concluye aludiendo de nuevo al uso de la perspectiva, que “al fijar y distanciar el punto de vista, el método de la perspectiva parece reducir la sucesión espacial y la duración temporal del acto medieval de representación a una unidad. El artista ya no representa un viaje táctil por su tema espacial, sino una panorámica congelada” (“A Short Account”).

Con todo, aunque el paradigma cambie y se privilegien otros modelos epistémicos, las otras tendencias permanecen en circulación, activas, bien que con menos autoridad. Paralelas al platonismo, entre los griegos, florecen otras tendencias filosóficas que con igual o más peso intelectual en sus respectivos momentos, tuvieron sin embargo menos repercusión en el porvenir. Son tendencias como las de los estoicos, el atomismo o el aristotelismo, afincadas en el cuerpo y los sentidos. En este terreno de las historias del cuerpo y la filosofía existen contribuciones como las de Marcel Detienne, quien en *Los jardines de Adonis* invita, con una historia de los sentidos en la Grecia Antigua, a retomar los mitos orientales que se fusionaron con los mitos griegos. Desde otra disciplina, pero aún explorando la relación del cuerpo, la vista, y un *modus vivendi*, Richard Sennett analiza las interrelaciones entre la arquitectura, la visión y la relación del individuo con su espacio entre los griegos antiguos y las comunidades cristianas, para citar sólo los pertinentes aquí (*Flesh and Stone*, capítulos 1, 2 y 4). En *The Conscience of the Eye* su apuesta es mucho más radical en cuanto a explicar el efecto de las ideas sobre interioridad, ciudadano, y muy en particular, en relación con la religión (católica y protestante) sobre la arquitectura de las ciudades. Junto a historias como éstas, que devuelven visibilidad al papel de los sentidos en formas coexistentes de entender el

mundo, hay que situar: recuentos místicos sobre la mirada con “los ojos del alma” (Teresa de Jesús), viajes enteógenos como los de Don Juan de Castaneda o los que hacen los indígenas colombianos hoy en día mediante el yagé (Taussig, *Shamanism*), y en lo que nos concierne, las ideas de Lezama sobre la mirada y el conocimiento, que se irán acumulando en este y el próximo capítulo.

Volviendo a la revolución óptica, además de las innovaciones técnicas relacionadas con la percepción y el espacio, como el aludido telescopio, la perspectiva o los métodos cartográficos del Renacimiento, hay otros dos factores que contribuyeron a la fuerza que tendría ese paradigma moderno, en el plano científico, socio-cultural, político y económico.

Uno de esos factores es el papel central de Descartes, de sus *Meditaciones metafísicas*, en la definición del ser humano.⁵⁶ Las implicaciones de su popularizado “pienso, luego existo” se salen del campo meramente filosófico para servir de cimiento a un tipo de sujeto absoluto (en tanto se entraña como rasero del resto de la humanidad): el sujeto europeo (masculino, pudente y educado). El cogito, el “soy una cosa que piensa [...], un espíritu, un entendimiento o una razón” (Descartes) sienta igualmente las condiciones de la relación de ese sujeto con la naturaleza, en términos de apropiación y autoridad para disponer de los recursos naturales. Y, por si fuera poco, da aval a una forma de concebir y hacer ciencia cuyos efectos más nefastos incluyen desastres como la bomba atómica y sin ir más lejos las prácticas de experimentación en animales o en humanos (Uberoi, capítulo 4).

⁵⁶ Una anotación que ya se va haciendo innecesaria en nuestros días, al respecto de la definición exclusivista que este “hombre” entrañaba aquí, es la relativa al hecho de que en una definición del ser humano el contenido de esa noción era excluyente: solamente aludía a lo masculino, delimitado por una ausencia, por su otro: la mujer.

El otro aspecto concomitante con el racionalismo cartesiano e inextricablemente unido a la dualidad característica del pensamiento moderno se sitúa en las polémicas Reforma-Contrarreforma que dieron lugar al Concilio de Trento. Convencionalmente, la polémica entre la Reforma y la Contrarreforma ha sido vista como una polémica religiosa, y recientemente como una contienda de matices políticos entre Alemania y España, cuyo fin último era socavar el imperialismo español.

Hay sin embargo otro aspecto que me interesa más por su importancia para Lezama y que es poco reseñado. Me refiero a las consecuencias idiosincrásicas de una reforma de las líneas rectoras de la iglesia católica, que reactivó y consolidó un principio de dualidad entre espíritu y materia. Sobre esa dicotomía, aliada a una concepción del lenguaje instrumental, supuestamente neutral, Europa edifica un haz de acciones y prescripciones conocido como la modernidad.

Uberoi, en su historia de lo que él llama el “otro yo de la modernidad europea” (a saber, las tendencias herméticas, no dualistas de aproximación al conocimiento, expone el *quid* de este quiebre que se instaura con el Concilio de Trento en lo que Tomás de Aquino había llamado el “pilar de la iglesia” (34). Se trata de un rompimiento con la doctrina de la transubstanciación, el dogma de que en la Eucaristía, el pan y el vino se transforman en la carne y la sangre de Jesucristo. La carga poética de ese dogma para Lezama ya es conocida por el lector a raíz del capítulo anterior.

Precisa Uberoi que “la doctrina católica romana de la ‘transubstanciación’, reformulada, y la doctrina luterana de la ‘consubstanciación’ [la idea de que en la Eucaristía, el pan y el vino coexisten con el cuerpo y la sangre de Jesucristo] presuponían por igual la existencia de dos esferas separadas y distintas de lo espiritual y lo místico

versus las presencias materiales y corporales [...]” (35). En contraste con esas dos tendencias algo afines, estaban los postulados de Zwingli, emparentados con el arco de pensamiento moderno. El “argumento de Zwingli que puede denominarse, por analogía, el de la no-substanciación”; es decir, el hecho de que en la Eucaristía no ocurre un milagro de transformación de las sustancias, implicaba que la misa, por ende, fuera considerada un simple gesto con valor de recordatorio simbólico para la comunidad, un evento para la reunión, pero no un escenario donde se re-vivía o se volvía a producir el milagro de la Encarnación.

A partir de esta exposición, Uberoi demuestra que el Concilio de Trento —y el debate de Marburg, que pretendía poner fin a las diferencias entre Zwingli y Lutero—, en realidad pone fin a los modos no dualísticos de pensamiento relacionados por ejemplo con la idea de una “unidad entre Dios, el ser humano y la naturaleza” (xii), que daba pie a la analogía (como en la homeopatía de Paracelso o la alquimia medieval). El Concilio de Trento y el debate de Marburg marcan

tanto la frontera en la Cristiandad entre lo medieval y lo moderno como entre Catolicismo Romano y Protestantismo porque en teoría y práctica, cualquiera fuera el sendero que se adoptara, bien fuera siguiendo al Papa, a Lutero o a Zwingli, los modos no dualísticos que combinaban trascendencia con inmanencia, si habían existido, quedaban para siempre extintos (35)

De suyo, entonces, “esta separación moderna dualista” es la fuente de la “disociación entre fe y sensibilidad o entre fe y conocimiento” (Uberoi 36). Es la raíz de la baraja de las oposiciones modernas, entre “hecho y valor, verdad y realidad, teoría y

práctica” (xi) “[...] entre el sujeto y el objeto, la cosa y el signo [...], el precepto y el concepto, la luz y la oscuridad, la materia y el espíritu” (70).

Modernidad, un concepto opaco

La modernidad no es un concepto sencillo y sin tensiones. Sus orígenes, sus características y sus efectos son plurales, problemáticos y controvertidos, y vehiculan la posición y la óptica, por decirlo así, de quien lo enuncia.

Desde el punto de vista de la historiografía y de la filosofía europeas hasta muy recientemente, se habían situado los comienzos de la modernidad en el Renacimiento, la invención de la imprenta y los viajes de “descubrimiento”, en algunos casos la pugna entre Reforma y Contrarreforma, y en otros más, y quizás más tarde, la Revolución francesa. La modernidad alcanzaría su cristalización privilegiada en los principios positivistas de progreso científico y técnico formulados por Saint Simon y popularizados por su discípulo Comte.

Hasta los años 1940, las definiciones de modernidad habían logrado universalizar el concepto, ofuscando sus matices específicamente europeos, en una licencia muy acorde con la modernidad misma, con su cara eurocentrista.⁵⁷ Se definía la modernidad como un estado cultural, social, político y económico, que Europa ya había alcanzado y el resto del mundo estaba en mora de empezar, con la ayuda indispensable de Europa.

Aunque el centro de su definición siguen siendo tres elementos, a saber: el sujeto, el espacio y el tiempo, la crítica postcolonial ha ido rectificando paulatinamente la

⁵⁷ Sitúo como punto de referencia de estas críticas el libro de Eric Williams *Capitalism and Slavery* (1944), pero es un inicio que se puede rectificar desde otros puntos geográficos. Sin ir más lejos, *La expresión americana* de Lezama es apenas 13 años posterior, y su resultado es en efecto una revisión densa, y aplicada a varios frentes, de los supuestos de atraso latinoamericano y deuda *ad infinitum* con la cultura europea.

definición esencialista de modernidad, y ha ido exponiendo las maniobras de opacidad que le subyacían.

Una definición funcional, en tanto retoma los conceptos básicos a la vez que devela el punto problemático de una definición de modernidad es la de Peter Wagner, para quien:

modernidad hace alusión a una situación en la que los seres humanos no aceptan garantes externos, es decir, garantes que ellos mismos no hayan establecido, de su saber, de la viabilidad de sus órdenes políticos, o de la continuidad de su ser. Pese a la enorme variedad de conceptualizaciones específicas de modernidad, la mayoría de ellas considera como característica clave de la modernidad el hecho de que los seres humanos se ven a sí mismos como los que fijan sus propias reglas y leyes para su relación con la naturaleza, para su convivencia con otros y para su comprensión de sí mismos (4).

Dicho de otro modo, los dos ejes de una definición tal de modernidad son la “autonomía y la racionalidad” (4).

Wagner añade dos comentarios indispensables sobre las limitaciones de este ideal. En primer lugar, señala el hecho de que la autonomía y la racionalidad, como marcadores de la modernidad, o como “supuestos de investigación” (4), no se cuestionan a sí mismos. Es un fenómeno interesante porque refleja o replica lo que hace el sujeto moderno con su observación del mundo: se borra a sí mismo, se hace pasar por un ojo neutral o inexistente, como concluiremos un poco más adelante. El segundo punto resaltado por Wagner es que “Históricamente, la modernidad se refiere a menudo

exclusivamente a la ‘historia de Occidente’ y más específicamente todavía “a la historia de Europa” (5). Habría que agregar con Uberoi que en realidad se refiere a la historia de Europa del Norte, y más aún, puesto que, para dar otro paso todavía, la Península Ibérica fue convertida en el otro de Europa dentro de Europa.

Wagner cierra estos apuntes diciendo que “la historicidad de la modernidad requiere una elaboración y una explicación de la pluralidad de los modos de teorizar que sean adecuados a la variedad de la modernidad y a las problemáticas que plantea la condición moderna para la vida social” (8). Es en estos intentos plurales donde se sitúa este capítulo, cuyo propósito es aportar una lectura de un autor que en sí, constituye una alternativa, otra interpretación de la modernidad, desde el Caribe, una geografía con antecedentes muy propicios a tal efecto.

Por ahora, detengámonos brevemente en cada uno de esos tres elementos constitutivos (sujeto, tiempo y espacio), porque son los *dramatis personae* que vuelven para una crítica de la noción de modernidad, desde la concepción de historia, mimesis y memoria en José Lezama Lima.

El sujeto y la razón

El perfil del sujeto moderno es el resultado de una amalgama o combinación, a la cual contribuyen pensadores diversos desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. No obstante la disparidad temporal, esta noción presenta una consistencia de acento ilustrado donde priman las dos características señaladas párrafos antes: la autonomía y la razón. Y siendo una noción constituida históricamente, estos dos rasgos son herederos de los hechos políticos y sociales que modelan estos períodos.

El Renacimiento, la Ilustración y el siglo XIX estuvieron marcados por rotundos cambios en todos los ámbitos. Por un lado, acaece “el descubrimiento” de América y el consecuente comercio humano y de materias primas, que está en la base del mercado capitalista, que constituye el modo de producción moderno. Por otro lado, se da un quiebre con el pensamiento religioso medieval, que hemos señalado en torno al Concilio de Trento en 1545. Ocurre así mismo la llamada Revolución científica, con Newton, Galileo y en cierto modo Descartes, quien como reacción a la crisis y el escepticismo que se produjo a nivel de las creencias y la filosofía busca un punto para asentar la certeza. Esto será el método deductivo que más tarde será determinante para la ciencia tal cual hoy la conocemos. Paralelamente, con el desplazamiento de la astrología y de las teorías geocentristas en pro del heliocentrismo y la astronomía, se inaugura una visión del espacio llamada científica (Frye, “Expanding eyes” 109).

Otro cambio relevante en esta serie de las revoluciones que fueron dando contenido al “sujeto moderno” fue la Revolución francesa, que sumando el derrocamiento de los soberanos al énfasis en lo secular develaba lo que Blake (según Frye) llamaría luego “el fantasma del cura y el Rey” (109). Con la Revolución Francesa se destronaba la fe en el modelo monárquico de gobierno y se apostaba al modo democrático. La otra revolución imprescindible en esta lista es la que viene aparejada a la teoría evolucionista de Darwin, en el siglo XIX. Si el copernicanismo había aniquilado el espacio mitológico, el darwinismo (junto con la nueva geología) aniquila el tiempo mitológico, “la antigua concepción de Creación-Apocalipsis” (110), y el mundo occidental empieza a guiarse por el paradigma del tiempo histórico, progresivo, de la evolución.

El factor común de todas estas novedades es el papel rector asignado a la razón. Se impone la certeza de que la autonomía sólo puede nacer del ejercicio de la razón, “sagrado derecho de la humanidad” (Kant), y de que la razón debe ser la medida ineludible en todos los niveles: en lo científico, en lo político, en lo económico, en lo cultural. Una manifestación clara y representativa de la importancia dada a la razón como compendio y culminación de lo más humano del “hombre”, expresión deudora del cartesiano “soy una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón” (Descartes), se condensa en el conocido ensayo “¿Qué es la Ilustración?”. En ese breve texto Kant piensa la Ilustración como “un período de progreso de la humanidad hacia su perfeccionamiento” (Kant), como una época donde el “hombre” busca “ampliar sus conocimientos [...], purificarlos de errores” (Kant), donde va en vías de estar “en posición de servirse bien y con seguridad del propio entendimiento, sin acudir a extraña conducción” (Kant). Sólo hay un prerequisito para expandir esos conocimientos: “sólo se exige libertad y, por cierto, la más inofensiva de todas las que llevan tal nombre, a saber, la libertad de hacer un uso público de la propia razón, en cualquier dominio” (Kant). A lo largo de ese ensayo se entrelazan esas dos nociones —razón y autonomía— para dar cuerpo al sujeto moderno.

En “¿Qué es la Ilustración?”, el filósofo de Königsberg no trata el papel de la razón en el plano científico, ni siquiera en el plano político. Se ocupa de la oposición entre religión y racionalidad. El texto es idóneo para volver a enunciar desde este ángulo una de las dicotomías centrales de la modernidad: la de la fe versus la razón. “He puesto —dice Kant— el punto principal de la Ilustración [...] en la cuestión religiosa, porque para las artes y las ciencias los que dominan no tienen ningún interés en representar el

papel de tutores de sus súbditos” (Kant). Y si bien esta distinción en relación con lo estético se inserta en el aparato de lo estético kantiano, la pugna principal del artículo es contra la iglesia como poder político en oposición al del emperador, personaje todavía válido para Kant.

Pese a los límites precisos de la discusión en Kant, este texto apuntala esa división que luego será definitoria del discurso moderno. En esas mismas páginas, expresa otro aspecto crucial de la definición de sujeto moderno. Introduce un parentesco entre uso de la razón y mayoría de edad, y es casi de esperarse que, estrenando tiempo moderno —tiempo evolutivo, progresivo— los ilustrados y los decimonónicos concibieran la razón humana como un proceso que se enriquece con la edad. Para Kant, “la Ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad” (Kant) definida como “la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. [...]” (Kant). Es coherente que Kant subraye la responsabilidad que le cabe a cada “hombre”, de salir de esa minoría de edad, de la cual “él mismo es culpable” puesto que “debido a la pereza o la cobardía [...]” la mayoría de los hombres, a pesar de que la naturaleza los ha librado desde tiempo atrás de conducción ajena [...], permanecen con gusto bajo ella a lo largo de la vida (Kant).

Las extrapolaciones de estos rasceros de racionalidad cuando se trata de las relaciones políticas, económicas y culturales de Europa con el resto del mundo, son de repercusiones tremendas en tanto justifican la misión civilizadora de Europa, y lo que eso implica: la explotación económica y humana, el enriquecimiento europeo, el debilitamiento o anulación de la autonomía política del que será “civilizado” y, en lo cultural, una negación constante por parte de Europa de la autonomía y valor de cualquier producción por parte del otro. La asociación de la minoría de edad con el atraso es nítida

en la teleología de Hegel, quien extraña la idea de crecimiento y madurez a lo geográfico, lo político y lo moral, y entroniza a Europa —o su parte norte, más exactamente— como la cristalización más avanzada de la Historia. Según la teoría hegeliana, la historia universal es el resultado de encarnaciones progresivas que asume el Espíritu —una fuerza— avanzando hacia la Libertad. Estos estados no sólo son progresivos sino también trascendentales, no hay retroceso. Dicho por él: “La historia universal [...] muestra el desarrollo de la conciencia de la Libertad por parte del Espíritu. Y la consiguiente realización de una libertad. Este desarrollo implica una gradación — una serie de expresiones cada vez más adecuadas [...] La idea asume formas sucesivas que trasciende sucesivamente” (Hegel 63).

Esta base geográfica de la modernidad se manifiesta en Hegel así: “El Mundo se divide en Viejo y Nuevo. [América y Australia] no son sólo relativamente nuevas, sino que lo son intrínsecamente respecto a su constitución psíquica y física. De su antigüedad geográfica, no tengo nada que decir [...] pero el archipiélago entre Suramérica y Asia muestra una inmadurez física” (81). Hegel desecha la importancia de las civilizaciones de México y Perú, porque “esta cultura [...] debe expirar tan pronto el Espíritu se acercó a ella” (81), “América siempre se ha mostrado física y psíquicamente impotente, y aún se muestra así” (81); una instancia de esa inferioridad, aún desde Hegel, se plasma en los indígenas americanos, cuya “inferioridad en todos los aspectos, incluso en lo tocante a tamaño, es muy manifiesta” (81).

Hegel tiene más razones para no ocuparse de América al hablar de Historia. A más de esa clasificación de inferioridad, tropicalidad, “América es [...] la tierra del futuro” (86) “[...] y como Tierra del Futuro, no tiene interés para nosotros aquí, porque

en lo que concierne a la Historia, debemos ocuparnos de lo que ha sido, y lo que es” (87).

En este punto, y mediante la suma de otras estrategias (como la devaluación de la oralidad en pro de la escritura, que ya estaba apuntada en ese texto de Kant) e instituciones derivadas de estos planteamientos, como el poderío militar, el sujeto masculino europeo blanco heterosexual logra situarse a la cabeza del resto de la humanidad y promocionarse como modelo de humanidad, como original.⁵⁸ De ahí que a un sujeto con esa convicción le resulten posibles afirmaciones como “Lo que ha tenido lugar en el Nuevo Mundo hasta hoy es sólo un eco del Viejo Mundo —la expresión de una Vida ajena” (Hegel 87). Y esto porque arguye que “Habiéndose desvanecido —o casi— la nación original la población efectiva viene en su mayoría de Europa; y lo que tiene lugar en América, *no es sino una emanación de Europa*” (Hegel 82, énfasis añadido). En concordancia con esos planteamientos donde Europa es origen, madurez y precedente, ese sujeto logra promover —y en muchas ocasiones imponer— la democracia, la secularidad, y el capitalismo como la forma de estar en el mundo.

Críticas a la modernidad

En la actualidad, la modernidad se reconoce como una noción tremadamente problemática: todas las áreas del saber están aún hoy en día involucradas en una reflexión en torno suyo, al punto que las posturas respecto a la Ilustración definen las líneas divisorias de la teoría social contemporánea: en pro de la visión tradicional eurocéntrica

⁵⁸ Kant habla ahí de doctos, e insiste en la libertad de “llevar sus observaciones públicamente, es decir, por escrito” (Kant). Apunta que “El uso público de la razón siempre debe ser libre, y es el único que puede producir la ilustración de los hombres. [...]” Y aclara: “Entiendo por uso público de la propia razón el que alguien hace de ella, en cuanto docto, y ante la totalidad del público del mundo de lectores. Llamo uso privado al empleo de la razón que se le permite al hombre dentro de un puesto civil o de una función que se le confía” (énfasis añadido).

de modernidad o en pro de la revisión debida, desde otras latitudes (Outhwaite 665). Incluso autores como Habermas —entre los que han considerado la modernidad como “un fenómeno esencial o exclusivamente europeo” (Dussel 65)— no escriben necesariamente para exaltarla, aunque aboguen por la vigencia del término. Habermas, para citar un caso emblemático y de obligada referencia, trabaja sobre “una teoría de la modernidad [...] desde el punto de vista de la realización [...] de la razón en la historia” (Outhwaite 663).

Sin embargo, sólo desde hace unas décadas se ha empezado a cuestionar esta noción cinco veces centenaria desde otro punto de vista, uno donde Lezama tiene plena vigencia y validez. Con la aparición de lo que hoy se denomina estudios poscoloniales, las ideas de modernidad —de sujeto, espacio y tiempo modernos— han sido debatidas, revisadas y expuestas en lo que tienen de eurocéntricas, es decir, de nociones cuya elaboración, definición, aplicación y difusión Europa ha considerado implícita y explícitamente (mediante las empresas colonizadoras) su derecho y propiedad exclusivos. Desde otros planos geopolíticos, entonces, y a partir por lo menos de la década de 1940, en lo que corresponde a Latinoamérica y el Caribe, se rebate puntual y arrolladoramente la noción prevalente —eurocéntrica— de modernidad.

La primera objeción va contra la oclusión o borradura del papel de América o el Nuevo Mundo, para usar la palabra hegeliana, en todo este proceso: “La modernidad aparece cuando Europa se afirma a sí misma como el ‘centro’ de la historia mundial que ella misma inaugura; la ‘periferia’ —siendo en este caso la América colonial— que se rinde a ese centro es en consecuencia parte de su propia definición” (Dussel 65).⁵⁹ El

⁵⁹ Uso “América” en este texto siguiendo el uso lezamiano. En su obra, este término cobija todo el continente (habla de Whitman o Melville por ejemplo en relación con los logros y actitudes americanas) y

delantero de este argumento no es otro que el finamente condensado en la expresión “violencia sacrificial”, con la que se alude al hecho de que “la modernidad incluye un concepto racional de emancipación [...] pero a la vez desarrolla un mito irracional, una justificación para la violencia genocida” (66). Violencia sacrificial es pues el concepto que subyacía a gran parte de las confrontaciones académicas en torno a la conmemoración de 1492:

este otro, en otras palabras, no fue des-cubierto, o admitido como tal, sino escondido, encubierto, como lo mismo de lo que Europa siempre había sido. Así, si 1492 es el momento del nacimiento de la modernidad como concepto, el momento de origen de un mito particular de violencia sacrificial, también marca el origen de un proceso de ocultamiento o desreconocimiento del no-europeo (Dussel 66).⁶⁰

Señalamientos de este tipo desenmascaran la presunta acronicidad de la modernidad, o sea, la naturalidad con que al avalarse como estadio superior de la encarnación del Espíritu, oculta las estrategias y las intenciones de situarse como punto cero del resto de la humanidad.

la cronología más dispar, desde la Colonia hasta sus días. Lezama elude terminologías múltiples y problemáticas. Su elección implica una postura en relación con la historia total del continente (esto se ve en su ensayo “El romanticismo y el hecho americano”), y se sitúa parcialmente en la línea de los pensadores sobre la identidad cultural latinoamericana al estilo Vasconcelos y Henríquez Urefía, pero a esta discusión volveré cuando exponga lo tocante a la copia en Lezama, más adelante en este capítulo.

⁶⁰ Múltiples autores caribeños han corregido también los planteamientos modernos de este corte, mediante estrategias múltiples: la denuncia fanoniana de la incorporación del sujeto moderno *per se*: blanco, en la psique del hombre negro; la trata de esclavos y el modelo de la plantación como fundamentos de la riqueza y la posibilidad de la formación del estado en Europa, en Eric Williams; y desde la literatura, los análisis de Simon Gikandi, por ejemplo, en *Writing in Limbo*, son elocuentes respecto a la variedad de acercamientos y actitudes contestatarias respecto al modelo moderno. Respecto a esta violencia sacrificial puesta en el centro de la modernidad europea, ha escrito también Gabilondo, quien debatiendo a Agamben y su idea del *homo sacer*, señala la omisión fundante, donde no se menciona el genocidio de los amerindios ni de los esclavos en el “Nuevo Mundo”.

Hay otra elisión que corre paralela a la supresión del papel relacional de América en la fundación de la modernidad; es una elisión de doble faz. Por un lado, está el hecho de que Europa no es tampoco todo lo uniforme que pretende representar en la noción de “una” Europa moderna. En el modelo hegeliano hay implícita la idea de “varias Europas. Hay la Europa del sur: Portugal, España, el sur de Francia, e Italia [que] no está marcada con un núcleo de desarrollo en sí” (Dussel 71). Sin embargo, “el verdadero teatro de la Historia es [...] la zona templada; o más bien su parte norte, porque la tierra ahí se presenta en su forma continental” (Hegel 80). La otra omisión es afín a esta fragmentación de la Europa imaginada, y concierne al lugar de España en ese imaginario político y cultural. Dussel, entre otros autores, explica que, por ejemplo, más recientemente “Habermas también sigue el ejemplo de Hegel de descontar el papel de España en los orígenes de la modernidad” (74), en una tradición de exclusión de larga data.⁶¹

El otro aspecto de la noción eurocéntrica de modernidad que se apela desde lecturas poscoloniales es el de la minoría de edad. Esta noción, que en realidad es un sofisma de distracción, como muestran los intereses económicos subyacentes a la colonización tanto africana como latinoamericana, dará pie a postulados sobre la influencia y la copia que luego discutiremos como la “mala copia”. Por ahora, enumeremos los puntos que conforman “el mito de la modernidad”.

Para empezar, “La civilización europea moderna se concibe a sí misma como la civilización más desarrollada, la superior. Este sentido de superioridad la obliga, en la forma de un imperativo categórico [...] a ‘desarrollar’ (civilizar, elevar, educar) a las

⁶¹ El número 5 (2001) de *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* dedicada a estudios trasatlánticos, contiene varios artículos dedicados a tematizar esa omisión. Entre ellos el de Schmidt-Novarra.

civilizaciones más primitivas, bárbaras, subdesarrolladas” (Dussel 75). No concibe un camino al desarrollo distinto al de su propia experiencia, “desde la Antigüedad pasando por la Edad Media” y así consolida la exclusión del no europeo, en general, y justifica el recurso “a la violencia necesaria para eliminar los obstáculos a la civilización” (75). Señala Dussel que “esta violencia [...] tienen un carácter casi ritual: el héroe civilizador inviste a sus víctimas (el colonizado, el esclavo, la mujer, la destrucción ecológica de la tierra, etc.) del carácter de ser participante en un proceso de sacrificio redentor” (75). La resistencia del “bárbaro” o “primitivo” al proceso civilizatorio se conceptualiza indistintamente bajo el rótulo de la minoría de edad —y consiguiente culpa, tal como lo plantea Kant. Atribuirles la culpa de la barbarie, del primitivismo, de la irracionalidad y de la violencia ejercida contra ellos para erradicar esos males “le permite a la modernidad presentarse no sólo como inocente sino también como una fuerza que emancipará o redimirá a sus víctimas de la culpa” (75). Lo que se sigue necesariamente de esta cadena de razonamiento y justificaciones es que “dado este carácter ‘civilizador’ y redentor de la modernidad, el sufrimiento y los sacrificios (los costos) de la modernidad impuestos a los pueblos ‘inmaduros’, las razas esclavizadas, el sexo ‘débil’, etcétera, son inevitables y necesarios” (Dussel 75).

Pero la modernidad nos sitúa (como académicos) en un impasse. Al terminar la exposición casi vehemente de esas tretas auto-justificatorias de la modernidad, Dussel, tal como la mayor parte de los pensadores contemporáneos dedicados a reflexionar sobre este problema de la modernidad, deja en claro que no quiere “negar la razón [...] sino la violencia generada por el mito de la modernidad” (75). Otros dirán que resistirse a ese

constructo es un gesto inútil, puesto que “atacar simplemente la modernidad es participar de un resentimiento auto-destructivo” (Calhoun 700).

Ahora bien, en tanto no hay una posición por fuera de la modernidad, en el sentido de esa dinámica relacional que señalé, en el sentido de que definirse a partir de la exclusión del otro ya lo contiene, el mero hecho de escribir una crítica (en este caso, una crítica sobre la historia en Lezama) nos sitúa ya dentro de la modernidad, por el hecho de que la crítica literaria como práctica discursiva es una invención dieciochesca partícipe de la creencia en la autonomía y la racionalidad, que se ubica en un lado de la división de los saberes, que tiene atributos de clase específicos —el gusto como marca de clase—, y que debe su régimen de formación en parte a los mismos principios que he expuesto, de rigor racional, de orden. Por ende, criticar la razón como principio comunicativo condena de entrada a ser silenciado y excluido de los claustros y de los medios de control y discusión del saber.

En la segunda parte de este capítulo me propongo exponer de qué estrategia se sirve Lezama para plantear una crítica radicalísima a la modernidad, desde una postura intelectual bastante ambigua (la del poeta que escribe sobre la historia), desde un lugar geográfico bastante álgido en ese mismo contexto (el de Cuba, isla en una situación histórica y cultural puntual para las épocas en que Lezama escribe), y desde un discurso que elude los requisitos de claridad, coherencia y orden, argumentación lineal, y similares exigidos por los cánones de la crítica. Es pertinente dejar sentado provisionalmente que el discurso lezamiano, como esos discursos que se tachan de irracionales, no está sin embargo tampoco por fuera de la modernidad. Uberoi lo expresa con claridad: ese discurso —emparentado con el hermetismo— es el otro interno de la modernidad, aquel

contra el cual se erige, el que usa como punto de referencia y diferenciación y por ende no puede prescindir de él. De suyo, ese otro yo interior de la modernidad aboga por una lógica no positivista, una lógica de “la unidad en la variedad de la naturaleza y la unidad y continuidad de la gran cadena del ser” basadas no sólo en los “principios de similitud, homogeneidad, parecido, correspondencia y simpatía, sino igualmente sobre los principios opuestos de diferencia, separación, heterogeneidad y antipatía o complementariedad” (Uberoi 14). Ese otro intento tiene expositores (a quienes Uberoi llama radicales europeos subterráneos) como Goethe y Paracelso que siguieron “la otra tradición”, la de “una modernidad alternativa, no dualista” (Uberoi 75).

Esa lógica es en verdad una lógica de la no contradicción, y la he venido haciendo patente en la obra de Lezama, es aspectos diversos como su uso de la aparente paradoja lingüística que cobra sentido en el marco poético-teológico: lo increíble-creíble, lo imposible-possible. Al calor de los planteamientos de Uberoi hallamos un ángulo adicional de la no contradicción en Lezama: su modo de comprender la relación de igualdad o continuidad entre sujeto y objeto y otras presuntas oposiciones. Esta tradición que Lezama sigue se opone a la

tradición científica oficial de Copérnico, Galileo y Newton siempre [...] completamente dualista, que enfatiza la diferencia entre el sujeto y el objeto, la cosa y el signo, el símbolo y el síntoma, el precepto y el concepto, la luz y la oscuridad, la materia y el espíritu, donde uno tenía un modo puramente físico de existencia y experiencia [cuyo estudio era] simple, objetivo, experimental, cuantitativo y sistemático (Uberoi 70).

En vez de esa postura de la división, la separación, la oposición irreparable, Lezama se encuadra en un modo de pensamiento que no admite sino visiones no excluyentes de cualquier fenómeno: la luz y la oscuridad, por ejemplo, pueden trocar lugares como cuando demasiada luz oscurece los sentidos, y la separación cuerpo-espíritu pierde, igualmente, su funcionalidad en su sistema poético por la carga teológica que lo recorre. Sobre la relación sujeto-objeto apuntamos en el capítulo anterior que en Lezama los objetos poseen la misma intensidad de ser que las personas y es por tanto difícil, si no imposible, concebirlos como meros instrumentos. Lezama, de hecho, se alía subterráneamente con Goethe. El libro de Goethe sobre la teoría del color ocupa un lugar de admiración y referencia grata en la obra de Lezama, quien así recupera para su universo de sentido uno de los últimos no dualistas, poeta y científico.⁶²

Las exploraciones sobre la cultura en Lezama tienen un trasunto hermético en sí, que la crítica no ha dejado de lado. Mantengamos presente su interés por la luz y el aliento, ahora bajo esta luz del proceder de los radicales europeos subterráneos, quienes consideraban “el fenómeno de la luz, la palabra y el aliento dador de vida como correlato, mediación y la unidad en la dualidad de la cosa y el signo, el objeto y el sujeto, el macrocosmos y el microcosmos, el precepto y el concepto [...]” (Uberoi 75). Uberoi retrata al Lezama que he descrito en el Capítulo 1 (el de la luz y la oscuridad, el arriba y el abajo...) cuando concluye: “Para el radical [...] subterráneo, el fenómeno de la luz representaba la mediación de la oposición, el espíritu tendiente hacia arriba vs la materia

⁶² Lezama cita este libro indirectamente en pasajes sobre el uso del color en Van Gogh y la perifrasis que del libro hace Uberoi da para comprender el alcance y la raíz de las afinidades entre Lezama y Goethe, quien forja su teoría del color explorando sus aspectos fisiológico, físico, y cultural. Lo más importante de su modelo es que admite las deformaciones en la percepción del color según el ojo que lo mire, por así decirlo, y que un contraste con la teoría newtoniana de la luz deja ver lo sensato de los hallazgos de Goethe y la complementariedad de ambos acercamientos. A este libro volveré unas páginas más adelante en este capítulo.

o el principio de gravedad, así como la palabra representaba la mediación de la oposición, el pensamiento vs el hecho, o como el aliento viviente representaba la mediación de la oposición, el interior vs el exterior” (Uberoi 72).⁶³ Una ventaja del discurso hermético es su carácter difuso: el centro emisor no tiene importancia. Lo que cuenta es la práctica que genera. Así, la jerarquía propiciada por la modernidad hegemónica no aplica y se hace innecesario entonces aclarar que Lezama (como Goethe y Paracelso) habla desde adentro, y desde Latinoamérica. La geopolítica no tiene cabida en el discurso hermético una vez que ha perdido su eje inicial. Una razón más para la insistencia de Lezama en la circulación del saber sin focos originarios y sin posibles émulos.

El ojo, otra vez

Antes de concluir estos preliminares necesarios para contextualizar la polémica de Lezama sobre la historia, quiero retomar brevemente una línea que dejé atrás. He fabricado hasta aquí una definición de modernidad basada en la valoración de la razón y el entendimiento, apuntalados sobre un sistema de categorías que avalan creencias y procederes a todo nivel. Se llega al mismo conjunto siguiendo otro camino: el de la historia de la percepción.

Los textos de la historia de las ideas muestran el modo dispar como cada época se relaciona con el entorno, los sentidos que privilegia en esa interrelación, y la manera en que dirige y pauta los pensamientos y movimientos del ser humano en el ámbito de la ciudad, el hogar y su propio interior (para usar esas nociones generales y no las nociones de público, privado, interior mental o espiritual que tienen sus propios contextos

⁶³ Las raíces herméticas del sistema poético lezamiano han sido estudiadas por Heller y por Leo Almaguer.

históricos). En otras palabras, es preciso afinar la afirmación de que la modernidad se caracteriza por tres elementos: ser humano, espacio y tiempo, y decir más bien que se caracteriza por la forma peculiar en que concibe la interrelación de los mismos.

El espacio

¿Cómo se manifiestan los parámetros de racionalidad en relación con el tiempo, el espacio y el sujeto? La concepción medieval entendía la naturaleza como constituida por seres interconectados, organizados jerárquicamente según su grado de perfección o cercanía a Dios, y relacionados por “bien sea sucesión o simultaneidad, separados pero similares (unidad de origen) o bien diferentes pero juntos (unidad de propósito)” (Uberoi 22). En esa cadena del ser (Tillyard), cada uno constituye un reflejo en miniatura del cosmos (siendo el ser humano el modelo más acabado), pero aunque reflejo, es un reflejo necesario, del cual la naturaleza no puede prescindir, donde cada ser tiene su función y su lugar. La naturaleza es un espejo de Dios en el sentido también en que toda ella completa lo constituye, le da cuerpo inaprensible pero imaginable. La interconexión de los seres tiene su expresión privilegiada en el tropo medieval-renacentista del paralelismo psicosomático: el hecho de que la naturaleza se manifiesta acorde con el estado psíquico o anímico del personaje: un estado interior turbulento tiene de telón turbulencias naturales: truenos, rayos y centellas (Tillyard). Los ejemplos no son necesarios, pero puede pensarse en escenas de Hamlet o Macbeth, marco de los análisis que Tillyard hace del concepto de cadena del ser, en su libro sobre la cosmovisión isabelina y sus antecedentes.

Esta tradición no es originaria del Medioevo; se saben sus raíces paganas, y sus usos van más allá de lo literario. Un caso importante, por el gran contraste que ofrece con

la ciencia posterior, propiamente dicha moderna, es el de la medicina natural (homeopática), basada en esa noción de que todos los seres contienen o participan de los otros, sean minerales, vegetales o animales (por ejemplo, en Paracelso). Este modelo de compenetración, organización y jerarquía basado en la relación de *homología* (es decir, polaridad), que había dominado durante diez siglos, se atomiza cuando Descartes retoma y reforma a los griegos y empieza a concebir el espacio como una extensión geométrica, y la ciencia empieza a favorecer la relación de *analogía* (paralelismo) (Uberoi 14). De mirar el mundo a través del ojo omnipresente de Dios, se pasa a ver el mundo a través del aparato, extensión del ojo humano: el telescopio, la lente, el compás del horizonte. Esta tendencia culmina en nuestros días con lo que Virilio llama “el Apocalipsis creado por la desregulación de la percepción” con el que según él “vino un tipo distinto de diáspora [...] el campo visual se redujo a la línea de un mecanismo de visión” (Virilio, “A Topographical” 13, enfasis añadido). Con la intervención de estos aparatos se empieza a dejar de lado un modo de contemplación que descansa mucho en la memoria, o en categorías manipulables de otro modo, como se comprende en el pasaje del Anteojo de larga vista aristotélico de la *Isla del día de antes*, de Umberto Eco, donde el anteojo no es otro que un complejo aparato que baraja las categorías aristotélicas para crear definiciones.⁶⁴

⁶⁴ Si bien es cierto que Virilio hace alusión a los mecanismos de grabación de la imagen, como los videos y las cámaras de vigilancia, formas externas de la memoria, hago referencia con esta frase a los preceptos de los miniaturistas medievales, y al papel sabido de la memoria, de la traducción de algo precedente, de la réplica, en sus obras (Gombrich, entre otros, habla de esto). Son pintores a quienes la reproducción realista les resulta ajena e impensable. Por otro lado, no es coincidencia que este modelo guarde relación con las ideas de los miniaturistas persas. Una continuidad de las ideas alentada, otra vez, por lo teológico o por el hermetismo, y lo traigo a colación porque esa línea no-occidental está de hecho tremadamente emparentada con estas nociones medievales, como es bien sabido, que circulan los tratados de los médicos árabes, y con una raíz común de reverencia por la divinidad. En el ideario de los miniaturistas persas, la pregunta que guiaba sus pinceles, era ¿cómo ve Dios? Sus cuadros querían ser una respuesta, y por eso, el mejor pintor era el que se cegaba, puesto que en la oscuridad era capaz de ver con otros ojos, los de una

Es conocido el interés de Descartes por los lentes, interés que se condensa en su tratado de óptica (*Dióptrica*, publicado originalmente como apéndice del *Tratado del método*). En cuanto al ojo en sí, es igualmente manifiesta su importancia en el papel que tiene en el mecanicista Tratado de las pasiones, como punto de entrada de los espíritus sutiles encargados de re-producir la imagen al contacto con la glándula del alma. No hay conocimiento sin visión.

Se ha señalado que la idea de espacio medieval, en una tradición aristotélica, era más bien la de lugar: “una noción siempre relativa al cuerpo que lo ocupa [...] y que contiene inherentemente las nociones de ‘arriba’ y ‘abajo’” (“A Short Account”). Esto, en gran contraste con la posterior idea de extensión. Descartes empieza a ver el espacio como una superficie homogénea, infinita, como una composición geométrica, algo que se extiende ante los ojos. Esta concepción, basada en el método y en el aparato, que desmantela la cosmología aristotélica y la idea medieval teológica a la vez es la fuente de una certidumbre. Para el plano de la cultura, una certidumbre de la cual, he dicho, estaba urgida la Europa de entonces, angustiada por la fractura de los paradigmas de la fe y la autoridad, por la crisis en que la dejaba el Concilio y el desmoronamiento de la idea de continuidad, solidez o no contradicción a que daba lugar el descubrimiento del disenso entre los clásicos. Volviendo a las repercusiones del gesto cartesiano, este avatar del sujeto y la mirada modernos se materializa en dos expresiones que siguen girando en torno a dos de los grandes cambios que marcan la era moderna: la polémica sobre la

memoria divina. Este tema de la memoria para los miniaturistas persas, y los conflictos posibles entre esos preceptos y los de la pintura occidental post-renacentista está ilustrado con lujo de detalles en la novela contemporánea *My Name is Red*, del reciente Nóbel turco Orhan Pamuk. En Lezama volveremos sugestivamente a ese esquivar el realismo alimentado por el ojo real en pro de una contemplación en la oscuridad para rememorarlo, sacarlo a la luz. Un pasaje de “Julián del Casal”, donde dictamina el tipo de mirada que busca, que citaremos más adelante, es un buen punto para insertar a Lezama en esta discusión.

transubstanciación y los viajes de “descubrimiento”, dos vetas que Virilio delinea con gran claridad.

Hablando de las características de la pintura medieval y la manera como reflejan la cosmovisión del espacio, Virilio explica que en estas “pinturas sagradas, que establecen un paralelo teológico entre visión y conocimiento, para el cual no hay áreas borrosas [...] el fondo tomó el lugar de la superficie” (Virilio, “A Topographical” 15). En estas representaciones pictóricas medievales, “todos los personajes [...] quedan en el mismo plano de legibilidad, de visibilidad. [...] Aquí todo se ve bajo la misma luz, en una atmósfera transparente, una luminosidad realizada por los oros y los halos, por los ornamentos” (15). En contraste con esta legibilidad medieval del contexto y el personaje por igual, “aparecen por primera vez [las áreas borrosas] en el Renacimiento, *cuando empiezan a proliferar las incertidumbres religiosas y cosmogónicas junto con la proliferación de los mecanismos ópticos*” (15, énfasis añadido). Virilio resume lo que hemos apuntado, diciendo que lo que ocurrió “fue simplemente la progresiva desintegración de una fe en la percepción [que estaba] fundada en el Medioevo, a la saga del animismo, sobre la base de la unidad de la creación divina, de la absoluta intimidad entre el universo y el Dios-hombre de la cristiandad agustiniana” (16).

Paradójicamente, entonces, el *I-can*, el yo-puedo lacaniano entendido como la relación proporcional que el sujeto establece entre poder y visión —“creemos a nuestro alcance lo que alcanzamos a ver” (Virilio, “A Topographical” 7) — y límite fundacional del sujeto como uno diferenciado se representa a cabalidad no en la modernidad sino en lo pictórico medieval, en esas pinturas donde la legibilidad es total. Esto es contradictorio sólo en apariencia, puesto que psicoanalíticamente lo real, punto configurador del yo, es

precisamente una borradura, una nebulosidad, un inaprensible; pero no es mi tema aquí, y mantengo la nota por su pertinencia para resaltar el juego entre el ojo (*eye*) y el yo (*I*) y el poder (*can*) que nos sitúa de nuevo en pleno seno de una esencia moderna que vengo intentado señalar: la de la “proliferación de mecanismos ópticos” en asocio con el “rechazo por parte de la Reforma de la Consustanciación y de proximidades físicas como esa” (Virilio, “A Topographical” 7). Dicho de otro modo: “Este cambio en los modos de representación cristiana que aparecieron en el advenimiento del Protestantismo se conecta con una forma moderna de ver” (Sennett, *The Conscience* 42).

Virilio, sorprendentemente en concordancia con las críticas a la razón en la modernidad y a su historicidad, deja asentada una contradicción fundacional tocante al papel de la mirada del navegante renacentista en el cambio en los modos de percepción y su relación con la razón. En una crítica dura a la amnesia eurocéntrica y al lugar de la utopía que más tarde se le otorgaría a América en ese imaginario europeo, acota:

una cantidad de buenos y sólidos filósofos europeos [...] ha olvidado casi por completo [...] que la mirada de occidente fue una vez también la mirada del antiguo marino que huía de la superficie no refractiva y sin dirección de la geometría e iba al mar abierto, en busca de superficies ópticas desconocidas, del astrolabio de los ambientes de transparencia irregular, el mar y el cielo aparentemente sin límites, el ideal de un mundo esencialmente singular, esencialmente diferente [...] (Virilio, “Less than an image” 28).

De un modo similar al de Überei, Virilio parece trazar la contrapartida de la modernidad regida por certidumbres y metas, en el azar y la deriva, y así suma a un

alegato sobre la dualidad, uno sobre el papel del hallazgo inesperado —de la no causalidad— en la ciencia moderna en particular. Subrayando el carácter casi aleatorio de los viajes (y sus hallazgos de tierra) hasta el siglo XVIII, cuando finalmente fue posible fijar los meridianos y los paralelos, recuerda que “Según Aristóteles, no *hay ciencia del accidente*,” pero que “el barco define otro poder, de cara a lo que puede surgir: el poder del lado inexplorado de la falla del conocimiento técnico, una *poética de la deriva, de lo inesperado*, el naufragio que no existe antes de que exista el barco” (“Less than an image” 28).⁶⁵ Más allá, el contraste tiene que ser entre la razón y la locura y a ese propósito añade: “ese polizón, la locura: el naufragio interno de la razón por el cual el agua, el fluido, sigue siendo un símbolo utópico a través de los siglos” (28, énfasis añadido). Esta cita saldrá a flote con todo sentido cuando hablemos de la isla y la historia en Lezama.

Con Virilio, para cerrar este apartado, podemos caracterizar la relación del Renacimiento y la Ilustración con la medición del espacio, el ojo y el aparato, como un mundo que presentaba “la imagen de un universo en el cual todo se podía describir, ilustrar o reproducir mediante experimentos y ejemplos concretos. Había una fe compartida en un mundo que se hacía con cómoda regularidad ante nuestros propios ojos” (“Less than an image” 22).

A partir de los párrafos precedentes es comprensible que el sujeto moderno se equipare con el sujeto tras la mirilla, tras el visor: “El sujeto cartesiano es un *voyeur*” es el que “ve sin ser visto” (Manos 640). En el terreno de la mimesis, la más consumada expresión de este sujeto moderno, *voyeur*, se encuentra en el narrador de las novelas realistas, esa especie de experimento triunfal en la Europa decimonónica: Derivado del

⁶⁵ Búsqueda que protagoniza de la novela *La isla del día de antes*, de Umberto Eco, a la que ya aludimos.

planteamiento cartesiano está la noción de mimesis como transparencia de la realidad. Es el predominante en la historiografía y la literatura realista: como aquella donde el día a día, con sus factores económicos, sociales y políticos, es eje y razón de ser de la narración (*Mimesis* capítulos 18 y 19). Ambas concebidas como memoria, como archivo o recuento memorístico que no falsea. Pero esta forma de decirlo (el sujeto como *voyeur*) trasciende los límites de lo literal para ser el punto donde se engarzan una dicotomía típica o plenamente moderna (objeto-sujeto) y un valor que viene con ella (la objetividad). El observador, que se asegura neutral, es el gran personaje de la producción moderna plegada a los moldes científicos o académicos, deudores ellos mismos de ese momento histórico, llamado modernidad.

Es pertinente contrastar el ideal de este sujeto observador-invisible o ausente del resultado, propio de la ciencia y la academia, con el ideal del sujeto conocedor, de lo que hemos venido llamando el otro yo de la modernidad, y que para el caso aplica a Lezama poeta y crítico de la cultura. La teoría del color de Goethe es contemporánea de la teoría del color de Newton, pero un contraste rápido entre ambos modelos deja ver las diferencias netas entre el proceder de la ciencia goethiana y el de la ciencia moderna newtoniana.

Los puntos en contienda son dos. En primer lugar, el papel del observador o del sujeto conocedor, y en segundo lugar, el del procedimiento. Goethe organiza su libro *Teoría del color* como un análisis que va de lo humano a lo cultural. El libro —según Uberoi— empieza hablando del ojo del sujeto:

su foco es fisiológico. El siguiente capítulo se desplaza del sujeto al objeto. Es sobre física, y habla especialmente de la imagen (temporal) que

se forma en el medio y es percibida por el ojo humano. El tercer capítulo es finalmente sobre la química del color, es decir, en tanto pigmentos fijados permanentemente en el objeto de la naturaleza, la ciencia, la técnica o el arte (Uberoi 59).

Por el contrario, en un esquema newtoniano, la exposición —desde luego, incluso si tiene el mismo contenido— “sería diferente. Los capítulos se seguirían en estricto orden de complejidad del fenómeno: de modo que la [...] física vendría primero, seguida de la química y la fisiología, y el observador humano desaparecería como idealmente neutral, estandarizado y fuera del panorama” (Uberoi 59). Uberoi señala sin ironía que lo que en el triángulo goethiano ocupa el lugar del observador humano, en la estrella de los colores de origen newtoniana (que usamos hoy), “lo ocupa un vacío, un blanco (63).

En lo que a Lezama concierne, en tanto no se involucró con investigaciones sobre fisiología, química o física como Goethe o su amigo von Humboldt, cabe retener dos puntos. Por un lado, el hecho de que Lezama rescata la teoría del color goethiana para leer los colores de algunas pinturas. Con ese guiño, atrae a Goethe a la órbita de pensadores que contribuyen al sistema poético. Goethe le sirve para pensar la ciencia —y la percepción— de esta otra manera, como Vico le servirá para integrar la poesía y la historia y proponer su propia “ciencia nueva” bajo la forma de su sistema poético.⁶⁶ Con esto quiero instalar a Goethe en un punto central en Lezama, en una confluencia que los críticos han pasado de largo.

⁶⁶ Mis continuas referencias a la ciencia y el método obedecen al hecho de que el discurso que irrumpió con la revolución científica, con el método cartesiano y con las innovaciones tecnológicas que los acompañan dan forma al sistema de discursos en que nos movemos, con su división tajante entre ciencia (razón y objetividad) y humanidades (especulación y subjetividad). De manera que la crítica lezamiana cobra sentido no como oposición desde un discurso literario, poético, acientífico, sino desde un discurso afiliado a la lógica subterránea del otro discurso. Quiero decir que no es un alegato centrado en los términos desde hoy, como ataque a la ciencia y desde la ciencia visto como un balbuceo, sino desde la ciencia alterna y paralela que configura a la primera.

En segundo lugar, y yendo un tanto más lejos, esa confluencia deja una huella en otro elemento central en Lezama: el árbol. Überoí precisa que los estudios sobre “Metamorfosis de las plantas” de Goethe se dejan leer según la misma triangulación que rige el estudio sobre el color. En ese triángulo, el viaje de la raíz hacia la oscuridad y el del tallo hacia la luz, el movimiento del árbol a lo largo de un eje vertical, está cargado de connotaciones herméticas que muy bien se pueden recuperar para pensar no sólo el poeta —como en el capítulo anterior— sino la historia.

Algo también muy sugerente de esta relación entre Goethe y Lezama, entre sus modos de percibir el conocimiento, es el papel de la oscuridad en sus teorías. El estudio del color goethiano (que parte de una banda oscura sobre un fondo blanco visto a través del prisma) saca los colores de la oscuridad, por decirlo así. Es una diferencia pequeña que, sin embargo a mi parecer vibra de repercusiones en Lezama si se piensa desde el análisis de la mónada y el barroco que hace Deleuze.

Espacio-tiempo a la vista

Subyacente a toda esta discusión sobre el espacio moderno ha estado el tema de la cartografía. Es ineludible mencionarla a la hora de hablar de modernidad, porque los mapas modernos fueron posibles precisamente gracias a la invención de instrumentos entre los siglos XVI a XVIII que, a su vez, permitió los viajes de exploración y la conquista y colonización de América. Los mapas modernos, con su notación de meridianos y paralelos, y con la ausencia fingida del cartógrafo, atrapan en sí las tres dimensiones que he venido privilegiando en esta definición de la modernidad: sujeto, tiempo y espacio. Los mapas modernos, con la multiplicidad temática condensan, en el

código de meridianos y paralelos, el recorrido en el tiempo y en el espacio a la vez, y puntúan la idea de avance o progresión, de principio a fin, una muy estimada noción en la modernidad.

Pero estos objetos también son herramientas y testimonios de dos procedimientos modernos *per se*: la explotación de los recursos y la subyugación de los otros, ambos bajo la forma de la colonización. La noción del espacio inaugurada por Descartes y explotada desde entonces sirve por un lado para neutralizar u objetivar, distanciar la naturaleza del ser humano al situar al sujeto que la tiene bajo control visual, bajo medida y predicción, como su amo. Por otro lado, le permite a Europa situar al no-europeo al mismo nivel de la naturaleza, bien sea como salvaje, como “oriental” como irracional y (presuntamente, por tanto) necesitado del proyecto moderno, tanto como la naturaleza exige control.

El otro, inferior e imperfecto

Parafraseando las notas de Dussel, entonces, la historia moderna se concibe como avance, como progreso y la cara oculta del progreso es el atraso, donde vive el otro del sujeto moderno: el bárbaro, el primitivo, el atrasado, no moderno. Entre esos discursos tiene preeminencia o lugar notable la idea de progreso, que tímidamente se intuía cuando hablé de Hegel y su teleología. El progreso implica continuidad, acumulación de bienes, evolución. Implica controlar y explotar la tierra y los recursos, y sirve de parámetro para establecer las diferencias (estipuladas en términos de capital) entre sociedades desarrolladas y sociedades “subdesarrolladas”. Acompaña a este trasfondo otra serie de estrategias e instituciones, que sirven para justificar la diferencia entre el sujeto moderno y el otro.

Ya hemos dicho que aplicando así mismo los parámetros de progresión del tiempo y el espacio a los de razón, el sujeto moderno se imagina a sí mismo (sin admitir paradoja), como el resultado de la progresión y la continuidad, del cambio y la permanencia. El atributo racional se considera fuente de certidumbre y garante de unidad psíquica y de pensamiento que doblega la cronología y desafía las apariencias físicas y en la cual se afinca la idea de individualidad y la de identidad. A diferencia del sujeto medieval cuyo ser está escindido entre la divinidad y lo humano, entre el pasado, el presente y el futuro, el sujeto cartesiano se concibe como una progresión temporal, como una unidad física y psíquica continua, una unidad espacio-temporal sin fisuras, aunque sí dependiente del tiempo para su madurez. Y es ese tiempo-espacio el punto irrecuperable, el factor que condena al resto del mundo a estar subyugado a esta Europa.

Recordemos las afirmaciones hegelianas sobre la inmadurez de la geografía americana y sobre la endeblez —moral y física— de sus habitantes. Los climas excesivos no son propicios ni a la historia ni al intelecto: “En las zonas extremas el hombre no puede alcanzar el libre movimiento; el frío y el calor son demasiados poderosos allí como para permitir que el Espíritu cree un mundo por sí mismo” (Hegel 80). Esta idea citada a menudo, ya está debidamente revaluada, al menos en teoría, y la traigo a colación para retomar con ella esa directriz de la modernidad que contiene al otro al rechazarlo. El determinismo ambiental, desde sus formas antiguas en Heródoto, por ejemplo, hasta sus formas más articuladas en términos de disciplina en la geografía alrededor del siglo XIX, subyace a la misión civilizadora, de la cual son cartas también la asimilación y la autenticidad. El juego consiste en “iluminar, civilizar, llevar orden y democracia, y [usar] la fuerza sólo como último recurso” (Said xxi). Hay una instancia donde la modernidad sí

se concibe como relacional: allí donde es preciso subyugar. La idea de autenticidad, enraizada en la modernidad, se basa en una implícita comparación donde el referente de polo positivo, el original, es Europa. La misión civilizadora de Europa, derivada de los principios modernos que apuntamos, se justifica a sí misma, presentando al otro como inferior, y más tarde como copia. Hegel lo decía: lo que ha pasado en América es vida ajena (82).

La línea divisoria entre autenticidad y copia es una línea imaginaria que, partiendo de cierta lectura del edificio platónico y sumándole elementos cruciales de la modernidad, alienta y justifica la empresa colonizadora y a la vez la pone en jaque, en tanto son precisamente los supuestos de racionalidad y democracia, los que crean el marco para los movimientos independentistas y demuestran las contradicciones de un proyecto que se ampara en la razón y en lo universal, pero avanza a base de violencia y se centra en lo europeo.

En el platonismo es posible acercarse a la idea, pero siempre se precisa la mediación llevada a cabo por el simulacro, porque el *eidos*, por su mismo carácter, es inabordable. Si bien es inherente al simulacro esta noción de acercamiento a la verdad, hay simulacros que se “acercan” a ella peligrosamente, que son peligrosos, porque desestabilizan el orden. La idea moderna de copia y auténtico tiene de esto la dualidad en los conceptos y la idea de que la copia no puede alcanzar la perfección original del *eidos*. Pero en este caso, es por razones políticas y económicas, por la noción de progreso que implica una linealidad temporal, y con ella una jerarquía de las adquisiciones o logros políticos (la madurez del cuerpo social: la democracia o la independencia políticas),

económicos (la fortaleza de un sistema capitalista o la autonomía económica), y de pensamiento (la madurez racional o la autenticidad de los trabajos de cultura).

La mala copia, o la mimesis de réplica, es un concepto de la crítica poscolonial (Bhabha, Landau), que intenta señalar las contradicciones del discurso eurocéntrico colonial, y rescatar discontinuidades entre las expectativas eurocéntricas y las vivencias coloniales. Circulan los estudios que muestran cómo la copia —dicha tal por el (europeo) colonizador— produce una sensación de abyección y de extrañamiento de sí en el que la percibe como tal (para el caso cultural y contemporáneo, el estudio de Taussig, *Mimesis and Alterity*, es ejemplar en la medida en que muestra los meandros de la idea de copia, y los efectos de reflejo sobre el referente), la forma como original y copia se vuelven indiferenciables.

En el campo de lo estético, también es una forma de estereotipar, de fijar, y no es en vano el paralelo entre la empresa colonizadora y el surgimiento de ese modo de fijar que es la fotografía (véanse Gable y Landau) y sus flujos y reflujo reflejan la ansiedad de autenticidad por parte del colonizado y del colonizador. Los ejemplos puntuales de ese mecanismo de estereotipación y control y sus efectos reversos saltan a la vista en movimientos literarios latinoamericanos como el modernismo (en ese caso, siendo el referente Estados Unidos) y en proyectos nacionales o en políticas de la identidad de diverso calibre, desde Henríquez Ureña, Martínez Estrada y Octavio Paz (véase Levinson) pero no es del caso adentrarnos aún ahí. Digamos sólo con Gable que “La mala copia es un problema de la estética colonial. Continúa haciendo eco en la forma en que el arte del colonizador es asimilado en la estética occidental con la premisa de una autenticidad fuera de lugar y, por extensión, en la forma como se imagina al otro, en el

universo cultural occidental” (299) La mala copia, sigue Gable, funciona sobre la base de la “apropiación como *ethos*” (314), y se aplica a uno “alienado por la tradición pero no convincente como moderno” (314).

La Historia

Tan eficiente como la tecnología que va produciendo y los desplazamientos trasatlánticos (o hacia África) o hacia Oriente, Europa se ampara de otros constructos igualmente útiles y poderosos. Edward Said, entre los teóricos del postcolonialismo, se encarga de articular el papel de la escritura (y de la escritura sobre el otro) como una forma de anticiparlo, como una representación acomodaticia del otro. La escritura como un experimento más de óptica, con lentes dispares. Said ha mostrado el papel de los discursos: las teorías, los anales, los catálogos de costumbres, los análisis de religiones y de la lengua en el engranaje del colonialismo. También ha insistido en que más allá de introducir una división entre Oriente y Occidente, el discurso orientalista, con el ensamble de aparatos y discursos a su servicio es una cara de la modernidad.⁶⁷

⁶⁷ Esta conexión es clara en esta cita exhaustiva, pertinente como subtexto de toda esta discusión sobre Europa y América, y modernidad, y, se verá, como subyacente por tanto a los planteamientos lezamianos sobre la relación de esos tres términos y sobre la historia como discurso y disciplina: “el Orientalismo no es una materia simplemente política o un campo que se refleja pasivamente en la cultura, la academia o las instituciones; tampoco es una enorme colección difusa de textos sobre el Oriente. Tampoco es representativo y expresión de un maligno complot occidental para dominar el mundo Oriental. Es más bien una distribución de una conciencia geopolítica (distribución) en textos filológicos, históricos, sociológicos, económicos, académicos y estéticos; es una elaboración no sólo de una distinción geográfica básica (el mundo está conformado por dos mitades desiguales, el Oriente y el Occidente) sino también de una serie de ‘intereses’ que, mediante medios como el descubrimiento académico, la reconstrucción filológica, el análisis psicológico, la descripción sociológica y de territorio, no sólo crea sino que los mantiene; es, más que expresa, cierta *voluntad o intención* de entender, en algunos casos de controlar, manipular, e incluso incorporar, lo que manifiestamente es un mundo diferente (o alternativo y novedoso); sobre todo, es un discurso que por ningún medio está en relación directa, correspondiente con el poder político a secas, sino que más bien es producido y existe como un intercambio desigual con varios tipos de poder político (por ejemplo con un establecimiento imperial o colonial), con el poder intelectual (como con las ciencias imperantes como la lingüística comparativa o la anatomía, o cualquier de las ciencias políticas modernas), con el poder cultural (como las ortodoxias y los cánones de gusto, texto y valores), con el poder moral (como con ideas sobre lo que ‘nosotros’ hacemos y ‘ellos’ no pueden hacer o entender como ‘nosotros’ lo

En ese linaje escritural, una de las formas más consolidadas de dominación a largo plazo, por su impacto sobre las mentalidades, es el texto historiográfico, presentado tradicionalmente como la imitación presuntamente radiográfica del mundo objetivo, externo. No es de extrañar que el discurso histórico y la historiografía tradicionales contengan todos los exponentes de la modernidad: se asientan sobre coordenadas espacio-temporales, toman de protagonistas a sujetos presentados como individuos con propósitos y metas, se presentan como narrativas sin autor, neutrales, organizadas como reflejo inocente del llamado acontecer histórico. Los hechos narrados se relatan como sucesiones de una línea causal, sin fisuras y sin alternativas. Y todo ello está dirigido por la idea de la causalidad, que implica una secuencia metódica: “Un primer hecho (causa) que inicia el proceso; (b). Un segundo hecho (efecto) que termina el proceso; (c). Una sucesión temporal entre los dos hechos (causa y efecto), y (d). El primer hecho debe influir necesariamente para que aparezca el segundo” (“El método científico”).

La causalidad histórica es el soporte de la teleología —la marcha del Espíritu hacia su consolidación, su libertad— que alienta la *Filosofía de la historia* de Hegel, a que antes hice alusión. Y aunque la teleología católica alimente en Hegel nociones como la de Espíritu, y aunque su progresión evoque la búsqueda de completud en la imagen, con la negación de la transubstanciación por parte de Zwingli se introduce el tiempo moderno como lo que permite caracterizar un hecho como algo psicológico y subjetivo o bien como algo real y físico, pero no ambos a la vez. La historia tomará este último, dejando la simultaneidad de esa temporalidad a la poesía.

hacemos). De hecho, mi argumento real es que el Orientalismo es —y no simplemente representa— *una dimensión considerable de la cultural intelectual y política moderna*, y como tal tiene menos que ver con el Oriente que con ‘nuestro’ mundo” (Said 12, énfasis añadido).

El concepto de causalidad no es un concepto específico de la Ilustración o de la modernidad, aunque se asocie a menudo con la idea de progreso (ergo, lineal, con una connotación de mejoría creciente, de teleología y fin perfeccionado). En el pensamiento medieval puede evidenciarse una forma de la causalidad: el Génesis, con su forma de progresión que considera también causas y efectos: “La caída”, el Apocalipsis, y la consiguiente resurrección o redención.

Sobresalen dos diferencias entre las formas de la causalidad medieval y las modernas: en primer lugar, si bien hay la causa primera, el origen, la creación, no hay el final apocalíptico ni la redención explicitada en la Biblia. En segundo lugar, en tanto el sujeto cartesiano como cosa pensante será la base de la ciencia, por la división que se establece entre el sujeto y el mundo, la relación de causa y efecto será decisiva para los procesos de medición y control. Que así como el sujeto es capaz de establecer las causas primeras de sí mismo, es también capaz de fijar no sólo la causa de los fenómenos, sino los efectos que se siguen de ellas. Y por tanto, es capaz de programarlas, medirlas, preverlas, controlarlas. Y esto vale tanto para la ciencia como para la Historia.

Mantengamos presente, pero cesante por un momento, esta distinción entre la causalidad medieval y la ilustrada, para cuando volvamos a Lezama, que hablará elogiosamente de las metamorfosis que posibilita el “causalismo no condicionado” católico, y a su vez, hablará muy a su manera de teleología, otra de esas contradicciones aparentes que lo definen.

Lezama Lima y la historia

El acercamiento de José Lezama Lima a la historia cobra relieve contra este telón del aparato conceptual moderno. Los desacostumbrados planteamientos de Lezama, en éste como en otros campos, suelen provocar ambivalencia entre los críticos, que se sienten fascinados y perplejos ante el hecho de que, aunque incapacitados para aclarar si están “ante un discurso racional o ante un enunciado poético”, Lezama logre sostener un debate y convencerlos de la existencia de una alternativa para pensar la historia “sin estar trabajando con esquemas de eficacia racional e interpretativa” (Collazos 133). Por otro lado, los críticos expresan dudas y aprehensiones respecto a la validez misma de tal alternativa, y se cuestionan “¿Hasta qué punto Lezama ha trabajado una materia prima que, al final, la vemos reconvertida en un fenómeno literario más que en interpretación histórica?” (137). Más aún, se preguntan si “¿Lezama nos ha cerrado las puertas al conocimiento científico para abrirnos a la mitología? (137).

La poesía y la historia se ven como terrenos opuestos desde el paradigma moderno: una subjetiva, la otra objetiva; una aleatoria, la otra lineal y ordenada; una con “libertad imaginativa” (Collazos 137), la otra con el presunto rigor del documento realista. Es por tanto de esperar que los críticos se declaren algo desubicados ante los planteamientos lezamianos. Por lo demás, es ahí justamente, en esa desorientación, en lo inesperado, donde Lezama juega sus cartas. Lezama suele plasmar sus planteamientos mientras los enuncia, de modo que, como vimos en el capítulo anterior, la presentación de su discurso contiene ya los trazos de su contenido, y así el lector asiste a una maniobra donde “una teoría [...] a su vez se convierte en una práctica de su propio lenguaje” (Collazos 137). Lezama articula los dos planos (el qué y el cómo) sistemáticamente, y los

meandros y las refracciones son temas y expresión, buscados adrede: desde los laberintos de su sintaxis (cuyos efectos apunté en el Capítulo 1) hasta los reflejos (sintácticos y temáticos) como inductores de fragmentación, en contra de los principios de unidad e identidad inmutables.⁶⁸

Al socavar la operatividad de la división entre historia y poesía, Lezama se sitúa de lleno en el problema de horadar la dualidad moderna. Vitier, su amigo y uno de sus lectores sagaces y dedicados, supo definir la relación entre poesía e historia en su compañero de faena: “Lezama piensa la historia a través de la poesía” (citado por Vázquez Díaz, “La imagen” 275). Algunos se preguntan “¿[...] cómo puede pensarse la historia, en su calidad de concatenación de hechos e ideas efectivamente rastreables en el tiempo y el espacio, con la poesía, que no es un medio ‘objetivo’ de conocimiento?” (Vázquez Díaz, “La imagen” 275). Cuando se cotejan los detalles de su propuesta y sus atentados eficaces contra el aparato teórico moderno, sus alcances, y en especial, la forma como se anudan sus ideas al respecto con la práctica textual suya, es fácil concordar con Vázquez Díaz: “En la respuesta a esta pregunta radica lo fascinante del pensamiento lezamiano” (275). En lo que resta de este capítulo, me dedicaré finalmente a ponderar la noción de historia en Lezama, cotejando los nudos entre historia, espacio, tiempo, y sujeto modernos ya expuestos.

⁶⁸ Santí (“Oppiano Licario, la poética del fragmento”) ha trabajado a fondo los alcances de la fragmentación en la obra lezamiana y ha mostrado el papel que puede atribuirsele —como poética— en una novela presuntamente inconclusa como *Oppiano Licario*.

El tiempo

"La diferencia es sólo temporal. Precisamente la diferencia que existe entre la presencia y la ausencia" (Ferraris 50)

¿Cómo piensa Lezama Lima la historia, esa construcción discursiva sobre el pasado? El lector recordará el carácter *sui generis* de la temporalidad en la noción de imagen (dantesca) que tratamos en el capítulo anterior. La fluctuación temporal, por así decirlo, que es consustancial a esa noción, ofrece una base idónea para comprender los tres aspectos excepcionales del concepto de historia en Lezama. Desde la imagen dantesca es posible pensar el presente, en primer lugar, como un estado de hechos constantemente influidos por otros y a su vez constantemente influyentes sobre los que siguen.⁶⁹ Esto supone una conexión inextricable entre pasado, presente y futuro, si esta triada de términos fuera pertinente. En este contexto cobra legibilidad la definición de historia en Lezama como “*una concatenación infinita* de imágenes capaces de condicionar el presente” (Vázquez Díaz 272, énfasis añadido).

La concepción convencional, occidental, de la historia descansa sobre el principio de interconexión progresiva entre el pasado, el presente y el futuro, teleológicamente entendidos. Ese paradigma asume una continuidad causal y unidireccional entre ellos: el pasado activa, detona y es responsable de los hechos presentes. Hay entonces una demarcación y una separación precisa, al menos en teoría, entre tres estados de temporalidad.

⁶⁹ El valor del plural aquí quiere indicar la multiplicidad de líneas de sentido de la historia, como hecho y como narración, quiere reconocer que hechos que no llegan a adquirir expresión en el recuento histórico tienen efectos insospechados; es decir, que hay líneas subterráneas no configuradas pero activas que convalidan la multiplicidad de narraciones (no una historia) y que son las que le interesan a Lezama.

En el sistema lezamiano, el tiempo es un tema central al que se le dedican textos específicos (“Reojos al reloj”, “Corona de lo informe”, “Incesante temporalidad”) y que —bajo una concepción radicalmente opuesta a la de la cronología que nos rige como seres modernos— estructura novelas, poemas, ensayos y, más importante, el sistema poético en sí. A juicio de Lezama, esta idea del tiempo como algo fragmentado —cuyo cuerpo manifiesto es el reloj— es inexacto y no tiene pertinencia. Lezama, en cambio, opone a la progresión unidireccional la reversibilidad o “causalidad retrospectiva” (“Mitos y cansancio” 286) del tiempo, y contrarresta la división en fragmentos con la idea de “incesante temporalidad” (Reojos 558). La coexistencia de los trozos temporales, la atemporalidad que sustenta la reversibilidad, coincide naturalmente con una abstracción, esperable por parte de Lezama: la de la eternidad. Aparentemente, Lezama no piensa la eternidad como un concepto restringido a lo teológico, y quiere generalizarlo, hacerlo extensivo a otros campos: “hablar sobre la eternidad significa hacer referencia al mundo de los griegos, al mundo del catolicismo y en general al no-tiempo, a la negación del tiempo contemporáneo [...] Frente a eso hay el concepto de la eternidad que es el concepto del no-tiempo” (Berenger et al 55). Con todo, son las instancias católicas las que le sirven para ejemplificar las ventajas de tal forma de vivir en el tiempo. En “Loanza de Claudel”, para citar un caso, se lee:

el católico tiene el sentido más esencial y adivinador de lo temporal. No queda enredado en lo contemporáneo ni se hunde disperso en su mitificación. Ni procura las cobardes pacificaciones de la síntesis. Percibe ese fragmento de nuestros días que lo eterno va punteando y deglutiendo.

Obligándonos a sentirnos deudor del incesante trasiego invisible de ese mundo intemporal donde la rebeldía está asimilada por los dioses (470).

Hay algo ahí de humildad católica respecto al papel del ser humano en la historia, y algo también de sustrato homogeneizador de los seres humanos, que inmersos en un continuo temporal ganan la capacidad de entender “lo humano”. Esta atemporalidad conjura, a ojos de Lezama, la jerarquía entre sociedades impuesta por el proyecto moderno, tal como lo expuse, y deja sin pie la soberbia que el planteamiento moderno insufla en el sujeto, como actor de la historia. Las cortapisas de estas ideas no se ocultan (universalismo, trasfondo teológico, utopismo), pero dentro del sistema lezamiano cumplen su función a cabalidad y son menos superficiales de lo que pudiera parecer.

Hay que aclarar que el no-tiempo no es sinónimo de indistinción o nebulosa cronológica. Lezama no está sugiriendo que no tengamos pasado. Su intención es muy diferente. Si situamos su contienda en el contexto colectivo de la Historia, y muy puntualmente en el enfrentamiento entre la narrativa histórica patrocinada por los modos eurocéntricos y una alternativa narrativa que dé cabida a una historia americana (entre otras), desde una perspectiva que permita valorar aspectos que de otro modo pasan inadvertidos, sus nociones de lo temporal cobran otra dimensión y, ciertamente, ganan validez. Que este es su objetivo es patente en sus ensayos de “La expresión americana”, entre otros, cuya razón de ser son precisamente hechos que escapan a esa narrativa de la Historia con H. Basta para confirmarlo, esta afirmación categórica: “Una sucesión de reyes y tres edades pueden servir, pero en América, la crítica frente a valores indeterminados o espesos, o meras secuencias, tiene que ser más sutil, no pueden abstenerse o asimilarse [sic] un cuerpo contingente, tiene que reincorporar un accidente,

presentándolo en su aislamiento y salvación (“Julián” 66). Así las cosas, habrá que reformular los recuentos historiográficos partiendo de la certeza de que “todo instante es acumulativo, no meramente ontológico” (Vázquez Díaz 275).

Paradiso y *Oppiano Licario*, sus dos novelas, son útiles para contextualizar un poco las ideas de Lezama sobre el tiempo. Primero, aunque Lezama sostenga que “[*Paradiso*] está basado en la negación del tiempo, negación de los accidentes” (Berenger et al 106), la novela está armada sobre una genealogía: la de las dos familias que confluyen en José Cemí. También tienen lugar en ella hechos puntuales: fiestas, cenas, partidas de ajedrez, viajes, enfermedades, muertes... No obstante, al lado de ese tiempo familiar de nuestro día a día, hay fracturas de lo temporal que en última instancia tienen una fuerza gravitacional tal que movilizan la acción y el pensamiento de los personajes y configuran esas dos novelas en su especificidad: hay una convivencia de la vida y la muerte que no tiene ninguna afinidad con el realismo mágico ni con el surrealismo, sino que se inserta en el modo de lo figural dantesco que ya nos debe resultar cercano. El padre de Cemí, y Oppiano Licario, por ejemplo, son los personajes emblemáticos de la imagen, que —sumergidos (en este caso, muertos)— tironean la historia. Tal como, en el caso de Cuba, lo hará Martí. Son temporalidades e historias “poderosamente suspendid[as] e invisiblemente empujad[as]” (“Playas del árbol” 512). El caso quizá más claro de reversibilidad espacio-temporal es el del capítulo 12 de *Paradiso*, donde se entrecruzan cuatro narraciones, cuyo tema no es otro que la suspensión del tiempo o su reversibilidad, la muerte o el fantasma: catalepsia, sueño, hechicería y misterio. Entonces, no es que Lezama rechace el tiempo cronológico que usa, por ejemplo, para organizar algunas conferencias y ensayos (*La expresión americana va de la conquista a la*

independencia, y “Paralelos” estudia pintores y poetas cubanos, antológicamente por orden de aparición).

Resumiendo, hay en Lezama dos formas de concebir el tiempo: uno en abstracto y uno materializado. Al primero, esa forma del tiempo “desprendido de todo accidente” (“Incesante” 588), Lezama lo equipara a la luz, entendida “como principio, como embrión, no como resplandor o brillo” (Berenger et al 86). Al segundo, el que “se hipostasia o corporiza en lo histórico,” lo equipara con la voz, algo que tiene capacidad de eco. En ambos casos, lo que prima es (1) el haz de dispersión, es decir que nunca hay una sola línea de hechos como quiere hacer creer la historiografía, y por tanto, (2) que la narración histórica contiene el germen de otras historias, algo que palpita en la oscuridad. Al introducir la luz y el eco aquí, Lezama aboga por dos aspectos: el plasma temporal multifacetedo, de que acabamos de hablar, y lo invisible, a lo que pasamos.

El segundo elemento que participa en la concepción de la historia en Lezama (en razón de su uso de la imagen, de lo figural dantesco es la sombra, lo que no aparece: la historia sería así una narración compuesta de hechos visibles y de hechos invisibles, ambos con igual peso en el tejido de la narración; de hechos cumplidos y otros hechos que participan en ese cumplimiento por omisión, y por eso son igualmente importantes aunque no igualmente perceptibles. Son hechos suspendidos en la historia como las sombras del purgatorio dantesco: están, tienen (que) ser, y pueden cobrar materialidad. Si, como dice Lezama, un hecho histórico es el resultado de una iluminación —“Una serie de puntos en la luz converge hacia una contingencia, un hecho [...] una manifestación fenomenológica” (“Incesante” 589)—, se desprende que paralelos a esos puntos iluminados haya otros en la penumbra. Son lo informe, un término que Lezama

rescata de la plástica para recargarlo de sentido: “Lo informe es para un gran número de pintores lo no reducible a visibilidad” (“Corona” 455).⁷⁰ Según Lezama, para quien visibilidad equivale a devenir (lo que puede no verse ahora pero se verá), lo informe será lo invisible, lo que no tiene forma aún, lo que no ha capturado el movimiento (“Corona” 456).

Una frase suya como “lo más elevado, lo más excelente del hombre, es informe” (“Corona” 454) anuda muy apretadamente toda la filosofía de la historia en Lezama: el papel de guía e impulsor de la imagen, de lo no conocido aún; el valor de la fe —como esperanza en lo desconocido—, y la intensidad de la idea de resurrección, como una erupción violenta e inesperada de lo subterráneo a la luz (todo ello condensado en el árbol). Por ahora, es válido leer esa frase en el contexto más amplio de la historia como un puntal para autorizar otro paradigma de lectura de lo americano. Lo embrionario y oculto o enterrado en la historia americana será de una importancia tremenda para pensar, por poner un caso, la función de Martí en la historia cubana en particular, desde las ideas de Lezama, y para pensar así mismo el papel que Lezama le atribuye a *Orígenes* o a obras que impulsan otras soterradamente, como las de Arístides Fernández, como veremos.

Ahora se entiende por qué tanto el hecho como el no-hecho constituyen la historia. Por tanto, la verdad (bajo la forma de discurso autorizado) tiene que poderse configurar tanto a partir de la posibilidad como de la evidencia y al lado de las ruinas, del despojo visible, del rastro de la existencia agotada, hay que poner lo que no alcanzó a encarnarse (en materia o en narración). De ahí que Lezama insista: “[...] ahora ya sabemos que la historia tiene que comenzar a valorarse a partir de lo que va a ser

⁷⁰ No es gratuito que esta formulación en Lezama se corresponda con la mónica como pliegue, precisamente como embrión en la lectura del barroco y de la mónica de Leibniz por parte de Deleuze.

destruido. Es decir, que vastísimas extensiones temporales que no lograron configurarse, se igualarán a grandes extensiones que no alcanzaron la ejecución de su forma, pero que fueron destruidas” (“Paralelos” 949-50).

Un tercer elemento fundamental en la concepción lezamiana de historia es el de la reversibilidad temporal. Podemos señalar dos expresiones de esta reversibilidad del tiempo que, una vez más, convive con el tiempo cronológico tal cual nos es familiar. La principal es la resurrección, que vista desde el pensamiento lezamiano rompe la mayor fatalidad del ser humano: la condena de la decadencia física, la vida intrascendental, la muerte como hecho irreversible. Una expresión en apariencia más trivial es la del eco, ya aludido, que con sus efectos de reverberación hace difuso el origen, la fuente, el punto de emisión. En el eco se anudará la respuesta de Lezama a la idea de la copia (de lo americano como copia), cuando lleguemos al problema de la influencia. Estos planteamientos sobre el tiempo, medulares como he querido mostrar, se reúnen lúcidamente en un *limerick*, uno de esos poemas “sin sentido” provenientes de la tradición anglosajona de Lewis Carroll y Edward Lear. Este juego lógico o paradoja de la inteligencia, como lo llamará Lezama, ensambla reversibilidad y ausencia, en tiempo lógico-poético, para constituir un objeto lezamiano en sí:

Érase una niña llamada Leonor
que a la luz vencía corriendo mejor.

Cuando estaba ausente
(relativamente)
regresaba siempre la noche anterior (“Incesante” 590).

Con estos tres factores (el no-tiempo, lo informe y la reversibilidad), volvemos a estar en el terreno de la imagen, sólo que esta vez en relación con la historia. Tenemos la matriz temporal y en especial, el valor extraordinario de la ausencia, la sombra o lo que Lezama, huyendo del término “lo potencial”, llama lo difícil, la resistencia, lo sumergido creador. Entre los críticos, Levinson (en su tercer capítulo) ha captado con sutileza lo intrincado y polivalente de esta noción en Lezama y ha mostrado el papel de esta noción en el desmantelamiento del sujeto cartesiano por parte de Lezama. Por lo pronto, veamos a Lezama articulando todas estas nociones: “¿Qué es lo difícil? ¿Lo sumergido, tan solo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿Lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción [...] que es su visión histórica” (“Mitos y cansancio” 279). Lo difícil no es entonces a secas lo impenetrable lógicamente.

Tradicionalmente, lo difícil ha sido interpretado en relación con Lezama a partir de una de sus frases más citadas: “Sólo lo difícil es estimulante” (“Mitos y cansancio” 279). Se ha visto su estilo escarpado como un desafío adrede, pero en el contexto en que él mismo lo define vemos que la noción tiene más repercusiones aún. Lo difícil es lo incomprendible (en el marco lezamiano porque desafía la lógica cartesiana, es el milagro, lo increíble); es lo que moviliza la historia en los términos que hemos expuesto en páginas anteriores: es un olvido que está fuera del marco, una ausencia que nos obliga a re-hacer la historia y por eso dice Lezama que “la resistencia tiene que destruir siempre el acto y a la potencia” (“Resistencia” 183). En lo difícil se imbrican memoria y olvido para el plano de lo histórico en Lezama, reconstrucción, recreación, reparación de narrativas.

En el marco de esta discusión, todas estas maniobras muestran a Lezama forcejeando con las disyuntivas de la modernidad expuestas anteriormente.

Con el rescate de la sombra, de lo informe o invisible, de lo no causal y de lo que escapa al logos moderno, de la *ausencia*, Lezama reivindica un modo de conocimiento no antitético, que no hace de la razón y la imaginación opuestos, contrariamente a la tradición moderna. Ferraris explica que la distinción entre razón e imaginación, entre conocimiento y fantasía (inventada por Descartes y “no tan nítida como se piensa” (Ferraris 86) es el eje de “la noción de ser como *presencia* que está en la base de la determinación de la verdad como *evidencia*” (89 énfasis añadido). Desde ese enfoque se aprecia el calibre de los planteamientos lezamianos que vengo exponiendo, se aclaran aún más los aspectos de ese paradigma de modernidad que Lezama se da como tarea reformular.

Quizá convenga anotar brevemente que la postura lezamiana no es reaccionaria, no pugna por un regreso al modelo medieval en sí. No concibe —como lo haríamos desde la modernidad— una exclusión, sino que se mueve en la convicción de lo que he llamado siguiendo a Uberoi, la modernidad subterránea: la otra. En ese sentido, la propuesta lezamiana de la historia es una manifestación de la sombra, lo olvidado, lo que se resiste (y se nos resiste), del paradigma moderno. Lo que está en su seno, y no se hace visible.

Pero volvamos. Con estos presupuestos, con una idea del tiempo no lineal sino refractado y múltiple como los rayos de luz, designar orígenes y secuencias y a partir de ahí instituir jerarquías, al modo moderno, eurocentrista, pierde pie. Al sostener la no-linealidad del tiempo, la historia nunca comienza; por el contrario, paradójicamente,

siempre está comenzando. Lezama lo dice citando a Nietzsche: “el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos” (Berenger et al 99).

Ahora bien, ya que el obnubilante modelo historiográfico moderno ha clausurado líneas de sentido, ha ignorado otras lecturas y no ha arrojado luz sobre hechos que permitirían entender lo americano (entre otros casos) de un modo vigorizante, Lezama siente la urgencia de proponer otra vía: “La historia está hecha —insiste— pero hay que hacerla de nuevo” (“Paralelos” 948). Esa alternativa tiene que esquivar los trozos de tiempo estipulados por la modernidad, eurocéntrica para su conveniencia. Así que, fiel a las imposiciones de su concepción de la imagen (en lo que toca particularmente a temporalidad), Lezama se idea una forma de agrupamiento histórico, donde el tiempo no es segmentado sino algo saltarín, un destello, un instante donde se juntan dos imágenes de sopetón. Se trata de “un tiempo peculiar, muy distinto del aristotélico concepto de lo temporal, como simple sucesión cuantitativa y aún del tiempo en la era de los mitos, cuyas mediciones temporales son por cosechas” (“Los egipcios” 876).

Lezama explica que “hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias” (Berenger et al 52). Y con esta forma de pensar lo temporal, sin causalidad, aglutinado por la metáfora, entra en escena lo poético, porque la poesía, “busca la sucesión temporal en una dimensión extensionable como relacionable” (“Introducción a un sistema” 403). En otras palabras, las eras descansan en “la configuración de la imaginación poética como urdimbre y nexos [...] y esa urdimbre en relación con lo contrapuntístico” (“Introducción a un sistema” 421). En ese énfasis sobre lo poético vemos que la poesía tiene la ventaja de contemplar conjuntamente los dos vectores, el regirse por una especie de tiempo congelado (el

sentido suspendido en la vertical, paradigmáticamente, relacional) y una especie de tiempo progresivo (el sentido que se hace en la horizontal, sintácticamente, extensional). Esta poética histórica quiere salirse de los marcos meramente poéticos (quiere ser de aliento filosófico-poético) y por eso su referente a rebatir no es la poética aristotélica, aunque ésta separara poesía e historia. De esa obra angular en la mayoría de las poéticas, Lezama rescatará sólo “dos apreciaciones, una, sobre la poesía, y la otra sobre el poeta [que] yerguen aún su fascinación y su encrucijada” porque, de resto, “la estructura y los temas de la *Poética* aristotélica permanecen para nosotros subterráneos para no decir indiferentes y rendidos” (“Introducción a un sistema” 421).

Las eras imaginarias

René Vázquez Díaz, escritor cubano exiliado en Suecia, y prudente lector de la obra lezamiana (escribió la novela *La era imaginaria*), explica que como el sistema de Lezama está basado en el poder de la imagen, el autor de *Paradiso* concibe la historia como un producto *imaginario* (“La imagen histórica” 275). Sabedor de la carga peyorativa de este término y del sentido distinto que, como he dicho, cobran casi todos los términos en el pensamiento de Lezama, Vázquez Díaz aclara que en ese contexto lezamiano “la historia no es imaginaria porque haya ocurrido exclusivamente en la imaginación de nadie, sino porque está hecha de imágenes [...] cada hecho histórico se transfigura, al paso del tiempo [...] en imagen que actuará (casi siempre de manera imperceptible o secreta) sobre los hechos venideros (275). Y añade que para entender a Lezama es imprescindible desprenderse del significado corriente y un poco huero del adjetivo *imaginario* (‘que sólo existe en la

imaginación') y darle el más sustancioso (y polémico) que [Lezama] propone: una cosa es imaginaria cuando una serie de imágenes la hacen posible e incluso ineluctable. [...] lo imaginario existe tanto en la imaginación como en el mundo que nos rodea (275).

Las eras imaginarias son manifestaciones coherentes de la dispersión y la variedad, anudadas por una metáfora. No se definen temporalmente, sino expresivamente. Son tipos de imaginación creados por las culturas, que facilitan su desciframiento en la medida en que condicionan la actuación de los seres de esa cultura en particular. Son agrupaciones donde “se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales” (Berenger et al 52). Las eras imaginarias no se organizan según el eje horizontal, progresivo, de la historiografía, ni se congelan en trozos estáticos correspondientes al pasado como cuando se habla de los carolingios, los etruscos, los mayas o la cultura china imperial. Las eras imaginarias atraviesan el tiempo en cortes discontinuos, salteados y algo azarosos, pero tienen en sí algo de acumulación. De ellas, que resurgen sin predeterminación, puede decirse lo que Ferraris predica de las leyes, que: “desaparecen engullidas por los aluviones de la historia y reaparecen como despojos salvados del naufragio en otros pueblos” (41).

Una de las mejores expresiones de las eras, visualmente hablando, es el árbol, buen emblema de la noción de historia en Lezama: el pasado se lleva encima, da forma de continuo, en términos de corteza, es parte vital del árbol. Las ramificaciones valen por la multiplicidad de historias posibles y la raíz por lo sumergido creador. Otra expresión visual de este concepto de historia, igualmente apreciada por Lezama, es la cruz o en su reemplazo la T: “[...] que resume *lo que se conoce horizontal y lo que se desconoce*

vertical, la Tau, el signo de la T, de la cruz, con sus aspas cruzadas de cielo y tierra.

Copia de la posibilidad hasta donde la mirada precisa y aparición de lo invisible estelar o surgimiento después del naufragio de lo visible, pero enana forma de asombro indetenible, de visible inexistente” (“Preludio” 813). Valga decir que esta anotación suya es un guiño con el cual reconoce su conexión con Vico al vincular el sentido de una letra con la esfera de la mirada y el conocimiento, al vincular lenguaje poético y paisaje. Recordemos además esa afinidad entre lo poético en Vico, como “lo que será” y la imagen histórica en Lezama, lo que será visible.

Dicho aún de otro modo, las eras imaginarias son la forma que Lezama propone de estructurar “la historia como la crónica poetizable” de las imágenes “evaporada por esas coordenadas [poéticas]” (“Introducción a un sistema” 411). Entre las eras que Lezama cataloga están la filogeneratriz (que comprende el estudio de las tribus misteriosas), lo tanático en la cultura egipcia, lo órfico y lo etrusco, la etapa de los reyes como metáfora, y la posibilidad infinita. Las eras se acompañan de tipos de imaginación: la imaginación carolingia (católica); la imaginación provenzal, donde obsesiona la muerte del monstruo; y la imaginación de Kublai Kan, donde los monstruos son “colocados en la tierra desconocida, en la incunnabula” (“Mitos y cansancio” 296). Para quien se interese en oír a Lezama y darle crédito a su convicción de que “Con estos elementos de enjuiciamiento y creación capaces de cumplimentar los nuevos planteamientos que necesitan las obras de arte de nuestra época, se adquirirán tan sorprendentes perspectivas, que muchos hechos artísticos realizarán entonces su verdadero nacimiento” (“Mitos y cansancio” 289), las eras están más o menos delineadas. Sin embargo, Lezama brinda también las dos herramientas que a su juicio sirven para des-cubrir esas secretas

continuidades. Se necesita “enlazar o ‘friccionar’ un hecho insignificante con uno indivisible, por medio de la memoria creadora. Es el análogo metafórico o mnemónico” (“Mitos y cansancio” 280). Un ejemplo de este procedimiento mediante el cual se atisba el croquis de una era imaginaria es la forma como Lezama lee un aspecto de la pintura de Van Gogh:

Veamos a Van Gogh agitado por las espirales del amarillo en un fondo donde se extiende la aceptación del azul. [...] Le obsesiona lo estelar fijado en el cóncavo. Sus tormentos tal vez cesarían si su imaginación se desplazase hacia una era imaginaria, como la asiria, donde lo estelar predomina. Sus espirales se calmarían en un despliegue de cacería, su oro en las tiaras de las consagraciones, sus jardines en la fuga de las azoteas donde se persigue a la estrella. Los azules de Van Gogh son como una pirámide de sacrificios, donde la espiga de trigo al recibir un lanzazo, parte hacia las estrellas (“Preludio a las eras” 799).

El pintor, con sus oros y sus azules —hecho aislado— se insertaría en la era asiria, con sus terrazas, sacrificios, astronomía y dorados —hecho central— o más abarcado. Con esa lectura, apuntando contrapuntos y similitudes, Lezama sugiere otro horizonte de interpretación para Van Gogh, algo que será típico en sus críticas de arte, como veremos en el Capítulo 3.

Este proceder de fricción requiere activar la otra parte del mecanismo de las eras: la causalidad retrospectiva, que adquiere dos formas en las lecturas de Lezama. O bien es una visita al archivo “histórico” de donde salen evidencias nuevas para entender algún acontecimiento, es una búsqueda de otras causas mediante una regresión más o menos

simple. O bien es un atropello completo al orden cronológico, y equivale netamente a alterar los órdenes de causa y consecuencia para el plano de la literatura y la cultura. Un ejemplo del primer tipo es una anotación que Lezama hace a propósito de las relaciones de Francisco de Miranda con las esferas militares y políticas europeas, y las consecuencias de ciertas estrategias suyas en “El romanticismo y el hecho americano” (ensayo de *La expresión americana*, su intento de dar puntadas a una historia cultural y política americana total). Relata Lezama un hecho cubano algo curioso, acaso no visto por la historiografía: Francisco de Miranda había sido ayudado por un Mr. Turnbull, que luego es nombrado cónsul de Inglaterra en Cuba. El para entonces gobernador de Cuba, general Valdés, se empeña en que destituyan a Mr. Turnbull, según Lezama, a sabiendas de sus inclinaciones pro-independentistas, filtradas debido a la traición de los secretarios de Miranda (“El romanticismo” 344). Este caso es para Lezama muestra de “que simples puntos de un itinerario, en la proyección del sentido histórico en su futuridad, al ser reanimados por esa retrospectiva visión histórica cobran una significación de una relevancia muy principal” (345).

El segundo tipo de causalidad retrospectiva queda ejemplificado con lujo de detalles en su mirada a la influencia (esta es parte de una pregunta que le hace Bianchi Ross a propósito de qué influencias reconoce en su obra). Este mecanismo es de un enorme peso en el sistema lezamiano y es el puntal sobre el cual Lezama puede pensar una cultura latinoamericana no como copia europea. Veamos entonces su elocuente respuesta:

Un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias. Es tan ilusorio hablar de la influencia de Maurice Scève sobre Mallarmé, como

de la influencia del Marqués de Saint-Simon o de *Las mil y una noches* en la novela de Proust. *Las influencias no son causas que engendran efectos, sino efectos que iluminan causas.* Proust hace que se relean las memorias de Saint-Simon o que se vuelva al sentido del relato en *Las mil y una noches*, como una consecuencia de un acto excepcional [...] (“Asedio” 167, énfasis añadido).

Para Lezama, “la impregnación, la conjugación, la genmiparidad son formas de la creación más sutiles que los desarrollos causales.” Para concluir su respuesta, Lezama acota lo que mucho nos interesa para el caso de lo latinoamericano: es una aclaración que tiene toda aplicabilidad en su lectura de la tradición, que retomaremos en el Capítulo 3. Concluye entonces que “continuar a ‘A’ no significa seguir a ‘A’, pues *la historia de la sensibilidad y de la cultura es una mágica continuación y no un seguimiento*” (“Asedio” 167, énfasis añadido).

Lo incondicionado

La reversibilidad temporal y el roce de hechos dispares tiene su contrapartida espacial, visual, en una concreción que Lezama persigue con fascinación: las mutaciones. Manifestaciones de lo imposible posible, las mutaciones ilustran el no causalismo del nacimiento. Que Lezama halle deslumbrante la idea del alumbramiento sobrenatural es comprensible dentro de su marco católico, e incluso dentro de su lógica poética. No obstante, esa atracción es más que simple entelequia y desempeña un papel medular en la demolición o confrontación de los principios modernos.

Cuando Lezama visita los textos chinos, donde “la remembranza de las mutaciones es firme. De una planta sale una pantera, de ésta el caballo y del caballo el hombre [de modo que] se va creando un clima de nacimientos fuera de toda causalidad” (“Los egipcios” 879), va buscando esquivar cualquier continuidad que pueda verse como necesaria. Es interesante que, aunque dedica un texto a los egipcios, lo que resalta en ellos sea lo tanático en gran contraste con la resurrección católica, y no el zoantropomorfismo de los dioses egipcios. Y es que lo que los textos chinos le permiten es ir más allá de la encarnación de los dioses, de la *parousia*, que a fin de cuentas ya es máxima e inigualable en la resurrección católica. Le permiten en suma cuestionar la naturaleza de la generación, de la reproducción. Las ondas de este resistirse llegan a lo autobiográfico, si se quiere, al Lezama homosexual resguardado para quien “lo germinativo esta[ba] por encima del concepto de especie, del inquebrantable causalismo de la reproducción” (“Los egipcios” 878).

Por el momento, volvamos a las resonancias de esta idea de las mutaciones en lo que afecta a lo americano. Brett Levinson ha contextualizado su interpretación de la obra lezamiana en el marco de la modernidad y señala que si bien la crítica ha encasillado a Lezama en los proyectos de políticas de la identidad que circularon, y circulan, en Latinoamérica y que ubican a Europa como referente contra el cual se definen, por rechazo o por incompletud, lo que Lezama hace es distinto. En vez de preguntarse, como los teóricos sobre identidad cultural latinoamericana: “(1) qué es/son identidad/es latinoamericanas” y “(2) cómo recuperar, hallar o construir un discurso latinoamericano”, Lezama cuestiona esos dos interrogantes, y más bien se pregunta si “se puede enmarcar de otro modo la cuestión latinoamericana” (Levinson 11).

Su respuesta la hemos ido apreciando en estas páginas.⁷¹ Con la idea de la mutación —sumada a las consideraciones sobre el tiempo— Lezama rompe con cualquier posibilidad de que Europa reclame derechos sobre lo americano. Pero, hay que enfatizarlo, su gesto es rotundo y tajante, como no lo son los de los teóricos de la identidad desde Henríquez Ureña hasta Alfonso Reyes, por citar sólo dos. Lezama desata por completo el nudo donde se afianza la misión civilizadora europea, y su proyecto de modernidad. Al anular la noción de principio de la historia —“para Lezama lo ‘nuevo’ es siempre lo ‘de nuevo’” (Levinson 49) o parafraseando a este crítico una vez más, la historia comienza tragándose otras historias—, y la noción de una América engendrada por Europa (tal como lo exponía Hegel al afirmar que lo que ocurría en ese continente era ajeno), Lezama cumple con armas muy propias un sueño poscolonial. Lo que hay entre Europa y América no es una deuda: la Europa que llega a lomos del Toro queda en la orilla, donde el Toro la deja para ir tras nuevas amistades. Esa es la perifrasis expresiva que usa Lezama para ilustrar esta idea: “el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompañada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad” (Berenger et al 11).

Pero no hay que llevar la propuesta al extremo de afirmar la inmaculada concepción de América. Lezama no niega las condiciones dolorosísimas de la configuración de lo americano, no niega los atropellos y las masacres: “Una cultura asimilada o desasimilada por otra —sostiene— no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado” (Julián 66). Pero tampoco

⁷¹ Reconozco mi deuda con *Secondary Moderns*, de Brett Levinson, a cuyas claridades me gustaría sumar estas notas.

cede Lezama a establecer jerarquías, y entonces agrega: “Creador, creado, desaparecen, fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos, por la doctrina de la participación” (66).

La doctrina de la participación, la mutación, (el *limerick*, broma también sobre lo causal), y el eco concurren en este sistema no para justificar la autoctonía de América, sino para hacer visible que tanto para el caso del colonizador como para el del colonizado están en juego las mismas reglas: no hay originalidad, no hay pureza. Para Lezama “las asimilaciones no asimilan otras culturas, sino otras asimilaciones —incluyendo ellas mismas, después de que han sido asimiladas” (Levinson 18).⁷² De modo que así como se entrecruzan en América lo español, lo africano y lo indígena, esos tres elementos ya son de suyo mezclas, incorporación de lo necesario (y aquí el símil con la cadena alimentaria no es gratuito, desde luego). Para el caso de lo español, por ejemplo, Lezama reseña la especificidad de esas influencias (entendidas no como copia o imitación servil sino como algo que ya tiene afinidad con lo que lo incorpora):

El centro de la resistencia hispánica es el roquedal castellano, eso motiva que en España las influencias no puedan ser caprichosas o errantes, sino esenciales y con amplia justificación histórica. Al refractarse con la pedregosidad castellana, lo que allí queda empotrado tiene que ser igualmente fuerte y necesario, semejante a un gran organismo primitivo,

⁷² Las propuestas de Lezama, aunque más o menos contemporáneas de la noción de transculturación de Fernando Ortiz, difieren de ella, como aclara Gottberg, porque: “En primer lugar, los contenidos religiosos de la poética lezamiana proyectan la discusión en un campo metafísico ajeno al antropólogo cubano. En segundo lugar, las fuerzas que operan en el proceso transculturador concebido por Lezama —lo que denomina plutonismo— parecen haber resuelto la conformación de un sujeto nacional uniforme, lo que Ortiz afioraba apenas en un futuro incierto. De cualquier modo, se trata en ambos de dar cuenta de la compleja heterogeneidad de lo latinoamericano y, en particular, de lo cubano, mediante discursos que aspiran a una ‘solución unitiva’ (207-208).

las partículas nutricias tienen que llegar al centro de su masa, en cuyo centro ciego está la indistinción de sus funciones (“Sumas” 387).

El punto neurálgico de la idea de influencia o de copia, arraigada en la concepción causal eurocéntrica de la historia, son los dobles estándares que la recorren y la devaluación del otro que promueve, y de la cual se nutre, en la cual funda su eficacia. Se precisa entonces dar un paso más y añadir al cuestionamiento del tiempo lineal y de la causalidad, una reflexión sobre el sujeto.

El sujeto... americano y cósmico

Al momento de rebatir los fundamentos eurocéntricos de la imperfecta copia que sería el americano, Lezama confronta directa y puntualmente a Hegel, resaltando con ejemplos los sesgos y las contradicciones latentes en la *Filosofía de la historia*, que en parte citamos. El primer ejemplo apunta a desvirtuar principalmente el juicio sobre el carácter prestado de lo que tiene lugar en América. Kondori supo combinar en la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí (esculpida entre 1728 y 1744), en la actual Bolivia, elementos naturales de la localidad con las figuras reglamentadas por siglos de arquitectura europea. “[...] igualaba —dice Lezama y aún puede verse hoy en día— la hoja americana con la trifolia griega [...] “Había estudiado con delicadeza y alucinada continuidad las plantas, los animales y los elementos metálicos de su raza y estaba convencido de que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo” (“La curiosidad barroca” 322). Pero más allá de esa convivencia zoomorfa y fitomorfa, de la “poderosa abstracción [en que aparecen en sus soportes de columna] soles incaicos” (322), la hazaña de Kondori, según lo ve Lezama, consiste en “una temeridad”, en que

hace figurar lo inca, y lo inca en forma humana, entre lo católico-europeo en la indiátide: “[...] en medio de angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra [...] aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén” (305).

El segundo ejemplo que Lezama usa para refutar a Hegel a propósito de la inferioridad del sujeto americano (y de la validez de sus obras) va en la misma dirección de avalar la “originalidad” (el encuadre geográfico) de un trabajo de cultura producido en América por un americano.⁷³ Pero adicionalmente, refuta explícitamente el corte racista de Hegel al documentar la “vitalidad negra” y la forma como lo “hispano negroide” del Aleijadinho se suma a lo hispano indígena de Kondori para testimoniar lo que Lezama llama las “dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano-negroide” (“La curiosidad” 324). Lezama se resiente de que Hegel considere “en América sólo al criollo blanco, como causal de la independencia, después de subrayar parojojalmente, que la fortaleza del negro había desalojado la pasividad india” (“Sumas” 383). Así Lezama insiste:

Sus páginas sobre las culturas negras muestran una escandalosa incomprendión. Se limita a señalar un estado de inocencia. Como si fuera posible que en un estado tribal, la idea de inocencia, en el sentido paradisiaco católico en que la aplica, pudiera tener desarrollo. Considera

⁷³ Lezama se permite una especie de broma en lo que toca a las afirmaciones de Hegel sobre la inferioridad nutricia del suelo americano. Recuerda Lezama entonces que según Hegel, la carne de res europea era tremadamente apreciada en América, porque las vacas del Nuevo Continente no eran tan gustosas. Lezama deja pasar cien años, y entra a la lid con la carga con la historia a su favor: “Han pasado cien años, que ya hacen irrefutables, y sí ridículas, esas afirmaciones hegelianas. Queden así en su grotesco sin añadidura de comentario o glosa. Y sonrían los sibaritas ingleses, casi todos lectores de Hegel, cuando se hundan en el argentino bife. Bisquete, vemos que la [sic] llaman a los ingleses en los primeros poemas gauchescos, por su voracidad para apegarse a la filetada, a la salazón o al tasajo de la Banda Oriental. Quede este gracioso problema para los numerosos hegelianos londinenses de la escuela de Whitehead, que deben regalarnos el nuevo absoluto de esa problemática de la incorporación” (“Sumas” 382).

que la característica del continente negro es ser indomable, en el sentido en que no es susceptible de desarrollo y educación, dice. Bastaría para refutarlo, aquella épica culminación del barroco en el Aleijadinho, con su síntesis de lo negro y de lo hispano (Sumas 383).

Sin embargo, estas defensas de Lezama son bastantes precarias cuando comprobamos su propia oposición a lo afrocubano en manifestaciones más cercanas a él en tiempo y espacio, sin contar su escaso interés por la producción de otros escritores negros del Caribe.⁷⁴ Las alusiones a lo negro o a lo indígena escasean en los demás escritos de Lezama. En el caso de lo afrocubano en especial esto llama poderosamente la atención, por el hecho de que la poesía negrista (Ballagas, por ejemplo) y la obra de Nicolás Guillén son contemporáneas de su obra. En el capítulo siguiente trataré algo más detenidamente esta problemática postura suya respecto a lo racial en la cultura, que contrasta grandemente con la actitud de los pensadores de la identidad en Latinoamérica, todos más o menos comprometidos con algún término, desde lo créole hasta lo mestizo o incluso lo telúrico incaico, todo ello tan ajeno a Lezama. Si bien su anteponer la fuerza creativa a la sangre o a la piel es perfectamente coherente con los principios de su sistema, es también uno de los puntos por donde el proyecto de Lezama encuentra obstáculos y resistencias, y puede bien catalogarse de idealista y sectario.

⁷⁴ Lezama no siente resquemor cuando ese elemento racial hace parte del pasado: hablando del siglo XVIII reconoce el valor de lo popular santiaguero en la melodía de la Ma Teodora ("Paralelos" 935). Sin embargo, cuando se trata de lo más palpable, como la poesía de Ballagas, no duda en afirmar que su éxito se debe a la crítica sin brújula que practican los del momento (véase "Gracia eficaz"). El mismo fenómeno ocurre con lo popular en sí, que Lezama acoge cuando ya no se puede usar como arte turístico: "las peinetas de carey de Plácido", por ejemplo ("Paralelos" 942). De escritores antillanos, Lezama sólo habla de Saint-John Perse, martiniqués más proclive a su lado francés que caribeño. Visita a este poeta en "Saint-John Perse: historiador de las lluvias". Sin embargo, Leonel Capote menciona que Lezama escribió algunos textos sobre arte carcelario. No los conozco. Si Lezama manifiesta una postura afirmativa en torno a lo popular o lo afrocubano en otros textos eso sólo confirma una vez más la imposibilidad de hacer afirmaciones tajantes sobre su obra. La vitalidad de la contradicción en él.

Los ensayos de *La expresión americana* y otros como “Julián del Casal” marcan en Lezama un distanciamiento explícito respecto a la dependencia cultural estipulada por esta fórmula moderna de la mala copia. Su concepción de la historia no admite esa escisión entre Europa y América donde la primera sería ama y emisora de toda la cultura occidental. Levinson trata el mecanismo mediante el cual la copia colonial queda invalidada en Lezama. Explica que tanto la copia como el original se insertan en “lo homogéneo”, un continuo tejer y destejer de la historia, sin jerarquías ni órdenes de prioridad, donde se asimilan asimilaciones: “América nunca de hecho hace una contribución autónoma al romanticismo [el caso que él cita]. (Después de todo Europa hizo la cultura). Lo que América hace es transformar ese Romanticismo, inundar el Romanticismo con Romanticismo traducido, volver lo Mismo, otro” (19). Lezama no acepta entonces una escisión constitutiva de lo americano que permita hablar colonialmente de copia. Más bien, introduce esta variante de lo reflejo, de lo que se devuelve cambiando y que es indispensable para la continuación de “lo primero” pero a la vez lo desestabiliza y lo hace en cierta forma dependiente de “lo segundo”.

En el Capítulo 1 hablamos del sujeto metafórico como un sujeto no cartesiano, inmerso en modos de conocimiento parientes de la profecía y la poesía; un sujeto rodeado de oscuridades, de las cuales su poder de ejercer la metáfora le permite entresacar temporal y fugitivamente algunas claridades. El sujeto metafórico es el forjador de las eras imaginarias, su uso de la metáfora establece la reminiscencia creativa, la causalidad reversa y la vivencia oblicua que debe, según el modelo lezamiano, relatar la historia. La escisión del poeta lo impulsa a perseguir la imagen; esa es su gran potencia.

La función del sujeto metafórico es dar “testimonio del no ser” (Berenger et al 74), es decir, en clave de relato histórico en Lezama, dar testimonio de lo que no ha devenido. De ahí las alusiones a su don profético, o mejor dicho, a su ser *visionario*. El sujeto metafórico es el encargado de detener el tiempo un instante para que sea visible, sin congelarlo, como hace por el contrario el historiador.

La forma de proceder del sujeto metafórico se ejemplifica en Lezama mismo, en sus textos críticos, que se fundan en el “hallazgo de [...] conexiones inesperadas, que subvierten las estructuras de pensamiento racionalista chato y presentan sobre todo una nueva relación causa-efecto” (Vázquez Díaz 277). Es el mismo mecanismo activo en las eras imaginarias, éas que alguien ha definido como “una abigarrada aglutinación de citaciones, comentarios, anécdotas, diálogos ancestrales, observación de detalles, disquisiciones filosófico-religiosas, referencias gnósticas, descripción de esculturas, interpretaciones de la pintura, invocaciones poéticas, tratados de poética y más” (Vázquez Díaz 277). Lo que un lector así requiere, lo que un escritor así demanda de su lector, es una forma de la inmersión en el cosmos que a Lezama le gusta predicar y poner en escena.

La convergencia entre el poeta y el crítico o el historiador pierden extrañeza cuando se tiene por contexto el que hemos marcado y se comparten las afirmaciones de Abel Prieto, citado por Vázquez Díaz: “Si hay un mecanismo central en el pensamiento de Lezama [...] que brota naturalmente de su condición definitoria de poeta, es aquel que comprende la búsqueda de enlaces ocultos entre elementos separados por abismos de tiempo, espacio y sentido” (277).

Esa búsqueda —o hallazgo— de enlaces entre hechos insignificantes y hechos decisivos, para decirlo con alguna simpleza, como mecánica subyacente de las eras imaginarias es responsable de la vitalidad de “las grandes figuras del arte contemporáneo [que] han descubierto regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento que se habían desusado, permaneciendo creadoras” (“Sumas” 372).

Lezama pone de ejemplo “el conocimiento de Joyce del neotomismo, siquiera sea como *dilettante*, [que] no era un eco tardío de la escolástica, sino un mundo medioeval que, al ponerse en contacto con él, se volvía extrañamente creador” (372).

Las lecturas de la historia americana y de su literatura o sus artes, en boca de Lezama, cobran justamente ese carácter de revelación de un enlace oculto. Así como en *La expresión americana* lo hace para la historia, y todas sus críticas de arte sobre artistas latinoamericanos lo hacen para la plástica, “Julián del Casal”, se centra en el aspecto de la literatura. El impulsor de este último artículo es una indagación y una suerte de prescripción lezamiana sobre la crítica que conviene a un autor no europeo, un autor surgido en una geografía y una política colonizadas. Ese procedimiento no es otro, como se verá, que el de las eras imaginarias:

Ese procedimiento puede habitar un detalle, convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña; no detenerse en los groseros razonamientos, engendrados por un texto ligado a otro texto anterior, sino aproximándose al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación, dándole más importancia que a la influencia enviada por el texto anterior al punto de apoyo, rápido y momentáneo, en el que se descarga plenamente. Así, por

ese olvido de estampas esenciales, hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco (“Julián” 70).

Al plantear las eras como conexiones posibles en un homogéneo temporal, como ese no-tiempo que el chispazo de una metáfora condensa en imagen, se anulan las jerarquías culturales asentadas sobre la base de la modernidad como cultura difundida, implantada, sembrada por Europa con la colonización. El privilegio de quien se mueve en el tiempo poético para hacer redes inéditas, violencias temporales y reunir en sí puntos en apariencia disímiles es ejemplificado por Lezama en “Loanza de Claudel” (1955) donde Lezama enumera los *locus* que ese poeta se permite visitar en su “salud salvaje”, en su “apetito” cognosciente: “Podía cantar a Dante y a Louis Phillippe; sentir a San Luis pasar a caballo por una aldea en un día de Noel, como a De Gaulle, negado a perpetuidad por la miseria de su época. Podía, y he ahí la más poderosa abertura de su arco, ser deudor de Aristóteles y Rimbaud, de una gran extensión de conocimiento y de la acumulación de energía en un pillete sagrado” (470).

En un contexto latinoamericano, Lezama mismo se encarga de servir de ejemplo. En sus textos caben referencias, sin distingo de procedencia, de Oriente y Occidente, de los griegos clásicos a los pintores cubanos contemporáneos (y en coherencia con esta idea de la homogeneidad, caben así mismo referencias a campos de saber muy dispares). El texto introductorio de *La expresión americana*, “Mitos y cansancio clásico” (1957), por ejemplo, contiene un análisis de la manera como, por los trajines viajeros de los jesuitas, el *Popol Vuh* está atravesado por un subtexto chino, por ejemplo.

Un caso luminoso de esta combinatoria sin jerarquías es la manera como Lezama correlaciona un apunte que evoca a Vico (la relación entre la experiencia y el alfabeto, como condensación de la vivencia) y uno sobre los valores de la cruz en dos ámbitos. Habla entonces de lo invisible (vertical) y lo visible (horizontal) en la cruz, extrapolación de la letra T, y de lo que la concreción de la cruz entre los aztecas aporta a esta figura.

Así lo presenta:

Precisa intervención americana en ese momento del signario ceremonial transmisible, es la concepción de los cuatro soles de los aztecas. Sol de tierra, sol de aire, sol de lluvia de fuego, sol de agua. Un quinto sol, sol de movimiento que representa el signo de la cruz, en el rostro, en el pecho, en el cielo y la tierra, la horizontal y vertical, lo bajo y lo alto. Es la cruz, como quincunce, como movimiento del medio, que adquiere una impresionante grandeza en la simbólica azteca (“Preludio” 813).

Las eras imaginarias infringen cualquier posibilidad de relato histórico lineal instaurando contra la memoria sin sobresaltos de la historiografía tradicional la memoria a saltos. Este proceder da como resultado, lo sabemos, conexiones inesperadas y no es gratuito que en Lezama se pueda comparar el mecanismo de las eras con el mecanismo de la escritura o la lectura: las citas que se insertan y se reconectan en un texto nuevo son el símil de suyo de la isla, de la cultura, de la historiografía incluso. Sólo que Lezama pide que eso se reconozca, que se acepten las grietas y los olvidos, las sombras y las ausencias que dan lugar y posibilitan el discurso histórico.

Solemos asociar historia y memoria muy llanamente, como el recuerdo pasivo (que no introduce modificaciones, que presuntamente sólo reproduce) de los hechos

cronológicamente ordenados por la historiografía. En Lezama, la memoria tiene un poder inconmensurable, arrollador, y reconstructor que nunca se enfatiza suficiente. Habla de la memoria como actividad, no como receptáculo. Un ejemplo rotundo y complejo, donde la ausencia o el olvido y la memoria se entrelazan para configurar una visibilidad histórica muy del gusto de Lezama (por tocante a lo gnóstico) es el del orfismo, que Lezama aborda en “Introducción a los vasos órficos”. Esta ausencia u olvido alude al hecho intrigante para Lezama de que no pueda señalarse con exactitud al fundador del orfismo. Hay ahí un sumergimiento, afín a los que mueven la historia americana, poblada de inicios sin autor, de anonimatos. Pero otros sumergimientos convocan también a Lezama aquí. “Introducción a los vasos órficos” es un texto breve, algo inusitado en apariencia, con cara de simple reseña de dos vasos órficos (uno expuesto en el Museo de Munich, otro en el de Nápoles), y con atención despierta a las mezclas del orfismo con elementos homéricos, por ejemplo. No obstante, su tema es el eje de toda la problemática del olvido, el tiempo, la memoria, lo visible y lo invisible, la identidad y la visibilidad sobre el pasado que nos permiten las obras plásticas. (Le dedica un buen párrafo al color y a las figuras de esos vasos).

Lezama sitúa como verdadero signo del orfismo la memoria. “En algunas hojas de oro, conservadas en el Museo Británico” —nos dice— “se aconseja por los órficos en los himnos que allí se escribían, que huya en el Hades de la fuente del ciprés blanco, que produce el somnífero olvido, que se busque, por el contrario, el Lago de la Memoria” (856).

Suponemos que siguiendo este consejo de aferrarse a la memoria se llega en el orfismo a otro saber, uno de suma importancia para Lezama: “saber su no saber es el

nuevo saber” (859). Esta fórmula en sí nos da la clave de lo que Lezama exige de la poesía, de la historia y de la crítica. En ese verso, recorrido por el afán de destapar lo sumergido, lo que no se conoce, la memoria no puede sino ser central. La memoria en este texto corresponde simbólicamente también a la noche órfica: “el orfismo ha escogido la Noche” (854). Esa noche órfica, definida por contrapunto con la noche parmenídea, invita a pensar así mismo la historia nueva que propone Lezama como su propia apuesta órfica: la historia americana como la noche que hay que recuperar: “la noche órfica que *siempre espera como inacabada*” (860, énfasis añadido). El sumergimiento y el saber órficos cifrados en esa noche tienen aún otro interés para nosotros porque contienen los elementos del sujeto no cartesiano avalado por Lezama. Su ser “es, está y será” (861); no se define por “la identidad del continuo” como el “*es de Parménides [que] no depende de sumergimientos*” y cuyo “ente es como su noche, un continuo, el Uno” (861). Es una vez más un rechazo de la continuidad, la completud, lo definido y lo visible a secas, en pro de un modo de la continuidad muchísimo más sutil, hecho de otras redes.

Dejemos ahí lo relativo a las eras imaginarias y el orfismo en tanto contrapartida lezamiana a los trozos cronológicos en que se basa la Historia, y a la concepción del ser y del saber. Pasemos al espacio gnóstico, su contrapartida del espacio cartesiano, mesurable, externo y dominable.

El espacio gnóstico

Una noción que en Lezama adquiere aristas algo difíciles de elucidar, porque aglutina acepciones muy suyas junto a sentidos convencionales, es la de espacio. Leyendo empecinadamente los escritos donde inserta esa palabra, o alguna afín, algún

sinónimo de cosecha lezamiana, es posible proponer algunos sentidos del espacio en su sistema. Sin duda, lo más importante es que no es una noción heredera del cartesianismo. “No es el espacio mirado” (Berenger et al 54), como lo caractericé en páginas anteriores, no es el que se presta a la participación del sujeto como *voyeur* ni el que se deja intervenir por parámetros de medición y observación ilustrados. No es ni el espacio geográfico de las coordenadas, ni mucho menos es sinónimo de naturaleza, como quería cierta tendencia europea para la que América, en el furor de los viajes de descubrimiento, era la posibilidad de volver a la naturaleza pura, el opuesto de Europa, representante de la cultura. Una celebración de la naturaleza americana que garantiza que Europa pueda seguir representando la cultura. En otras palabras, es el mecanismo del *eidos* y la copia, trasplantado a la cultura como dualidad cultura-naturaleza, y proyectado sobre la relación Europa-América. Esa dicotomía Europa-cultura/ América-naturaleza se desmorona a golpes lezamianos.

La vía para disolver la dicotomía fundante de la hegemonía europea es, una vez más, teológica o más precisamente gnóstica. En efecto, Lezama usa la noción de “espacio gnóstico” que quiere decir lo invisible que se materializa (y es lícito evocar la ambivalencia órfica entre luz y Hades como base de esa definición). Los factores en juego son los factores recurrentes en Lezama: un sustrato que no se ve pero es imprescindible y una concreción visible que puede ser pasajera. Vemos estos factores en su definición más clara de espacio gnóstico: “lo otro sagrado, es decir, lo invisible, lo irreal, la infinitud [que] buscan su momentánea transparencia, el signo en la materia, o ya la posibilidad en la infinitud” (Berenger et al 54).

El espacio gnóstico rompe la dualidad naturaleza-cultura afincada eurocétricamente en el espacio, por tres vertientes: primero, no concibe la existencia de una naturaleza que no sea cultura, no hay un por fuera de la cultura ni una jerarquía en ella porque (a partir de una frase de Pascal) Lezama está convencido de que “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”” (Berenger et al 131). Segundo, altera la función de la relación ser humano-espacio, haciendo del espacio gnóstico el agente activo (no la *res* dócil): el espacio gnóstico es “el que busca los ojos del hombre como justificación [...] el que busca el hombre como único y último instrumento de configuración y forma” (Berenger et al 54).

Y finalmente, el espacio gnóstico destrona las disciplinas que se ocupan del espacio y el ser humano y coloca en su lugar a la poesía, que debe dar cuenta, por un lado, de la relación sujeto-espacio (como se aprecia en las eras imaginarias), y por otro, debe proveer imágenes de naturaleza-ya-cultura, ayudando a rescatar las eras.

Con estos tres elementos la noción de espacio ya no es cartesiana, ha dado un vuelco total y ha quedado entre lo teológico-gnoseológico y lo poético.

El siguiente paso es de cosecha lezamiana y de orden plenamente figural: si hubo una “pérdida” irremediable (la de la verdadera naturaleza) hay imagen. Lezama lo dice sin ambages: “la terrible fuerza afirmativa de esa frase [de Pascal] me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera: frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida” (Berenger et al 131). Esta afirmación, de aliento teológico, da la clave del por qué de dos elementos centrales del sistema poético. En primer lugar, explica la presencia

indispensable del poeta (que debe adentrarse en esa imagen) y explica la opción de Lezama por la resurrección, porque lo libra del pesimismo: “a medida que el hombre es más hijo de la resurrección, está más dentro del círculo protector del espacio gnóstico. Si el hombre vive para el juicio después de su muerte, para la resurrección dentro de la eternidad, el espacio gnóstico [...] abre su curiosidad, tan necesario, y la fija en el hombre, [...] protegiendo al decidido perdedor terrenal” (Berenger et al 54).

La presencia de la imagen en la definición de espacio gnóstico hace comprensible que el espacio gnóstico no sea “el espacio mirado”, sino “el que busca los ojos del hombre como justificación” (Berenger et al 54). El espacio gnóstico no se da necesariamente a los ojos físicos: “puede no estar, ni aun ser pensado en el hombre” (54). En tanto la imagen se mueve en lo sumergido, en lo invisible, podemos entenderlo como un sinónimo de la configuración momentánea en otro marco que se llamará histórico; es decir, un hecho que se configura como algo sabido. La búsqueda de devenir (completud) y de visibilidad define en esta instancia al espacio gnóstico: “El espacio gnóstico tiene tanta ascensional formal como lo terrenal” (Berenger et al 54). De ahí que Lezama atribuya a lo espacial —en este sentido— “el afán [...] de hipostasiarse, de hacerse carnal y posibilidad de forma” (54). Por los pares que entran en juego (invisible/visible, informe/formado) no es gratuito que Lezama compare en algún momento el espacio gnóstico con la experiencia mística, que seguirá el camino opuesto, “de ir a lo desconocido a través del conocimiento transfigurativo” (54). Mientras el espacio gnóstico hace conocido lo desconocido, en la dimensión visual y corporal, la experiencia mística va a lo desconocido a partir de lo conocido; mientras uno torna algo visible, el otro intimia con lo invisible. El espacio gnóstico no trata con voyeurs, pero sí con visionarios.

El espacio gnóstico apela entonces a dos registros: siendo afín a la imagen, no se ve, es subterráneo o invisible, histórico en pleno sentido, por oculto; pero siendo histórico igualmente se aprecia de manera salteada o interrumpida, se ve a destellos. Cuando se manifiesta, el espacio gnóstico puede ser “paisaje”, y se corresponde a plenitud con la epifanía porque es aparición súbita y continuo nacimiento: “Nacimiento y esplendor norman la visión epífánica” (“Epifanía” 513). Un ejemplo de epifanía en el paisaje es lo que nos ocurre cuando, pasando a menudo por el mismo lugar, notamos una casa que siempre ha estado ahí pero que apenas entonces vemos. El pequeño sobresalto que acompaña ese reconocimiento es el que exige Lezama para el relato histórico, tan anestesiado por lo ya visto, lo ya narrado. Mediante la red de las eras la historia, como el paisaje, “tiene que ser descubierto, comenzante” (514). Como invisible podemos pensarlo como una especie de magma o corriente indiferenciada pero característica, y quizá sea lícito parafrasearlo como predisposición cultural. A este respecto, el espacio castellano aludido en páginas anteriores es un espacio gnóstico, uno “que busca al hombre como único y último instrumento de configuración y forma” (Berenger et al 54). Esto debe entenderse como un movimiento de doble moldeamiento o modelado: buscando una imagen, el ser humano fabrica un “espacio”, pero lo hace impulsado por una corriente que lo usa como configurador. En ese sentido, cada cultura es representada por un espacio.

Para el caso americano, ese espacio gnóstico puede leerse en clave de Conquista, y criollismo en América, si atendemos a esta afirmación de Lezama: “el espacio americano es un espacio que conoce y que fija sus ojos, destruye la visión de los malvados. Existe desde luego el estado inmóvil, paleontológico que mira hacia la muerte

infecunda, pero hay también *la muerte creadora, que representa la muerte y la resurrección*” (Berenger et al 53, énfasis añadido). Esta forma de hablar suya es eco de sus planteamientos sobre el barroco americano: “Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes” (55).

En otras palabras, el espacio gnóstico característico de lo americano para Lezama es “abierto”, en él “la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de *la inmediata comprensión de la mirada*. [...] El *sympathos* [sic] de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de *un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse paradojalmente, con un espíritu que comienza* (53, énfasis añadido).

Lo que subyace a estas afirmaciones es muy problemático, es el nudo ciego con que tanto Lezama como Carpentier tropiezan cuando conceptualizan el barroco en América. La pregunta de Lezama — “¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad en América?” (Berenger et al 55)— es gemela de la inquietud que lleva a Carpentier a sumarse a la idea del barroco como espíritu cíclico, elección que le permite a Carpentier poner lado a lado La Habana y San Petersburgo, por ejemplo. Lezama, por su parte, está muy en contra de este acercamiento al barroco, porque por un lado él entiende las culturas como asimilaciones que asimilan otras asimilaciones y, por otro, está convencido de que no hay retorno: “Como ningún hecho integra la serie de sus puntos concluyentes en una forma estática [...] en el tiempo luz, el eterno retorno se desinfla en *la imposibilidad de soldar de nuevo la concurrencia de sus*

átomos" ("Incesante" 590). Por ello Lezama preferirá el símil vegetal, que le permite hablar de injerto y de vigorización a la vez. Su respuesta será que "ese espacio gnóstico esperaba una manera de fecundación vegetativa donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión, esperaba que la gracia le aportase una temperatura adecuada, para la recepción de los corpúsculos generatrices" (Berenger et al 55).

Es difícil no advertir tras esas declaraciones, formas de naturalización, y casi de justificación, de las violencias imperiales, aunque en otros apartes Lezama reconozca el dolor inherente al proceso de la Conquista. Sin negar la funcionalidad de esta reconsideración del espacio cartesiano, el nivel de abstracción del espacio gnóstico tiene un subtexto interesante: es como si para no tener que hablar de pieles y razas, Lezama eligiera hablar de piedras y vegetales.

Volviendo al espacio gnóstico, entonces, además de pensarlo como tendencia cultural invisible también es lícito ver el espacio gnóstico como forma concreta. En este renglón, las referencias de Lezama son a menudo las piedras. Ya mencioné las obras de Kondori y el Aleijadinho, ambos escultores. Su trabajo en la piedra, en efecto, ejemplifica bien esa dinámica favorita de Lezama: lo invisible que cobra visibilidad. Por un lado, partiendo de la poética renacentista que Lezama evoca en "Julián del Casal" (la de sacar del material lo que ya está en él, como hacían los escultores marmoleros y pintores como Da Vinci) las fachadas de Kondori y las esculturas del Aleijadinho inmovilizan o contienen ya en apariencia un paisaje en sí mismas. Por otro lado, estas obras dan cuerpo a una historia de los invisibles en la América colonial que los estudios poscoloniales y subalternistas empiezan a recuperar pero que no era.

La mutua modelación del espacio gnóstico y el ser está más cerca de una noción de *lugaridad*, de mutua pertenencia. El componente indígena del relato de Kondori es importante como sustrato, pero no es una variante de ciertos proyectos de políticas de la identidad latinoamericana. Lezama no cree en el regreso a un pasado estático y completo, no cree que haya tal pasado puro y limpio, porque no concibe la existencia de ese estatismo y mucho menos de la completud.

Lugaridad es también la suya, la del Lezama que temía salir de la isla, tan compenetrado estaba con su lugar. La idea del árbol aclara con potencia este concepto, algo cercano al de raigambre o arraigo. Sin embargo, el ejemplo más claro, detallado y extenso para aclarar esta noción y deslindarla del determinismo geográfico quizá lo constituya en nuestros días *My Cocaine Museum*, una especie de etnografía poética donde Taussig, pasmado de que el discurso etnográfico trate el espacio como una ausencia, se dedica a pesquisar y relatar las muchas maneras en que el clima y la geografía se cuelan en el día a día de los habitantes del Chocó colombiano. Esto, una obviedad al parecer, es menos común de lo que parece. Lo interesante de esta iniciativa de Taussig, en relación con el espacio gnóstico que nos ocupa, es que su punto de partida sea la concepción que tienen de su relación con la tierra los indígenas kogi de la Sierra Nevada colombiana. En las páginas de este libro asistimos, repito, a esa forma que tienen el cuerpo y su medio de imbricarse de un modo que pasa inadvertido en los relatos antropológicos, pero que en una historia poética de corte vicoano no puede sino reflejar la relación “hombre”, lenguaje, medio.

En este punto, espacio, paisaje e historia son conceptos compatibles y, aun, sinónimos en Lezama, quien afirma que “El paisaje es la naturaleza amigada con el

hombre” (Berenger et al 104). De nuevo, como en el caso del espacio, esta definición común se amplia. Paisaje es además cultura —e historia— en el sentido más amplio del término a juzgar por lo que Lezama inserta a modo de ejemplo en el concepto: “La construcción de la imagen en paisaje, línea que va desde el calabozo de Francisco de Miranda hasta la muerte de José Martí, son todas ellas formas de paisaje, es decir, en la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó en *paisaje de cultura* como triunfo del hombre en el tiempo histórico” (Berenger et al 104, énfasis añadido).

Entreverando cultura, paisaje e historia, Lezama entra y sale de uno y otro. Se permite así tratar el paisaje literal o figuradamente. “¿Consiste, pues, el paisaje en una verja, de simpática reducción poligonal, con el [sic] que se defiende la extensión de la naturaleza?” o “Cada paisaje americano ha estado siempre acompañado de especial siembra y arborescencia propia [...] [el maíz, el ombú, el tabaco] Árboles historiados, respetables hojas, que en el paisaje americano cobran valor de escritura donde se consigna una sentencia sobre nuestro destino” (Berenger 105).

Lo más atractivo de esta lista es lo que no se menciona. Siendo comunes en Cuba (e incluso en las pinturas por ejemplo de René Portocarrero, uno de los pintores sobre los que escribe) Lezama no habla de ceibas. En el caso de Portocarrero las llama troncones y pese al enorme valor del árbol (normalmente tampoco utiliza explícitamente una palmera) en su sistema poético, Lezama no las trata. ¿Será su modo de distanciarse de la reverencia hacia ese árbol sagrado para los practicantes de las religiones afrocubanas y especie de altar callejero aún hoy en día en Cuba?

Hablando del paisaje de Cuba Lezama nos da dos claves para anudar historia y paisaje en su sistema: una de esas claves corresponde a lo sumergido —es el genitor— y otra a lo que deviene visible —la isla.

Figuras de la historia cubana en Lezama: la isla y los genitores

La isla. En un principio fue la isla, podría rezar una mitología lezamiana: “Lo que en el plano de pensamiento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla” (“X y XX” 144). Revela así la tremenda importancia de la isla en su sistema: si la lógica lezamiana es la de la paradoja, el corazón de su pensamiento es la isla. Esto se adivinaba en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” donde Lezama se empecina en enunciar una especificidad para *lo cubano* que se derive de su carácter insular. Juan Ramón, hemos dicho, exigía en ese diálogo un contenido concreto que Lezama eludía aceptando que quizá tomaba la isla como punto de partida mítico. Pero de hecho, el papel de la isla en este isleño pasa por la vivencia para volverse el centro de un tejido metafórico mediante el cual se habla de poesía y de historia. El atractivo de las islas que ya sintieron los renacentistas por lo conveniente que resultaba situar las utopías en ellas lo siente Lezama también (su utopismo sólo mantiene el componente de lo no realizado por la fuerte presencia de la idea de futuro que en Lezama atraviesa todo el sistema, pensado desde la resurrección).

Deleuze ha glosado las islas de modos que encajan en la idea de Lezama. Habla, por ejemplo, de la isla como “aquellos hacia los cuales nos vemos arrastrados [...], la isla también como el origen” (“Deserted Islands” 10). Lo primero es en Lezama la razón de ser del *eros* de la lejanía y lo segundo vuelve en él como el motivo para situar a Cuba en

el centro de un universo mítico de creación poética.⁷⁵ “La isla —sigue Deleuze— es lo que el mar rodea [...]. Es como un huevo. Un huevo del mar” (11). Acotemos solamente a este respecto que en el texto sobre los vasos órficos, Lezama se detiene en la teogonía órfica donde dentro de un huevo de plata viaja un pájaro, y que curiosamente mientras Waldo Frank piensa a Cuba como un falo que “penetra la vulva completamente abierta de la Florida y Yucatán hacia el inmenso vientre de la gula” (28), Lezama la describe como la lengua de un pájaro: “en el centro de la lengua del pájaro, la protuberancia de una piedra” (“Epifanía” 516). Ahora bien, Deleuze insiste en que la mejor isla es una isla desierta, porque entonces empieza la creación: “lo que debemos recuperar es la vida mitológica de la isla desierta” (13). Lezama no sólo sitúa el desierto en Cuba sino que la vacía de contenido y hace imposible señalar *lo cubano* como entidad llena.⁷⁶

Geográficamente Lezama pone el desierto en efecto en el centro de Cuba (no olvidemos la situación “desértica” en términos culturales en que se encontraba Cuba para los primeros años de producción de Lezama, en la década del 30 y 40). “Epifanía del paisaje” es un texto muy llamativo en el corpus lezamiano porque se dedica a configurar una especie de cartografía sacra, de fuerte carga simbólica, para toda la isla, y sin mencionar a sus habitantes, describe su formación como una especie de guerra de los elementos. Empieza por Viñales (un paraje al que le dedica un poema, y al que Portocarrero le dedica una o dos pinturas también), al extremo occidental, para terminar

⁷⁵ No deja de intrigar que sean precisamente dos escritores cubanos (Carpentier y Lezama) quienes interplelan la historia moderna a partir de trasgresiones al tiempo cronológico, progresivo: Carpentier, con el sincronismo, y Lezama Lima con esa manera suya de lo atemporal. ¿Por qué desde Cuba, isla primera del desembarco de Colón, y en cierto sentido, entonces, semilla de la historia americana?

⁷⁶ Pese a las cualidades proféticas de Lezama esta desertificación de la isla no tiene que ver con la diáspora reciente. Cuando hablo del vaciamiento de la isla apunto simplemente al hecho de que como veremos en el Capítulo 3 *lo cubano* no tiene de hecho un referente estable en Lezama: puede ser un catálogo más o menos flexible, pero cuando se lo acorrala, Lezama se niega a explicitar qué es. Esta actitud suya se mantiene inmodificada desde 1937, año en que escribió el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” hasta enero de 1970 en que Reynaldo González lo entrevista y Lezama dice lo que cito en el texto.

con la Sierra Maestra. Empieza por el mar (que en Viñales forma pozos) y termina por las montañas que se sumergen en el mar. Pero en la mitad está “el desierto”, el nudo montañoso del centro de la isla: “la profundidad de la sequía. El enigma teológico del destierro, de la aridez. En el centro de la lengua del pájaro, la protuberancia de una piedra. En el centro de lo insular nuestro, la pedregosidad como amenaza y resistencia. [...] La aridez terrenal lleva el secreto de lo plutónico” (“Epifanía” 516). Siendo el plutonismo en Lezama la tensión creadora, entendemos que ese desierto sea más que geográfico, y esté ahí como incitante a la creación.

Su concepción de *lo cubano* tiene de utópico no el hecho de no poderlo ubicar geográficamente, no el vacío real de la isla puesto que su topografía es recurrente en los poemas de Lezama, sino lo cambiante o nebuloso de su contenido, el marco de futuro, de promesa, de incumplido que tiene *lo cubano* para él. Esto es muy patente en una respuesta que le da a Reynaldo González:

Pudiéramos decir que la más firme tradición cubana es la tradición del porvenir. Es decir: pocos pueblos en la América se han decidido a entrar con tanta violencia y decisión, como un zumbido presagioso, en lo porvenirista. Pudiéramos decir que el cubano tiene sus catedrales y sus grandes mitos construidos en el porvenir. [...] *Todos marchamos hacia una finalidad que la vemos todavía un poco lejana*, que quizá todavía no la podamos alcanzar. *Esa imprecisión es conveniente, nos enriquece*. Esa falta de límites nos presta más entusiasmo en el acercamiento. Esa falta de contornos netos nos da una atmósfera mayor y más plena. [...] Yo prefiero

ver lo cubano como posibilidad, como ensueño, como fiebre porvenirista (60, énfasis añadido).

El cariz de lejanía y de espejismo que Lezama extraña a partir de unas notas de Humboldt sobre la refracción del sol en las blanquísimas arenas de Cuba se convierte en el *eros* de la lejanía y se traspasa a *lo cubano* en sí. *Lo cubano* es algo por fuera del marco de la mirada, algo que llegará por el horizonte del ojo o que circula subterráneamente, es un vacío dejado así muy a propósito.

El valor simbólico de las corrientes que rodean a la isla, en Lezama, no se ha señalado, pero es el secreto de su idea de la isla en el cosmos. En otras palabras, es la metáfora de su forma de ver la tradición, la relación de Cuba con el resto del mundo, la historia. Porque para Lezama, cuenta “la universalidad de las corrientes marineras que rodean la isla” (“Recuerdos” 587). Y las corrientes, desde luego, son subterráneas.

El *eros* de la lejanía sería literalmente esa especie de imán que siente el isleño por el horizonte. El *eros* de la lejanía tiene parte de espejismo, de la refracción solar que describe Humboldt y que Lezama cita “no sólo por la significación que tuvo en todos los órdenes, sino por las valiosas observaciones que hace sobre nuestra naturaleza, todas ellas de raíz poética” (“Prólogo” 17). Lezama transcribe y comenta así el texto que le interesa explotar muy a conveniencia: “*Desde las diez de la mañana [...] hasta las cuatro de la tarde se presentan los fenómenos más variados de la suspensión y del golpe de vista de refracción*, comienza situando la luz entre los objetos, los juegos de la lejanía con la llegada violenta de la luz” (18, énfasis original). De las descripciones de Humboldt, Lezama sostiene: “Sus conclusiones científicas nos llevan casi a la afirmación de que nuestra poesía tiene una raíz natural, que la naturaleza es poesía, creación por la imagen.

[...] y de ese azul, concluye la observación de Humboldt, se desprenden los objetos lejanos con un relieve extraordinario” (18, énfasis original). El punto final de Lezama a estas anotaciones aclara meridianamente la noción de imagen y la relación que tiene en Lezama con el *eros* de la lejanía: “La imagen poética entre nosotros, y ésa es su característica más reiterada, habita no sólo esa suspensión y esa refracción, sino que adquiere como un primer plano, desprendida como una saeta por el azul del aire. *La atmósfera espejante nos permite ver lo lejano con una voluptuosidad táctil*” (18, énfasis añadido).

La isla participa de ese *eros* de la lejanía no sólo como eso que se ve desde sus orillas, sino también como provocadora. Mirada desde el continente o meramente desde el océano que la circunda, la isla es de suyo la imagen: si nos aproximamos por el mar, se va configurando, se va haciendo visible en la distancia; es decir, se hace epifanía. Si no se la ve, como en el caso de quien está desterrado (como Martí y otros), es lo que se anhela desesperadamente. También en un plano figural este movimiento entre la isla vista y la que no se ve, su parte sumergida, está en juego en la fascinación de Lezama con el proyecto nacional martiano, la promesa de la isla.

En un plano más abstracto, la isla no es una forma definitiva: los bordes, sus límites son líquidos, son cambiantes. La isla entonces es una de las mejores representaciones de la historia en Lezama, siendo a la vez mirada renovada y masa de bordes móviles y en su mayor parte sumergida. Taussig, en *My Cocaine Museum*, evoca con toda fortaleza el papel simbólico de las islas como islas prisión, islas del tesoro, y de su trozo oculto: su parte de montaña. Taussig relata aquí una anécdota que, como en el caso del espacio gnóstico, aclara sin proponérselo otra alusión lezamiana. Cuenta que en

Veracruz, México, se construyó una represa donde antes había un pueblo indígena. Era un lugar montañoso y luego de la inundación, quedaron las cimas de las montañas como islotes a donde los indígenas han vuelto ilegalmente con algunas vacas. Por razones ignotas al caer la tarde, el ganado que pasta en uno de los islotes da en cruzar a nado hacia otro y de vuelta. En este extraño sumergimiento temporal, las vacas se equiparan fugitivamente a las islas: “Como las islas, sus vastos cuerpos permanecen fuera de la vista” (301).

En este viaje vacuno Lezama vería remembranzas míticas del viaje del Toro con Europa a cuestas. Ya hemos mencionado ese pasaje donde Lezama insinúa que a su llegada a las playas americanas, el Toro de la historia baja a Europa de su lomo y se va a buscar nuevas amistades. Es la forma que tiene Lezama de insistir en los orígenes nuevos, su modo de poner cortapisas a la autoridad de una Europa enseñoreada de los nuevos territorios. Lo curioso, a mi modo de ver, es el enamoramiento de Lezama con el personaje del Toro, que no trata como representante del espíritu hispano, aunque podría. ¿Por qué mencionar el toro hablando de la topografía de la isla, como cuando dice “Desde el Santo Espíritu hasta Santa María de Puerto Príncipe [...] la tierra que vuelve difícil y que permite sobre el demorado lenguaje de las llanuras, el toro como pisapapeles secular para raspar la tierra”? (“Epifanía 516). El toro no es aislado, tiene desarrollo de continuidad en su descripción de la Sierra Maestra: “En la gallardía de esa prueba se alza la Maestra. Ruedan las montañas como toros aligerados [...] Las montañas como toros han penetrado en el mar” (“Epifanía” 516).

El toro sumergido, ese “monstruo caricioso, primigenio, fertilísimo” (516) nos lleva otra vez a lo órfico, donde la doncella “acaricia en el aire el cuello de un toro”

(“Introducción a los vasos” 854). La entrada de esos toros en el mar sostiene el sustrato de íntima potencia de la isla, su saber desconocido, su pervivencia en la imagen.

Un cierre curioso para este tema del toro sumergido en el sistema lezamiano es el sueño que refiere en “X y XX”, donde muy llamativamente Lezama ocupa el lugar de la doncella:

Tripulo un enorme toro. No lo cabalgo en paseo dominical, ni es tampoco el toro negro del destino imposible. Por el tamaño me parece que voy en un hipopótamo, pero más veloz; un enorme toro, hinchado, pero no con ensanchamiento pasajero, sino con infladura que va a durar tranquilamente muchos años. Mi cuerpo lanzado hacia los cuernos por la impulsión frenética del animal, se asoma al abismo, un tanto frío, pues las rocas parecen grandes y geométricos trozos de hielo. Doy un salto en el momento en que el toro hinchado se precipita, y ya no sólo me aseguro en terreno frío, sino que contemplo con frialdad el lento descenso del animal (137).

El genitor. La otra instancia de lo creador sumergido donde se reúnen lo invisible y lo visible es la figura del genitor por la imagen. Mantengamos aquí como faro la idea de imagen dantesca haciendo hincapié en dos de sus elementos centrales: (1) la distancia temporal o visual que impone la separación inicial, el hecho de que se la contempla en la distancia, en el pasado o el futuro, el hecho de que si aceptamos su poder de atraer y alejarse tiene una especie de gravitación, está como fija en el horizonte y siempre más allá del alcance, siempre desplazándose, y (2), precisamente por esa atracción que ejerce,

su poder creador: se crea en el afán de alcanzarla. En esos dos elementos descritos así se siente la reverberación del *eros* de la lejanía. Pero así mismo el eco de la definición de teleología insular para Lezama. Esa su definición se diferencia de la convencional acepción de teleología en que no tiene ánimo conclusivo. Es decir, se modifica casi como los bordes de la isla, a conveniencia, y de caracterizarse por algo sería por su inserción en esas corrientes universales de que hablamos. En otras palabras, ¿una teleología de la no diferenciación? ¿Cuál es el fin de *lo cubano* en Lezama? ¿Qué es *lo cubano*? Veremos que es un vacío, cuyo enorme poder sólo ha sido apuntado certeramente por Levinson aunque es tan evidente en esa cita sobre fiebre porvenirista de unas páginas atrás.

Levinson contribuye su lectura así:

Ya he demostrado cómo Lezama desmantela la noción del sujeto humanista mediante su concepto de resistencia y del *sujeto metafórico*. También he demostrado cómo Lezama forja una noción diferente del “yo”: el “yo” como huella y como cambiante, como mirada, como actor, como ruina y como sobreviviente, como Otro [...]. Sin embargo, por qué, exactamente, hace esto Lezama el Americano? Porque sabe que el imperialismo occidental es capaz de apropiarse para su propia ideología cualquier discurso del Tercer Mundo que se “mantenga erguido”, cualquier sujeto del Tercer Mundo, cualquier producción del Tercer Mundo (128).

Desde la ambivalencia (el desplazamiento y el vacío) es que se piensan en Lezama lícitamente las imágenes (en sentido figural) fundacionales de la nación. Son los toros sumergidos que hacen posible la Cuba que Lezama imagina. Aunque el

planteamiento suene simple, hay que ir con cuidado porque ya hemos señalado la dificultad de establecer parámetros inamovibles en el sistema de Lezama. Siendo lo fluctuante, lo incierto, lo indefinido lo característico de sus nociones (incluida la de historia), y dado que Lezama elude las nociones de principio y continuidad, y de originalidad, la “tradición” como corpus de próceres y artistas queda sin fundamento en su sistema; es una estrategia de poder nacionalista, según su opinión.

La idea del genitor, que Lezama escoge para plantear los orígenes cubanos de otra manera, tiene algo de artimaña, y es una más de sus contradicciones insolubles: si plantea un principio simulado, y uno traumático para los dos casos que mencionaremos, tanto más cuando se trata de engendramientos y nacimientos. Pero las condiciones *poéticas* de la muerte de estos dos genitores que escoge explican que los elija. La diferencia entre un genitor que comienza la tradición en el sentido occidental, sea padre de la patria o padre de las letras, y los genitores de *lo cubano* en Lezama es que éstos últimos no impulsan la creación de la nación desde el pasado. Lezama se empeña en ponerlos al frente. A menudo Lezama repite que Cuba tiene la tradición de las ausencias. Ahí está en plena acción la noción de imagen: su poder no viene del pasado, sino del futuro, de lo que impulsa a hacer por una incompletud situada en algún punto. Ambos genitores tuyos representan o inducen la espera, de cierto modo, una promesa. Lo poético como profecía. Estos dos genitores por la imagen son José Martí y Hernando de Soto.

El episodio de la vida de De Soto —explorador en la Conquista— que Lezama retoma revive las nociones constantes del sistema poético: lo invisible, el *eros* de la lejanía, la pulsión de la imagen, su incompletud que siembra anhelos. De Soto sale a explorar la Florida. En el camino, muere como mágicamente: después de profanar una

tumba y llevarse el tesoro, lo atacan unas fiebres que lo llevan a la tumba. Su esposa Leonor de Bobadilla lo esperaba en La Habana. Le llega la noticia de la muerte de su esposo y días después llegan a sus manos las cartas que éste había ido enviando, y que se habían ido acumulando para alcanzarla sólo una vez que el remitente ya no vivía: “Se reciben cartas después de su desaparición, y su esposa, enloquecida casi por la ausencia, dialoga con su fantasma” (“Prólogo” 8). Con esta escena de De Soto “aparece el genitor por la imagen”, el que “sigue engendrando después de muerto” (6). De Soto es el primer genitor por la imagen no sólo por las condiciones mágicas, plenamente figurales de este relato, sino también por dos circunstancias adicionales. En primer lugar por el carácter de su relación con Atahualpa: “jugaba ajedrez con Atahualpa mientras le hablaba de la vida como fábula, de los ríos de miel [...]” (Vitier, *Martí en Lezama* 85). Así mismo, Hernando de Soto es “el enterrado y desenterrado [...]” al que entierran finalmente “en la madre del río, símbolo de la movilidad y de la vida” (“Prólogo” 7). De Soto muere, pero todos los elementos indican para Lezama que sigue vivo. Su potencia en la imagen no es tan grande como la de Martí, el segundo y más pleno genitor por la imagen, aunque su final sea similar: también a Martí lo desentierran.

Martí es el genitor por la imagen, por el carácter incompleto de su proyecto de una Cuba libre. Martí es genitor igualmente del proyecto lezamiano, aunque ahí sea preciso recalcar que Lezama no adopta explícitamente la postura martiana respecto al problema de la división racial en Cuba. Lezama se reconoce continuador de Martí cuando juega con su nombre e inventa una genealogía de los José: José Heredia, José Martí y José Lezama Lima. En una entrevista con Félix Guerra, que transcribe Vitier, Lezama acepta el peso de Martí en él, pero siempre esquivando la posible atribución de influencia

poética como tal. Lezama se va hacia el hecho de que con Martí comparte las vivencias y el paisaje: “Yo bebí y bebo de aquellas lluvias, bajo idénticas noches. Y tal sigiloso azar constituye uno de los placeres de existir. ¿Por quién me dejó acariciar si no me dejó acariciar por mis aguas que corren?” (*Martí en Lezama* 91).

Como genitor Martí es “causa secreta de la historia” (“El romanticismo” 339). Como el Aleijadinho que trabajaba de noche, para evitar que lo vieran dada su lepra, Martí, cuando no se lo ve (porque está en el exilio, claro) diseña y empieza a darle cuerpo a una Cuba que tiene en mente. De la vida y muerte de De Soto y Martí se desprenden tres características que pueden ser el contenido fugitivo de *lo cubano* cuando Lezama no está esquivo: “la imaginación, la fidelidad a las grandes causas, la bravura: esos son los signos de la isla” (Vitier, *Martí en Lezama* 86). Pero es Martí solo quien reúne las características básicas de un genitor: vive “en la libertad irreductible”, tiene “la irradiación del esplendor aun en la pobreza” y “engendra una nueva causalidad” (“El romanticismo” 339, énfasis añadido). Estos tres aspectos son la punta de lanza de todo el sistema lezamiano si se mira bien: la libertad del sujeto metafórico, la pobreza como principio del derroche de dones poéticos, y la nueva causalidad como eje de las eras imaginarias. Todo esto aclara en parte la fascinación de Lezama con este tipo de figuras que haciendo posible lo imposible, creíble lo increíble, ayudan a salir a flote corrientes subterráneas de la historia.

El punto crucial que es preciso apuntar quizá sea que con esta concepción de la imagen en contra del origen, y con los incidentes muy especiales de la vida de estos dos hombres, Lezama está esquivando la idea del paraíso perdido. Constantemente Lezama habla de la ausencia, de la falta incitante, en un léxico muy psicoanalítico, que algunos

críticos han explorado a propósito del padre de Lezama y del papel que juega en la poética y en las novelas (Bejel, *Gay Cuban Nation*). No obstante, pese a hablar de la falta y la ausencia, Lezama no puede (por su hondo cuestionamiento de la idea de origen) pensar ni proponer lo que en lógica occidental antecedería a esa falta: el paraíso, la completud.

El Lezama del sueño, el que va a cuestas del toro, es a partir de cierto momento, el sumergido creador. Esto fue literal especialmente durante los últimos años de su vida, en el ostracismo a que lo reducen los hechos en torno al caso Padilla y el consiguiente Congreso de Educación en 1971. Durante los cinco años siguientes, Lezama se recluye en su casa, y sigue allí escribiendo, invisibilizado (algo que recrea y critica Santí en “La invención de Lezama Lima”). Después de su muerte, Lezama ocupa el lugar que Martí ocupaba en su imaginario.⁷⁷ El magnetismo que Lezama ejerce sobre varios escritores cubanos de la diáspora es notable y de rutinaria comprobación: desde Sarduy hasta Zoé Valdés y el ya mencionado René Vázquez Días, en nuestros días, entre muchos otros. Esos escritores coinciden tácitamente en que “Lezama representa la máxima dignidad de ser escritor cubano” (Martínez 85) y su gravitación en la distancia, su *eros en la lejanía*, es el exacto contenido de la imagen dantesca. Lezama ha devenido imagen de Cuba, contenido errante y oscuro de *lo cubano*. Él mismo: genitor por la imagen, isla, todo.

⁷⁷ Esta entronización despierta suspicacias anti-institucionales e irritación de lector en el Antonio José Ponte de *El libro perdido de los origenistas*.

CAPÍTULO 3

LEZAMA LIMA Y *LO CUBANO*: PAISAJE, IMAGEN, SECRETO

*"Las maneras particulares de su expresión
reclamarán otras
igualmente particularizadas para su captación"
(J.L.L., "Aristides" 3)*

En los dos capítulos anteriores exploré varias facetas de la imagen en el pensamiento de Lezama Lima. En el Capítulo 1, ubicamos la noción de lo figural dantesco en la base de la imagen lezamiana, algo plausible en gran parte por el catolicismo doctrinal del que lo figural y la imagen participan. En ese capítulo sobre poesía e imagen, el árbol y el poeta eran proporcionales, puesto que ambos conjugan las dimensiones vertical y horizontal que en lo figural implican la conexión entre lo humano y lo divino. Así mismo, ambos —árbol y poeta— evidencian en igual medida en el sistema poético lezamiano el papel vital de la relación entre lo invisible (la raíz y el sentido del mundo, por ejemplo) y lo visible (el tronco, las hojas, el poema).

En el Capítulo 2, a partir de estos elementos, evidenciamos la versatilidad del pensamiento lezamiano, que sometiendo su baraja finita de nociones a otra luz logra plantear la historia como instancia de lo poético. Lo invisible y lo visible —que en este

terreno valen por “lo que se *conoce horizontal* y lo que se *desconoce vertical*” (“Preludio” 813, énfasis añadido)— se articulaban esta vez en una crítica a la narración histórica eurocéntrica. Lezama insiste en la necesidad de rectificar lo avalado por la historiografía tradicional afiliada a esa tendencia y dar cabida a retazos ignorados y sobre todo a enfoques críticos inéditos, que contribuyan a que Latinoamérica se conciba a sí misma de un modo menos colonialista. En este plano, la correlación entre lo visible y lo invisible cobra cuerpo en varios elementos, entre los cuales los más prominentes son (1) la isla: en parte sumergida, en parte visible (por ello claro equivalente del árbol); y (2) dos personajes de la historia cubana, José Martí y Hernando de Soto, cuyo legado (truncado por la muerte prematura de ambos) jalona sin embargo la historia cubana, a ojos de Lezama.⁷⁸

La dimensión crítica del giro que Lezama le da a la concepción de la historia es crucial en las discusiones poscoloniales sobre identidad y autonomía cultural. De la fusión de los principios poéticos con los principios de narración de la historia surge, por ejemplo, una relectura de la obra del poeta cubano decimonónico Julián del Casal. En ese análisis, Lezama demuele la funcionalidad de la dicotomía copia-original en la obra de arte tanto como en la política cultural. Con la puesta en juego de otros dos aspectos vertebrales de la imagen dantesca —la lejanía y la cercanía— Lezama relee la narrativa histórica colonial, que bajo esa luz se vuelve más ambivalente. Así, su noción de la “tradición de las ausencias” (que se consolidará en páginas posteriores), puede leerse como la tradición de los colonizados, gobernados por figuras ausentes (en cuyo caso, se

⁷⁸ Resulta sumamente interesante esta atracción de Lezama por los artistas que mueren jóvenes, como en el tropo de los amados por dioses. Juana Borrero muere a los 19 años, y tanto Arístides Fernández como Casal están en lo más pleno de su producción cuando mueren, casi prematuramente en ambos casos para la vida de un artista. Lo que le llama la atención parece ser la vida por las obras.

explica su extraña frase sobre el señor barroco como “señor de las ausencias”). Pero se deja leer también en sentido totalmente opuesto, como una tradición hecha de olvidos y pérdidas impuestos por lecturas eurocéntricas incapacitadas (o con escaso interés) para ver algo que no sea su propia reproducción. Estos sentidos son dos caras de una misma moneda, y es típico de Lezama en este punto resignificar la negatividad usualmente atribuida a nociones como lejanía y ausencia y convertirlas más bien en la expresión máxima de la potencia: lo que desconocemos (porque se perdió, por ejemplo) y lo que está lejos (en el pasado o en la otra orilla) son para Lezama imanes supremos de la creación.

Ahora bien, si tanto en la esfera de la poesía como en la de la historia, Lezama ha subvertido la noción de tiempo (sincronía y diacronía) y de espacio (visible e invisible), ¿cómo se enfrenta a la pintura, donde estas dos nociones cuentan de una manera tan especial, por estar detenidas, plasmadas, y a la vez en acción, produciendo sentido? ¿Qué expresión adquieren el tiempo y el espacio, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la imagen, en fin, en sus críticas de arte? Un lugar inmejorable para ensayar una respuesta son las *Eras imaginarias*, o los textos donde Lezama ahonda en el papel de la poesía, textos todos muy a menudo cifrados y aclarados por él a partir de una pintura o un objeto visual.

Eras imaginarias y arte plástico

La mayoría de los ensayos sobre las eras imaginarias —y de aquellos donde sienta sus bases, como “Preludio a las eras imaginarias” (1958), “La imagen histórica” (1959)— orbitan en torno a obras de arte específicas, que se dejan leer con la matriz de lo visible y

lo invisible, la lejanía y la cercanía. Entre los ejemplos más claros se destaca la *Madonna del Canciller Rolin* de Van Eyck, donde la idea de epifanía adquiere contenido visual al presenciar el personaje la aparición del Niño Jesús en brazos de su madre (ver Figura 1). Como principales referentes visuales de las *eras imaginarias* y de los textos sobre poesía e historia, es lícito situar por una parte los vasos órficos, que dan rostro al desconocido Orfeo y hablan del valor de la memoria y, por otra parte, los *Libros de Horas* de los Hermanos Limbourg o del Duque de Berry (ver Figura 2). Estos libros son referencia constante en las páginas de un Lezama evidentemente fascinado por estas iluminaciones, lo cual es comprensible si se piensa que las *Horas* son una cristalización del espacio-tiempo, de un momento de la vida cotidiana donde el tiempo se detiene, y así, ilustran realidades con la misma potencia con que un buen poema sale con una iluminación del instante de la mirada; son ejemplo de “la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico” (“Mitos y cansancio” 279).

Otro caso que vale mencionar es el de las piedras, tema de una de las eras que incluye “las piedras incaicas. Fortalezas de piedra. Las tres caídas de la luna en la tierra. Crecimientos del mar [¡islas!] justificando las construcciones primitivas incaicas, en lo alto de los picachos. Las piedras después del diluvio griego. Alusión a las fábulas de Deucalión y Pirra. El diluvio bíblico. Referencias a los gigantes en sus tumbas de Karnak. Frase de Nietzsche ‘En cada piedra hay una imagen’” (“A partir de la poesía” 837). Ya hemos hablado de cómo Lezama aplica esta idea en sus reflexiones sobre el espacio gnóstico americano, y es interesante notar que pese a su interés por lo angélico, Lezama no elige como obra emblemática de lo americano colonial las pinturas de ángeles hechas por la Escuela Cuzqueña, por ejemplo (aunque las menciona). Tampoco convierte en

centro del barroco americano —como podría esperarse, por su alusión reiterada a frutas y vegetales autóctonos criollos y su encomio de los cronistas que les dan cabida en sus textos— las ilustraciones de la Expedición Botánica de la Nueva Granada, empresa tan marcada por los métodos y perspectivas de von Humboldt. Se centra en cambio en esas dos obras de piedra que son la fachada de San Lorenzo de Potosí y las esculturas del Aleijadinho en el Gesú de Minas Gerais, a que hemos aludido. Podemos sospechar que Lezama se acerca a las esculturas del cubano Alfredo Lozano buscando en ellas algo de esa Era de las piedras, era que vemos reaparecer en sus textos sobre Arístides Fernández, cuyos paisajes como piedra representan un ámbito logrado, un espacio misterioso al que se entra y del que se expone una chispa, un entrevisto.

Las obras que Lezama cita en los ensayos son un agarre para la imaginación: le ofrecen al ojo un asidero visible de algo ya invisible. Pero también, insisto, son formas estáticas del tiempo-espacio que se ponen en acción al ser contempladas. Este último elemento será decisivo en Lezama, para quien las obras de arte tienen la capacidad —y casi la obligación— de detonar la interpretación. En otras palabras, la obra plástica, como el poema y como la historia, pone en acción al sujeto metafórico, el que establece las conexiones. De ahí que sea apenas normal que Lezama busque “un camino creador para la crítica de arte” (Capote, “José” 25), un camino que no fuera el de los trillados senderos de la crítica académica.⁷⁹ Sus textos sobre arte son en sí un ejemplo de ese ideal de la crítica como creación.

⁷⁹ Aunque sus propósitos en lo cultural cubano coincidieran, Guy Pérez Cisneros, con su formación académica y el enfoque de sus críticas, sirve de contrapunto y contendor a Lezama. Un cotejo de sus críticas sobre el mismo artista revela los puntos de contacto en el juicio y la enorme divergencia en el acercamiento. Capote cita, por otro lado, el aprecio de otro crítico —Altmann— que mostraba entusiasmo por el proceder de Lezama para la crítica plástica y buscaba llevarlo a la práctica él mismo, y cita también la influencia de los lineamientos lezamianos en las pinturas por ejemplo de Mariano (“José” 26). Es una

Lezama no sólo usa obras específicas como aclaración de sus ensayos y sus eras. El gesto inverso es apenas de esperar: así como lleva las pinturas a las teorías, lleva sus teorías a las pinturas. A este respecto, Capote (32) se ha encargado de mostrarnos que ya en los textos primerizos de Lezama sobre Amelia Peláez (febrero de 1940) se dejan sentir alusiones a los egipcios, no muy elaboradas aún en ese marco de las eras, pero que se proyectan con más nitidez y consistencia en ensayos posteriores a esa década, cuando afloran en las críticas lezamianas apuntes sobre “el tema de lo filogeneratriz y primigenio” del cual el árbol es una extensión; cuando se observa con mayor plenitud la yuxtaposición temática de las eras a las críticas.

Las obras plásticas ocupan un lugar nada insular en la reflexión de Lezama. A primera vista llama la atención que no ponga en el trasfondo de sus novelas, por ejemplo, una melodía estructurante (tal como confiesan hacer por designio o por coincidencia retrospectiva García Márquez, Cortázar y otros). Pese a la atención de Lezama a las voces de la vecinería, a su gusto por la frase criolla popular, y a su amistad íntima con músicos como Julián Orbón, integrante de *Orígenes*, son escasas las ocasiones en que Lezama habla de música reflexivamente como lo hace con las otras artes. Esto es mucho más llamativo cuanto que él mismo remite a esos pares músico-poeta en la introducción a *Paralelos*, donde menciona el correlato Debussy-Mallarmé. Y es que su predilección está del lado visual: en las pinturas, en la escultura e incluso la arquitectura.⁸⁰

muestra del alcance de la crítica lezamiana, de su seriedad y compromiso, y de la reacción que generaba entre sus contemporáneos, críticos y pintores a la par.

⁸⁰ La Casa-Museo José Lezama Lima, situada en la antigua casa de Lezama en Trocadero 162 de La Habana, exhibe pinturas que fueron de propiedad suya, junto a objetos que solía repasar, entre ellos, una encantadora y compleja talla, escena de navegación china, y esa especie de escultura visual que es la jarra danesa que describe en el capítulo XII de *Paradiso*. De su interés por la arquitectura queda su breve artículo “Visita de Gastón Bardet o de la arquitectura perenne” (*La materia artizada* 101-102).

Las alusiones a lo pictórico sobrepasan el perímetro de los ensayos y se descubren en las páginas de sus novelas —en *Paradiso*, por ejemplo, “el color y la luz [son] a cuadros de pintores específicos a manera de símil” (Capote, “José” 38). En *Oppiano Licario*, para el caso, los personajes (algunos de ellos pintores) llevan constantes discusiones sobre pintura y sus parlamentos exceden lo estético para recalcar en una dimensión ideológica: la de *lo cubano*. Así, Capote ha indicado inmejorablemente que en estos diálogos se contrasta el ideal de cubano —Fronesis— con el cubano exiliado y descubanizado —Champolion—, que ha sucumbido a la fuerza de las influencias pictóricas francesas, sin saber conservar su legado cubano ni hallar su propia expresión. Esto sí lo logra Fronesis, cuyos juicios y modos de expresión condensan la exposición a tendencias diversas de pensamiento y su decocción en el fuero interno para dar lugar a apreciaciones muy propias. Conviene apuntar de paso que esta polaridad con Francia será constante en los escritos de Lezama sobre pintores de la vanguardia cubana, casi todos ellos aprendices directos o indirectos de las escuelas centradas en París (Amelia Peláez fue discípula de Juan Gris, por ejemplo) o en cualquier caso tocados por el maestro del momento: Picasso. Invariablemente, en las críticas, Lezama se encargará de evaluar los hallazgos de cada artista y de situarlos en justa relación con sus diálogos con el cezannismo o con la que llama “la gran aventura picassista”, eludiendo una vez más presentarlos como deudores o meros repetidores de influencias (“Pierre Bonnard” 99). Por otro lado, enfatizará así mismo la distancia de esos pintores respecto a las escuelas francesas en aspectos como el color y los estilos, y sugerirá diferencias entre, por ejemplo, el “gris de cansancio afrancesado” y el “gris verdeante nuestro” (“Otra página para Víctor Manuel” 157).

Esta discusión tiene más alcances de los aparentes, por lo menos en lo tocante a su objetivo primordial de re-crear o proporcionar visibilidad a *lo cubano* y conviene recordar a tales efectos que la representación del pigmento preciso de lo tropical dio carta de nacionalidad —pictórica— a los primeros pintores propiamente llamados cubanos y que esta adquisición les venía de la poesía:

Aunque la identificación de tipos folclóricos era importante para el desarrollo de un arte nacional, la representación de elementos más sutiles del ambiente como *su escala, su luz y su color* también se requería para identificar una estética nacional. El romanticismo lírico trajo estas preocupaciones al primer plano. La moda apareció por primera vez en Cuba, al parecer de súbito, en la poesía de José María Heredia [...] especialmente en *Oda al Niágara* [donde] fijó la imagen del campo como metáfora nacionalista. Ese tropo, *una vez traducido a la pintura*, se convirtió en una imagen recurrente en el arte. (Menocal 191)

No es gratuito que el sentimiento de nación se afiance en la pintura realista, puesto que esas pinturas de lugares y de gente reconocible o asimilable a lo inmediato funcionan del mismo modo que el mapa, la bandera, la foto o la novela del escritor “nacional”, si seguimos los planteamientos de Benedict Anderson sobre el poder aglutinador de estos símbolos para la comunidad imaginada que es una nación (capítulos 2, 3 y 10). Será importante mantener esto en mente al enfrentar los elementos que Lezama entresaca y subraya en las pinturas de Mariano y Portocarrero, cuyo valor no cifrará en la llana fidelidad mimética a lo local.

Nos interesa por ahora la posición que toma Lezama para con la obra de Collazo (Santiago de Cuba 1850-París 1896), quien residiendo en Francia, pintó escenas de Cuba. En la valoración de Collazo, en contraste con las de Mariano o Portocarrero, Lezama tasará el peso de lo francés de distinto modo. En lo escrito sobre estos últimos hay menos angustia nacionalista. Si consideramos que la obra de Collazo nace en plena turbulencia pro-independentista, es apenas natural que Lezama, intentando desde su tiempo situar limpiamente los orígenes nacionales, acoja lo que Collazo produce en Francia, siguiendo la lógica provisional de que lo que no es español es más cubano.⁸¹ Pero al lado de esa justificación cuenta mucho el aspecto del exilio o la distancia que en Lezama subyace a las apreciaciones de lo cubano, lo nacional. Será ese elemento de lo invisible —en este caso, la patria no vista, pero extrañada— el que apunte respecto a Martí (donde los planos de lo invisible y el eros de la lejanía ejercido por la isla son clarísimos) y respecto a otros como Juan Clemente Zenea, o el poeta Heredia e incluso de Juana Borrero, que pintará sus *Negritos* estando en Cayo Hueso. En este sentido, el exilio, la memoria y la creación son intercambiables.

En las críticas sobre pintores de la vanguardia cubana la filiación Francia vs España vuelve a sus cauces: en el siglo XX, intentando rehacer, rescatar o configurar una *cubanía cultural* que ofrezca asidero a lo que percibe como una creciente degradación al calor de la influencia estadounidense, Lezama cambia de bandos.⁸² Lo español no le

⁸¹ El interés de Lezama por Collazo en esta línea contrasta con su desinterés por Víctor Patricio de Landaluze, vasco residente en La Habana, y a quien se deben escenas pintorescas de la ciudad en la época. En este olvido voluntario se cruzan la oposición factible a la postura política del vasco, en pro del gobierno colonial, y las hebras de la apatía de Lezama por lo afrocubano y por lo popular.

⁸² Me pliego a esta noción elaborada por Kapcia, quien sostiene que hay tres visiones radicales y alternativas de cubanía, cada una con su larga tradición: una cubanía anexionista, sobre la que poco hay que agregar; una cubanía cultural (caracterizada por la apertura a las influencias culturales e intelectuales europeas progresistas, aunque esta última parte sea cuestionable en relación con Lezama en particular), y una cubanía rebelde, hecha de la tradición de la rebelión popular (47).

produce ya ansiedad nacionalista, porque en su proyecto para la Cuba de mitad de siglo lo hispánico, “lo nuestro”, es el eje de la configuración nacional plausible, el tronco privilegiado por Lezama para la nación cubana. Esta filiación no es del todo tranquila, y esto se trasparenta por ejemplo en la caracterización del lado hispano de Picasso como hosco, rasgo cuya pervivencia Lezama apunta muy ambiguamente en Amelia Peláez.⁸³ Pero es obvio que la preocupación de Lezama por lo galo en el caso de los pintores de la vanguardia refleja un desplazamiento de lo meramente político a la política cultural, pues por ser lo francés el eje obligado de la pintura de la época, es también el punto por el que se generan juicios sobre dependencia e inferioridad de las creaciones.

Volviendo entonces al papel de la plástica en la obra de Lezama, insistamos en que además de ser central en los ensayos, en las *eras*, en los textos donde teoriza el papel de la poesía y la imaginación, en las novelas, y obviamente en las varias decenas de críticas, introducciones a catálogos y exhibiciones, juega también un importante papel en su poesía, como lo consigna Capote: “el color y la luz poseen también un sitio representativo. Las noches, los días, la transparencia, el alba y el tornasol son efectos que se alternan en la inmensa mayoría de sus poemas” (“José” 41). Su atención a la plástica se revelará como algo lógico en su poética sinestésica, y en sus críticas adquieren nitidez los linderos de la pugna y la complementariedad entre el ojo y la mano en su sistema poético.

Una de las primeras concreciones del interés de Lezama por lo pictórico es su trabajo conjunto con pintores desde muy temprano en su vida intelectual: ya desde

⁸³ Lezama sugiere una manifestación de esta hosquedad hispana en la obra (y en la personalidad) de Amelia Peláez.

Espuela de plata, la primera revista que impulsa independientemente.⁸⁴ Como directores de esta revista que empieza a aparecer en agosto de 1939, y de la que saldrán 8 números (el último en agosto de 1941), tenemos a José Lezama Lima, a Guy Pérez Cisneros (crítico de arte) y al pintor Mariano Rodríguez. Como consejeros figuran los pintores Jorge Arche, René Portocarrero y el escultor Alfredo Lozano; entre los poetas están Cintio Vitier y Gastón Baquero. Estos y otros pintores, incluida Amelia Peláez, seguirán apareciendo entre los editores o los colaboradores de *Nadie parecía* (1942-1944) y finalmente serán prominentes también en *Orígenes* (1944-1954).

Diversos estudiosos del arte señalan como rasgo exclusivo del arte contemporáneo en Latinoamérica la convivencia, la colaboración o la mutua influencia entre pintores y escritores (Lucie-Smith 1993). Las repercusiones de esta confluencia de la pintura y las letras bajo la forma de círculos de escritores estrechamente vinculados a los círculos de artistas pictóricos, se aprecian ya en el muralismo mexicano, cuya predilección por el indigenismo y su intención de llegar a públicos masivos fueron auspiciados fuertemente por José Vasconcelos, escritor y para ese entonces Ministro de Educación. La simbiosis entre escritores y artistas plásticos se verifica igualmente en el Movimiento Antropofágico brasileño, impulsado por el escritor Oswald de Andrade en torno a quien se aglutinaron pintores como Tarsila do Amaral. Una manifestación mucho más concreta de esta simbiosis entre artistas plásticos y escritores son las revistas: “La alianza literatura-plástica es un aporte de las vanguardias históricas, rastreable en

⁸⁴ En *Verbum*, órgano de la facultad de Derecho, de la Universidad de la Habana, Lezama figura como secretario aunque los testimonios de allegados y amigos lo dan por verdadero director. Pese al vínculo con Derecho, la revista tiene poco que ver con esa Facultad. Es más que nada una revista literaria. Aunque en los tres números que publica (junio, julio-agosto y noviembre de 1937, respectivamente) no hay todavía viñetas, sí publican ya por ejemplo un ensayo sobre la pintura de Mario Carreño, y la conferencia de Guy Pérez Cisneros como introducción a la Exposición realizada en la Universidad en junio de 1937, donde se expone a Amelia Peláez, y Arístides Fernández entre los pintores que nos conciernen. También en ese número sale “El secreto de Garcilaso” que nos ocupará más adelante.

Hispanoamérica posiblemente desde la década de 1910, contexto en el cual se proyecta un conjunto de publicaciones alternativas culturales y/o políticas, y donde se evidencia dicho binomio literatura-plástica” (Merino Acosta 23).

En Cuba, para los años 1940-60, esta conjunción adquiere cuerpo en las revistas que dirige Lezama Lima. Antes de los años 40 esta tendencia a la colaboración entre artistas había caracterizado también otros grupos en Cuba, como el Minorista, cuya plana de artistas plásticos y de escritores es de por sí impresionante, e incluye a Eduardo Abela, Mariano Brull, Alejo Carpentier, Antonio Gattorno y Max Henríquez Ureña. Con todo, en *Espuela de plata* y *Orígenes* el trabajo conjunto y permanente de los artistas plásticos, los músicos y los escritores tiene más sustancialidad y unos alcances mayores para pensar e ilustrar lo cubano. Las revistas son depositarias explícitas de un papel central como guía de *lo cubano*, un papel tan importante como el de la poesía, por lo menos desde la perspectiva de Lezama, para quien por su “fuerza acumulativa expansiva [las revistas son] verdaderos símbolos de salvación para aquellos que trabajan dentro de la visión poética del acto naciente” (REVISAR FUENTE, *Verbum* 1 página 11). De ahí, pues, que sean esenciales en el plan de renovación que él y sus connivitones tienen en mente.

El papel de lo pictórico en las revistas propiciadas por Lezama Lima se aprecia entonces en la colaboración editorial de los pintores, en artículos sobre pintura, y en igual medida en los dibujos, viñetas y óleos para las revistas. En *Espuela de plata*, *Orígenes*, y *Nadie parecía* siempre hay colaboraciones visuales hechas por pintores cubanos (o fotos de sus esculturas, para el caso de Lozano), pero Lezama estaba abierto a otras contribuciones. En un intercambio epistolar con Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, pide “la reproducción de algún cuadro que a Ud. le gustase” (Bianchi Ross, *Como las cartas*

37). Todas estas láminas terminaban insertas en “ediciones elegantes, sobrias, con muchos blancos salpicados de viñetas, con un tipo de letra que resultara agradable al lector, con cubiertas preferentemente tipográficas, ya que el estilo estadounidense que va más a lo anecdótico e ilustrativo, [a Lezama] no le agradaba” (Merino Acosta 25).

Orígenes ocupa entre las revistas impulsadas por Lezama un lugar especial, en la medida en que fue la de más larga duración, aunque conserva los mismos lineamientos de las anteriores. En *Orígenes* se ven con mucha mayor claridad los ideales de *lo cubano* que sostiene Lezama y su grupo. En años recientes, *Orígenes* como revista y como grupo de artistas que lo integraron ha sido foco de numerosas lecturas, muy polarizadas. Por una parte, hay quienes sostienen que el canon de la literatura cubana de los últimos setenta años se deja leer coherentemente a partir de dos focos: *Orígenes* y *Ciclón*. Por un lado, los católicos, y recuperadores de ciertos valores del siglo XIX, y por otro lado, los ateos o descreídos, atravesados por un escepticismo radical en cuanto a la tradición literaria y cultural cubana pasada, presente y futura. Una veta optimista y una nihilista.⁸⁵ Por otro lado están quienes sostienen que de entrada pensar en *Orígenes* como un grupo unificado es ilusorio, puesto que no sólo fueron parte de él en cierta medida Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, cuyos puntos de mira son afines a los de *Ciclón* (donde Virgilio trabajaría luego), sino que incluso la idea de grupo con metas definidas de antemano no es del todo correcta. Lorenzo García Vega (*Los años de Orígenes*) se ha encargado de mostrar que lo que se percibe como grupo era en realidad una dispersión que se encontraba como conjunto unificado sólo en las páginas de la revista y en contadísimos eventos sociales. Lo único común a los dos enfoques es que *sí hay* un proyecto político

⁸⁵ Se pueden consultar al respecto: Rojas, Rafael. *Isla sin fin* y los artículos de este mismo autor y de Víctor Fowler-Calzada en la revista monotemática sobre *Orígenes de la Cuba posmoderna en New Centennial Review*.

en *Orígenes*, bien sea que se lo lea como antecedente de la revista o como resultado más o menos accidental de la reunión en sus páginas de trabajos con miras similares.

Para lo que nos concierne, las críticas de arte de Lezama en relación con ideas de lo cubano, *Orígenes* importa no sólo porque en ella se publicaron algunas de las críticas en cuestión, sino porque la revista misma obedecía, en mente de su director, Lezama, al plan de aportar a lo cubano, de darle rumbo, de modo que en sus editoriales y en lo que publica hay rastros claros de los elementos de lo cubano a que se aspira o que se han ido obteniendo.

Lo cubano, como concepto, es obviamente una entidad de larga data. Ya en las preliminares luchas por la independencia de Cuba, Antonio José Saco y Antonio de la Luz y Caballero formulaban el ideal de una Cuba y un ciudadano cubano. El joven historiador cubano Rafael Rojas, quien en textos recientes dilucida las vertientes del pensamiento nacionalista cubano, resume en dos esas tendencias: “el gran relato de la teleología insular [...] articulado por la tradición Varela-Martí frente a la alteridad que implicaba otra moral cubana y otro programa nacional [en pro del “sentido de modernidad y el capitalismo en Cuba”] (*Isla* 54). Por un lado, quienes enfatizan el carácter moral del cubano ideal (la racionalidad moral) y, por otro, quienes privilegian el desarrollo económico de la isla. Lezama Lima, tan desentendido de asuntos monetarios, tan alejado de los discursos sobre desarrollo económico, que llega a acuñar como estado sumo de la moral cubana “la pobreza irradiante”, se ubica con nitidez en el primer grupo (aunque no desecha o excluye la negatividad).

El ideario de *lo cubano* en Lezama está disperso en todos y cada uno de sus escritos, desde *La expresión americana* (1957) hasta *Tratados en La Habana* (1955-56).

Lo cubano se define en Lezama básicamente por la pobreza irradiante: “del pobre sobreabundante por los dones del espíritu” (Vitier, *Martí en Lezama* 57); el exilio o el insilio (una forma del amor patrio alentado por la distancia), la autonomía de pensamiento (resultante de una digestión de la cultura universal) y en el caso de los artistas, la capacidad de situar a Cuba en el mapa del mundo a partir de la creación. Estos cuatro numerales no tienen en verdad especificada exclusiva para lo cubano; son los mismos que encontramos en cualquier ideario nacionalista. El más aplicable en concreto a Cuba quizá fuera el del exilio/insilio, pero aún así, también ese es un rasgo constitutivo de los nacionalismos caribeños en particular, con su problemática de la diáspora. Lezama apunta aquí y allá rasgos singulares que podrían configurar una cartografía de *lo cubano*, un plano del carácter de la gente y de la tierra o del paisaje lezamianamente entendido. Entrarían ahí elementos como la luz y el color, la comida, y algunos gestos, quizá los rasgos físicos del criollo blanco (si pensamos en el cuadro de la madre de Arístides). Pero aún así, también ese ensamble de *lo cubano* tiende a disolverse, a parecerse al de cualquier otra región en cualquier parte del mundo. Es la encrucijada que Juan Ramón Jiménez le señalaba a Lezama en el “Coloquio con Juan Ramón”, donde el español no veía cómo podía el habanero desprender características cubanas del hecho de vivir en una isla. El Lezama del diálogo pregunta: “En el breve tiempo que lleva usted entre nosotros, ¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad [...], que nos hagan pensar en la posibilidad del ‘insularismo’?”, y hace responder a Juan Ramón: “Si la pregunta no es una ‘salida’, ¿qué extensión le da usted al concepto ‘insularismo’? Porque si Cuba es una isla, Inglaterra es una isla, Australia es una isla y el planeta en que habitamos es una isla” (“Coloquio” 46-47). La respuesta de Lezama, sabedor del problema, no nos incumbe en

detalle. Baste con decir que en ella cumple un papel central el eros de la lejanía en las distintas facetas que he ido presentando en este texto.

Por todo esto, las críticas de arte de Lezama son de sumo interés en este punto porque tratando pintores cubanos, enfrentado a una especie de galería figurativa de *lo cubano*, e intentando recuperarlos no sólo como artistas de talla mundial sino como artistas cubanos, Lezama ya no puede eludir ni despachar el contenido de *lo cubano* con fórmulas generales. Y es de sus críticas de donde provienen en efecto los apuntes más interesantes sobre el tema; es en esas críticas donde Lezama finalmente condensa su *imagen de lo cubano*. Veamos entonces cómo entrelaza con lo pictórico nociones de su sistema poético que ya nos son familiares, y cómo a partir de ahí entrega un haz novedoso de condensaciones de *lo cubano*.

Paralelos

En la perspectiva de la continuidad de los saberes, a menudo Lezama alude a una dinámica especial, en virtud de la cual, un problema que se debate en un área termina resuelto inadvertidamente en otra. Su punto de partida para elaborar este tipo de interconexión, básico en su sistema, es una cita de Scheler quien —sostiene Lezama— “nos ha hablado de cómo la problemática de la tragedia griega se resuelve en la física matemática francesa de los siglos XVII y XVIII; de las analogías entre el gótico arquitectónico y la escolástica de gran estilo [...]” (“El secreto” 27). A esto Lezama agrega su propia lectura, dándonos un ejemplo más cercano en lo temporal: “la transposición de las geometrías euclidianas (Riemann), y la física del espacio-tiempo, a la perspectiva simultánea y a los planos sometidos a la divagación en la sinusoidal del

tiempo, casi realizadas en el cubismo o expresionismo abstracto de Pablo Picasso” (27).

Por obvias razones de afinidad con su sistema, Lezama elabora por extenso la intercomunicación entre la poesía y la pintura, cuya importancia para él es tan ostensible que no deja de inquietar que sus críticas de arte pasen aún inadvertidas para los estudiosos de su obra.

Uno de esos pasajes de rara claridad en él condensa idóneamente su postura:

Que la pintura es centro de las artes de nuestra época lo prueba que en la [sic] llamada por la historiografía de la época hechos homólogos [sic], es ella la que puede suministrar ejemplos más espléndidos. Una naturaleza muerta de Juan Gris equivaldría tal vez a decir ‘estudió la dialéctica con André Lalande’, o ante un cuadro de Braque decir ‘estudió la lógica matemática con Bertrand Russell’ (“Visita de la escuela de París” 103).

Esta ligazón entre poesía y pintura es el nudo temático del que, al lado del *Coloquio con Juan Ramón*, es uno de sus primeros ensayos, “El secreto de Garcilaso” (1937). Allí, Lezama expone parte de sus ideas sobre el barroco latinoamericano y español empleando tácitamente esta idea de lo que se resuelve transversalmente, en otro terreno, esta vez geográfico. Lo interesante es que salta de los saberes a las relaciones geopolíticas entre España y Latinoamérica, y concluye que es Latinoamérica la que da salida al impasse y agotamiento en que se hallaba el barroco ibérico (en Quevedo, por ejemplo), y además, como ha señalado Levinson, obliga al catolicismo a renovarse también.⁸⁶

⁸⁶ En el contexto de su exposición sobre el mecanismo de lo mismo y lo homogéneo y del valor de la deriva en Lezama, Levinson toma el ejemplo del catolicismo y explica que su ‘contaminación’ con elementos que tuvo que introyectar para llevar a cabo exitosamente la Conquista, no es tal, que ya no se diferencia un catolicismo puro, por decirlo así: “La conversión de los indígenas al catolicismo durante la Conquista,

Es tal la importancia de este lado a lado pintura-poesía que en un ensayo tardío, *Paralelos* (1966), Lezama volverá en plenitud a él nada menos que para formular un canon de la pintura y la poesía cubanas desde el siglo XVII hasta el XIX. En ese ensayo, convencido de los moldes de la crítica practicada por Baudelaire —para quien “Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie” (“René Portocarrero” 207)—, Lezama plantea la disyuntiva que se le presenta a quien intente llevar a cabo esa labor de catalogación. Se pregunta entonces: “¿Qué brújula adoptar para la navegación de poesía y pintura cubanas en siglos anteriores? Situar en la parábola de la poesía de esa secularidad las eficacias plásticas, me parecería regalar el tema ya por arbitrario o por consabido.⁸⁷ Subrayar en los momentos de eficacia plástica las evaporaciones poéticas, se me quedaría como descomedimiento [...]” (“Paralelos” 930). Entre leer escenas pictóricas en los poemas y ver poesía en las pinturas se decide por el camino intermedio que no las combina así, sino que rastrea lo que ha sido búsqueda en una y hallazgo en la otra, aunque sin negar lo imponderable, sin negar que no todas las obras responden a ese criterio.

Además del espíritu vanguardista, un motivo no menos sustancial para esta confluencia de campos en Lezama —como he recalcado— es su poética sinestésica, que

desde luego requirió un trabajo enorme de traducción y demolición [...]. El resultado obvio de esta actividad fue la aniquilación de muchas religiones indígenas y la expansión del catolicismo. Sin embargo, otro resultado fue la introyección de lo ‘extrafio’ en esta religión católica ahora agrandada, una ‘extrafeza’ manifestada en ‘entidades’ como Santa Rosa de Lima (una de las figuras favoritas de Lezama), la virgen de Guadalupe, el vodou, y más recientemente (de una forma muy distinta) la teología de la liberación. El catolicismo se impuso en las Américas, sí, pero al mismo tiempo el catolicismo tuvo que abrir campo para elementos americanos ‘extra’ generados por esas imposiciones, que no son necesariamente bienvenidos por la Iglesia, que ‘perturban’ ciertas narrativas católicas, pero que igual pertenecen al catolicismo” (87 traducción mía). Más adelante Levinson retomará esta discusión hablando de Nietzsche y mostrará las bases del catolicismo de Lezama.

⁸⁷ En su forma de asediar las obras de los pintores de la vanguardia este acercamiento se deja de lado. Para el siglo XX, ya no buscará el paralelo con la literatura, sino que intentará, primero, desbrozar el terreno de atribuibles influencias picassistas o de otro tipo, y segundo, sopesar los valores de la obra con un enfoque innovador, que aunque al tanto de las categorías de la crítica pictórica (pigmentos, formas y líneas, por ejemplo), las desecha o las moldea a su propia interpretación *sui generis*.

quiere que el conocimiento nos venga de más de un sentido. Ya hablamos de lo remiso que es Lezama a las ideas de Valéry sobre el cuerpo como límite, y en ese mismo renglón entró la polémica contra la mirada cartesiana y contra la mirada del crítico de corte ilustrado, que al analizar, básicamente disecciona, desconecta. En Lezama esta controversia adquiere la forma de un argumento metafórico: es el antagonismo entre el proceder (fundamentalmente ocular) de la mosca, y el proceder (fundamentalmente táctil) del pulpo. Es la discrepancia entre el ojo de la mosca y el tentáculo del pulpo. Con todo, esta pareja no es excluyente y es capital en su lectura de las pinturas y de la labor del pintor, cuyo hacer se mueve muy evidentemente entre el plano del ojo y el de la mano, como lo condensa este pasaje:

En el pintor, la mano es su órgano de primitividad, de tanteo, y al mismo tiempo, de peso de los contrarios. La mano penetra en lo oscuro y los dedos matizan los instantes diversos en la urdimbre de la tela. Aún dueño de su visión, el pintor tiene en los dedos la conciencia palpatoria. Tiene los ojos para la luz y los ojos del ciego que reconocen en la súmula de los instantes, entregados por los dedos. Visión y visión en lo oscuro y las matizaciones de los dedos (“Homenaje” 221).

El rechazo del ojo como único garante de conocimiento predica hasta cierto punto una forma de la ceguera, del apagamiento de la mirada en pro de la visión. La cara oculta de este rechazo es una poética de la memoria, que Lezama llama el razonamiento reminiscente, y cuyas prolongaciones analizamos en el Capítulo 2, hablando de su lectura de la vida y obra de Julián del Casal. En este marco, tanto la creación como la interpretación, forma de creación, provienen de ese tipo de razonamiento, o método

crítico como también lo llama, muy afín en apariencia a planteamientos neoplatónicos del arquetipo (y a la mónada leibniziana). La dificultad para establecer ese vínculo estriba, de nuevo, en lo poco estable y lo poco rígido de las ideas de Lezama, que esquiva la noción de *eidos* y de mimesis, y sin embargo, quiere convencernos de que Arístides Fernández, por ejemplo, muestra el arquetipo de la madre cubana o, más claro aun, de que la obra de Juan Sánchez Cotán es resultado del crecimiento de la idea de cada vegetal sobre el lienzo.

Esta poética de la memoria arranca precisamente de un símil con la pintura, pues Lezama opina que el crítico —en cualquier área— debe obrar como el pintor que para pintar, debe crear en sí: “[...] de la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor, tendría que abandonarse, reconstruirse para alcanzar la estética de la hoja, y estaba allí, cerca, rodeando, ambos, rosa y hoja, a igual distancia [...]” (“Julián” 65). En suma, un pintor, como un poeta o un crítico, está convocado a crear desde sí mismo lo que tiene frente a sí y al hacerlo, mira adámicamente, como si fuera la primera vez. Esa mirada inocente del artista, en sentido dogmático católico de una mirada limpia, traspasadora y sin antecedente, involucra una vez más lo visible y lo invisible, la imagen, en la medida en que estando frente a un objeto concreto y palpable tendrá que invisibilizarlo y alejarlo para poderlo plasmar, o estrictamente re-producir. Por esta insistencia lezamiana en que la crítica de las obras producidas en tierras con antecedentes de colonización tiene que buscar un acercamiento no eurocentrónico, un modo de leer que se acomode a las condiciones naturales de la obra, a su contexto histórico y cultural, por eso, digo, se explica que Lezama no recurra en sus escritos a términos convencionales de

la estética como lo bello o lo sublime.⁸⁸ Por otras razones igualmente lógicas en su marco de pensamiento, considerará veladamente que la representación realista a secas es anodina e incluso la verá como práctica que en rigor no es arte.

A raíz de este entramado, y dado que Amelia, Arístides, Mariano y Portocarrero son pintores mayormente figurativos, el “paisaje” cobrará por fuerza visos nuevos en Lezama y será noción prolífica y polivalente. En su sentido más inmediato, el paisaje estará desprovisto de las connotaciones de naturaleza propiamente dichas, en la medida en que en el mundo lezamiano cultura y naturaleza son sinónimos y no términos organizados jerárquicamente. Será coherente entonces que Lezama hable de paisaje para referirse tanto a aspectos botánicos que de tan reiterados se vuelven característicos (como la vegetación definitoria de cada región, desde el ombú hasta la ceiba o el maíz) como al plano de lo intelectual o de corrientes y estilos de cada época y lugar (el ámbito renacentista en que se mueve por ejemplo Garcilaso o el medio político de Simón Bolívar). Ambos sentidos se hallan inextricablemente unidos, en la medida en que para Lezama: “Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno. [...] El paisaje es una de las formas del dominio del hombre [...] En América, dondequiera que surge la posibilidad del paisaje, tiene que existir posibilidad de cultura” (“Sumas críticas” 378).

En términos pictóricos, Lezama tratará el paisaje en varios niveles. Primero, colorísticamente: por un lado, insiste en precisar la coloración de lo cubano: “[...] nuestro mejor rosado sale del caracol y de las agallas [...] nuestro amarillo no es el hepático e hispánico, si no da en el escudo de la refracción y el chisporroteo [...]. Nuestro blanco no

⁸⁸ Capote propone una lista exhaustiva de los enfoques practicados por Lezama: “el psicológico, el sociológico, el filosófico, el estético, el biográfico, el impresionista y el poético” (“José” 33). Y por esta variedad de acercamientos llamará a Lezama, usando una clasificación de A. Imbert, un *crítico integral*.

es una túnica penitencial de Zurbarán sino es el halo contrastado por el color amarillo [...]” (“Paralelos” 940). Las apariciones del color las rastrea en parte en los pintores, con notas como la que mencioné sobre el tipo de verde usado por Mariano. Pero también lee las pinturas como ensambles de pigmentos que configuran un paisaje de suyo, una realidad o un ámbito de sentido, no mimético, e independiente por tanto de cualquier referencia al mundo “exterior” a la pintura. En este aspecto, Lezama es minucioso en descubrir el uso específico del color en cada pintor, la función de los tonos que lo caracterizan.

Segundo, y mucho más llamativo a mi entender, tratará el paisaje de un modo barroco. Los pintores barrocos europeos (Poussin, Carraci, y Paul Bril, entre otros) fueron los primeros en dedicarse a explorar a fondo la pintura de paisajes. Entre esos pintores, Claude Lorrain será importante en las notas de Lezama, quien relaciona el modo de tratar el paisaje por parte de este pintor con el modo como Garcilaso trata el paisaje en los poemas: “En el trato sutil al paisaje y el sutilizado paisajismo de Claudio de Lorena, encontramos la realización del intento de Garcilaso” (“El secreto” 28). Por otro lado, lo que los críticos resaltan y caracterizan en sus pinturas como “un estudio altamente personal de la luz”, “la conexión de lo lejano y lo cercano mediante un cuidadoso juego de la luz y el color” y un “sentido de lo indefinido” (Castria Marchetti et al 200), traduce términos plenamente lezamianos que hemos venido exponiendo.

Este parentesco entre el mismo Lezama y Lorrain no se ha advertido hasta el momento, (pese a que, entre otras cosas, cuando Lezama habla de toros y del rapto de Europa los referentes visuales provistos por Lorrain parecen ser el punto de partida lezamiano) aunque aporta a su visión y a su versión particular del barroco, desde el

enfoque que he venido barajando. Y no es que a Lezama le interese la idealización ni la representación de la naturaleza en sí, como a los pintores en cuestión. Lo que comparte con Lorrain es cierto interés por la luz y el color, y el protagonismo que asignan a los árboles. Pesa mucho más, sin embargo, el hecho de que a pesar de que Lorrain pinta escenas a campo abierto, inundadas de luz, en ellas hay infaliblemente una veladura de misterio, ese “indefinido”, una especie de inminencia anunciada en el cuadro pero que escapa a la mirada. Precisamente esta especie de “neblina” de los cuadros de Lorrain será la que Lezama compare a la esquivez de Garcilaso a describir minuciosamente el paisaje (véase Figura 3). Según Lezama, Garcilaso huye “del sometimiento de la poesía descriptiva al paisaje” y se pliega a la época renacentista, cuya “ambición [...] era [...] no poder aislar ningún momento gráfico del poema” (“El secreto” 31). Pero, insistimos, Lorrain no sólo se aplica a los poemas de Garcilaso; sino que llega a lo más íntimo de la práctica lezamiana en sí: lo que Lorrain logra mediante el exceso de luz, Lezama lo sugiere con su profusión lingüística, con su denominada “oscuridad”, y así, él mismo practica lo que predica de Garcilaso: “el elemento sugerión, que abandona la grafia reproductiva” (“El secreto” 31). O como lo dictamina en una especie de examen auto-referencial, “[Garcilaso] traslada el fenómeno poético a la atmósfera plausible, al sobrante o al halo [...] donde la *dimensión neblinosa* poética es mayor que su *intensidad óptica*” (“El secreto” 40, énfasis añadido).

Para proseguir al siguiente apartado, nombremos otro elemento común entre la poética lezamiana y la de Lorrain: ambos comparten el gusto por las epifanías. Lorrain se ocupa constantemente de dioses, puesto que sus temas son a menudo escenas de la mitología greco-romana; vemos en sus cuadros a Apolo o a Mercurio encarnados (véase

Figura 4). En ese sentido, esos personajes son el invisible *per se*, hecho visible. Pero junto a los dioses se personan otros seres mucho más pertinentes cuando hablamos de Lezama: los ángeles.

Ángeles, variaciones de la máscara

La idea del mundo como mascarada, como serie de apariencias, es fácilmente asociable a la afición de Lezama por los reflejos (temáticos y sintácticos), y el desplazamiento de imágenes, siendo éstos rasgos de un barroco asentado en la convicción de que el mundo de las apariencias muta sin parar, y por ende, su representación debe ser acorde. En el plano de la poesía, el enmascaramiento se equivalía más o menos con la oscuridad de sentido a veces descortida por un hallazgo poético. Con las críticas de arte, Lezama introduce como variación de esta temática la máscara en distintas manifestaciones: el ángel, el monstruo o el juglar. Estos temas se desarrollan en los textos sobre René Portocarrero —con una serie de pinturas tituladas *Carnaval* y otra serie sobre ángeles—, y en varias reflexiones sobre el arte de Pablo Picasso.

En Picasso, Lezama ancla dos de sus temas recurrentes: el cuerpo y la apariencia, y no está de más decir que parte del interés del neobarroco por el cubista se cifra en que el acercamiento del español a esos dos temas pasa por la revisión de la mirada, preocupación como sabemos constante también en el cubano. En los dos ensayos breves que le dedica se condensan los apuntes más interesantes sobre las razones por las cuales Lezama reflexiona sobre la pintura.

Picasso le ofrece a Lezama un asidero visual de su poética del reflejo y la oscuridad del mundo apenas entrevisto. La descomposición de la figura y del paisaje en

el cubismo equivale a la penetración del poeta en la maraña del sentido. Pero más aún: la fractura corporal que se aprecia por igual en el paisaje y la figura cubistas autoriza a pensar en planos múltiples de realidad, y más allá, en planos simultáneos de la identidad, aportando argumentos visuales a la polémica de Lezama contra el cuerpo como borde entre el ser y el mundo en Valéry. La descomposición en planos del cubismo obliga, así mismo y muy literalmente, *a ver de otro modo*. Esa otra manera de ver, que implica un movimiento doble (obliga al espectador a ver distinto porque en principio el artista ve distinto), es punto por punto equivalente al barroquismo lezamiano. Esos dos aspectos complementarios se corresponden por un lado con la mirada adámica y, por otro lado, el resultado predica una poética del más allá de la apariencia.

Lezama no se inclina por un tipo de pintura en particular: de los europeos, por ejemplo, le gustan tanto Bonnard como Cézanne, Balthus y Matisse, aunque Picasso y Rousseau ocupen puestos privilegiados en sus ensayos. Es lícito afirmar que el abanico de favoritos de Lezama se guía por las mismas razones que aduce para el valor de los pintores citados. Así, el texto sobre Bonnard es una defensa del tipo de pintura que se hace ignorando el estilismo, saltándose las presuntas reglas, descubriendo trozos de arte sumergidos en esas tendencias, haciendo una suma personal: “Mientras sus amigos — dice de Bonnard — atravesaban toda la historia del arte para después rezumarla, él se situaba en su ventana y ni aún atravesaba la calle” (“Pierre Bonnard” 99). Esto es, pues, el resultado de una actitud para con lo intelectivo en el arte, es un *modus operandi* regido por una mirada singular. Y así lo explicita Lezama, para quien “Bonnard, con su pintura poética [...] pertenecía a ese grupo de los Proust, los Debussy [...], que nos entregaban una *cultura del ojo*, una visión que cabía íntegra en ese ojo. [...] Su frutero aparecía

siempre ante la visión, con los atributos de la sensación que capta, no en las proporciones, sino en la radiación, en las animadas vicisitudes de los objetos” (99, énfasis añadido). Valga repetir entonces que el elogio de Lezama apunta a la mirada adámica que desde esta dimensión cobra pleno sentido. Tiene que ver, como el arte de Bonnard, con “*una cultura de la sensación*, no una experiencia de lo intelectivo. [...] Hoy que tanta pintura viene del teoricismo, o lo engendra, recordemos en Bonnard esa manera voluptuosa de acercarse a la arcilla, esa expresión central, poética, dialogada” (“*Pierre Bonnard*” 100, énfasis añadido).

Uno de los aportes de Picasso, según el acercamiento de Lezama, va en la misma dirección: “Picasso añade lo imprescindible, son sus juegos de *inocencia*: la visión que crea, la visión nacida con una cinégesis capaz de crear pequeños objetos. *Un ojo que empieza con él*” (“*Cautelas*” 92, énfasis añadido). En este punto conviene hacer una breve digresión para refutar los análisis que presentan a Lezama como *inocente*, o para ser exactos, como *ingenuo* (suelen usar ambas palabras como sinónimos). A la luz de lo que llevamos expuesto es preciso reevaluar esas tergiversaciones y precisar que ese adjetivo se le aplica en términos muy precisos, pues en su propio contexto, la tradición del inocente se vincula a un modo de mirar creativo y creador, renovador, del cual no sólo son exponentes Picasso y Bonnard, sino también Rousseau el Aduanero. Y como se desprende de sus notas sobre este pintor en *Oppiano Licario* (30-43), esta inocencia implica una desmesura, una conceptualización precisa de lo primitivo (que significa dominio de los recursos técnicos, y no incapacidad o intuición formales); una atmósfera mágica (donde lo imposible es posible); la detención de la linealidad temporal; la

capacidad “germinativa” (del que no sintetiza tendencias sino que crea) y, por qué no, una forma de la socarronería o del cinismo.

Todo esto para decir que Lezama no elige a sus pintores favoritos por la escuela o la tendencia, aunque todos los pintores de que habla sean figurativos, aunque no realistas, desde la perspectiva de Lezama.⁸⁹ Lo que le importa a Lezama en esos pintores entonces es que han creado al pintar y quizá precisamente por eso cuenta el hecho de que todos sean figurativos; por la desconfianza lezamiana hacia la representación, hacia el proceso mimético, tiene que replantearse el realismo, cuyo problema es creer que se puede reproducir a secas. Dilucidando una pintura en apariencia tan simple y propicia para respaldar la idea de reproducción o mimesis plástica como un bodegón de Fray Juan Sánchez Cotán, cuyo objetivo, se diría, es plasmar el modelo tal cual lo tiene al frente, Lezama nos lleva donde quiere: el gran logro de Fray Juan Sánchez Cotán —dice—, lo que hace su pintura un “bodegón prodigioso” (*La materia* 194), es que desoyendo la tradición hispánica del bodegón (con Zurbarán a la cabeza), Fray Juan Sánchez ve sus frutas y vegetales como por primera vez, y el espectador las ve también como apariciones dado el marco inusual (la ventana) donde están (véase Figura 5). Que esta pintura sea obra de un monje (con el contenido teológico implícito en la obra) no es gratuito, como tampoco lo es que Lezama hable de creación de imágenes (pictóricas) tomando como punto de partida a un jesuita, puesto que los ejercicios espirituales lo commueven. Y es que en efecto, la creación (pictórica y poética) para Lezama comparte un rasgo esencial con éstos: la capacidad de visualizar dando vida, movimiento a un vacío, a una imagen en

⁸⁹ Las razones de sus preferencias plásticas salen a flote en el contraste con sus afirmaciones sobre Ponce (“Pintura de sombras”). Este pintor cubano es de un romanticismo oscuro y Lezama percibe en su pintura una “lucha con la angelología mística”, símbolos esquematizados; le resulta una pintura “enturbada de humores”, un pintor demasiado oscuro (163-165).

pleno sentido lezamiano: algo que no está. Se trata, entonces, de una aproximación muy distinta a lo figurativo, como algo que se rige por su propia realidad. Rematemos estas reflexiones con un pasaje algo extenso pero que muy claramente ubica las nociones de paisaje y de lo figurativo, de *figura*, de visible e invisible y de creación, de cultura sensorial y de sistema táctil-visual en el marco del pensamiento lezamiano:

Supongamos una venatoria medieval, el pintor ha fijado un cervatillo, y ya prepara la trampa de sus carbones. Sin correr el cervato hacia el bosque, el pintor siente que ya no está. Una relación de simpatía entre su visión y el fino animal ha desaparecido. Se ha establecido una suspensión. Las formas del cervato habían comenzado a irradiar, después se han cerrado en un punto, por último, la forma evaporada y reconstruida del animal temeroso se ha desvanecido. Pero en ese vacío el pintor *oye* la melodía, la serie de puntos en vibración que sigue a una desaparición; *acaricia* la forma de la ausencia de un animalejo [...]. Ve en la presencia y en la suspensión, y compara en su balanza invisible los dos saberes, principio de toda sabiduría. Es el cuerpo en su totalidad apoderándose de la imagen dejada por el cervato al huir de la visión hacia el bosque (“Homenaje” 218).

La articulación entre la mirada adámica y la problematización de las apariencias se produce en una figura clave para esta esfera de la estética lezamiana: el ángel. Es oportuno anotar que la angelología no interviene aquí como franja teológica sino que, también en esta ocasión, el tema del ángel (véase Figura 6) pasa de su ámbito doctrinal a un plano completamente distinto al ser tratado por Lezama, quien lo relaciona no sólo con lo invisible, sino igualmente con la flor, con lo vegetal, con la mariposa, y con el

pu
cla
en
en
pi
Le
re
te
ct
ca

e
'
q
"
v
"
(
I
i
i

1

punto, entre otros. En “Últimos ángeles de Picasso”, de 1955, Lezama esboza una clasificación tripartita de los ángeles: el cupiditario, el salomónico o mágico, y el enmascarado, aunque en rigor el ángel de suyo, en tanto concreción de un ente divino, sea en sí una presencia enmascarada en general. Usando como excusa quizá los grabados picassianos de la *Suite Vollard* (véase Figura 7), donde *no* hay ángeles como tales, Lezama realiza la maniobra aparentemente descabellada de emparentar ángel y artista. En realidad, la conexión es perfectamente lógica con su propio sistema, en tanto implica todos los elementos que he ido enumerando en éste y en capítulos previos: el artista como creador, el juego entre lo visible y lo invisible, lo cercano y lejano, el eros de la lejanía, el cuerpo y su vaho inmaterial, la mirada adámica, la incompletud, la metamorfosis.

Para empezar, el ángel en su tercera categoría, que es la que desarrolla en el ensayo, es el ‘*larvatus prodeo*’, el que avanza enmascarado. Quizá valga recordar que ese ‘*larvatus prodeo*’ es el que introduce Descartes para hablar del artista (y el filósofo) en el que denomina teatro del mundo. Del mismo cuño es la afirmación de Lezama, para quien “El artista es el hombre enmascarado por excelencia” (“Últimos ángeles” 96). Por esta vía se aprecia la conexión entre el artista y el ángel, pues Lezama dirá que el ángel es “otra instancia de la máscara y lo pasajero”, como “los payasos y los rostros griegos” (97). La concomitancia entre ángel y artista es, pues, ineludible. A esta similitud de base, Lezama añade algunos elementos: el artista y el ángel no sólo son intercambiables como instancias de la máscara, sino que a menudo el artista *percibe* más de lo que ve y, ahí, interviene el ángel como aparición.

Al pintar, el artista se ve envuelto en la dinámica del alejamiento y el acercamiento, (incluso de un modo muy literal como técnica de apreciación de la pintura

en proceso); en la forma como el artista se acerca además al modelo se reproduce la polaridad y la atracción típica del eros de la lejanía: entre lo distante, lo cercano y encarnado: el artista mira más allá del modelo que tiene frente a sí. Y es así, en ese punto misterioso donde la mirada del artista ve algo más, una atmósfera adicional, secreto de la gran obra, donde el ángel ya no es el artista, sino que está ahí, es “un centro de simpatía irradiante”, “el animismo de lo cohesivo”. En otras palabras, Lezama lo plantea así: “En la forma en que se verificaba ese duelo entre la aproximación infinita y la lejanía que se encarna, sobre esa llanura tenía que cumplimentarse la aparición del ángel” (“Últimos ángeles” 95). Por lo demás, tenemos en el ángel concebido de este modo la esencia de la imagen: entre el acercarse y el alejarse; en la concreción súbita y fugitiva. Pero el gesto de acercar y alejar involucra además de ese desplazamiento espacial del ojo y la mano, un elemento temporal, asociado a la niñez, lo sumergido.⁹⁰ Esta vertiente se aprecia diamantinamente en este apunte sobre Portocarrero: “Vemos otra vez cómo en el curso de su obra, cómo el *landscape*, la visión lejana, brota de aquel *inscape*, de aquel recogimiento del torturante paisaje cercano, de los hechizos de la casa, los retratos, los paseos [...]” (“Homenaje” 242).

Llevando la correlación a otro plano, esta dinámica del ver y no ver, de acercar y alejar el modelo, proceder consustancial a la creación en la perspectiva lezamiana, es la misma que está en la raíz del exilio, como condición de lo cubano. Que Juana Borrero, pintora de los *Negritos* (o el Guillermo Collazo de que ya hablamos), haga su obra desde Miami sólo refina su cubanía: “este cuadro [...] lleva desde su raíz esa lejanía que

⁹⁰ Martínez (2000) ha dicho que una de las características del canon plástico lezamiano es la nostalgia (por la infancia personal y por el pasado colectivo como forma alegórica de infancia), y me parece pertinente si bien no negar ese adjetivo, por lo menos sí devolverlo a su lógica interna en el sistema lezamiano donde no evoca deseos de regresar al pasado, sino el atractivo, la sugerencia creadora que induce lo que ya no está. Es una noción con impulso de futuro.

necesita el cubano para acercar” (“Paralelos” 963). Sobra decir que el mismo principio subyace a la obra (política y poética) de José Martí.

Los elementos de lo cercano y lo lejano, aún de lo visible y lo invisible, a partir de lo pictórico y en relación con lo nacional, con *lo cubano*, se muestran en toda su potencia en los textos sobre Arístides Fernández, sobre los que trataré luego, pero en una faceta muy especial y plenamente política, aparecen en “Máscaras de Portocarrero” (1955). Hasta aquí hablamos del ángel como instancia de la máscara, pero si volvemos sobre la máscara como tal, presenciamos importantes derivaciones. En este ensayo, Lezama distingue dos tipos de máscara: la de los indígenas Iroqui (a las que llama Rostros Falsos), y la máscara griega. Lo que persigue Lezama aquí es el punto dónde poder hablar del rostro, y hablar de él, paradójicamente, como lo que cambia, muta, se metamorfosa. Esta aproximación al tema lo hace inclinarse por la máscara griega, la máscara mortuoria: “Lo inquietante del tema de la máscara y el rostro —dice— es que la máscara es la que fluye, no se reitera, es el elemento hereclitiano de la diversidad, mientras que el rostro *en la lejanía* se fija en concepto o arquetipo; la cera ondula, se diversifica infinitamente, es inapresable. Si una persona no se enmascara, no logra tampoco detener la muerte” (“Máscaras” 203, énfasis añadido). Esta elección explica que Lezama, pese a conocer a Roger Caillois (cuyo viaje a La Habana menciona Lezama en una de sus cartas), no cite siquiera su trabajo *Medusa y cía.*, sobre la máscara estudiada en la biología y en la cultura, y donde las de los ceremoniales indígenas son analizadas en continuidad y contraste con las máscaras miméticas usadas por los insectos con fines de supervivencia.

Lo cubano

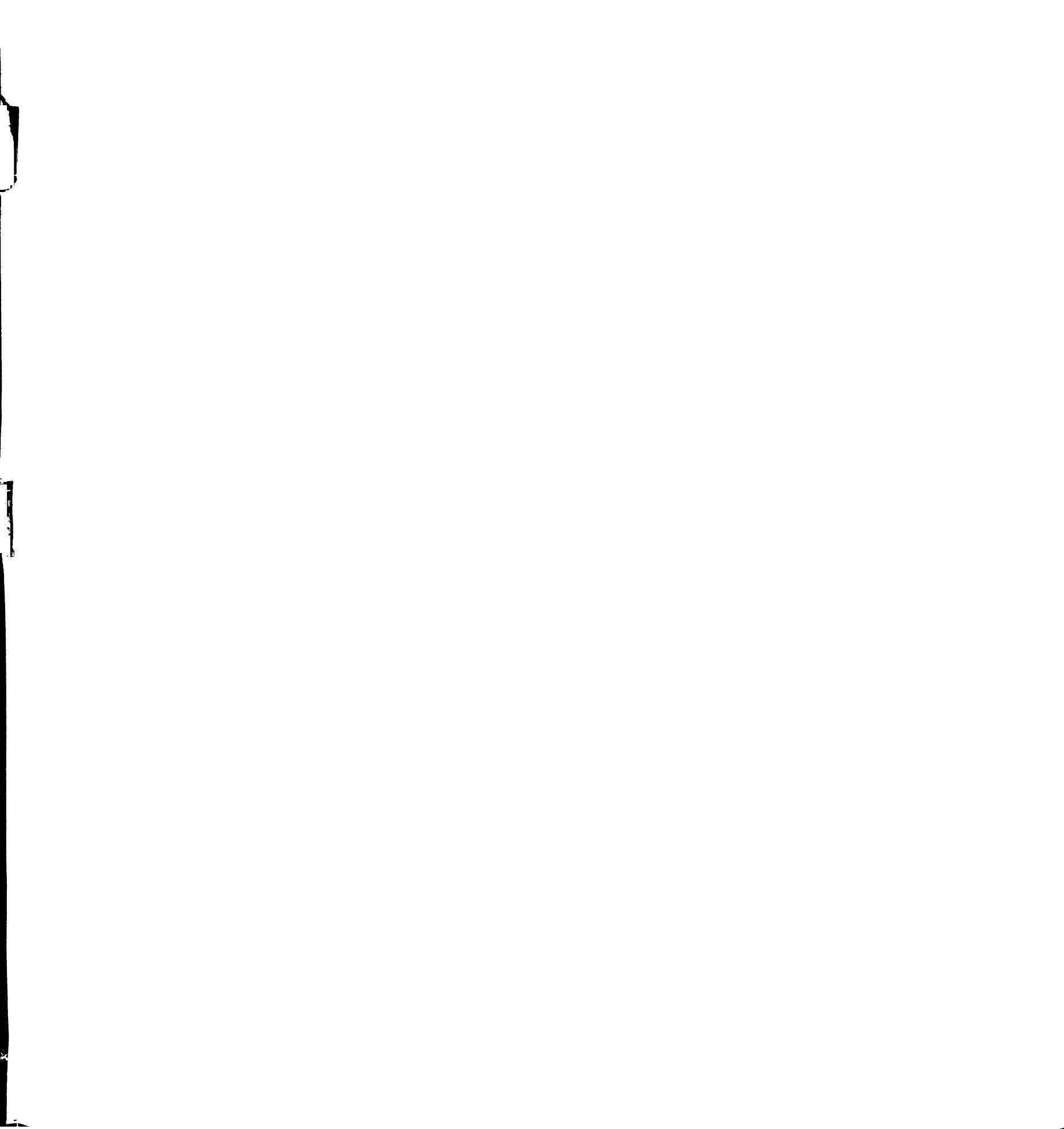
La máscara en que piensa Lezama es una envoltura metamórfica de orden divino (los avatares de los dioses griegos, por ejemplo). De ahí que por la anagnórisis implícita sostenga que “la máscara es la forma más lograda del reconocimiento” (“Máscaras” 204). Muy en concordancia con lo que hemos planteado sobre la no cabida de la identidad como inmutable en el sistema lezamiano, esto equivale a decir que las máscaras no son vacías, sino que son en sí formas del ser. Aludiendo específicamente en ese ensayo a una compilación de grabados con tema de máscaras (véase Figura 8), Lezama sostiene que “Algunas de estas máscaras de Portocarrero parecen como si hubiesen perdido sus cuerpos. Quedan reducidas así a un punto de apoyo [...] El otro punto de apoyo es la misma máscara” (205). El punto al que va llevando esta disquisición es sorpresivo porque al calor de su sistema, eleva estas nociones a un plano general donde expone los criterios rectores de un canon en la línea de la cubanía cultural. Con lo visible y lo invisible implícitos, Lezama hace equivaler rostro a pintura cubana y la pintura de Portocarrero a la máscara, “como si el rostro de la pintura cubana y la máscara que le ha regalado Portocarrero coincidiesen” (205). La pintura de Portocarrero, sin duda el más admirado por él entre estos pintores, es la máscara —la epifanía— que da plenitud al rostro —lo sumergido— cubano.

El historiador A. Kapcia, en *Cuba, Island of Dreams*, su estudio sobre orígenes y manifestaciones de la cubanía (“explicada como la creencia teleológica en la cubanidad” 22) desde los albores de la independencia hasta la Revolución, nos recuerda que la obsesión por la identidad es “un rasgo dominante y abrumador de la cultura política cubana” (24) en razón de los avatares tan particulares que vivió Cuba desde su tardío

intento independentista pasando por la consiguiente Enmienda Platt, sin olvidar otras intervenciones estadounidenses posteriores. Y aclara que tal obsesión, “cuando uno examina la naturaleza de la historia cubana [...] resulta menos ‘obsesiva’ y más lógica, porque la historia (como siempre escrita por los vencedores) tendió hasta el siglo XX a definir a Cuba como una entidad satelital, dependiente culturalmente, negándole así una historia propia” (24).

Esta postura de Lezama respecto al rostro y la máscara, respecto a la identidad, cobra otra dimensión en el marco de estos planteamientos de Kapcia, y permite entender que no sea tampoco un gesto aislado, sino que se repita en otros cubanos.⁹¹ En Lezama recorre cada defensa suya de *lo cubano*, y bajo la forma del juego entre la máscara y el rostro adquiere toda la autoridad de un argumento curioso, porque subvierte los términos, porque sitúa la potencia, la identidad, en el vacío, en el cambio, en lo que se cataloga como la falta, como carencia. Se ve en su análisis de la obra de Casal, en su canon del XVIII hecho de faltantes como las pinturas nunca halladas del mismo Casal, y se ve igualmente en sus estudios sobre Arístides, donde exalta que ese pintor plasme el anonimato de las muchedumbres en rostros borrados (lo nacional sin rostro) y por otro lado, que dé con el rostro *per se* de la madre cubana. Es interesante que Lezama subraye

⁹¹ La otra manifestación de este llamativo juego con la máscara, el cambio, la identidad son varias películas de Juan Carlos Tabío (1943). Es posible que su caso no tenga conexión con la idea lezamiana, aunque no deja de intrigar el punto de contacto entre Tabío con Lezama, puesto que Tabío colaboró en la película *Fresa y chocolate*. A la luz de las afirmaciones de Kapcia sobre ese trasfondo histórico cubano particular cobra cierto sentido que además de Lezama otros artistas cubanos usen tan reiteradamente esta estrategia, y que en cambio no sea un rasgo consistente en las producciones artísticas de otros países. Aunque los vínculos teóricos tanto Severo Sarduy como Tabío recurren al tema de la máscara como suplantadora del rostro y la sucesión de máscaras, la movilidad y no la fijeza, como fundamento de la identidad. Respecto a Juan Carlos Tabío, *Dolly Back* (1986), *El elefante y la bicicleta* (1994) y *Lista de espera* (2000) usan todas como estrategia estructurante un juego como de muñecas rusas donde se desgajan capas y más capas de eventos con apariencia de realidad pero que resultan ser juegos del director, pruebas, fragmentos oníricos. Las connotaciones críticas de esta estrategia respecto a los medios de masas tanto en el capitalismo como en la Cuba posrevolucionaria palpitan ahí con tanta fuerza como el cuestionamiento a la categoría de lo real y lo uno en sí.



esto como un logro en Arístides, si consideramos el lugar tan potente que ocupa la madre en el Caribe y en Lezama en particular; es fácil especular sobre las consecuencias de esta afirmación para pensar lo nacional en torno a la familia (desde su papel en *Paradiso*, por ejemplo, leída como alegoría de la familia y la historia cubana del azúcar y el tabaco por González Echevarría), en torno a lo femenino y en especial en torno a la homosexualidad, como fijación con la madre pero también en Lezama, toda su vida en el closet, como el lugar donde por forzamientos sociales la máscara y el rostro se alternan, se confunden, se yuxtaponen, se usurpan.

Lezama es poco indulgente con la fijeza, ya lo hemos señalado, pero en este contexto se aprecia cómo se sostienen sus afirmaciones dentro y fuera de su propia armazón teórica. Lo que subyace a estos juicios en pro de la metamorfosis es en realidad una ambigüedad consustancial a Lezama, que en todas sus formas predica *lo cubano* y sin cesar socava cualquier posibilidad de señalarlo con bordes y contenidos fijos. Un alto elogio de Lezama a un pintor o a un artista cubano es calificarlo como uno que a partir de su cubanía se sumerge en lo universal. Y eso vale para individuos y para la isla entera. De ahí que en su gestión en *Origenes* y su obra personal tienda a incluir “la isla en el cosmos”, a poner a circular en la isla pensamientos y tendencias cosmopolitas y hacer circular en el mundo occidental las obras que nacen en Cuba, o mejor, en La Habana. Porque para Lezama un gran cubano es aquel que, como Zequeira, Rubalcava, Heredia o Martí, “dilata el mar Caribe hasta abrirlo de nuevo al Atlántico, y a éste lo mete de nuevo en el Mediterráneo” (“Paralelos” 966).

Lo cubano es, pues, en él una sustancia fluida, una máscara de lo homogéneo que estudiamos en el Capítulo 2, y por eso una lista de *lo cubano* en Lezama tiene algo de

arbitrario y disparatado, algo que se resiste a la división local-global en boga porque la tradición que daría pie a un canon y por ende a una identidad (política o artística) no se define por las fronteras nacionales, sino por el espíritu creador. O con más precisión, en algo tan arraigado como el suelo natal, un artista es uno en quien la creación se da por una combinación “donde las vivencias de su sabiduría [o sea la influencia de su paisaje como naturaleza y cultura] se vuelcan en una dimensión colosal” (“Paralelos” 968). Por ese desbordamiento de lo nacional en lo creativo, Martí se puede y se debe poner lado a lado de Rimbaud, o de Góngora, y Juana Borrero va al lado de Da Vinci, porque “las vivencias profundas que produce la contemplación de los *Negritos*, son semejantes a las que produce la Gioconda” (963) (véase Figura 9). Van juntos, independientemente de sus nacionalidades, sus natalicios, el género que practican, porque el hecho de que “los procesos que alcanzan esa calidad, en cualquier idioma, no pasan de los cinco personajes de una mano, nos obliga a compararlos y barajarlos” (968). Por eso Lezama no tiene inconveniente en tratar de *muestro* tanto a Garcilaso como a Whitman.

Si seguimos la interpretación de Rafael Rojas, para quien Cuba, por su historia convulsa, presenta los síntomas de una nación sin Estado (*Isla sin fin* 115), este aparato lezamiano en apariencia plagado de contradicciones y juegos que alucina con *lo cubano* como un vacío, una máscara, una ausencia, es en verdad la solución idónea a ojos de Lezama para valorar lo cultural en una isla sometida al asedio económico, cultural y político estadounidense, una isla que busca sus sedimentos, su pie de tierra. Aislemos entonces algunos constituyentes concretos de ese catálogo de inexistencias, esa “tradición de faltantes” que reflejarían *lo cubano*:

[...] los crucifijos tallados y el cuadro de la Santísima Trinidad, de Manuel del Socorro Rodríguez; las recetas médicas de Surí puestas en verso; las frutas pintadas por Rubalcava; las aporéticas joyas de Zequeira, perdida en este caso más lamentable todavía, puesto que nunca existieron; las pláticas sabatinas de Luz y Caballero; las cenizas de Heredia; la galería de retratos de capitanes generales, de Escobar; las pulseras [...] y las peinetas de carey, de Plácido; no conocemos siquiera un sermón de Tristán de Jesús Medina, brillante y sombrío como un faisán de indias; el recuerdo de alguna sobremesa de Martí niño, con sus padres, donde tiene que estar el secreto de su cepa hispánica y de su brisa criolla [...]; sabemos que Julián del Casal hizo aprendizaje y algunos intentos de pintar, nadie ha visto una de sus telas de aficionado; en el Museo no hay un solo cuadro de Juana Borrero, sus *Negritos* son para mí la única pintura genial del siglo XIX nuestro. Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano [...] (“Paralelos” 942).⁹²

Esta lista despierta reacciones como la de Martínez, quien alude a sus “exageraciones e invenciones (la referencia a las especulativas joyas de Zequeira)” (“Lo blanco-criollo” 280, traducción mía), y con ello argüye en pro del carácter imaginario o imaginativo, que para el caso es lo mismo, del proyecto de recuperación de lo blanco-criollo por parte de Lezama. Hablando de la preocupación de Lezama por los vacíos históricos, y de las ficciones que elaboran los origenistas —como “*La opereta cubana en Julián del Casal*, que escribiera otro escritor del grupo *Orígenes*” (Ponte, *El libro* 82)—

⁹² Lo que Lezama llama *Negritos* se titula en realidad *Pilluelos* (1896), pero seguiré usando el título que él les da.

el mismo Ponte nos recuerda que ante “la carencia de poesía en el siglo dieciocho cubano [...] Lezama sutiliza su trabajo de antologador, redobla sus búsquedas y conforma un dieciocho poético que no desdice tanto del arco que viene trazando en tres tomos desde *Espejo de paciencia* hasta José Martí” (105-106). Con ello tenemos las dos caras del trabajo lezamiano: la “invención” y la excavación.

Situado en el contexto que hemos expuesto, es claro que ese canon va tras las huellas de obras insinuadas o sugeridas que no alcanzaron a formarse por completo y mediante la maniobra de involucrar lo invisible o lo incompleto, Lezama tergiversa, renueva, la noción de canon como conjunto de referentes cumplidos. Desde “Dario Romano, nuestro primer platero en el siglo XVI” (“Paralelos” 942), hasta Martí y Arístides Fernández, lo que hay son en su mayor parte ausencias, que dejan abiertas las posibilidades de creación, que permiten poner en práctica la máxima lezamiana: “la historia está hecha. Hay que hacer la historia” (948).

Kapcia sugiere que, por la inestabilidad política cubana, por el hecho de que la isla no se pertenecía, sino que parecía vagar de mano en mano, de dueño en dueño, “la búsqueda de independencia y, más tarde, ‘soberanía’, se volvió naturalmente una búsqueda de una ‘historia’ perdida y un intento de rescatar la identidad” (24). Ante esa especie de sin salida de historiografía e identidad, el pensamiento lezamiano propone por un lado el extralímite de las fronteras culturales y geográficas y, en consonancia, una base cronológica no lineal. En el Capítulo 2 mostramos las implicaciones para la concepción de lo americano. Su aplicación a *lo cubano* da como resultado la “tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación” (Berenger et al 139).

En Cuba la tradición (literaria o plástica) no existe. En esto Lezama está de acuerdo con el airado Virgilio Piñera: “Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que *no tiene una verdadera literatura que lo respalde*” (Citado por García Chichester, 231, énfasis añadido). Lezama lo dirá así: “Entre nosotros es casi imposible configurar una tesis o un punto de vista approximativo sobre nuestro pasado, ya de poesía, ya de pintura, porque los diversos elementos larvales aún no se han escudriñado, ni siquiera señalado su regirar ectoplasmático. Si no aparecen las larvas, cómo vamos a abrillantar el caparazón” (“Paralelos” 934). Pero ocurre que ese acuerdo no conduce a Virgilio y a Lezama a la misma conclusión. Lezama trastorna el paradigma: si no existe la tradición es porque se busca con los parámetros errados, eurocéntricos, y entonces hay que paralizarlos, inutilizarlos, revirtiendo la cronología: no miremos hacia el pasado en busca de la huella. “Quizá la profecía aparezca entre nosotros como el más candoroso empeño por romper la mecánica de la historia, el curso de su fatalidad” (“Después de lo raro” 52). Teniendo en mente el valor de “lo sumergido” (bien sea que esto equivalga a perdido, a nunca antes visto o a muerto) es posible entender que Lezama ubique en su catálogo esas joyas de Zequeira, y que avizore el valor de los *Negritos* antes de que la institución museística lo incorpore a su haber (hoy puede verse en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana). El suyo es fundamentalmente un canon hecho por una tradición poética, “es decir que su destino dependerá de una realidad posterior” (54).

Rechazando los postulados consuetudinarios de “tradición” que estipulan la idea de influencia con dirección Europa-resto del mundo, y la idea del canon o la tradición

como referentes o lista de obras logradas, Lezama deja erguidas como directrices de *lo cubano* en la plástica, las siguientes: la participación con desdén y lo sumergido.

Participación y desdén. Ya hemos hablado del proceder cauteloso de Lezama en relación con el efecto ineludible de Picasso, por ejemplo, sobre los pintores. Lezama socava el discurso colonialista de la crítica pictórica, para este caso, señalando que es natural que se mire hacia autores que han logrado unidades o resuelto problemas plásticos, y de paso, que aún esos artistas han estado sometidos a la corriente de las influencias, si se quiere:

Así, el joven americano, al sentir el aguijón fertilizante de Picasso, no actuaba con desacordado espíritu mimético ni con perpleja sangre aguada, sino como el joven ucraniano, borinqueño o lusitano, que recibían a este San Jerónimo de la plástica, que también a su manera había unido las tradiciones orales del Oriente, el secreto de sorprender al narrador en su mejor momento, con el canon romano, la esfera ecuménica, la academia filosófica de Rafael y la legión tebana de El Greco (“Sumas críticas” 376).

Un pintor *cubano* entonces se ve precisado como todo pintor a un diálogo con otros pintores precedentes o contemporáneos. Pero ese diálogo se da en igualdad de condiciones, porque ambos están en el mismo terreno: el de la creación. Lezama lo resume hablando de Arístides Fernández quien, dice: “hizo visible lo más secreto de un pintor cubano, su participación y su desdén” (“Arístides” 186). Esta dinámica, donde lo que prima es la creación, insistimos, es todavía más clara en su descripción del sustrato de Amelia Peláez: “Punto de acercamiento de dos tradiciones, pues mientras la tradición europea le enseñaba lo que había de suprimirse en el cuadrado de tela, la otra tradición

nuestra [hispana] lo llenaba de todos los comienzos en las playas inaugurales” (“Amelia” 195). El artista americano es uno a quien la historia universal le pertenece, uno que se inserta, como la isla, en el cosmos. Hablando de la pintura de Arístides, Lezama lo consigna bien: “nos recorre ese primer escalofrío, ese placer que se define como lo cubano penetrando en un arquetipo universal y después rescatándose de nuevo como una insinuante plenitud de lo que nos pertenece inalienablemente” (“Arístides” 142). En otras palabras, “lo cubano es como una manera de envolver lo externo en mirada cubana” (142).

Lo sumergido es la segunda directriz de *lo cubano* en un canon plástico. Ese concepto aplicado a la plástica se hará más patente unas páginas más adelante, cuando veamos las anotaciones de Lezama sobre Arístides Fernández. Por ahora recordemos que en *lo sumergido* cabe tanto lo que no ha sido hecho/visto, como lo que se hizo y desapareció, y que en ambos casos, ese hecho es posibilitador. En el caso de Arístides, perseguido muy de cerca por la muerte, esto es singularmente cierto, y vemos cómo Lezama logra hacerlo entrar en su lista paradójica con un pase casi mágico: no tomándolo como uno cuya obra quedó truncada, sino uno cuya obra estuvo completa y se perdió, argumento de una lógica avasalladora, dentro de sus propios marcos: “Hay que decir que toda esta obra visible se hizo en la urgencia de cinco o seis meses de labor, y por eso nos parecen las obras menores de un gran pintor cuyas obras fundamentales se han perdido”. (“Otra página para Arístides” 111). Pero ya volveremos a esto.

Estos elementos son en general los que subyacen a su valoración de los artistas plásticos cubanos, y son los que se entresacan de sus críticas. Pero el enorme valor de esos escritos para un acercamiento a las teorías de la cultura y a las maneras de la crítica

de arte en Cuba reside en la manera audaz como Lezama se aproxima con esos lentes suyos a obras muy distintas y saca, no una uniformidad, sino una panoplia de figuraciones para *lo cubano*. Lezama, en la negación se afirma. A esos elementos que apuntala para cada pintor específico iremos luego de concluir con el tema de la máscara, que permite apuntar uno o dos aspectos más respecto a identidad y paisaje en Lezama.

Muerte de Narciso: rostro, reflejos, resurrección

Mucho se ha dicho que la obra de Lezama no exhibe fases, que parece nacer adulta y hecha, que conserva sus rasgos definitarios sin altibajos, sin cambios drásticos, marcados (salvo por las diferencias que admiten los géneros que practica) desde lo primero que escribe. Él mismo insiste en que la creación no se define ni depende del avance del tiempo. Esta consistencia suya sobrepasa el estilo, y caracteriza sus temas también. He venido considerando como sus primeros escritos el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), “El secreto de Garcilaso” (*Verbum* I, 1937), y “Muerte de Narciso” (*Verbum* II, 1937). Sin embargo, en 1935 Lezama redacta “Otra página para Arístides Fernández” y “Otra página para Víctor Manuel”, publicados en *Grafos* en 1935 y 1937, respectivamente. El abanico de sus intereses está trazado finamente desde ahí: lo americano, la teleología insular, lo cubano, lo barroco y el paisajismo en pintura y en poesía, y los temas católicos así como el barroco. Sin embargo, importa mucho resaltar para fines del papel central de la pintura en el pensamiento lezamiano, que su primer texto sea precisamente el relacionado con la pintura cubana. De manera que sus temas atraviesan cuarenta años, con pequeñas adendas y acercamientos de primerísimo plano, pero estaban ya insinuados, en esos primeros textos. Se ven en “Muerte de Narciso”

(1937). Ese es un poema donde la contemplación del cuerpo como totalidad es saboteada, donde el cuerpo más se entrevé que se ve, donde está fragmentado no sólo por la exposición en los versos, sino por la distorsión proveniente de sus reflejos en un río. En este poema vibra el “sutil paisajismo” de Lorrain, donde no se dejan entresacar trozos de ese paisajismo gráfico que Lezama critica, donde se anuncian pedazos de cuerpo (manos, frente, espalda, labio), pero el sujeto cambia entre terceras y primeras personas, y al final una estela de lienzo blanco nos vela el cuerpo entero: Este poema (“Cetrería de metáforas” como lo recibió la crítica de Gaztelu) trata de un devenir, un transcurrir, no de un detenido mirarse. Aquí Lezama en efecto se acerca al Narciso desde otra perspectiva.

En primer lugar, es una conversación con los Narcisos de Paul Valéry. Durante su carrera de poeta, Valéry escribió varios poemas en torno a ese personaje. Sus preocupaciones eran dos: por un lado, la comunión entre el Narciso y el universo, bajo la forma de un beso a las estrellas, en el agua. Por otro lado, y muy importantemente, el problema de qué ocurre con la identidad derivada de la mirada cuando el reflejo desaparece, cuando la fuente queda a oscuras. En concordancia con esa concepción del ser que Lezama ha venido recriminándole, la respuesta de Valéry es naturalmente que el Narciso muere: “Adieu, Narcisse... Meurs! Voici le crépuscule.... “Évanouissez-vous, divinité troublée!” (“Narcisse Parle” 83).

Para Lezama, el problema de Narciso empieza donde Valéry lo da por concluido. El largo poema escrito por Lezama trata la disolución del rostro en el espejo móvil del agua: “Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo” (*Poesía completa* 11). Versa además sobre la disolución no sólo visual (por el reflejo), sino material del cuerpo (por la muerte). Este poema es, pues, el escenario de dos temas lezamianos: la resurrección y

muy singularmente el barroco literario americano. En efecto, su “Muerte de Narciso” ha sido leído con buenos argumentos como un poema en clave teológica, sobre Narciso-Cristo (Bejel, *José Lezama Lima* 93), y es que sobrenadan en él con mucha fuerza símbolos católicos como la cruz, la corona de espinas, y la resurrección misma. La escena final, por ejemplo, trae la dimensión simbólica de la resurrección evocando un chorro de abejas que polinizan figuradamente a un Cristo convertido en geranio, flor símbolo de la consolación: “Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado. Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas” (*Poesía completa* 16).

Más allá de las certezas del ojo y de la permanencia del cuerpo, este Narciso repuja la polaridad de la imagen, que se evoca muy bien mediante el espejo: lo que proyecta el reflejo y el reflejo en sí están unidos pero entre ellos media la distancia espacial y temporal, la imposibilidad de fusión que sabemos constitutiva de la imagen lezamiana. Esa imposibilidad de fusión es vencida únicamente, claro está, en la resurrección, ateniéndonos a Dante y al marco tomista de lo figural.

Además de esto, “Muerte de Narciso” jueguita con la noción pagana del viaje subterráneo de Ra, su muerte cada noche y su reaparición en la mañana; no en vano el río que atraviesa el poema es el Nilo. Sin embargo, Lezama completa el círculo que a su juicio se había quedado truncado entre los egipcios (tal como expone en la era imaginaria de ese nombre). Y así, incluye la resurrección, que a los egipcios del más allá les estaba velada. De manera entonces que “Muerte de Narciso” alude, primero, al fin del Narciso concebido como un vanidoso incurable cuya identidad proviene de su propia contemplación. Igualmente hace referencia (en paradoja con el título) al que vuelve a vivir a partir del reflejo, a esa forma de la máscara que es la proyección fluida del rostro

en un río, a la imagen fluctuante, metamórfica en fin: “Máscara y río, grifo del sueño” (9), siendo el grifo símbolo medieval de la doble naturaleza (humana y divina) de Cristo.

Otra lectura señala que “Muerte de Narciso” se sitúa como diálogo y continuación de una tradición barroca americana, puesto que —además de presentarse con una tesis sintáctica definida como barroca— alude a la “Oda al Divino Narciso”, el auto de Sor Juana Inés de la Cruz (Bejel, José Lezama Lima 94ss). Una interpretación adicional le atribuye a este poema un contenido ekfrásico y la cualidad de ser, en el linaje de los emblemas barrocos, “un emblema pluridimensional que ofrece varios mensajes cifrados” (Areta Marigó 42).

Es de anotar que esta interpretación define la noción de ékfrasis como “espacio de despliegue de una acción a través de un momento que la implica” (42), y que sólo así es aceptable, pues de verla en sentido clásico como la *descripción* de un objeto artístico, o como la figura que se propone atrapar *lo visual en palabras*, sería inaplicable en Lezama por lo que ya expusimos de su elusividad respecto a esa mimesis entre las artes. Con todas las interpretaciones dadas, creo que aún hay que recalcar que “Muerte de Narciso” sí testimonia el interés de Lezama por la pintura desde un principio, pero que en vez de buscar el estatismo necesario de una ékfrasis, el “grafismo representativo”, Lezama tiende hacia el paisajismo sutil de Lorrain y de Garcilaso. Tiene a echar nubes sobre la figura, a ofuscar el ojo y el entendimiento del lector con miras a cultivar la sensación, más que el intelecto.

Llama la atención que en todos esos textos contemporáneos unos de otros, Lezama está girando en torno a un tema que parece interesarle mucho: el secreto. Pretende develarnos “el secreto” de Garcilaso, cuando en verdad deja al lector con la

intriga de cuál puede ser. Hablará en “Muerte de Narciso” de Cristo como “el geranio en secreto convertido”, donde secreto parece equivaler a “invisible” o “sumergido”, en su propia terminología. Y finalmente, glosará el “secreto” de Julián del Casal: “la imposibilidad de la pareja” (“Julián” 88-96). Estas tres vertientes conducen respectivamente al paisajismo, el catolicismo (y la creación) y finalmente a la presunta homosexualidad de Julián del Casal. Curiosamente, ese tríptico define a cabalidad a Lezama. Del paisajismo ya hemos hablado pero vale retomarlo lúdicamente para aplicarlo a la relación de Lezama con su propia sexualidad, a ese efecto de “nubosidad” sobre su vida que implica el closet en un Lezama que a petición de su madre se casa con María Luisa Bautista, y que se escandaliza de la homosexualidad abierta (sobre lo cual discurre largamente Lorenzo García Vega en *Los años de Orígenes*).

El tema de la homosexualidad de Lezama en relación con su obra ha sido estudiado profusamente desde la década del noventa, pues, son “El discurso gay y la *queer theory*, que en los mismos años se afianzan en el ámbito académico” [los que] “contribuyen a perfilar un Lezama ya no elitista e ‘hiperesteticista’, como declara la burocracia revolucionaria’, sino pionero en lo ideológico y lo literario” como óptimamente lo consigna Buckwalter-Arias (54). Entre los textos atinentes al tema Bejel (2000 y 2001) se ha centrado en la relación entre lo queer y la nación, usando marcos psicoanalíticos para situar al homosexual (al que se rechaza para erigir contra su ausencia la nación) en el centro del proyecto de modernidad cubana, bien sea por ausencia o negación por parte de la oficialidad, o por contestación por parte del artista. Así, Bejel estudia comparativamente los constructos de nación e identidad atravesados por cuestionamientos de género, de Lezama, Severo Sarduy o Reinaldo Arenas (*Gay Cuban*

Nation), convencido como está de que “dado que la homosexualidad es una parte constitutiva de la interpelación de la subjetividad nacional cubana, la categoría de homosexualidad *puede* ofrecer la posibilidad de mirar de una forma nueva el nacionalismo cubano” (“Cuban Condemnation” 168). Bejel concluye que “la categoría de homosexualidad en la cultura cubana a finales del siglo XX empezó a situarse como una marginalidad a partir de la cual el homosexual abyecto [puesto en esa posición por la cultura], critica —directa o indirectamente— la cultura dominante nacional” (168).

Por su parte, Cruz-Malavé en un capítulo con un título elocuente, “Una hermenéutica de ‘lo difícil’: paternalismo, homosexualidad y sistema poético”, sitúa de modo no simplista nociones del sistema poético como transfiguración y eras imaginarias, en relación con lo *queer*, partiendo de los capítulos atinentes al tema en *Paradiso*. Una última lectura sugestiva en este croquis es la de Levinson, quien con mucha sutileza enlaza convincentemente “Catolicismo, resurrección, deseo y muerte” con el eros de la lejanía y con la crítica a la modernidad desde Lezama.

Aunque a estas lecturas (salvo a la de Levinson) subyace la continuidad literatura-biografía (implican la homosexualidad de Lezama a partir de su obra), su propósito no es forzar a Lezama a salir del closet —hacer de “excavadores de la identidad” según sus palabras (*Poesía* 431)— cosa innecesaria e improductiva. Compartiendo los supuestos del papel fundante del género en lo político, quisiera por lo pronto reservarme el derecho de restringir las apreciaciones que siguen netamente a la obra de Lezama, aunque apunte coincidencias con sentidos asociables a la homosexualidad. Desde esa perspectiva, propongo situar esta noción de “secreto” como parcial activador del sistema poético de

Lezama, como noción tan importante como el eros de la lejanía o lo sumergido. Una noción en realidad sinónima de ellas.⁹³

Dejemos de lado que Lezama tenía que andar con pisadas de felino tras el escándalo que provocaron los capítulos VIII y IX de *Paradiso*, esa novela considerada en los “círculos oficiales como ‘un monumento al maricón’” (Ponte, *El libro* 170); que las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) (1965-68) generaban miedo, exilio y autocensura en los intelectuales, homosexuales o no, y aun en personas del común; y que la moralidad católica reinante en su familia debían forzar parte al menos de su decisión de permanecer en el closet. Veamos algunos jirones temáticos del “secreto” en Lezama.

Puede llenarse, en primer lugar, con el contenido de lo oscuro, de lo sumergido, de lo que no se sabe o no se conoce. En el Capítulo 1 el “secreto” está entonces en la base de esa poética que se edifica sobre una dilación, sobre una permanente oscuridad del sentido, que se descorre sólo por instantes. En ese capítulo asociábamos este estado de luz y oscuridad a la barroca móndada leibniziana, ese ámbito oscuro que Deleuze compara a un edificio de dos plantas (una oscuro y una que proyecta luz sobre ella).

En el Capítulo 2, lo sumergido y aun lo que no se quiere, o no se puede, o no se debe ver era parte determinante de un cuestionamiento y redireccionamiento de los

⁹³ Casi en la misma dirección, creo preciso hacer una acotación respecto a lo camp en conexión con el neobarroco lezamiano. Algunos de los numerales de esta especie de lista elaborada por Sontag en “Notes on Camp” vibran cuando se los contrasta con la obra y los mecanismos textuales de Lezama (el camp “no es comprometido, no es politizado, o en últimas es apolítico”, o el hecho de que el camp crea una nueva sensibilidad). Sin embargo, son más los aspectos que de contemplar el sistema poético con atención resultan rechazados. Entre ellos, para mencionar sólo algunos, la fuente del humor en Lezama no se compadece con la del camp: en Lezama es claramente una mezcla de estilos: la risa se produce, como antes dije, por una combinación de tema bajo, con estilo alto. El tipo de objeto al que se dedican las reflexiones estéticas (lo popular, antiguo...) en el camp tampoco es el mismo que en Lezama. Por lo demás, la “nueva sensibilidad” que Lezama persigue, que sea la otra lógica de la sensación derivada de un arte distinto (una lógica que tenía que ver en principio con las búsquedas de Cézanne, como lo dice Lezama) o la lógica antocartesiana es una cosa; otra es que esa nueva sensibilidad esté destinada como en clave a un grupo de pares.

modelos de crítica y política de tendencia eurocéntricas. Si en relación con la poética únicamente un poeta tenía acceso a la claridad del secreto, a la transfiguración del sentido, en relación con la historia corresponde al crítico esclarecer, sacar a la luz trozos de cultura cubiertos por las avalanchas de lecturas prefabricadas u orquestadas por los aparatos discursivos hegemónicos.

En relación con lo pictórico, lo secreto o sumergido, bajo la forma de la cámara oscura de la memoria es el mecanismo *sine qua non* del razonamiento reminisciente. Está agazapado o adormecido en las pinturas y cobra vida al ser mirado críticamente. Al ser vista por un sujeto metafórico una pintura revela facetas del diario vivir que son de otro modo irrecuperables. Es como si el pintor sembrara en la tela un algo que despierta al ser contemplado. En este terreno de lo pictórico el secreto también tiene otros dos aspectos: la máscara y el ángel, que se aplican en igual medida al carácter cambiante del artista y de lo representado, y a ese algo misterioso, inefable o indescifrable que actúa en la verdadera creación. Son estos los pliegues que conforman el abanico de lo secreto en Lezama, un secreto inseparable de *lo cubano*.

El contexto de las críticas

Leyendo en conjunto las críticas escritas por Lezama Lima y Guy Pérez Cisneros a partir de los primeros años de 1940 se tiene la impresión de que el contexto cultural era tremadamente paupérrimo, que los artistas de todo tipo no tenían apoyo ni institucional ni del público, que sus obras no se difundían debidamente, que no había círculos de discusión, que los intelectuales cuando menos sufrían de letargo. En realidad, este telón de fondo ha sido corregido en parte por historiadores y estudiosos de la cultura cubana.

Se ha hecho explícito, así, que tanto Lezama como Pérez Cisneros y sus compañeros de faena literario-crítica en forma de revistas y exposiciones, reaccionaban contra los principios estéticos de la generación anterior: el grupo *Minorista* con Jorge Mañach, Juan Marinelo y Alejo Carpentier entre sus integrantes. No que fueran iniciadores en solitario de la promoción cultural en la Cuba de su tiempo. Así mismo, se ha enmendado lo relativo a la desnutrición cultural de la época. De hecho, el período de la República (1902-1959) es de una riqueza extraordinaria en términos, por ejemplo, de publicaciones, como reseña Santí: "se fundaron no menos de 558" ("República de Revistas" 160). El mismo autor se encarga de poner los factores en situación: "condenamos la República por su corrupción política y su inestable economía, pero se nos olvida elogiar la producción cultural de la misma época, gran parte de la cual se dedicó a criticar esas mismas políticas y economía" (166). Lo que subyace a las quejas y lamentos de Lezama y compañía va en esta línea, pero también es asunto de preferencias dictadas por la idiosincrasia que rige distintos y divergentes proyectos o ideales de nación o de cubanía. Lezama y sus colegas quieren diseñar y poner en circulación otra visión de *lo cubano*.

Sin embargo, es importante insistir en que los reclamos y afanes de este grupo de intelectuales agrupados en torno a Lezama son sensatos para el caso muy concreto de lo pictórico. Martínez (*Cuban Art and National Identity*) ha hecho ver que los artistas plásticos de la vanguardia cubana (1927-1950) sí pasaban momentos muy difíciles durante la década del 30 y el 40, debido al abandono oficial y al desinterés general; que pese a que había tantos pintores en acción tropezaban con las puertas cerradas de la falta de críticos, la falta de compradores, la falta de exposiciones. Este panorama es el que Lezama y Pérez Cisneros, en compañía de los muchos pintores que se unirán a las

revistas donde ellos trabajan, quieren enmendar. Este empeño, por otra parte, traduce una postura decididamente política afincada en lo cultural.

Basta con contrastar el panorama económico y político descrito por Louis Pérez en *On Becoming Cuban* con las empresas de Lezama y Pérez Cisneros, para percatarse de este sustrato contestatario respecto a la penetración cultural. Los años 1920 inician en Cuba una oleada de modernización que cubre desde la apertura o mejora de vías hasta la introducción de electrodomésticos. Con el comienzo de los vuelos a Cuba (1921), aumentan los hoteles y los casinos, los espectáculos nocturnos en bares y clubes, todo a la medida del turismo norteamericano con su “capacidad de reordenar el ambiente físico de la vida cubana en torno a sus propias necesidades” (Pérez 179).⁹⁴ La imagen de La Habana como destino turístico se promociona en “periódicos, revistas [...], artículos de viaje, libros de turismo, anuncios de agencias de viaje, compañías ferroviarias, poemas, odas y canciones” (181). Este fenómeno se acelera y entre las consecuencias están que hacia 1950, “el crimen organizado había asumido control de la mayoría de los hoteles y casinos de Cuba” (196).

Estos cambios sociales y esta proliferación de imágenes sobre Cuba y los cubanos tenían grandes consecuencias en la idiosincrasia, pues como explica Pérez, una vez más: “lanzaron a los cubanos a una negociación de la percepción de sí. Si Estados Unidos servía como lugar de satisfacción personal y éxito profesional, era necesario acoplarse a lo que el gusto popular y las fuerzas de mercado proclamaban que significaba *lo cubano*. El éxito [...] a menudo dependía de plegarse a la representación polivalente de ‘cubano’” (215). Caminar por la calle Obispo, en La Habana, era adentrarse entre acentos no habaneros y rostros foráneos. Y oír la radio, recién llegada, era exponerse a avisos sobre

⁹⁴ Todas las citas de este libro y de los artículos o libros en inglés son traducciones mías.

aparatos también recién llegados, que invitaban a adoptar un modo de vida novedoso. Ahí se encuadra el empeño de Lezama y sus colegas, su reacción de clase a la imposición cultural y económica también. Reaccionan con la cultura a la invasión en todos los niveles.

Los pintores y lo cubano

Umberto Peña, amigo de Lezama quien conoció de cerca sus gustos en estética, enumera entre los pintores del agrado de Lezama, nacionales y extranjeros, personas a las que no sólo les dirige pocas o ninguna mención en sus ensayos, sino artistas que riñen un poco con la apariencia de conservador de Lezama. Hay en esa lista gente como Pollock, Klee, Chirico y Tàpies. Sabemos por el mismo Peña que, entre los cubanos, Víctor Manuel era el pintor “que más elogiaba” (Espinosa 236), pese a que el ensayo que le dedica es duro y le enrostra pocas ganancias, por ejemplo en cuanto a su empleo del color (que Lezama parece hallar afrancesado), y a que Lezama no habla de *lo cubano* sustentado en los guajiros y lo rural como se aprecia en las obras de Víctor Manuel.

Es de notar que Lezama se mantenía al tanto del discurrir plástico internacional así como de las tendencias de la crítica. Esto se ve por ejemplo en sus notas sobre los caminos predilectos de la crítica escultórica del momento, caduca a su modo de ver: “[...] frase valorativa aún tan frecuente en la crítica de escultura, que ya, modernista y exangüe, debía reintegrarse a la panoplia de quincalla de la crítica romántica” (“Lozano y Mariano” 197). Se ve igualmente en el ensayo sobre el bodegón de Fray Juan Sánchez, recién desempacado para una exposición a La Habana; e incluso en su nota “En la muerte de Matisse” (1954), donde habla de *Caracol sobre la mesa*, una pintura apenas uno o dos

años anterior a la fecha de su ensayo. De ahí que Peña tenga razones para afirmar: “No pienso, como sostienen otros, que se había quedado en determinado período. [...] No abarcó, por supuesto, todas las escuelas y tendencias, y tal vez no estuvo muy al tanto de las más recientes; pero estuvo bastante informado sobre lo que estaba ocurriendo en el terreno de la pintura” (Espinosa 236). Sigamos al pie, por su valor informativo, el inventario de preferencias que ofrece este amigo suyo:

Entre los cubanos tuvo en alta estima a Carlos Enríquez, cuya obra posee para él ‘la sensibilidad galopante del cubano’; Raúl Millán, ‘misterioso e inteligente y con el poder de síntesis de Paul Klee’; Mariano Rodríguez, del cual le gustaban en especial sus períodos abstractos y de la India; Luis Martínez Pedro, para Lezama un magnífico dibujante; Amelia Peláez, pintora de la belleza cubana [...]. De las promociones más recientes, estimó a Antonia Eiriz, Servando Cabrera Moreno y Raúl Martínez (237).

Se ha comenzado a repetir (Gottberg), un poco a la saga de Martínez en sus trabajos sobre la vanguardia pictórica cubana (1994), que el canon plástico que Lezama privilegia es una trinidad: lo blanco, lo masculino y lo urbano criollo colonial. Ese catálogo desecha un poco a la ligera matices importantes que provienen del sistema poético lezamiano, donde los cortes no son excluyentes, y que marcan lecturas de más amplio espectro y más abarcadoras.

René Portocarrero: sumergido y cenital

La diferencia entre los ensayos que Lezama compone sobre Portocarrero y los que escribe sobre otros pintores es abismal, en extensión y pasión. Los de Portocarrero sólo se

igualan a los que escribe sobre Arístides Fernández, siendo la mayor diferencia entre estos dos artistas el hecho de que la obra de René Portocarrero es más numerosa y alcanza a visitar asiduamente en sus seis décadas de producción continua lo que en seis meses Arístides Fernández entrevió. A todas luces, Portocarrero, su obra, es tremadamente sugerente para Lezama, le habla en su mismo código. O mejor, Lezama logra hacerla hablar en su mismo código. En el caso de Portocarrero, los aspectos que Lezama entresaca, a más del ángel y la máscara (bajo forma también de mariposa o de flor) son: el árbol, el carnaval (véase Figura 10), el diablito, la casa de la niñez, la ciudad y la catedral. No debe sorprendernos que todos estos elementos sean en gran medida intercambiables y que signifiquen la aparición de lo cubano sumergido sobre el lienzo.

Martínez, de los primeros en proponer una lectura general sobre el ideal de *lo cubano* en los pintores cubanos de la vanguardia, sostiene que Portocarrero y Amelia (y las críticas de Lezama que los estudian) están aquejados de una nostalgia por un pasado esplendoroso perdido. Aduce como ejemplo los *Interiores del Cerro* (véase Figura 11)—barrio donde pasó su infancia Portocarrero—y los trazos de arquitectura colonial en las obras de Amelia Peláez son para este crítico plasmaciones de una clase venida a menos. Lezama reconoce la pérdida implícita en ese pasado, pero, es preciso insistir, no ve eso como nada distinto a una posibilidad de creación; no propala una mirada plañidera sobre ese pasado, sino su transfiguración en lo visual. Leámoslo: “Entre nosotros la niñez del artista habitó un palacio de plenitud familiar, que al paso del tiempo los más diversos hados [...] se encargarán de destruir” (“Homenaje” 236). El barroco de Lezama y el de Portocarrero se encargan de ese tiempo por fuera del tiempo, del más allá del marco. Bien es cierto que las pinturas de la casa se entroncan con las de la ciudad, como si la ciudad

fuera la casa y que eso da base de acierto a la afirmación de Martínez, pues Lezama mismo reconoce que “cuando Portocarrero empezó a pintar sus ciudades debe de haber tenido la sensación de que el sótano y el techo de su casa del Cerro, iban creciendo en aspas cruzadas a su lado, en silenciosos paseos” (238) (véase Figura 12). Con todo, es preciso tener presente que Lezama, al lado de esa casa citadina del Cerro, ve las casas pinareñas, rurales, de los cuadros de Portocarrero: “la casa pinareña, con sus columnas anchurosas como troncos” en los que Portocarrero encuentra “una mezcla de delicadeza y resistencia que su pintura expresa por modo inimitable” (243).

Los Interiores del Cerro son sólo una fase en la obra de Portocarrero, donde hay por ejemplo la serie de brujos y de diablitos del carnaval, un tema donde tanto el pintor como el crítico contradicen la lectura de Martínez sobre la exclusividad de lo blanco-criollo en su imaginario de *lo cubano*. Portocarrero pinta diablitos del Carnaval y, cómo no, Lezama no usa maniobras esquivas, sino que, coherente con su sistema, habla del diablito como aparición de lo sumergido, como epifanía, como máscara, que a fin de cuentas el descenso a lo oscuro ocupa un puesto principal en este sistema suyo a raíz del descenso de Orfeo-Cristo y Dante al Hades. Portocarrero pinta carnavales y diablitos y Lezama nos dice: “En la carnavalada hay un punto de intersección, un instante en el que el subterráneo de los muertos se vuelca en la visitación con los vivientes. La imagen de lo sumergido y el espíritu de la visitación forman en el carnaval un punto que es una imagen. El diablito viene de lo invisible. Lo representa” (“Homenaje” 230). Para páginas posteriores, vale tener presente un contraste entre los diablitos-máscaras de Portocarrero (véase Figura 13) y los de Wifredo Lam (véase Figura 14) en intención y resultado: el contenido lúdico del diablito del carnaval en el primero, la seriedad de un rito santero en

el segundo; lo afrocubano enmascarado en público en Portocarrero, la máscara de lo afrocubano más recóndito y secreto en Lam.

Detengámonos un instante en el problema de la vegetación que daría pie a hablar de *lo cubano* realista al estilo de la pintura del siglo XIX. Sin embargo, Lezama encuentra un camino *extraño* (que produce la extrañeza que es su meta), para enfocar el tema. Las flores, el diablito y las máscaras de la obra de Portocarrero son continuidades para Lezama. Nos convence de esto arguyendo que: "Portocarrero nos revela que mientras pintaba los diablitos de nuestro carnaval, meditaba en las flores. ¿No expresan ambos, diablitos y flor, la misma absorción de la energía, lo unitivo del devenir y la cristalización?" ("Homenaje" 231). Es la resistencia a desligar, es una postura gnóstica sobre lo unitivo como ley rectora del mundo y el conocimiento, pero incluso para los legos, cuadros como los de *Brujos* pueden ayudar a ver de dónde viene esa coincidencia a ojos de Lezama (véanse Figura 15 y 16). Además, si ya estamos acostumbrados a su noción de lo subterráneo, parece casi normal que recurra a esos términos, como si flor, ángel y árbol, manifestaciones intercambiables según su ensayo, tuvieran en común el pie a tierra: el hundimiento en lo oscuro invisible como sustento, y el cuerpo como haz de lo visible. El árbol y la flor llevan a Lezama hasta los egipcios, otra vez indiferenciando *lo cubano* al fundirlo con lo universal:

No obstante estar arraigados en una esencial cubanía, recordaban los mitos egipcios de la fecundación [...]. Esta fase del sumergimiento, de lo que se oculta en una estación para reaparecer de nuevo, es en extremo suscitante en esta pintura. Ese mundo del sumergimiento le entrega su hieratismo.
[...] Esa escala vegetativa se muestra en un recorrido de troncos, hojas,

flores y frutas, en una especie de árbol en el centro de la ciudad, del pintor y del cosmos (234).

Hasta aquí parece primar lo espacial en la lectura de Lezama, lo que ha adquirido forma, pero en realidad lo que subyace tan apasionante a estas pintura para Lezama es que en ellas se puede ver el mismo quiebre temporal, el “tiempo fabuloso” (“La imagen histórica” 846) que Lezama yergue en su acercamiento a la historia: el tiempo de lo sumergido y el de la epifanía se conjugan en las pinturas sobre la catedral de La Habana. En el cuadro *Catedral* de Portocarrero (véase Figura 17) conviven “el tiempo del sumergimiento” propio del mundo vegetal y “el tiempo visible, cenital” que Lezama llama “del juglar en el castillo” (“Homenaje” 242). Pero dejemos que sea Lezama quien concluya: “el tiempo del juglar, [...] visible, cubano, cenital, se iguala en su pintura con el tiempo del sumergimiento, invisible, telúrico, cosmológico” (243).

Es llamativo que Lezama no analice las pinturas de Portocarrero (*El vía crucis*) para la iglesia de Bauta, sitio de reunión de *Orígenes*, como tampoco lo hace con la *Resurrección* pintada por Mariano para la misma iglesia (véase Figura 18). Creo que se explica por el poco interés de Lezama por lo obvio. En esas pinturas vemos el ángel, la cruz, la catedral y la epifanía, pero no como “un mundo categorial plástico” (236), no como problema formal y temático a la vez. Esto para insistir en que no es por católicos que esos temas de lo sumergido y la epifanía le atraen en sí. No es ahí donde está el arte de Portocarrero ni la crítica diestra de Lezama. Lo que convierte a Portocarrero en “uno de los grandes pintores americanos” es la casa y la ciudad, la catedral, el ángel, la flor, el juglar, el diablito, la cristalización del arriba y el abajo en esa “obra imponente que abarca desde la mariposa hasta la catedral” (“Homenaje” 246).

Arístides Fernández: "fermento perdurable"

En el ensayo monográfico (1950) que Lezama dedica a la obra de su amigo Arístides Fernández, muerto a los 30 años de edad, se comprimen las claves de la perspectiva o la idea de Lezama sobre la tradición en las artes. Arístides estudió en el Conservatorio de San Alejandro, pero se retiró, prefiriendo seguir sus propias búsquedas. Lo singular de su obra en la producción de la época le merece el apelativo de “isla pictórica”, en boca de Ángel Gaztelu, y otros calificativos enaltecedores por parte de pintores como Portocarrero, quien lo ve como “un valor permanente en nuestra historia de la pintura” (Museo Nacional, *Arístides* 12), y por parte de críticos como Guy Pérez, para quien Arístides está “entre los primeros pintores de calidad que podemos ofrecer a la curiosidad de propios y extraños” (26).

Arístides Fernández pinta casi todo lo que deja de su obra en los últimos cinco o seis meses de su vida, y en razón de la escasez económica —él hace sus colores—, su paleta gira en torno sólo al azul, el morado y los tierras. Explora el fresco, en la época en que los muralistas mexicanos estaban en vigor, pero ahí también su búsqueda fue solitaria y de limitados y frustrantes resultados debido a su falta de medios. Lo que Arístides presenta en sus pinturas es pues resultado de una búsqueda intensa, extra-académica, de medios y formas; la suya es una obra que nace en él, no una obra que parodia modelos y escuelas, y no es de rasgos simples por “incapacidad” para usar el término lezamiano para la pintura *naïve*, sino por decisión. Arístides no *sigue*, (sus pinturas no *recogen*) a sus predecesores cubanos o europeos. Para Lezama, este pintor es, por sus búsquedas, su obstinada singularidad, su extrañeza (en pleno sentido lezamiano), el equivalente en Cuba

de Cezanne: “Arístides Fernández es el pintor cubano que en nuestro país hace existente una medida plástica, que por su intención, efectivamente pictórica, e intensidad emocional, es comparable a lo que para Francia representa Cézanne” (Museo Nacional, *Arístides* 12) Además de sus pinturas, Arístides escribió unos cuantos cuentos, de los cuales “El borracho” y “La mano” se publican en el número de *Espuela de plata* correspondiente a abril-mayo de 1941, con una nota al pie donde se lee: “Como aclaración a su pintura, Arístides Fernández, dejó una colección de cuentos inéditos aún, que la muerte le impidió revisar, pero valiosísima para señalar las características de su vigoroso temperamento” (5). “La mano” se publica a menudo en antologías de cuento cubano contemporáneas.

Por la discreción de Lezama, que reúne con justicia y mesura afectos y crítica, la obra de Arístides le atrae por razones plásticas, más allá de la amistad muy entrañable que lo unió a él (al punto que a su muerte Lezama visita una maga para inquirir sobre su amigo, según cuenta Lorenzo García Vega en *Los años de Orígenes*). Varios elementos bastan para explicar la reflexión reiterada de Lezama sobre la obra de este pintor. En primer lugar, Arístides cumple en sí la intercomunicación de lo literario y lo plástico (ese tema del gusto de Lezama) y éste se encarga de hallar conexiones y continuidades entre sus cuentos y sus pinturas, aunque sean de un carácter muy distinto al que analizamos en torno al paisajismo y la ilusión óptica.⁹⁵ Su arte tiene, como dijimos, una raíz muy vivencial, explora técnicas y temas por su propia cuenta, por fuera de las técnicas y las escuelas imperantes en el momento. Para Lezama esto amerita el mayor elogio (el que le han merecido por igual Fray Juan Sánchez y Pierre Bonnard), siendo esa la condición

⁹⁵ Es de anotar que a partir de los años 50, Lezama mismo efectuó este cruce, al hacer algunos dibujos, a cuyo análisis Capote dedica unas líneas serias (véanse Figuras 19-24).

sine qua non de la creación. Finalmente, Arístides ejemplifica como artista (y ya no como prócer o como poeta a lo Martí) lo que Lezama denomina la pobreza irradiante o generadora. De ahí que Lezama describa con cierto detenimiento y con simpatía los resultados, a su juicio espléndidos, de lo que en otro caso sería impedimento: con tres colores, Arístides re-crea o replantea problemas pictóricos como fondos y sombras, y de una paleta muy reducida sale una obra consecuente. (Un buen ejemplo de esa circunscripción del color es el cuadro *Lavanderas* (véase Figura25). Lezama ve a Arístides como su par en la plástica, porque con estas búsquedas frenéticas también Arístides “intenta situarse más en el reto de lo que desconoce, que en el círculo de lo que define y repasa” (“De nuevo, Arístides Fernández” 139).

Hay aún otro elemento presente en la admiración de Lezama por la obra de su amigo pintor: su capacidad de ver —y plasmar— rompiendo los marcos temporales convencionales. La escasa vida artística de Arístides no es, para Lezama, un impedimento; por el contrario, no le permite llegar a lo que Lezama llamaría el cansancio crítico que se percibe en las obras de autores que han tenido tiempo de agotar temas y técnicas y en ocasiones dejarse apabullar por la exigencia autocrítica: “Su juventud hizo que su visión no se le convirtiese nunca en *manera*” (138, énfasis añadido).

Por esa precocidad visionaria —desde la perspectiva lezamiana— Arístides representa mejor que nadie la violación del tiempo, tal como la analizamos en el Capítulo 2 en relación con la historia. Esa detención se plasma en los rostros y los cuerpos de sus pinturas que mediante dos vías opuestas logran congelar o anular el tiempo, con lo que volvemos al tema de la máscara y el rostro, lo invisible y lo visible; esas dos formas son el arquetipo y el anonimato. En el primer caso están sus cuadros de muchedumbres —que

podríamos llamar *lo coral*— (véase Figura 26) y en el segundo están los cuadros sobre su madre, que son para Lezama representación de la madre cubana: “la madre criolla, con su sabiduría estoica, que constituye la urdimbre fina y resistente de nuestra familia, con las silenciosas victorias que rinde. Arquetipo alcanzado, que es una maestría para siempre” (130). El anonimato se consuma no sólo en sus muchedumbres, sino también en la posibilidad de sustituir humanos por árboles, a lo que volveré en un momento.

El tiempo detenido, o muerto, se cruza en estas pinturas con un espacio fijo, los dos polos del sistema poético en la historia: “Como por un entrecruzamiento de limpidez esencial con una fuerte fatalidad la historia no existe y el espacio nace”, pero ese espacio es “espacio detenido, espacio pictórico que tuerce las figuras, tiempo negado” (“Otra página para Arístides” 111), un espacio donde no cabe la muerte (el movimiento en el tiempo) ni el movimiento en sí, pues los personajes son como apariciones: “las figuras no reposan sino nacen en el espacio ‘blanco de todos los colores’, resolviéndose las contorsiones faciales y el tono interrogante en el grupo escultórico del espacio puro sin el demonio familiar de la ley del movimiento” (116).

Lezama resume “Las ganancias que debemos atribuirle y en las que quedó” en dos: primero, “la prisión del rostro como causa originaria y negación de espacio” y segundo, “la multiplicidad de las figuras en núcleos escultóricos que parecen haberse librado de la prisión del aire y de la fijeza de la caída en tierra [o sea de la muerte]” (116).

Respecto a la factura del cuerpo en esas pinturas, algo elemental comparado con la maestría del dibujo en los autorretratos y otros esbozos, Lezama la recontextualiza viéndola como una especie de posibilidad para la intercambiabilidad de los seres —algo muy afin a su propia poética— y así, habla de “aquella manera como las figuras dominan

su exquisita fatalidad y dominan tan escultóricas como dejadas caer flotantes en la benevolencia tendida del aire que las envuelve, que *conservará las formas, pero dejándolas como muñecos, como cabezas de chivos rufos tratados en madera, como árboles que caminan y hombres vegetales*" (113, énfasis añadido) (véase Figura 27). En esa reflexión sobre el carácter anónimo de algunas figuras de Arístides, hombres y árboles, tanto en esta pintura como en el sistema poético, se equivalen (véase Figura 28).

Lezama concluirá que en la obra de Arístides "*nuestra naturaleza y nuestros gestos* adquirieron una acumulación expresiva que resolvía, que regalaba una retadora diversidad de sentidos" ("De nuevo, Arístides Fernández" 138, énfasis añadido). Sin embargo, ese "*nuestro*", eso *cubano*, es esquivo y difícil de situar a partir de esas críticas. No tiene que ver, por ejemplo, con la naturaleza pintada por Arístides, ni con los temas siquiera. Tiene que ver con un aprendizaje llevado a ritmo propio, con sus propios logros. Es interesante, sin embargo hacer notar que Lezama parece pensar en la pintura de Arístides como una instancia del espacio gnóstico, ese que como invitación, se abre, es sólido y está enraizado en una tierra desconocida. Por una transposición de los pigmentos y las búsquedas de Arístides en torno al fresco, sus óleos guardan como rezagos del trabajo sobre una superficie distinta al lienzo o al papel; de ahí les viene la triada de color, pero es lícito pensar también que por eso tienen algo de rupestre, de pintura excavada en la piedra (Arístides pintó un *Paisaje en piedra* del que no tenemos rastro visual en catálogos, pero en el que Lezama se detiene en "De nuevo Arístides Fernández").

Rehuyendo lo obvio, Lezama parece situar el valor de Arístides para *lo cubano* en lo inasible e inexplicable de su obra corta pero intensa, el mismo plano desde donde lo aprecia Guy Pérez Cisneros, para quien Arístides ocupa hoy una posición digna entre los primeros pintores de calidad que podemos ofrecer a la curiosidad de propios y extraños. Incapaz de demorarse en la periferia de un criollismo elemental de palmeras y meteoros, fue uno de los pocos que se han acercado con más pudor y valentía a las opuestas voces secretas de *lo telúrico y subterráneo* que se agitan en nuestras posibilidades de expresión” (Museo Nacional, *Arístides* 26).

Para Lezama, “su obra y su manera serán siempre un islote en la plástica cubana, un punto de incitación y enigma” (*Arístides* 3), “un fermento perdurable” en la plástica cubana, “de la misma manera que en nuestra poesía existe el fermento de Julián del Casal, en el básico sentido de que en su poesía lo que hizo y lo que se le quedó a medio hacer, como lo que se le presentó como impedimento o muro intocable, serán siempre la sutil levadura de impulsiones” (5).

Mariano: en cama ajena

Los vínculos de la pintura de Mariano Rodríguez con la “épica de lo perceptible” picassiana (“Todos los colores” 250) son muy perceptibles, y por ello en las pocas críticas dedicadas a él (“Todos los colores de Mariano”, “Un mural de Mariano” y “Lozano y Mariano”) es donde Lezama debe esclarecer lo relativo a esta influencia, para poder mostrar desde dónde elabora Mariano su enfoque propio. “Ningún artista de

nuestra época puede presumir de habersele definitivamente escapado [a Picasso] —suele decir Lezama—. Mariano no ha sido de los que han resistido esa tentación. ¿Cómo convertir ese signo en un reproche?” (“Todos los colores” 251). Para Lezama, la obsesión de Mariano, a quien “le gusta repasar el mismo cuerpo” (251), es prueba de que lleva a ese estilo sus propios métodos de trabajo y sus propios temas.

Los críticos resaltan y resaltaron en Mariano “los interiores y siempre las figuras humanas [...], los pescadores [...], el carnaval de Santiago” (Adelaida de Juan); “la mujer en interiores caseros” (Juan Martínez) (véase Figura 29); “la gran tradición del paisaje con figuras y de las figuras con paisaje” (Guy Pérez) (*Mariano* 10-11). Los primeros son temas que parecen no tener mucha resonancia así a secas en Lezama, quien prefiere abordar desde otro punto. Lezama entra por el color: “su arte de la composición se ejercita sobre la propia identidad del color como espacio” (11). Para zanjar el asunto de la influencia picassiana en Mariano, Lezama reitera que hay un secreto en no rechazar, que el meollo de la influencia está en la forma como el artista se adentra en ella: el ideal es “un arte que asimilase el universo, porque *incorporar es la función de la salud*” (“Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” 281, énfasis añadido).⁹⁶ Esto es en efecto lo que hace Mariano, cuyo arte, “a pesar de las decisivas influencias que él ha tratado de incorporar, [...] no queda como una suma más, como un diestro torero de los estilos, sino que su pureza radica en su cumplimiento y el haber reemplazado el abigarramiento de conocer superficialmente diversos estilos por un blanco, negro o malva esenciales” (“Todos los colores” 253).

⁹⁶ Antonio José Ponte, en *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, apunta que la palabra “incorporar”, que nos resulta tan familiar en Lezama, tenía para su época una carga tremenda asociada a la militancia revolucionaria, y que Lezama, como solía, la retoma en su sentido muy propio, algo desafiante y juguetón (58-59).

Este apunte tiene poco de superficial, puesto que es el punto por donde Lezama establece la conexión infaltable con el sistema poético. En Mariano puede no haber máscaras, ángeles, y sus árboles pueden no evocar lo que evocan los de Portocarrero, pero en su manejo del color Mariano se comporta poéticamente, tal como explica Lezama:

Su primer acudimiento frente a la tela reproduce con suma discreción un agudo momento de creación. Allí acuden todos los colores que quieren sumarse, cerrarse en el uno, después, despertados, empezamos a unirlos por su amistad o por la intranquilidad de sus deseos. Es la misma prueba que podemos señalar para la poesía: para que la palabra escogida consolide su eficacia, tiene que haber brotado de todas las palabras (251).

Todos los colores de Mariano se dan encuentro en la única figura que Lezama trata a propósito de sus pinturas: el gallo (véase Figura 30). Pictóricamente, esos gallos son la suma de todos los colores, o lo que es lo mismo, “la legitimidad de un único color”. En el corazón de esta paradoja palpita un tema teológico que Lezama aplica ingeniosamente a Mariano, pese a ser “él tan agnóstico”, según reconoce Lezama en carta a Rodríguez Feo (*Mariano* 11). Ese tema teológico es el del motor inmóvil. Haciendo referencia al modo como Mariano usa el color, Lezama opina que es muy evidente en él “la reacción [...] contra un procedimiento de contraste muy recurrido. En él todo parece surgido de las prolongaciones de la primera mancha que se coloca sobre la tela, es decir, el primer color apoderándose en cada una de sus extensiones de las vicisitudes del sujeto de creación. La primer mancha móvil ha de ser para el pintor lo que para los teólogos es el primer motor inmóvil” (“Todos los colores” 254).

Cuando acompaña a otra figura, el gallo ayuda a atar el personaje al cuadro (es casi siempre un gallero quien lleva al gallo por las patas). Hasta ahora, ninguno de los rasgos mencionados apunta a algo que evidentemente pudiéramos llamar *lo cubano* en Mariano. Podría pensarse superficialmente que la elección del tema del gallo tiene que ver con lo nacional del modo más directo posible. Desde Víctor Patricio Landaluze (1825-1889), el pintor vasco que pintó en la Cuba del siglo XIX, el gallero hace su aparición en la pintura cubana como reflejo de una costumbre típica. Mariano le regaló a Lezama su pintura *Gallo japonés* (véase Figura 31) y el *Hombre pelando papas* (véase Figura 32), un cuadro de tema algo inusual y gran fuerza homoerótica. Sin embargo, es más bien fácil y factible desechar esta lectura de los gallos de Mariano en tanto retratos de la realidad local. Por una parte, los gallos introducirían de leerse así un elemento popular al que Lezama se resiste. Por otra parte, serían en un sentido afín a este una forma de diluir lo cubano en lo antillano, donde las galleras ocupan lugar idiosincrásico por igual sin distingo de lengua. Pero —y pese a su insistencia en “la isla en el cosmos”—, a esa tendencia también se opone Lezama con todo su peso, porque no quiere sumergir a Cuba en la historia de las demás Antillas (de ahí su diferencia con la *Isla que se repite* de Benítez Rojo) muy presumiblemente por el problema de la raza, que Lezama ve como factor que divide.

Lezama entonces no ve los gallos como reflejo local. Aludiendo a un cuadro de Portocarrero (una naturaleza muerta), Lezama entiende el gallo no en su relación con los bodegones barrocos, como “el elemental moretón de colores, proclama de un cóncavo barroco pechugado”, sino como proveniente del “sacrificio de las iniciaciones. Es el gallo untado con toda la energía del diablito” (“Homenaje” 232). En el mural que pinta

Mariano para el Instituto Odontológico el gallo cobra un carácter similar, más afín a la cara opuesta al diablito, al ángel o al Cristo en la simbología no necesariamente medieval sino lezamiana. En ese mural “las furias, los demonios, los conjuros enigmáticos del gallo chino o los resueltos y placenteros del gallo francés, los *ángeles escorzados* [...] sirven para darnos los fragmentos simbólicos de la búsqueda del vencimiento del dolor, no por medio de filisteos somníferos dosificados” (“Un mural de Mariano” 256, énfasis añadido).

Del forzamiento (acostumbrado por Lezama en sus lecturas) él está conciente, y esto se aprecia en sus palabras a Rodríguez Feo a propósito de este mural, en una carta en la que vemos a Lezama volver a su tema de lo figural:

Me ha parecido magnífico [el mural de Mariano]. Aunque el tema era horrible, sin asidero, la evolución del arte dental, desde los fenicios hasta nuestros días [...]. Claro que esas tenebrosidades no se ven en el mural, resuelto con ángeles y demonios. El clásico demonio del dolor de muela y el ángel anestésico, han rondado a Marianito. Así ha sido como él, tan agnóstico, se ha encontrado, inopinadamente, con los temas del Dante (*Mariano* 11).

Los gallos, así pues, tampoco son *lo cubano* de Mariano. Pero es tentador intentar otra posibilidad. Si tenemos presente el ánimo siempre juguetón de Lezama, su gusto por las ambivalencias lingüísticas y los ocultamientos y la homosexualidad enclosetada tanto de Lezama como de Mariano, podemos avanzar una lectura algo subterránea de los gallos en Mariano. Los gallos serían los cubanos mismos, los hombres o sus genitales (véase Figura 33). En “Todos los colores de Mariano” Lezama habla de “el gallo japonés o el

español, hecho para *el deleite de su varonía*" (252, énfasis añadido). Y ese sustantivo produce reverberaciones de sentido que traspasan lo animal para pasarse a lo humano. En el uso popular cubano, esta metáfora existe y el mismo Lezama la usa en otras partes de su obra, con claras connotaciones sexuales, como en este pasaje: "A José Ramiro, especie de secretario campesino, le gustaba la broma, el fiesteo y el brillo de espuelas. *Era un gallo de buena pinta*, apagada por el matrimonio y la costumbre de todos los días" (*Oppiano Licario* 276, citado por González Cruz, 666).

El regalo del gallo japonés a Lezama podría ser una broma medio lingüística entre Mariano y Lezama, de corte sexual, donde el gallo entraría a ser otra instancia de lo secreto, a juzgar por el peso emocional de este fragmento de poema tardío (1966): "el gallo del silencio/ en ráfagas presencio/ y dobla mi quebranto" (Gonzalez Cruz, 666).

Pero esto quizás interesa menos que dos puntos que nos quedan pendientes: lo popular en Mariano y lo cubano en relación con la influencia. Mariano se formó con Alfredo Lozano, el escultor, y sus personajes pintados tienen la misma rotundez de los esculpidos por aquel. Se les ha atribuido a ambos una honda influencia del muralismo mexicano. Lezama diría que Cuba no está preparada para el muralismo, porque sus condiciones políticas no son como las de México: "La suma de rebeliones que constituye la más clásica integración del estado, eran las constantes de la historia mexicana, era pues posible mostrar en extensos tapices al pueblo sus momentos de plenitud" (*Aristides* 16-17). En otras palabras: "El fresquismo mexicano nació quizás como la única grande expresión de la Revolución Mexicana" ("José Clemente Orozco" 117). Y pese a que Lezama concuerda en teoría con los valores subyacentes al muralismo: esquivar "el gusto y la exquisitez, en el sentido burgués, estático, podrido, elegante. Las normas del gusto y

la frívola exquisitesz” (118), esta forma de lo popular no le atrae (aunque sí sea el caso por ejemplo de la “esqueleta sonriente” de “José Guadalupe Posada” (111). Es contra la representación fotográfica del medio, contra la identificación inmediata que suscita, que Lezama se levanta. Sin embargo, aun si el estado político no se adecua a la aparición del muralismo en Cuba, es decir, si su contenido en Cuba no podría ser el mismo contenido concientizador y elogioso del mestizaje que en México, sí va alcanzando una consolidación como técnica, un dominio del arte del mural. El mural no cumple la misma función pero sí daría cuenta de un estado del arte. Y se observa el intento lezamiano de separar el mural de su sustrato popular para vincularlo a una esfera letrada: “En los actuales momentos de la plástica cubana, el mural va cobrando las mismas posibilidades que entre nosotros tiene el nacimiento de la novela [...] El mural apetece igual experiencia de convergencia de recursos adquiridos y de proyección hacia una integración coral” (“Un mural de Mariano” 255).⁹⁷

Si lo situamos en el contexto de lo homogéneo, lo subterráneo y el tiempo fabuloso, lo relativo a la influencia nos lleva hasta una clave de *lo cubano* en Lezama, esa noción con carácter escurridizo, difícil de llenar de aspectos puntuales, pero aún así con cierta especificidad. Siendo la obra de Mariano una de las más aptas para plantear el tema dados los rasgos picassianos que tiene (la atomización del sujeto y la figura, sólo que mediante el color, no mediante la geometría, en algunos cuadros). Es ahí donde lo aclara Lezama, quien sostiene:

Mariano entre nosotros ha colocado en un nuevo plano la irrupción de esas influencias [de Picasso y Cézanne]. Las ha llevado a la asimilación

⁹⁷ Es notorio, pero no sorprende, su silencio a propósito de los murales de Portocarrero, y los de Amelia Peláez.

voluptuosa, a un lento apoderamiento poroso, no al pasmo ni a la primer mirada. Las ha naturalizado como el sujeto que repite el misterio de dormir en una cama de ajena pertenencia. Habrá en eso un misterio gustoso hasta que un día Mariano decida perderse en la propia cámara que rechaza, imposible ya para los otros” (“Todos los colores” 250).

La comparación no sólo aclara, sino que deja entrever ese nivel de lo nocturno-oscuro o sumergido en la creación, con la mención del sueño.

En el arte, como en los saberes, se produce como por un trabajo de canon, como en la “fuga per canon” del siglo XVIII; mediante la repetición con diferencias (248), ese canon donde “innumerables artistas plásticos manipulaban distintos juegos estilistas con diferente y varia fortuna” (“La pintura mexicana” 114). El deber, el arte de un pintor cubano, consistiría entonces en saber insertarse en ese canon por fuga, saber revestir lo universal de mirada cubana, poner *lo cubano* (una forma suya de ver) en la corriente plástica universal, poner “la isla en el cosmos”.

Amelia Peláez: ¿un arte varonil?

Los tres textos que Lezama escribe sobre Amelia Peláez —“Una página para Amelia Pelaez” (1958), “Amelia” (1964) y “En la muerte de Amelia Peláez” (1970)— tienen poco en común con lo que la crítica sobre esta pintora ha rescatado como rasgos de su obra. Lezama publica en *Orígenes* (número 8, invierno de 1945) el artículo escrito por el crítico sueco residenciado en Cuba, Robert Altmann, de quien ya hablamos. El eje argumentativo del artículo de Altmann, “Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez”, es la pugna y reconciliación entre arte ornamental y creación en Amelia

Peláez. Lezama enfatiza en Amelia otros rasgos, aunque como Altmann retoma el problema de la ornamentación bajo la forma de la verja o la reja móvil, omnipresente en la obra de ella, sólo que como elemento compositivo que da unidad a la pintura (véanse Figuras 34 y 35). El foco de interés para Lezama es otro. Como cabe suponer, está el problema de la relación de Amelia Peláez con el cubismo, con Juan Gris, su maestro. Hemos apuntado ya la solución que Lezama encuentra, al hacer a Amelia representante del artista “americano”, dueño por derecho propio de la historia universal. Amelia, dice Lezama: “Adquirió una forma dentro de la polémica contemporánea. Trabajó por gentiles aproximaciones un estilo criollo que era también universal. Cada uno de sus elementos plásticos venía de una gran tradición, rindiéndole el aureo homenaje de crear otra tradición” (“En la muerte de Amelia Peláez” 170).

Si bien Lezama acepta que Amelia Peláez “partía de una fruta, de una cornisa, de un mantel, y al situarlo en la lejanía, en la línea del horizonte, lo reconocíamos como lo mejor nuestro, distinto en lo semejante” (170) (véase Figura 36), esa visibilidad que se concentra ahí hace a Amelia a ojos de Lezama (según comentario de Peña) “pintora de la belleza cubana, aunque para él, de la belleza externa” (Espinosa, *Cercanía* 237) o “muestra [...] su arte como un modo sereno para llegar a lo deleitable” (“Amelia” 165). ¿Pero entonces su obra no constituye una apoyatura honda de lo cubano? ¿Deja ver un logro pero su obra no tiene el mismo relieve que la de Portocarrero, por ejemplo? ¿Por qué esa reticencia? En las críticas de Lezama sobre Amelia Peláez hay ese dejo de misterio, algo de veladura, una especie de acercamiento con rechazo. Una ambigüedad crítica.

Primero, el componente del *logos* racional, asociado a lo visual, que Lezama detecta en estas pinturas. Para él, “la nitidez alcanzada por Amelia Peláez está reclamada en cada una de sus investigaciones por una *sombría sed*” (“Amelia” 164, énfasis original). Esta sombría sed de nitidez no es otra que la búsqueda analítica desesperada, la razón perseguida, lo que desplaza cualquier sensación que se vaya asentando, y la desplaza con raciocinio. Son los monstruos de la razón: “la inteligencia disfrazada de espada ha convertido aquellos animalejos en ángeles propietarios de escalas no visibles” (164). La obra de Amelia, por una fijeza o inmovilidad que Lezama no quiere relacionar ni con el fin del tiempo como en Arístides, ni con la epifanía como en Portocarrero, parece estar y no estar en su catálogo: “Aparentemente Amelia quería perpetrar una lejanía gallega: buscar la estructura, alejándose de la extensión cubierta por un enemigo: la luz desesperada. Pero esa estructura más que una entelequia será una espada, balanza o paloma del Espíritu Santo, luchando [...] contra un oleaje *fuera del definidor logos*” (“Amelia” 163, énfasis añadido).

Pero por otro lado, Lezama ve el arte de Amelia Peláez como producto de su casa, y esto (siendo cierto en la medida en que es sabido que a Amelia le llegaban los temas a partir de lo inmediato de su ámbito doméstico, como sucede también con Frida Kahlo y María Izquierdo (Martínez, “Lo blanco-criollo” 285; Lucie-Smith 108) para mencionar esa especie de tendencia de género) tiene una implicación interesante. En Amelia Peláez —escribe Lezama— “su casa encierra el secreto, la profundidad y la gravitación de su arte [ella] brota de su casa” (“Amelia” 166). Pero no brota en el mismo sentido en que Lezama, peregrino inmóvil, es dueño de su casa, hace de ella su tela de araña para la segregación de pensamiento y obra. Amelia es la guardiana de una casa: la de su tío:

“Todos vemos la casa de Amelia Peláez con hierático respeto. Conocemos [...] el recuerdo de la máscara japonesa que tenía en su cuarto su tío Julián del Casal” (166).

Como habitante de esa casa, Amelia pierde su carácter de mujer-artista, y pasa a insertarse en la tradición del monje asceta. (Amelia Peláez no se casó ni su biografía relata aspectos de su vida sentimental). Esa es la tradición a que se refiere Lezama: la del bodegón hecho por monjes. “El verdadero aprendizaje de Amelia Peláez, comienza con los ejercicios del cubismo. Como lo que estaba detrás del cubismo era un *ascetismo a la española* y coronando ese ascetismo los extensos planos blanquísimos y hieráticos de Zurbarán, fue ese inicial cubista en nuestra pintora un revisar de la gran tradición” (165, énfasis añadido). Amelia es representante de la “eticidad hispana” (“Recuerdos: Guy Pérez” 281). El hecho de que en estas naturalezas muertas suyas no asistamos al momento de visión adámica que se expresa, sí, en el bodegón de Fray Juan Sánchez, no parece importar, porque lo que está privilegiando Lezama es “la severidad ascética del cuarto de estudio [de Amelia], donde sólo vemos sus instrumentos de trabajo y la colección de lo que ha realizado” (“Amelia” 166).

¿Por qué ese elemento autobiográfico precisamente en las críticas sobre Amelia Peláez? La respuesta bien podría ser que Amelia, siendo mujer, no cabe en “esta república de las artes figurativas [que se ha ido integrando]” (“Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” 287).⁹⁸ República de las Letras⁹⁹ que según Lezama ha de producir “un arte viril, voluntarioso” (281). Amelia Peláez y su arte (desde una perspectiva de género),

⁹⁸ Esto es poderosamente interesante, porque en otros casos Lezama se muestra muy abierto con la creación hecha por mujeres. Berenger et al. nos ayudan a establecer una lista de poetas “mayores cubanos” donde las mujeres figuran prominentemente (y ya vimos también el caso de Juana Borrero, donde Lezama recupera además lo negro de un modo muy particular). En esa lista estarían: Gertudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana, Julia Pérez Montes de Oca, Zenea, Del Casal, Juana Borrero, y Martí (115).

⁹⁹ Remedios Mataix trabaja coherentemente esta idea de la República de las letras, con el trasfondo platónico, en *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*.

junto con lo afrocubano en persona de Wifredo Lam, y lo popular de los medios masivos (Lezama no habla de cine, ni del son, ni de deportes como el boxeo que estaban en pleno auge desde la década del 20, como documenta Louis Pérez), conforman lo sumergido del sistema poético, lo que Lezama mismo acalla y ofusca para elevar su sistema.

Lo afrocubano: Wifredo Lam

Martínez ha sido enfático en el hecho de que *lo cubano* en los Origenistas (incluidos Mariano, Portocarrero y Amelia) a través de sus pinturas y de la voz de Lezama *imaginan lo cubano* nostálgicamente como lo blanco-criollo: Mariano con sutiles alusiones a los interiores arquitectónicos coloniales y con su elección de la figura femenina en esos interiores en la línea de los pintores cubanos del XIX, como Guillermo Collazo (*Mariano*); Portocarrero y Amelia con el interior de la casa colonial: “los recuerdos de la casa y de un modo de vida cubano antiguo que desaparecía rápidamente” (“Lo blanco-criollo” 285).¹⁰⁰

De paso, Martínez cuestiona la relación de los Origenistas con lo afrocubano, mencionando en particular el caso de Wifredo Lam, que es el que a continuación me gustaría profundizar a partir de los apuntes que he hecho sobre Portocarrero y Mariano en las críticas lezamianas.

Lam es contemporáneo de pintores sobre quienes Lezama escribe (en particular Amelia Peláez) pero Lezama normalmente lo pasa por alto en sus críticas. Lam no participa en la Exposición que con bombos y platillos Lezama y Guy Pérez Cisneros alientan y reciben como el evento esperanzador que marcaría un renacimiento cultural.

¹⁰⁰ Gottberg, por su parte, ha desarrollado las implicaciones de esta elección en relación con lo afro-cubano en autores como Martí, Ortiz, Sarduy, Carpentier, y Lezama mismo, en concreto a partir de su banquete o de la sazón criolla en *Paradiso*.

Por la prominencia de Lam en el medio artístico, su ausencia en los ensayos lezamianos, sumada a su protuberancia en el ámbito artístico cubano, no puede más que llamar la atención. ¿Por qué no hay ni una sola crítica sobre Wifredo Lam en este corpus tan diverso, aunque hay una sobre el pintor afrocubano “En una exposición de Roberto Diago”? ¿Cómo es que hablando de máscaras y surgimiento de lo sumergido o epifanías en Portocarrero y del asedio de lo vegetal a la figura humana en Mariano, Lezama evade la obra de Lam, por ejemplo su célebre *La jungla* (véase Figura 37), donde todos estos elementos parecen tan explícitos? Esto es tanto más intrigante cuanto que Lam colabora con ilustraciones en *Orígenes* (por ejemplo para la portada de abril de 1945).

Como cortapisas idiosincrásicas de Lezama en lo relacionado con la historia y la sociedad cubana, y Latinoamericana en general, se siguen señalando sus resistencias a la poesía negrista, y a los movimientos que intenten definir a Cuba a partir del elemento racial (Cruz-Malavé 1994, Díaz Infante 2004, Gottberg 2003). Esto, que podría interpretarse en Lezama como una continuación de la postura martiana de no segregación como único camino para unir a la nación, empieza a ser explicado en su verdadera dimensión de imposibilidad para ensanchar el cuerpo de *lo cubano* más allá de su veta hispánica. Recientemente y al calor de los estudios sobre negritudes en Cuba, se ha empezado a indicar, no muy tímidamente, aunque aún por pocos autores, el alcance y las razones subyacentes a esta reticencia no sólo de Lezama sino de la mayoría de los gestores de un modelo de cubanía. La pregunta que Kacpia formula a propósito del “papel de la raza en la creación de una alternativa o desafío revolucionarios al imperialismo, el neocolonialismo, la hegemonía o las élites dirigentes cubanas” (34) hay

que planteársela a *Orígenes*, los *Origenistas* y Lezama mismo, aunque los resultados sean previsibles: la borradura del elemento afrocubano (y de los otros), porque

[...] sigue siendo un hecho que hasta 1959, e incluso después, la mayoría de los ‘sumos sacerdotes’, los intérpretes, de la *cubanía* tendían a ser blancos (y de clase media, y masculinos), que pueden haber estado hablando incluso de forma populista para un público social más amplio, pero estaban formados política e intelectualmente en una tradición que eventualmente bien fuera excluía la raza (por miedos raciales, prejuicio o por la noción de que el nacionalismo iba más allá de las cuestiones raciales y de hecho resolvía cualquier división racial) o preferían empañar el asunto racial por razones políticas (Kapcia 34).

Lezama no es la excepción, y como vemos, en sus críticas también se filtra esta incapacidad de admitir el componente afrocubano como parte activa de *lo cubano*.

Lezama exhibe lujosamente a Lam, al lado de otros, como digno representante de un estado del arte cubano. Así, dice: “Pues en el Madrid actual, con el Prado a la vista [...] no superan a nuestros Amelia Peláez, Portocarrero o Mariano. Ni el México del salón vienesés de María Asúnsolo [...] no tenían más esplendor telúrico, más soterrada mina que Wifredo Lam, con sus caballos hundiendo su energía en la sombra y en la humedad de las cubas frutales” (“Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” 287). Pero la obra en sí no parece merecerle mucho detenimiento. Lezama parece verse en un intríngulis, puesto que él mismo promueve estas manifestaciones de lo afrocubano. Recordemos, por ejemplo, que también en *Orígenes* publica Lydia Cabrera (entre los pioneros de la etnografía sobre la comunidad afrocubana), quien tradujera el *Cahier d'un retour au pays*

natal del martiniqués Aimé Cesaire, cuya versión en español sería ilustrada precisamente por Lam (Navarrete). Es como si Lezama no se atreviera a prestarles su voz, aunque los deje hablar. Desde el contraste entre los elementos que Lezama detecta y resalta en los pintores cubanos sobre los cuales escribe y las obras de Lam se puede hacer una crítica desde el vacío para exponer los motivos que la predilección de Lezama por las vetas y continuidades hispánicas asumen en sus críticas pictóricas. O más claramente, qué es lo que está ausente de las pinturas de Lam a ojos de Lezama.

El silencio de Lezama sobre la obra de Lam en particular puede obedecer a varios motivos: primero, Lezama se opone en teoría a la especificidad de pieles como argumento, porque a su juicio divide. En segundo lugar, el tratamiento de lo vegetal en Lam, donde las figuras (a diferencia de lo que Lezama percibe en Mariano) parecen devoradas, dominadas, por la vegetación circundante. Tercero, es de sospechar, con buenas razones católicas, claro está, que el constante juego y alusión de Lam a ritos y creencias afrocubanas de la santería (siendo los caballos de su pintura alusión a la relación entre los orichas y sus servidores, “montados” por el dios durante el trance) alejan a Lezama de su pintura, no por el peso del vodou en ellas, que ya dijimos que Lezama reconoce el mismo poder de sacar a flote lo invisible subterráneo en los dioses paganos como en el católico. El problema más bien reside para él en la exclusión que estos ritos implican de cualquier otros ritos no afrodescendientes. Y de la misma manera que Lezama no habla de hierografías pintadas por Mariano o Portocarrero, no habla de estas representaciones palmarias de lo sagrado hechas por Lam. Como si estas fueran pinturas realistas, no materia artizada. Por último, es factible también pensar que Lezama

encuentra más problemática la influencia picassiana en Lam, que en Mariano o Portocarrero.

Un motivo no menos importante que puede darse Lezama para no elogiar o criticar la obra de Lam es el carácter satelital del pintor, que a diferencia de Mariano, Amelia y Portocarrero, por ejemplo, no se queda en Cuba, y parece más bien querer moverse en los círculos pictóricos del momento, en Nueva York o en París. Es digno de nota también en este mismo sentido que lo que en otro tiempo Lezama consideraría aceptable, tal es el caso de las pinturas de Escobar o Collazo, que aunque pintadas en Francia, Lezama recupera como germen de cubanía plástica, ya no lo es.

Estas maniobras excluyentes operan, paradójicamente, mediante una inclusión: Lezama considera lo afrocubano popular una instancia de lo hispano:

Al detenernos en el acarreo lentísimo y vegetativo de la nación, al querer subrayar valores populares en el arte, nos subordinábamos a lo hispánico.

¿No hemos visto acaso, en colecciones de versos populares negros, el *A Pedro, mi hermano/ el santo que tengo en la mano/ roto y descosío/ que no sabe ni el santo que ha sido/ que era en realidad una copilla burlesca* del XVI hispano? (“Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” 280-81).

Explícitamente niega fuerza creativa a lo afrocubano. Algo del “‘peligro antillano’ que afirma la civilización hispano-católica frente a una amenaza localizada en el Caribe” (Díaz Infante 106) se deja sentir en este entramado textual; miedo como el que se respira en el cuento lezamiano “Cangrejos, golondrinas”, donde la intervención del bacalao desata un cáncer consumidor. Lo cierto es, sin embargo, que al lado de estos pasajes negadores hay en la obra de Lezama por lo menos un fragmento textual donde lo

afrocubano se sitúa en el corazón mismo del sistema poético, en tanto un taita negro aparece lado a lado del niño poeta, del rey niño, de José Martí:

Para habitar esa cantidad hechizada, un poeta tiene que haber alcanzado la sabiduría, ¿pero qué clase de sabiduría estaba ya en Martí cuando muere?

La verdadera sabiduría hay que establecerla a partir de la primitividad, del *puer senex*, de lo que hay de niño viejo en el hombre. La sabiduría en su esencia tiene un carácter cosmológico y tribal. [...] En Cuba solamente ha sido alcanzada la sabiduría por el *taita*, el negro esclavo al llegar a su ancianidad, y en la poesía de la sacralizad que culmina en José Martí (Vitier, *Marti en Lezama* 72).

Estas paradojas son constantes en Lezama, y es difícil llegar a afirmaciones categóricas y rotundas, de una sola faz, sobre estos temas de lo afrocubano, lo popular, y lo femenino en el arte en su sistema, porque, como se aprecia, su sistema se complace en la contradicción. Su esquivez es sin duda un arma política de doble filo: por un lado, es difícil encasillarlo, y esto es útil para el caso de las oposiciones con el eurocentrismo. Por otro lado, mediante la misma estrategia de no nombrar o no incluir lo que no cree conveniente, Lezama logra controlar los límites de lo que se incorpora o no.

Elementos de crítica lezamiana: imagen, tradición, crítica, lo cubano

En un prólogo que hasta ahora es la aproximación más comprensiva, lúcida y sensata a las críticas de arte de Lezama, Leonel Capote presenta la progresión de los intereses lezamianos:

La crítica de pintura cubana de Lezama Lima recorre casi cuatro décadas en activo. Su inicio es con dos figuras claves de la vanguardia plástica de 1927: Arístides Fernández y Víctor Manuel García. Sin embargo, la promoción de finales del treinta e inicios del cuarenta será la que con más asiduidad le atraiga, en especial las figuras de Amelia Peláez [...], Mariano Rodríguez, René Portocarrero, y el escultor Alfredo Lozano. [...] En los años 40 solamente escribe de los pintores de su promoción relacionados de alguna forma con *Orígenes* [...] Sobre ellos volverá en los años posteriores. Llegados a los años cincuenta, aumenta su número de trabajos sobre pintores extranjeros. Por esta fecha escribe nuevamente sobre Arístides Fernández, René Portocarrero, Alfredo Lozano, el primitivo Rafael Moreno y Vicente Escobar, junto a Guillermo Collazo. [...] En los sesenta estudia el desarrollo de la pintura y la poesía en Cuba durante los siglos XVIII y XIX. En los setenta escribe por primera vez sobre Antonio Canet, Fayad Jamís y Luis Martínez Pedro (*Capote, “José”* 61-62).

A menudo, en los escasos textos donde se cita a Lezama en relación con sus críticas de arte (y hasta el momento, sólo Martínez —“Lo blanco-criollo” y *Cuban Art*— ha hecho esto con un enfoque de estudios culturales, teniendo en cuenta el contexto político-social de producción de los textos) se enumeran algo a la ligera los aspectos presuntamente relevantes de las críticas. Estos elementos se resumen en lo siguiente: Lezama sería el vocero de una versión blanca, criolla, masculina de la nación imaginada. Y si bien, esta conclusión es funcional en rasgos generales, es crucial introducir matices,

subrayar algunos aspectos y sacar a la luz las conexiones de esas críticas con el resto de la obra lezamiana. Es lo que he querido hacer en las páginas precedentes.

La crítica de arte lezamiana llama la atención en primer lugar por lo inusitado de sus apuntes, por una aproximación muy personal al texto plástico, y por un conocimiento que demuestra ser hondo respecto a la crítica de arte. Se distancia tremadamente de la crítica académica que, según Lezama, cae “en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos” (“En una exposición de Roberto Diago” 266). Y genera más bien una cascada de términos con los cuales se acerca a las obras para concluir sobre sus logros y su consecuente valor en una apreciación del arte tanto cubano, en su caso, como universal. Sus críticas persiguen “los aspectos novedosos que pueden revelarse de las obras [...] y no [la] mera consideración de asuntos” (Capote, “José” 26).

Las críticas de arte de Lezama son la continuación lógica de su empeño de criticar/renovar los puntos de mira de la historiografía sobre Latinoamérica-Cuba; son la cara complementaria de un trabajo inmenso sobre poesía e historia (historia poética-profética si se quiere), sobre la ruptura necesaria con nociones de marasmo para la cultura latinoamericana como tradición e influencia. No es de extrañar, entonces, que la teleología insular sea, desde Lezama, una isla en sí, un término que anula lo que contiene de temporalidad (avance cronológico hacia un fin) para concentrarlo en la manifestación repentina y pasajera de una isla. Esa isla es en Lezama tanto la poesía como la pintura; esa isla es la Cuba imaginada; es la Cuba visible también.

Con frecuencia se menciona la “teleología insular” de Lezama dando la impresión de que ese término lo hubiera acuñado él. Lo que se sigue es una forma de la perplejidad,

porque es una noción que choca por todos lados con las otras nociones del sistema. Es difícil, por ejemplo, pensar en la tradición entendida convencionalmente en Lezama.

¿Cómo, él tan remiso a la idea de tiempo lineal, podría pensar en la acumulación progresiva de saber y hallazgos culturales que se tomen como modelos de desarrollos posteriores? ¿Cómo pensar en pilastras culturales de referencia en alguien que ha insistido en que donde no ha habido tres reyes y varias edades esos parámetros no cuentan? ¿Cómo, por último, situar en esa combinación de palabras, la isla?

Todas estas preguntas se responden por una separación entre la nación y el Estado, entre la circunscripción política y la vía cultural. La generación de *Espuela de plata* y *Orígenes*, dice Lezama, “no buscaba [...] estruendosas posiciones administrativas o políticas, ni participaba en esa insania de la riqueza y la comodidad que han sido la característica del vivir cubano desde hace muchos años” (“Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” 276). Desdeñaba “lo popular turístico, las fáciles onomatopeyas del negrismo musical o poético, que eran disfraces de lo hispánico menor y del cosmopolitismo desangrado; huía [...] del hieratismo mexicano [...] para librarnos de la poesía diplomática, ‘fina’, entrecomiñada” (283). Perseguía, sí, en pintura y poesía, la cultura del rumor, de lo subterráneo: “He dicho rumor y convendría fijarlo y definirlo para la pintura. El rumor es como la marcha de lo que no se ve. Un poderoso rumor invade la plaza. En lo alto, el cuadrado que define. Y allí la mirada, el sujeto que artiza” (292).

Contra la nación, base de lo tradicional entendido como puntal de un canon, una lista oficial de valores, Lezama sostenía el Estado, que en realidad es en él tanto el ente político como el *estado* creativo: “Queríamos un arte, no a la altura de la nación, indecisa, claudicante y amorfa, sino de un estado posible, constituido en meta, en valores de

finalidad que uniese la marcha de las generaciones hacia un punto lejano pero operante, futuridad entrañada por un presente tenso con el arco poblado por una elástica energía” (280-81).

Lo cubano en Lezama no existe como entidad de cuño nacional. Un canon de *lo cubano* es lo que no se tiene, lo que no se ha vivido, lo que no se ha creado (pero se tiene, se vive, se crea). Ese vaciamiento de la noción de arte nacional, o incluso de identidad nacional, lleva a una tradición pensada a la inversa: no hacia atrás, sino hacia delante. Una tradición profética que se consolida en el instante, fugaz, de una mirada. La extrañeza de la noción (su convivencia paradójica con nombres posibles para el santoral de *lo cubano*) y la extrañeza del sistema que la cobija, es el desafío que Lezama deja en pie y que, aun hoy en día, apabullados por la uniformidad (falsa) predicada por la globalización, y la participación equitativa (falsa) en lo cultural; aún hoy, entonces, esa aproximación lezamiana cumpliría a cabalidad sus propósitos desestabilizadores y recuperadores a la vez de valores que pudieran incorporar “*lo universal*”—e incorporársele— sin ser antes devorados por la indistinción comercializadora y de medios.

Lo cubano así concebido, vacío y lleno a la vez, deja también abiertas las puertas a perspectivas de reconciliación política al calor de un río subterráneo de continuidades, donde el eros de la lejanía, “la tierra encarnada en la lejanía” (“Juan Clemente Zenea” 1053), y lo sumergido funcionan como pilastras de una casa y una ciudad cubana pensada más allá de los límites de lo geográfico y visible.

Fiel a su insistencia sobre el papel creador de la crítica, Lezama entrega en estos ensayos sobre pintores y sus pinturas otra lógica de la sensación, otra lógica de la mirada.

Engendran una forma de ver, y como tales, son parte constitutiva de las pinturas en sí, junto con ellas, muestran un rostro de Cuba (de La Habana, para ser exactos). Estas críticas se funden con estas obras momentáneamente, mientras las leemos, en una unidad precaria, inestable, que se disuelve prontamente, algo típico de la imagen, típico también de la pintura que muestra de golpe (y sólo por instantes lo que el pintor ha aglutinado muy lentamente). Estas críticas representan lo sumergido de las pinturas a que aluden, son el mar de cada pintura-isla, y en ese sentido son el fermento puro de la crítica por venir (sería de esperarse). Son la cara oculta de la pintura, la cara que las hace legibles o su máscara, su lado visible.

Mediante una testaruda constancia, Lezama deja un canon concreto: las antologías, las revistas, sus propias obras ineludibles en cualquier estudio de la literatura cubana de los últimos 70 años. Y deja también, materializada en ese corpus, la práctica más explícita y contundente de su propia invitación y exigencia para la crítica: sus críticas y sus obras quieren, y obligan a, mirar la literatura y la cultura de una ex colonia y de una isla penetrada por cosmovisiones norteamericanas, como si las viéramos por primera vez, libres de modelos de lectura coartadores, excluyentes e inferiorizantes. Ese es su legado. Y para apreciarlo, hay que volver a su obra.

CONCLUSIONES

"Hay que empezar de nuevo, como siempre"
(Lezama Lima, "Julián del Casal" 66).

El sistema

Es un gesto de época cuestionar el carácter de *sistema* de la obra lezamiana. Hoy en día, el rumbo que marcan las tendencias críticas impone un hondo escepticismo respecto a las totalidades. Aun así, ante la obra lezamiana conviene deponer brevemente la desconfianza para, adentrándose, entrever por qué o más bien en qué sentido el apelativo de sistema se aplica al conjunto de ideas que Lezama aventura sobre poesía, historia y sujeto. Por sistema Lezama no entiende un corpus con un “desarrollo dialéctico” (Berenger et al 130). Sus principios de enunciación no son, pues, los de la lógica cartesiana: Lezama no sólo rechaza explícitamente el pensamiento racional como único *locus* del ser, así como la superioridad del ser humano sobre la naturaleza, y la progresión lineal del pensamiento y de la historia. También desacata los preceptos de lógica textual y los moldes críticos apadrinados por el marco ilustrado. No obstante, y en esto hay que ser enfático, ello no significa que su obra sea un disparate sintáctico o un delirio en los conceptos. Tampoco equivale a decir que el orbe de pensamiento lezamiano está *por fuera* de la cultura occidental. Lezama es lúcido al respecto: “Mi sistema poético

se desenvuelve, como es lógico pensar, dentro de la historia de la cultura y de la imagen, no dentro de un frenesí energuménico” (130).

El sistema al que Lezama nos enfrenta es *poético*, y la conjunción de esas dos palabras nos sitúa plenamente en su *modus operandi*. Un sistema poético no es uno que constituye su objeto relacionando cosas entre sí *ordenadamente* (es decir, progresivamente). El proceder de Lezama es más bien la aglutinación y el eco y por ese modo de acumulación el *sistema poético* está hecho casi en su mayor parte de fisuras y discontinuidades. Su sistema, dice: “Se va haciendo como los corales, por decantación y suma” (129). Además de la ruptura con la progresión y el orden, lo *poético* en el sistema se manifiesta en una manera de definir las nociones no como lleno, sino como vacío: no se nos da un significado neto, sino que las nociones parecen adquirir sentidos paulatinamente, y hay momentos en que todas parecen compactarse en una: la imagen. E incluso, en ocasiones el sentido de las nociones en el sistema es una promesa.

Lezama gusta de insistir en que “El sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía” (Berenger et al 130). Sin embargo, su magnitud no sólo literaria sino política dificulta ignorarlo. El *sistema poético* embiste el modo de pensamiento occidental (ése justamente que está en quiebra al modo de ver de las teorías críticas actuales) de una manera arrolladora, desplegando las estrategias de desesencialización para el sujeto y la historia que reclamamos hoy. El *sistema poético* demuestra en teoría y práctica que dentro de la cultura occidental sí es posible *pensar de otro modo*, sin dualismo, con contradicción, sin reivindicar orígenes, causas y consecuencias. Este sistema se enuncia desde una posición excéntrica, latinoamericana-caribeña, y pese a su

similitud con otros proyectos de política de la identidad, sus puntos de partida, sus proporciones y sus alcances no tienen par en el conjunto de proyectos latinoamericanos.

Las reacciones que produce la lectura de Lezama Lima son, a mi parecer, un adelanto de lo que se sentiría vivir en ese *otro modo de pensamiento*, cuyos desafíos suelen sobrepasarnos, de tan acostumbrados que estamos a la lógica ilustrada. Conozco lectores a quienes la desubicación que producen los textos de Lezama los exalta y emociona. Hay también los que se aburren o se declaran derrotados. En páginas precedentes he sostenido que al crítico de Lezama se le hace ineludible aceptar que no comprende todo. Esto es sumamente problemático dentro del discurso académico, regido por las leyes ilustradas que Lezama demuele. Una tesis sobre Lezama Lima es una liza donde el pensamiento lógico y el pensamiento poético combaten, y donde éste último lleva las de perder, en razón del poder del marco institucional. Su mejor logro quizá sea crear la intriga, y darle así al lector la posibilidad de sentir por sí mismo en el sistema poético. Naturalmente, este deseo no basta como requisito institucional, así que situemos el logro de esta tesis en otro punto.

El factor común de los análisis sobre la obra lezamiana ha sido su dedicación a las novelas, los poemas y los ensayos, explorando ejes temáticos que van desde los simbolismos puntuales (como el del árbol) hasta el tejido de género y nación desde los estudios *queer*. Las críticas de arte publicadas por Lezama desde el comienzo de su carrera de escritor (1935) acaso si han recibido alguna atención en forma de compilación (*La materia artizada* y *La visualidad infinita*), pero su análisis era casi inexistente hasta la excelente introducción de Leonel Capote a este último libro. Sin embargo, me intrigaba una conjunción entre imagen lezamiana e imagen plástica, que no encontraba en los

análisis. En el camino se hizo patente que esta conjunción no podía eludir la idea de *lo cubano* en Lezama y así se configuraron las páginas anteriores. No existe en realidad una solución de continuidad entre imagen lezamiana e imagen plástica como tal, pero sí la hay entre la imagen lezamiana —concepto omnipresente en su crítica pictórica— y la idea de *lo cubano*. En esas críticas *lo cubano* se revela como un vacío (lo cual en el sistema poético no tiene valor de negatividad), como una realidad elusiva con toda la potencia del fantasma que aparece aquí o allá bajo formas que no podemos determinar de antemano.

Dado que Lezama retoma, redefine y reinterpreta nociones que nos suenan familiares, pero tienen dimensiones muy específicas en su sistema, mi análisis precisaba sondear la noción de *imagen*, tan esquiva a los planteamientos críticos actuales. Ese es el primer capítulo. Para que se entendiera la postura de Lezama sobre *lo cubano*, plasmado o no en las pinturas de pintores de la vanguardia cubana, me parecía que era preciso exponer el modo como los elementos de la imagen expuestos en ese primer capítulo influían en su rechazo del tiempo, el espacio y el *logos* cartesianos y daban pie a otra visión de la historia, donde la tradición y la influencia no tenían cabida. Ese es el capítulo intermedio. El capítulo final llegaba a *lo cubano* con toda esta ambientación al aire lezamiano con el ánimo de que la extrañeza de su propuesta (donde lo nacional en términos de arte es más bien difuso) en el marco lógico en que nos movemos tuviera alguna resonancia, algún sentido.

En pro de la claridad del discurso académico he procedido tan lógicamente como me ha sido posible. Sin embargo, la errancia y el *logos* espectral que caracterizan el sistema poético se resisten a menudo a esas incursiones cartesianas y sin duda dejan

rastros en pasajes oscuros e ideas de una contradicción insoluble. Por ello quizá convenga insistir por última vez, breve y condensadamente, en los nódulos por donde he entrado al sistema poético de Lezama Lima.

(Neo)barroco

¿Se puede escribir barrocamente sin ser eurocéntrico? Con su puesta en escena de entidades teológicas, preilustradas, se puede suponer que Lezama es un reaccionario anacrónico. Omitamos el hecho de que por ser buen poeta, el barroco sea una mera técnica en Lezama. Su empecinamiento estilístico, invariable, de más de cuarenta años de producción va más allá de eso. He insistido sobre distintos motivos del uso del barroco en Lezama, siendo el más importante a mi parecer el hecho de que mediante el abigarramiento, los espejos, la tropelía de imágenes, sus textos obligan al lector a mirar de otro modo. Ese mirar de otro modo se corresponde netamente con una intención lezamiana que, como he ido esbozando, es el motor de sus críticas de arte y de su reformulación de la historia, sin ir más lejos. Sin embargo, la pregunta persiste.

Lezama rechaza tajantemente la concepción del barroco como constante histórica que regresa en distintas culturas. Al respecto es contundente: “los que quieren estropear una cosa *muestra*, afirmando que en la cultura griega hubo un barroco y otro en el medioevo y otro en la China, creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso, como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis, ignorando que para *nosotros*, en el descubrimiento histórico o en la realización, fue una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas” (Berenger et al 21, énfasis añadido). El posesivo que subrayo delata la continuidad con lo hispánico que

Lezama cultiva. La contradicción implícita en esa formulación, si se lee por fuera del marco lezamiano, reside en esto: ¿cómo es que Lezama postula como definidor de lo americano el barroco, como una especie de esencia que nos viene del paisaje, y a la vez como continuidad de lo hispano, cuyo paisaje es diferente? Su teoría de la cultura como lo homogéneo, donde las culturas se asimilan unas a otras sin orden de precedencia aclara esa confusión. El resto proviene de una alianza que Lezama establece entre lo hispano y *lo cubano*: en su proyecto no hay diferencia entre lo uno y lo otro. O mejor, *lo cubano* sería pleno si la veta hispánica lograba reinar como elemento que purifica lo amerindio y lo afrocubano. Y sin embargo, elogia al indio Kondori y al Aleijadinho, donde el elemento primordial es de hecho el marginal, no el hispánico. Es un intríngulis del que no salimos fácilmente.

¿Cómo compaginar estas notas con los apuntes sobre la especificidad del *paisaje* americano? Hablando del paisaje, en términos del espacio gnóstico, Lezama concluye que si tiene un paisaje diferente, es diferente. Lo que hace al barroco de Lezama distinto al de Europa (no al de España) es su nuevo contenido: su preocupación por lo americano, su aparato poético. La parodia no es una copia. Es otro original.

Religión-poesía

¿Por qué la proclividad a los términos teológicos en Lezama? Los fundamentos del catolicismo le ofrecen a Lezama el asidero perfecto para anclar su idea de poesía porque están tejidos sobre la fe, el milagro, y la idea de pertenencia a una comunidad no delimitada por lo nacional. Lezama olfatea lo que pueden ofrecerle otras religiones, pero

el catolicismo sale electo debido a que cuenta con el dogma de la resurrección, que le permite zafarse de la idea ilustrada de causalidad.

Del nudo muy simple de la fe y el milagro se derivan las nociones de invisible y visible tan vitales para el sistema poético. De su indivisibilidad a ojos de Lezama (tal como el árbol la ejemplifica con sus raíces ocultas que son sustento de lo que sí vemos) surge su enfoque para la historia, como combinación de sumergido y visible. El sentido de las obras de arte, incluidas las pinturas, se mueve en la misma órbita.

Las otras nociones decisorias para el replanteamiento de la historia como discurso poético provienen del tropo sobre el cual se fundamenta la *Biblia* (y la *Divina Comedia*, poema de inspiración tomista). Con lo figural (que se basa en el tiempo eterno, en hechos anunciados y quizá todavía no cumplidos) Lezama puede deshacerse del tiempo lineal, otro de los bastiones del pensamiento ilustrado.

Lo cubano

¿Importa darle rostro a *lo cubano*? Para la época en que Lezama empieza a escribir y a pensar sobre la cultura de la isla, *lo cubano* había sido apropiado y definido desde los intereses del turismo y la economía norteamericanos, primordialmente. Tenía el lustre de exótico, liberado y musical que sentaba maravillosamente al viajero en busca de emociones y de esparcimiento. Bajo el influjo del turismo, *lo cubano* para consumo interno se iba pareciendo cada vez más a ese retrato al comienzo impuesto y luego tan familiar que parecía propio.

El proyecto conservador de Lezama surge como oposición a ese panorama político, cultural y social, pero se caracteriza desde el principio por una indefinición

sustanc

cultura

una bo

enum

cultur

valor

pron

pron

poe

y d

im

no

af

v

c

v

sustancial. En lugar de proponer la cara contraria de eso *cubano* para turistas, la de la alta cultura (que de hecho propone pero soterradamente), Lezama opta por dejar en su lugar una borradura, algo inasible, algo sin contenido fijo. Los pocos nombres que podríamos enumerar como representantes de *lo cubano* están ya tan entronizados que la penetración cultural no los toca: Martí, Casal, Varela. Lo que hay que cuidar, a su juicio, son los valores más recientes, esos que Lezama y sus amigos o colaboradores empiezan a promocionar con reseñas, críticas, exposiciones y publicaciones. Y aún promocionándolos, Lezama parece conducirse con el celo que recomendaba para con los poetas jóvenes: “a un poeta joven hay que descubrirlo y encubrirlo para cuidarlo del daño y de la maldición” (Berenger et al 113). Así, y muy en concordancia con los rasgos de la imagen, de lo figural, que le subyacen, *lo cubano* en las críticas de arte en concreto es una noción cuyo contenido migra, se desplaza, se llena y se vacía. Inasible, es imposible apropiársela. Esa es la gran apuesta lezamiana, la que aplica para él mismo.

Lo cubano pendula entre lo visible y lo invisible, entre la isla (lo sumergido-visible) y la epifanía (lo que deviene visible, lo que nace de continuo), nociones angulares del sistema poético. Como las corrientes subterráneas que rodean la isla, los artistas que logran configurar *lo cubano* esencial, como diría Lezama, son lo que se alimentan del flujo universal sumándose, casi confundiéndose con ellas en las mareas de la creación. De hecho, esa es una analogía adecuada para la tradición. Esos artistas no tienen especificidad como pintores cubanos salvo por detalles mínimos y más o menos accesorios: se quedan en Cuba, para empezar. Y se atreven a pintar o a producir siguiendo sus propias búsquedas, se atreven a mirar a su manera.

La conclusión obvia es que para Lezama *no* hay arte cubano, al menos no como un producto creativo que depende, ni siquiera que refleja, una comunidad política delimitada geográficamente. Tampoco hay por ende arte europeo por oposición al arte latinoamericano. Con el arte, en abstracto, Lezama efectúa la misma maniobra que hiciera con la historia: al rechazar las divisiones cronológicas de rigor en el marco de la ilustración y poner en su lugar el tiempo de la eternidad, de orden teológico y poético a la vez, Lezama anula la validez de las ideas de influencia, copia y tradición que se nutren de las cronologías lineales. En lugar de pensar el arte como producto nacional, Lezama opta por pensarlo como estado creativo. En ese plano puede poner en igualdad de condiciones a Arístides Fernández y a Cézanne, a Martí y a Garcilaso, a Da Vinci y a Juana Borrero. En otras palabras, el principio que está en juego aquí es el de las eras imaginarias. Las pautas de división de la historia en Lezama no son los marcos temporales, sino las formas de expresión, en un sentido amplio, entendidas como sensibilidades, como paisaje que se expresan en la lengua, en el paisaje mismo, en los modos de pensar y de sentir. Y esos son accidentes y no pueden sistematizarse.

Una conclusión de este tipo es de todo el gusto lezamiano, porque dejando todas las posibilidades abiertas, lo echa a la errancia, a la asociación, a ejercer el don de la analogía memoriosa, y a producir. No se explica de otro modo que teniendo como guía estas formulaciones, Lezama siguiera escribiendo críticas de arte, críticas literarias, ensayos sobre cultura, notas de ocasión sobre los días en La Habana, novelas, poesías. No se explica que con grandes penurias y dificultades siguiera orquestando revistas, traduciendo, antologando.

Dicho esto no se hace extraño el carácter de una crítica de arte típica de Lezama, donde se combinan la proyección del sistema poético en nociones como el carácter angélico del artista, el valor del color como primer motor en una pintura de Mariano o el trueque de papeles entre la máscara y el rostro en algunos cuadros de Portocarrero, con anotaciones de orden filosófico como el intelectualismo pictórico de Amelia Peláez.

Atravesando todas esas críticas hay naturalmente gustos y poses ideológicos. Los tres más evidentes conciernen a lo afrocubano, lo femenino y lo popular. Es muy probable que no haya ninguna novedad en esta especie de denuncia de las fracturas o las ausencias sobre las cuales se erige el sistema poético y por donde se fuga. A fin de cuentas, al calor de las tendencias poscoloniales, feministas y subalternistas va siendo usual este tipo de señalamientos. Es sabido además que los voceros de los programas nacionalistas (aun si son tan poco nacionalistas en sentido estricto como el de Lezama) han sido sujetos masculinos, blancos y de clase no precisamente popular. Pero quizá importe por alguna otra razón dejarlas apuntadas. He querido ser cauta con los tres aspectos porque a la hora de las dicotomías Lezama no se deja encasillar. No le dedica un ensayo a Lam, cuando le dedica varios a Arístides o a Portocarrero, pero perdida en otro ensayo hay una valoración alta de la obra del autor de *La jungla*. Y así ocurre también con lo popular: tan despectivo con la poesía negrista pero tan engolosinado con las frases de la calle, las que se oyen en el café o las que grita la vecina del segundo piso.

En el mismo renglón cabe la cuestión de lo femenino. Para Lezama no hay genitoras (más que su madre) por la imagen. Al lado de Hernando de Soto y de José Martí no hay una presencia femenina que impulse o siente un ejemplo para lo por venir cubano. Es cierto que incluye a Amelia Peláez en sus críticas de arte, pero en ellas se

respira cierta reluctancia, una cierta reticencia que no se compadece con el entusiasmo que manifiesta ante las pinturas de Portocarrero. La razón principal parece ser una diferencia en el modo como se acercan Lezama y Amelia Peláez al arte: él desde lo teológico y lo poético, ella desde el intelecto. Algunas notas aisladas (en las críticas) de Lezama sobre Amelia dan pispuntes también sobre algo más bien oscuro, que sospecho tiene que ver con la condición femenina de Amelia y con la comunidad de masculinos que sería presuntamente el ideal del estado creativo en Lezama. Se trata de una especie de masculinización de Amelia Peláez como requisito para ingresarla a los ringleros del arte viril. Pero aquí también hay argumentos en el sentido contrario, si pensamos en la valoración que hace Lezama de la pintura de Juana Borrero.

Resta una acotación sobre la importante presencia de Arístides Fernández en el corpus lezamiano. En cierta medida, Arístides es el equivalente de Martí para la plástica cubana en el corpus de Lezama. La obra de Arístides le despierta a Lezama tanto respeto y entusiasmo como la obra poética de Martí. Y ambos mueren como apresuradamente, la muerte les llega como interrupción de la obra. Desde los principios del sistema poético no se le puede presentar a Lezama mejor candidato para materializar la posibilidad infinita que alguien con estas características. De hecho, también Juana Borrero y Julián del Casal para ese caso mueren jóvenes (ella cuando sólo tiene 19 años). Quizá Lezama se deje llevar por el tropo griego de la muerte temprana como signo de favoritismo de los dioses. Sin embargo, en el marco de la teología católica, el personaje más potente es el muerto, que resucitó. Y en efecto, lo que resalta Lezama en las críticas sobre Arístides es su potencial para resucitar a través de las obras que incita en otros. Con todo esto es posible

decir de *lo cubano* lo que Lezama dice de la noche órfica, la plena de dones: lo cubano es, está, será.

Posibilidades futuras

Una obra tan profusa y rica como la de Lezama genera abundancia de críticas, donde a la larga los temas empiezan a repetirse cansinamente, a sonar como ecos de algún texto perdido. La imagen, lo hermético, la nación ocupan la cartelera de hoy. Hay sin embargo por lo menos dos haces temáticos sedimentados en la obra lezamiana que no se han tratado y que prometen delicias.

El primero es el peso y el lugar de las formas de composición musical barroca en el diseño textual y conceptual de la obra lezamiana, en particular de los ensayos. Apunté que muy pocas veces Lezama habla de melodías concretas aunque sí alude de continuo a obras plásticas, las barrocas incluidas. Sin embargo, el engranaje de sus ensayos evoca fuertemente el canon y la fuga musicales, más allá del nivel elemental de lo religioso como punto de partida común. Me parece que tendría sentido escrutar con esta lupa musical los ensayos lezamianos que a menudo dejan algo incompleto (los editores, Cortázar incluido, y los traductores se quejaban de esta presunta falencia de las obras de Lezama) y lo retoman sin anuncio en otro (como si los ensayos fueran corales en su conjunto). En este mismo renglón está el espíritu del trabajo creativo en Lezama, que como no se cansa de repetir hablando de las revistas, que son el mejor ejemplo, quería que fuera coral. Uso su palabra. Está así mismo el hecho muy importante de que en las fugas por canon llega un momento en la repetición de la melodía con variaciones en que “cuando todas las voces han entrado en el juego (y este es el aspecto que nos interesa

destacar) se rompe toda posibilidad de seguir reglas fijas. No hay reglas fijas porque no hay una fórmula precisa para hacer fugas” (*La música*, énfasis añadido). Ahí yo percibo una tendencia lezamiana también. Y hay más detalles enterrados en el repertorio del barroco musical que a buen seguro se prestarían a este tipo de pesquisa, elementos como el hecho de que uno de los títulos en una partitura de Bach diga “Buscando encontraréis”, frase que se convierte casi en lema del hacer lezamiano y de sus lectores.

El segundo filón temático que no se ha explorado (salvo por una tesis sobre Daniel Maximin, *Paradiso y Omeros*, de Derek Walcott) es el contraste entre los planteamientos de Lezama y los de otros autores del Caribe. Los puntos de contacto son numerosos: las poéticas de la memoria como contra-discurso a la historia; el acercamiento (o elisión) del problema racial, la revisión o cuestionamiento de las ideas de influencia; las maniobras para quebrantar los marcos eurocentricos de tiempo, espacio y sujeto y finalmente, el importantísimo papel que casi invariablemente los autores caribeños asignan a la isla como símbolo y como topografía en la sensibilidad cultural. Además está extendida también cierta inclinación por el barroquismo. ¿No es interesante, por ejemplo, que Wilson Harris, el escritor de Guyana, evoque a Dante para hablar de la plantación, pero que también coincidencialmente proponga una visión de la historia muy similar a la de Lezama? Estudios que pongan en pugna a estos autores más allá de sus trasfondos nacionales y lingüísticos permitirían comprender mejor la idiosincrasia cubana en el Caribe.

Zambullirse

Recién publicado *Paradiso* (1966), Julio Cortázar escribió un artículo que aún hoy conserva su frescura. Allí, Cortázar manifestaba el pasmo que luego sería común entre otros críticos ante *Paradiso* que imponía sus propios criterios de lectura. El modo como Cortázar recomendaba entrarle a *Paradiso* quizás contenía evocaciones del origen insular de Lezama, pero cualesquiera fuera la raíz de la propuesta, a mi parecer Cortázar atina. “Entonces —empieza—, ¿estamos los dos locos? ¿Por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esta profunda natación de seiscientas diecisiete páginas, *Paradiso*? ” (146). En efecto, mi conocimiento vivido de la obra lezamiana concuerda en que hay que zambullirse en ella porque su vastedad y en especial los mecanismos escriturales y conceptuales de Lezama exigen que su lector se deje llevar por los principios de no causalidad y por la analogía mnemónica, en busca del sentido, del devenir en forma de lo informe que recorre los textos.

En una de las muchas entrevistas que le hace, Félix Guerra le pregunta a Lezama: “¿Le gusta el océano?”, a lo que él, con su mucha malicia de siempre, contesta: “[...] Por el agua del mar, ¿no? Anda Moby Dick, la ballena pálida y picapleitos, mi parigual, dándose frescazos, dándose bañuras literarias. [...] Gustarme, me gusta. Gustarme, me encanta. [...] Amigo, ¿qué haría yo en short o trusa, llevándole 150 kilos de carne al océano? ” (31). Por su asfixia, sin embargo, las dipneas de las grandes nadadas no debían resultarle ajenas. La escena memorable de *Paradiso* donde asistimos a la danza populosa de los peces cerca del malecón, con descripciones pulidas y detalladas de cada pez y su gesto, suple esa carencia de natación y demuestra el poder fabulador de un Lezama que

practicaba también la zambullida, bien que fuera en la oscuridad de su alcoba en la alta noche habanera o en la oscura pradera que lo convida, como recita su poema.

Preparándome para escribir estas conclusiones era pues más o menos obvio para mí que lo que había hecho durante todo este tiempo era nadar en la inmensidad de una obra que me sobrepasaba, y que ahora, cuando tenía que dar cuenta de los hallazgos, lo que podía testificar era que allá adentro hay muchos más corales de los que alcanzo a dar cuenta.

El proteísmo lezamiano, la resistencia que ofrece a la fijeza, es junto con lo radical de su propuesta la postura más política, más allá del activismo público que el medio en que se desenvolvió exigía de él. Quizá Lezama tenga razón y el sistema poético no genere otras obras y no tenga ninguna utilidad práctica. Por mi parte, hallo que en nuestro momento histórico y desde nuestra latitud es urgente recuperar ese *otro modo de pensamiento* al que le apuesta Lezama. Ahora sabemos cuán devastadores son en todos los planos los efectos del pensamiento racional ilustrado. Es ahí donde cobra pleno sentido la afirmación lezamiana de que el sistema poético aspira a un modo de vida. Me gustaría que esta tesis pudiera contribuir a aligerar en algo el día a día de los cubanos que conozco y quiero en la isla. Lo que no es el caso. En momentos de poca convicción, lo que me ha mantenido haciendo este trabajo es la idea lezamiana de que el futuro mostrará de qué *sirven* (lógica puramente ilustrada) los empeños.

APÉNDICE

Figura 1. *Virgen del Canciller Nicolas Rolin*. Jan Van Eyck. (1433-34, Museo del Louvre, París)
http://www.reproarte.com/cuadro/Jan+van_Eyck/The+Virgin+of+Chancellor+Nicolas+Rolin/4330.html



Figura 2. Detalle de *Febrero*, de *Les très riches heures du Duque de Berry*. (1411-16, Museo Condé, Chantilly, Francia). *Les très riches heures du Duque de Berry et l'enluminure en France au début du XV siècle*. Chantilly: Musée Condé, 2004.



Figura 3. *Paisaje de puerto marítimo* o *Puerto de mar, efecto de bruma*. Detalle. Claude le Lorrain (1646, Museo del Louvre, París). De Claude le Lorrain et le monde des dieux. Musée Départemental d'Art ancien et contemporain, 2001.

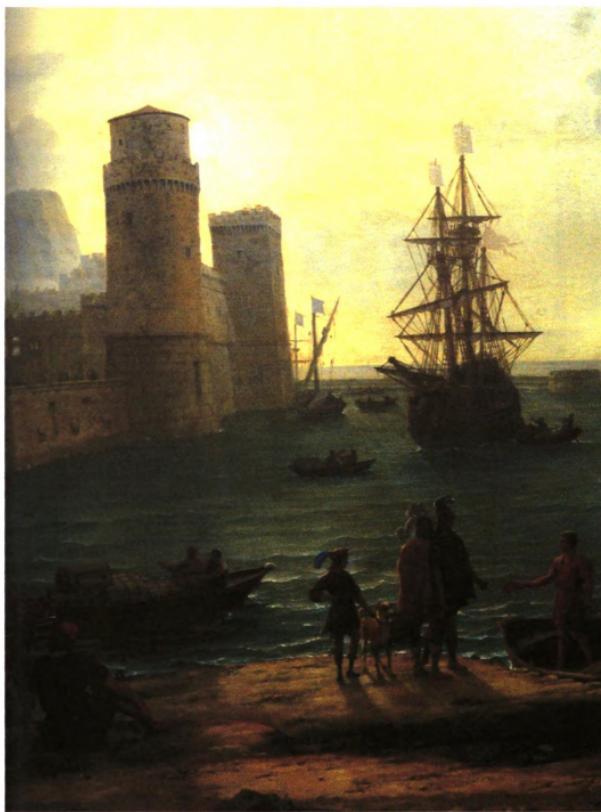


Figura 4. *Paisaje con el rapto de Europa*. Detalle. Claude le Lorrain (1647, Museo Boijmans-van Beuningen, Rotterdam). De Claude le Lorrain et le monde des dieux. Musée Départemental d'Art ancien et contemporain, 2001.



Figura 5. *Bodegón*. Juan Sánchez Cotán. (1601, Museo de arte de San Diego, California).
<http://www.epdip.com/pintor.php?id=364>



Figura 6. De la Serie *Mariposas*. René Portocarrero (s.f)
<http://www.panamericanart.com/searchresults.php?countryarray%5B%5D=Cuba&mediuarray%5B%5D=acrylic%2C+paper%2C+lead%2C+screws>



Figura 7. *Escultor, modelo y busto esculpido*. De la Suite Vollard. Pablo Picasso.
(Aguafuerte 1933, colección dispersa).
<http://www.ub.es/pintura/imarte/esp/textos%20teoricos/elois%20puig.htm>



Figura 8. De la serie *Máscaras*. René Portocarrero. (1955, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De René Portocarrero. *Exposición antológica*. Madrid: Ministerio de cultura, 1985.

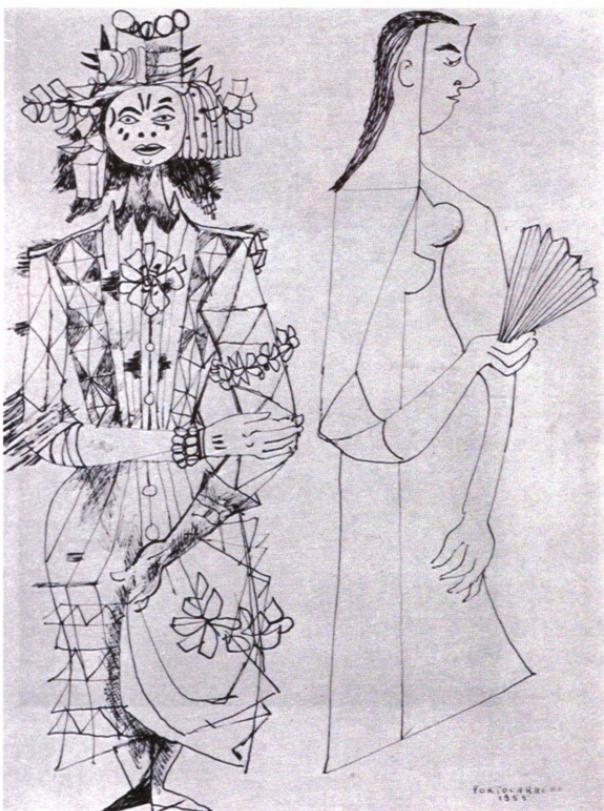


Figura 9. *Pilluelos*. Juana Borrero. (1896, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana).
Guía Arte Cubano. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, s.f)

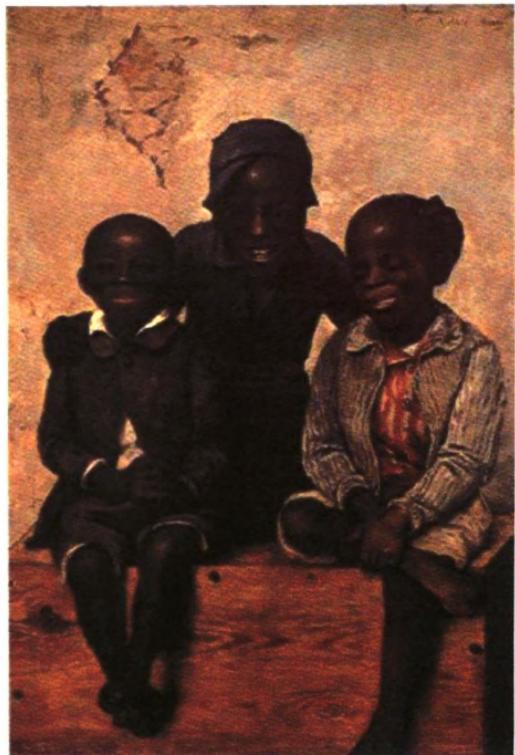
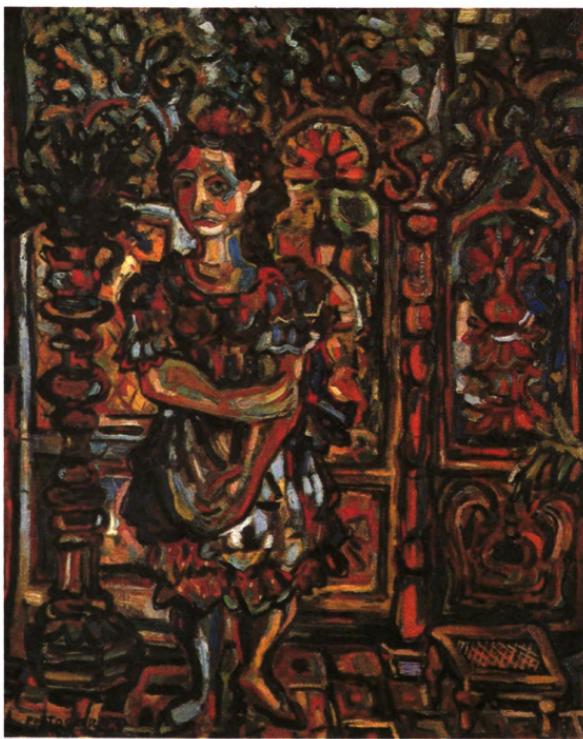


Figura 10. *Comparsa china en La Habana*. René Portocarrero. (1947)



RENE PORTOCARRERO
COMPARSA CHINA EN LA HABANA, 1947

Figura 11. *Interior del Cerro*. Detalle. René Portocarrero. (1943, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De René Portocarrero. Exposición antológica. Madrid: Ministerio de cultura, 1985.



8

Figura 12. *Paisaje de La Habana en rojo*. René Portocarrero. (1972, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De René Portocarrero. *Exposición antológica*. Madrid: Ministerio de cultura, 1985.



Figura 13. *Diablito # 3. Serie Color de Cuba*. René Portocarrero. (1962, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De René Portocarrero. *Exposición antológica*. Madrid: Ministerio de cultura, 1985.



RENÉ PORTOCARRERO

DIABLITO # 3. SERIE COLOR DE CUBA. 1962.

Figura 14. *Cabeza*. Wifredo Lam. (1947, Colección particular).
<http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/pela07g.htm>



Figura 15. *Brujo*. René Portocarrero. (1954)

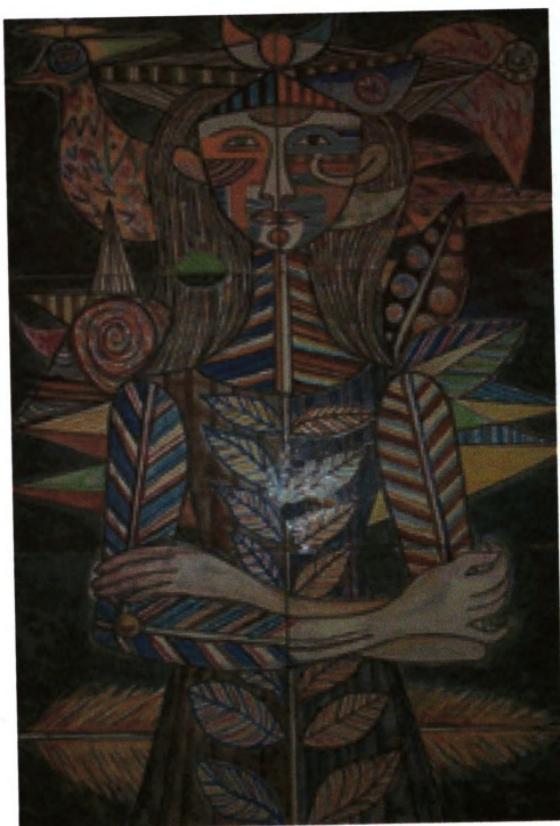


Figura 16. *Brujo*. René Portocarrero. (1945, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De René Portocarrero. *Exposición antológica*. Madrid: Ministerio de cultura, 1985.



Figura 17. *Catedral*. René Portocarrero. (1956, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De René Portocarrero. *Exposición antológica*. Madrid. Ministerio de cultura, 1985.



Figura 18. *Resurrección*. Mariano Rodríguez (1945, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De Mariano, una energía voluptuosa. La Habana: Museo Nacional, 1988.



Figura 19. Dibujo de Lezama sin título. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.



Figura 20. Dibujo de Lezama sin título. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.

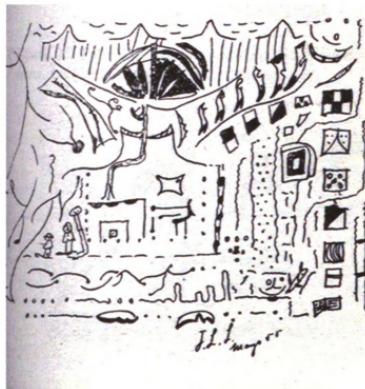


Figura 21. Dibujo de Lezama sin título. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.



Figura 22. Dibujo de Lezama sin título. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.



Figura 23. Dibujo de Lezama sin título. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.

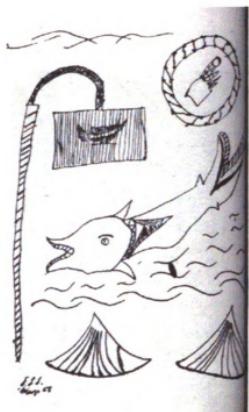


Figura 24. Dibujo de Lezama sin título. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.



Figura 25. *Lavanderas*. Aristides Fernández. (s.f., Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). En Aristides Fernández. *Entre el olvido y la memoria*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.



Figura 26. *Manifestación*. Aristides Fernández. (s.f., Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). Aristides Fernández. *Entre el olvido y la memoria*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.

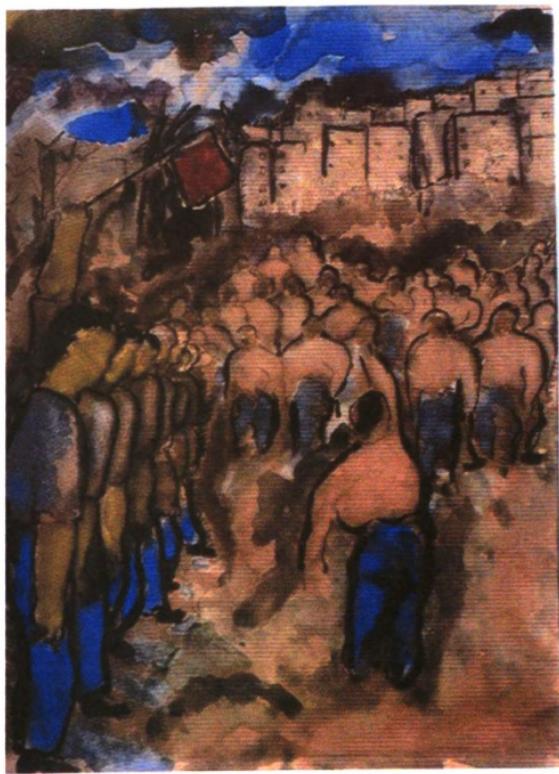


Figura 27. *Boceto para Idilio (Los novios)*. Aristides Fernández. (s.f., Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). *Aristides Fernández. Entre el olvido y la memoria*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.

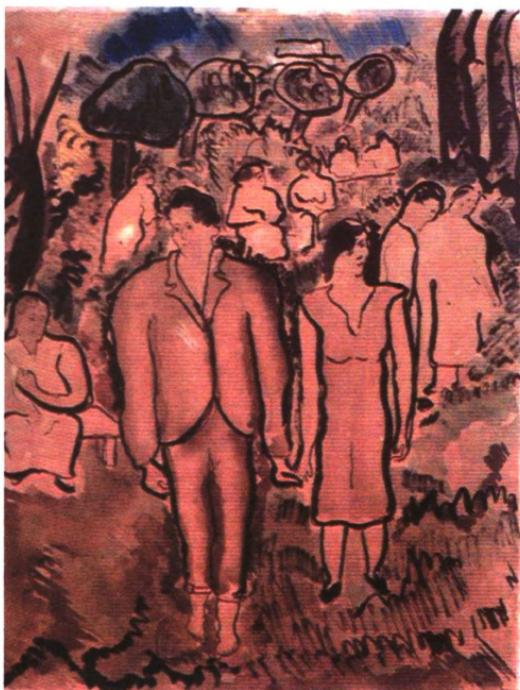


Figura 28. *Tres figuras en el campo*. Aristides Fernández. (s.f., Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). Aristides Fernández. *Entre el olvido y la memoria*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.



Figura 29. *Merienda*. Mariano Rodríguez. (1943, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De *Mariano, una energía voluptuosa*. La Habana: Museo Nacional, 1988.



MARIANO RODRÍGUEZ
MERIENDA. 1943

Figura 30. *Gallo amarillo*. Mariano Rodríguez. (1956, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De *Mariano, una energía voluptuosa*. La Habana: Museo Nacional, 1988.



Figura 31. *El gallo japonés*. Mariano Rodríguez. (1951, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De Mariano, una energía voluptuosa. La Habana: Museo Nacional, 1988.



Figura 32. *Hombre pelando papas*. Mariano Rodríguez. (1941, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). De *Mariano, una energía voluptuosa*. La Habana: Museo Nacional, 1988.



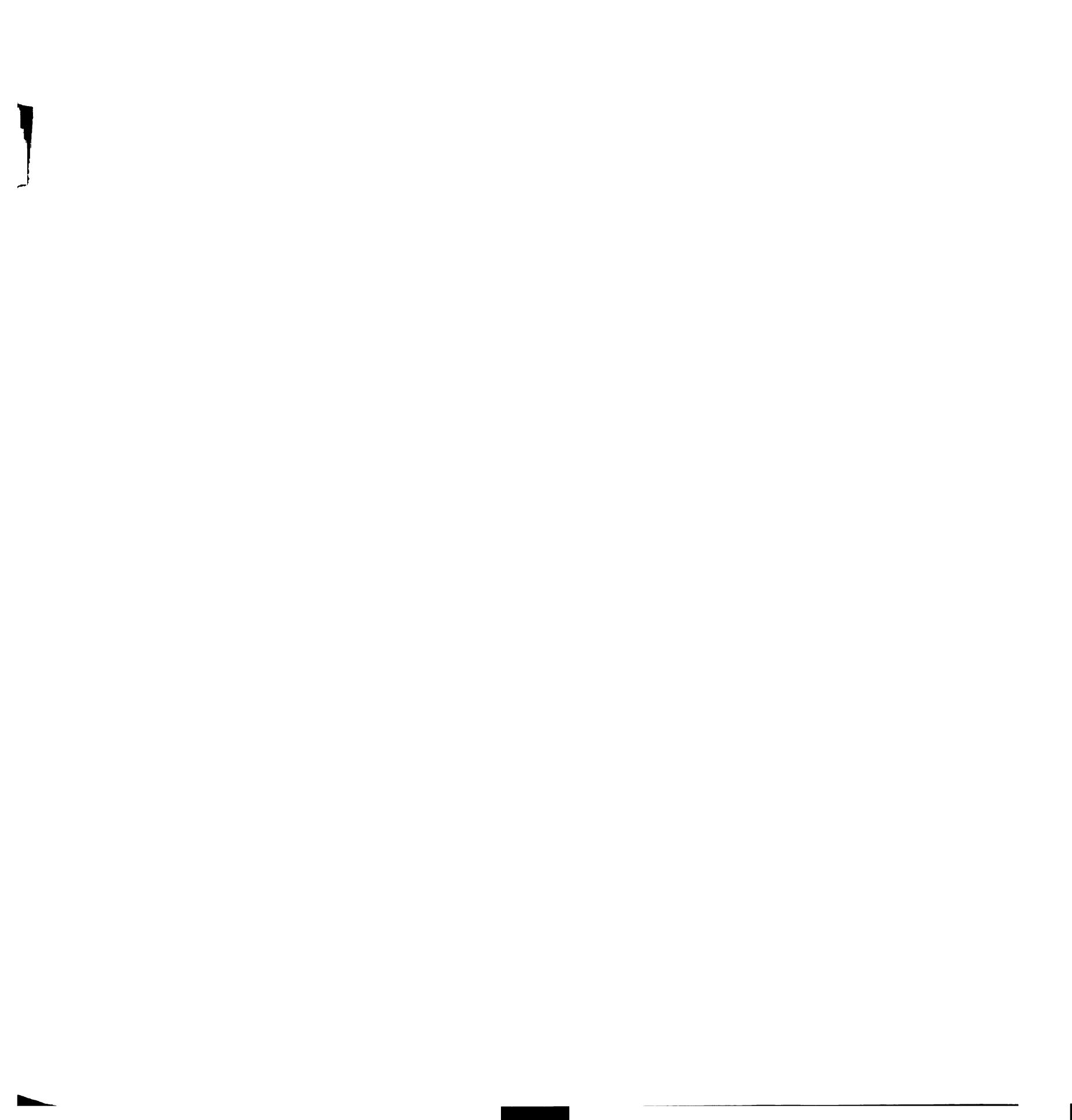


Figura 33. Detalle Viñeta de Mariano Rodríguez, en *Orígenes y la vanguardia cubana*. Ed. Museo de Arte Moderno. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2000.



Figura 34. *Jugadores de cartas*. Dibujo de Amelia Peláez. En *Espuela de plata*, Abril-julio, 1940.

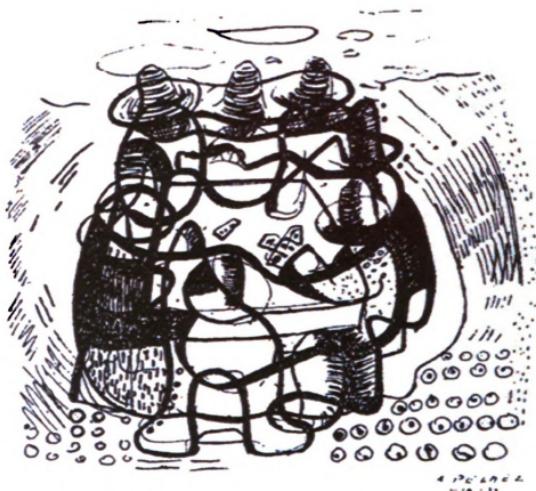
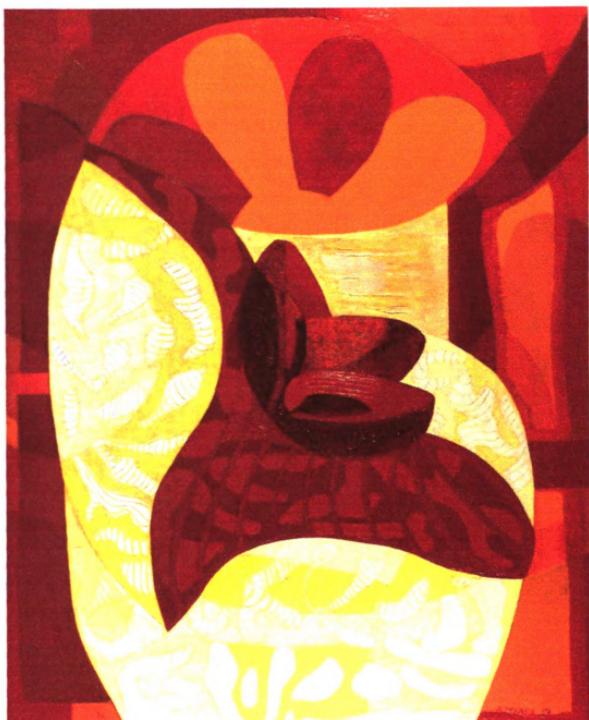


Figura 35. *Flores amarillas*. Amelia Peláez. (1964, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). En *Amelia Peláez. Exposición retrospectiva, 1924-1967. Óleos, témperas, dibujos y cerámicas*. Santa Fe de Bogotá: Luis Ángel Arango, 1992.



Figura 36. *Naturaleza muerta con mameyes*. Amelia Peláez. (1959, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). En *Amelia Peláez. Exposición retrospectiva, 1924-1967. Óleos, temperas, dibujos y cerámicas*. Santafé de Bogotá: Luis Ángel Arango, 1992.



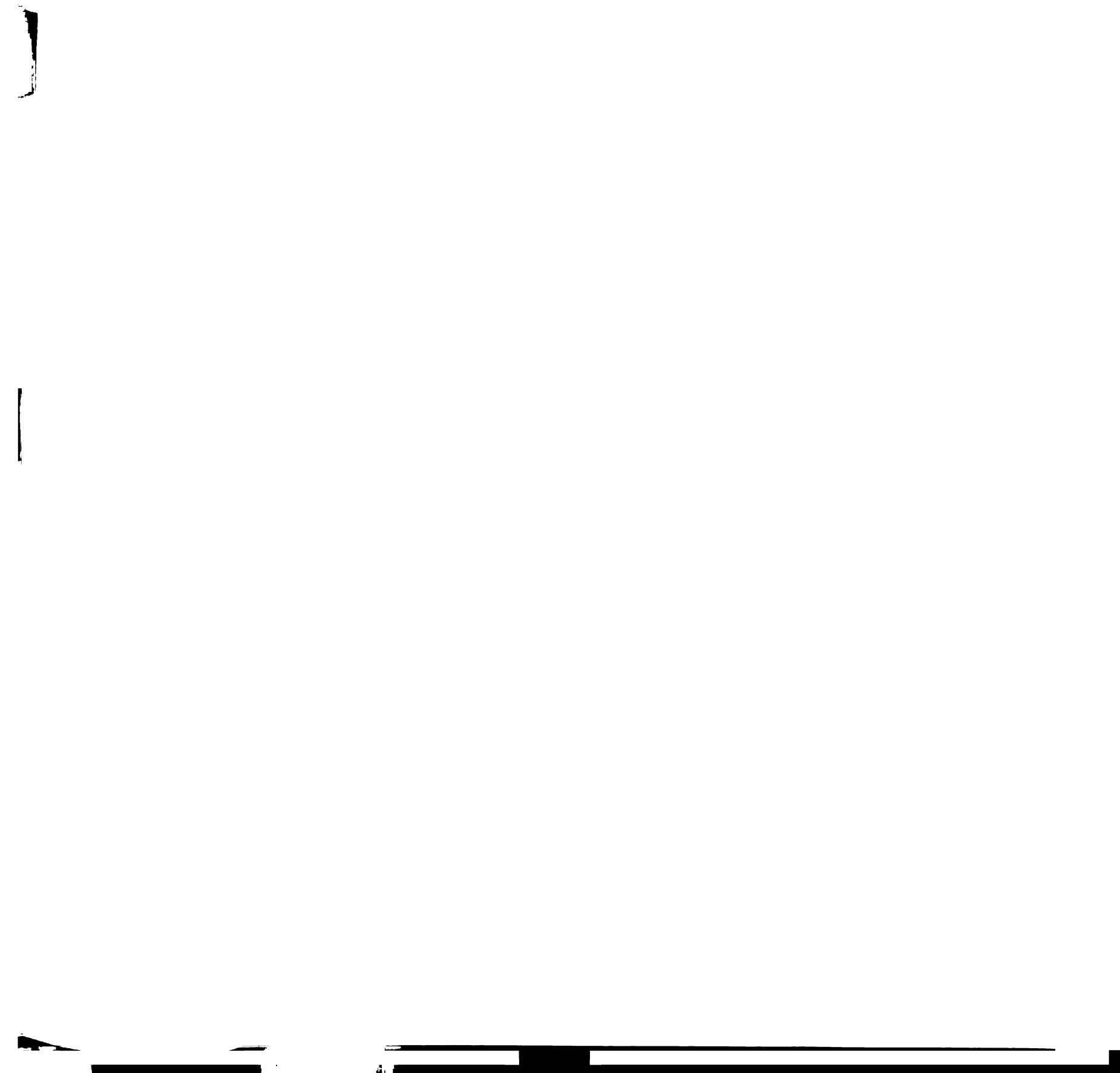
AMELIA PELÁEZ
NATURALEZA MUERTA CON MAMEYES, 1959

Figura 37. La jungla, 1943. Wifredo Lam. (1943, Museo de Arte Moderno, Nueva York).
http://www.lajiribilla.cu/2002/n48_abril/1240_48.html



OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. "Imagen y posibilidad de la utopía en *Paradiso*." *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. 2: prosa. Madrid: Fundamentos, 1984. 73-89.
- Álvarez-Tabío Albo, Emma. "La ciudad secreta. José Lezama Lima: la perspectiva insular de la interioridad." *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiópea, 2000. 191-256.
- Altmann, Robert. "Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez." *Orígenes* 8 (1945): 65-72.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.
- Arcos, Jorge Luis. *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana: Academia, 1990.
- Areta Marigó, Gema. "Introducción." *Verbum*. España: Renacimiento, 2001. 1-56.
- Aristides Fernández. *Entre el olvido y la memoria*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.
- Ashcroft, Bill et al. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2 ed. Nueva York: Routledge, 2002.
- "A Short Account of Enlightenment Space". 24 de julio. 2007. Online
<http://learning.north.londonmet.ac.uk/tr01p/Enlightenment%20Space.htm>
- Auerbach, Erich. *Dante: Poet of the Secular World*. Trad. Ralph Manheim. Illinois: Chicago U P, 1961.
- _____. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Nueva York: Doubleday Anchor, 1957.
- Bejel, Emilio. "Cuban Condemnation of Queer Bodies." *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Eds. Madeline Cámara Betancourt y Damián Fernández. Gainesville: UP of Florida, 2000. 155-74.
- _____. *Gay Cuban Nation*. Chicago, London: U P of Chicago, 1990.
- _____. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid, España: Huerga & Fierro Editores, 1994.



- _____. "La imagen de Lezama Lima: una subversión de la metafísica racionalista." *Cuadernos de poética* 12 (1987): 45-56.
- _____. "Lezama o las equiprobabilidades del olvido." *Lezama Lima*. Ed. Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Taurus, 1987. 359-75.
- Belting, Hans. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology." *Critical Inquiry* 31.2 (2005): 302-19.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Berenger Hernández, Carmen y Víctor Fowler Calzada. *José Lezama Lima: Diccionario de citas*. La Habana: Abril, 2000.
- Berry, Duc de. *Febrero. Detalle*. 1411-16. Musée Condé, Chantilly.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minnesota: U of Minnesota P, 1993.
- Bianchi Ross, Ciro. "Asedio a Lezama Lima." *José Lezama Lima: Diarios 1939-1949/ 1956-1958*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Unión, 2001. 121-71.
- Bianchi Ross, Ciro, Ed. *Como Las cartas no llegan... José Lezama Lima*. La Habana: Unión, 2000.
- Borrero, Juana. *Pilluelos*. 1896. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- Buckwalter-Arias, James. "Discurso origenistas y Cuba postsoviética." *Encuentro* 36 (2005): 54-65.
- Bueno, Salvador. "Un cuestionario para José Lezama Lima." *Paradiso. Edición crítica*. Ed. Cintio Vitier. Madrid: Colección archivos, 1996. 727-32.
- Caillois, Roger. *Medusa y cía*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- Calhoun, Craig. "Pierre Bourdieu." *The Blackwell Companion to Major Social Theorists*. Ed. George Ritzer. Oxford: Blackwell, 2000. 696-730.
- Canetti, Elias. *La antorcha al oído: historia de una vida 1921-1931*. Madrid: Alianza, 1995.
- Capote, Leonel, ed. *La visualidad infinita. José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanias, 1994.

- _____. "José Lezama Lima y la pintura cubana." *La visualidad infinita*. José Lezama Lima. Ed. Leonel Capote. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1994. 17-65.
- Cassirer, Ernst. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Trans. Mario Domandi. Nueva York: Harper & Row, 1964.
- Castria Marchetti, Francesca et al. *Baroque. 1600-1770: European Art from Caravaggio to Tiepolo*. Trad. Mondadori Electa. Nueva York: Barnes and Noble, 2005.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaxo*. Trads. Rose-Myriam y Val Vinokurov Réjouis. Nueva York: Vintage, 1998.
- Collazos, Óscar. "La 'Expresión americana.'" *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 130-37.
- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima." *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 146-68.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. *El primitivo implorante: El 'sistema poético del mundo' de José Lezama Lima*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Dash, J. Michael. *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville: U P of Virginia, 1998.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Trad. José Vázquez y Unbelina Larraceleta. Barcelona: Paidos, 1989.
- _____. "Desert Islands." Trad. Michael Taormina. *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. Ed. Daniel Lapoujade. Los Ángeles: Semiotext(e), 2002. 9-14.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. 8 de agosto. 2006. Online.
http://www.wikilearning.com/meditaciones_metafisicas_rene_descartes_primera_meditaci&oa-wkccp-12412-37.htm
- Detienne, Marcel. *Los jardines de Adonis*. Madrid: Akal, 1982.
- Díaz Infante, Duanel. "Límites del origenismo." *Encuentro* 33 (2004): 103-11.
- Dussel, Enrique. "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)." *Boundary 2* 20.3 (1993): 65-75
- Eco, Umberto. *La isla del dia de antes*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1995.

"El método científico en la modernidad." 20 de julio. 2006. Online.
http://historiadela.ciencia.idoneos.com/index.php/El_m%C3%A9todo_cient%C3%ADfico_en_la_modernidad

- Espinosa, Carlos. *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Fernández, Arístides. *Boceto para Idilio (Los novios)*. s.f. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Lavanderas*. s.f. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Manifestación*. s.f. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Tres figuras en el campo*. s.f. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- Ferraris, Maurizio. *La imaginación*. Trad. Francisco Campillo García. La Balsa de la Medusa. Madrid: Visor, 1999.
- Fowler-Calzada, Víctor. "Casey's Nineteenth Century and the Ciclón Project." *New Centennial Review* 2.2 (2002): 187-200.
- Frank, Waldo. *Cuba: Prophetic Island*. Nueva York: Marzani & Munsell, 1961.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Nueva York: Atheneum, 1969.
- _____. "Blake's Bible." *Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974-1988*. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville: U P of Virginia, 1990. 270-86.
- _____. "Blake's Reading of the Book of Job." *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*. Bloomington: Indiana U P, 1976. 228-43.
- _____. "Expanding Eyes." *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society*. Bloomington: Indiana U P, 1996. 99-122.
- _____. *The Great Code: The Bible and Literature*. USA: HBJ, 1982.
- _____. "The Responsibilities of the Critic." *Myth and Metaphor. Selected Essays, 1974-1988*. Charlottesville: U P of Virginia, 1990. 124-40.
- _____. *The Well-Tempered Critic*. Bloomington: Indiana U P, 1967.
- Gable, Eric. "Bad Copies: The Colonial Aesthetic and the Manjaco-Portuguese Encounter." *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Eds. Paul S. Landau y Deborah Kaspin. Berkeley: U of California P, 2002. 294-319.

- Gabilondo, Joseba. "A Multicultural Atlantic Critic of European Universalism:
Neonationalism from Derrida to Agamben." *Tropos* 35 (2005): 9-54.
- Garcia Chichester, Ana. "Virgilio Piñera and the Formulation of a National Literature." *New Centennial Review* 2.2 (2002): 231-51.
- García Martuz, Fina. "La poesía es un caracol nocturno." *José Lezama Lima*. Ed.
Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Taurus, 1987. 227-57.
- _____ y Cintio Vitier. "La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo." *Cercanía de Lezama Lima*. Ed. Carlos Espinosa. La Habana: Letras cubanas,
1986. 48-84.
- García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Venezuela: Monte Avila, 1978.
- Gaztelu, Ángel. "Muerte de Narciso. Rauda cetrería de metáforas". *Verbum* 3 (1937): 49-
52.
- Gikandi, Simon. *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*. Ithaca: Cornell
U P, 1992.
- Gombrich, E. H. "El logro en el arte medieval." Trad. José María Valverde. *Meditaciones
sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968. 93-102.
- Gontard, Marc. Métissage et Créolisation. Une théorie de l'altérité.
- González, Reynaldo. *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Letras Cubanas,
1988.
- González Cruz, Iván. *Diccionario: Vida y obra de José Lezama Lima*. 3 vols. Valencia:
Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- González Echevarría, Roberto. "Lo cubano en *Paradiso*." *Coloquio internacional sobre
la obra de José Lezama Lima*. Vol. 2: prosa. Madrid: Fundamentos, 1984. 31-51.
- Gottberg, Luis Duno. *Solventando las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba*.
Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2003.
- Guerra, Félix. *Para leer debajo de un sicomoro*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Harris, Wilson. *Carnival*. Londres: Faber & Faber, 1985.
- Hegel, Georg W. F. *The Philosophy of History*. Trad. J. Sibree. Nueva York: Prometheus
Books, 1991.

- Heller, Ben A. "A Hermeneutic Approach to José Lezama Lima's Poetry of Assimilation." Ph. D Dissertation. Washington University, 1990.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Un testimonio sobre la poesía de Rafael Cadenas (fragmento)." *La gaceta Enero* 2004: 26-29.
- Kapcia, Antoni. *Cuba: Island of Dreams*. Nueva York: Berg, 2000.
- Kant, Emmanuel. "¿Qué es la Ilustración?" 22 de septiembre. 2006. Online. <http://kant.idoneos.com/index.php/310434>
- La Biblia para el pueblo de Dios*. 12 ed. Santa Fe de Bogotá, D.C.: San Pablo, 1998.
- La música*. 24 de agosto. 2007. Online <http://www.psico.edu.uy/academic/epistemologia/musicd.htm>
- Lam, Wifredo. *Cabeza*. 1947. colección particular.
- _____. *La Jungla*. 1943. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
- Landau, Paul S. "Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa." *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Eds. Paul S. Landau y Deborah Kaspin. Berkeley: U of California P, 2002. 141-71.
- Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. Trad. Nuria Pérez de Lara. Valencia: Pre-Textos, 1989.
- Lauand, L. Jean. "Una filosofía de la educación en el nuevo catecismo de la iglesia católica." *I congresso latino de filosofia da educação*. Rio de Janeiro, 2000. 17.
- Leo Almaguer, Julieta. *Las sagradas letras de Paradiso: un estudio sobre el hermetismo de José Lezama Lima*. San Pedro Garza García: s.n., 2002.
- Lezama Lima, Eloísa, Ed. *Cartas: (1939-1976)*. Madrid: Orígenes, 1979.
- Lezama Lima, José. "Amelia." *La visualidad infinita*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. 165-169.
- _____. "A partir de la poesía." *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 821-42.
- _____. "Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*." *Paradiso. Edición crítica*. Ed. Cintio Vitier. Madrid: Colección archivos, 1996. 712-16.
- _____. *Aristides Fernández*. La Habana: Ministerio de Educación, 1950.

- _____. "Arístides Fernández, otra de sus visitas." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 185-87.
- _____. "Cangrejos, Golondrinas." *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 1247-60.
- _____. "Cautelas de Picasso." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 91-93.
- _____. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez." *Obras Completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 44-64.
- _____. "Conferencia sobre José María Heredia." *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras cubanas, 1993. 90-104.
- _____. "Conocimiento de salvación." *Analecta del reloj. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 246-49.
- _____. "Corona de lo informe." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 454-55.
- _____. "Del aprovechamiento poético." *Analecta del reloj. Obras Completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 252-56.
- _____. "De nuevo, Arístides Fernández." *La visualidad infinita*. La Habana: Letras Cubanias, 1994. 137-40.
- _____. "Después de lo raro, la extrañeza." *Orígenes* 6 (1945): 51-55.
- _____. *Diarios 1939-1949/1956-1958*. Comp. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Unión, 2001.
- _____. *Dibujos*. s.f. Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, La Habana.
- _____. Editorial. *Orígenes*. 1 (1944): 5-7.
- _____. "El bodegón prodigioso." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 71-73.
- _____. "El padre Gaztelu en la poesía." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 754-60.
- _____. "El romanticismo y el hecho americano." *La expresión americana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 326-46.
- _____. "El secreto de Garcilaso." *Analecta del reloj. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 11-43.

- _____. “En la muerte de Amelia Peláez.” *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 201-02.
- _____. “En la muerte de Matisse.” *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 87-89.
- _____. “En una exposición de Roberto Diago.” *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 265-69.
- _____. *Ed. Espuela de plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía*. Sevilla: Renacimiento.
- _____. “Epifanía en el paisaje.” *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 513-16.
- _____. “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía.” *Verbum* 3 (1937): 57-64.
- _____. “Homenaje a René Portocarrero.” *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 215-46.
- _____. “Incesante temporalidad.” *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 588-89.
- _____. “Introducción a los vasos órficos.” *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 853-63.
- _____. “Introducción a un sistema poético.” *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 393-427.
- _____. “José Guadalupe Posada.” *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 111-12.
- _____. “Julián del Casal.” *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 65-99.
- _____. “Juan Clemente Orozco.” *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 117-18.
- _____. “Juan Clemente Zenea.” *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 1039-108.
- _____. “La curiosidad barroca.” *La expresión americana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 302-25.

- _____. "La dignidad de la poesía." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 760-92.
- _____. "La expresión americana." *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 279-390.
- _____. "La imagen histórica." *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 843-52.
- _____. "La imaginación medioeval de Chesterton." *Analecta del reloj. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 118-34.
- _____. "La pintura mexicana." *La materia artizada. Ed. José Prats Sariol*. Madrid: Tecnos, 1996. 113-15.
- _____. "Las imágenes posibles." *Analecta del reloj. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 152-82.
- _____. "Loanza de Claudel." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 467-71.
- _____. "Los egipcios." *Las eras imaginarias. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 864-90.
- _____. "Lozano y Mariano." *La visualidad infinita*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. 192-97.
- _____. "Máscaras de Portocarrero." *La materia artizada. Ed. José Prats Sariol*. Madrid: Tecnos, 1996. 207-14.
- _____. "Mitos y cansancio clásico." *La expresión americana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 279-301.
- _____. "Muerte de Narciso." *Poesía completa*. Barcelona: Barral, 1975. 11-15.
- _____. Ed. *Nadie parecía: cuaderno de lo bello con Dios: números I-X. La Habana, 1942-1944*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- _____. *Oppiano Licario*. 2. ed. México: Era, 1977.
- _____. Ed. *Origenes. Revista de arte y literatura*. México-Madrid: El equilibrista-Turner, 1992.
- _____. "Otra página para Arístides Fernández." *La visualidad infinita. Ed. Leonel Capote*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. 109-16.

- _____. "Otra página para Víctor Manuel." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 157-59.
- _____. *Paradiso*. La Habana: Letras Cubanas, 1991.
- _____. "Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)." *Obras completas*. México: Aguilar, 1977. 929-71.
- _____. "Pierre Bonnard." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 99-100.
- _____. "Pintura de sombras (Fidelio Ponce)." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 161-65.
- _____. "Playas del árbol." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 508-13.
- _____. *Poesía Completa*. Barcelona: Barral, 1975.
- _____. "Preludio a las eras imaginarias." *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 797-820.
- _____. "Prólogo." *Antología de la poesía cubana siglos XVII-XVIII*. Ed. José Lezama Lima. Vol. 1. Madrid: Verbum, 2002. 3-35.
- _____. "Razón que sea." *Espuela de plata*. Agosto-septiembre 1939: 1.
- _____. "Recuerdos: Guy Pérez Cisneros." *La visualidad infinita*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. 278-93.
- _____. "René Portocarrero y su eudemonismo teológico." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 207-14.
- _____. "Reojos al reloj." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 594-96.
- _____. "Resistencia." *Poesía completa*. Vol. 1. Barcelona: Barral, 1975. 183-84.
- _____. "Saint-John Perse: historiador de las lluvias." *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 1183-86.
- _____. "Sobre Paul Valéry." *Analecta del reloj. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 100-17.
- _____. "Sucesivas o las coordenadas habaneras." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 1288.

- _____. "Sumas críticas del americano." *La expresión americana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 369-90.
- _____. "Todos los colores de Mariano." *La materia artizada*. Madrid: Tecnos, 1996. 247-54.
- _____. "Torpezas contra la letra." *Tratados en La Habana. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 431-34.
- _____. "Últimos ángeles de Picasso." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 95-97.
- _____. "Una página para Amelia Peláez." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 199-200.
- _____. "Un mural de Mariano." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 255-56.
- _____. Ed. *Verbum : órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho, Universidad de La Habana*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- _____. "Visita de Gastón Bardet o de la arquitectura perenne." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 101-02.
- _____. "Visita de la escuela de París o descubrir formas." *La materia artizada*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996. 103-04.
- _____. "X y XX." *Analecta del reloj. Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1977. 135-51.
- Levinson, Brett. *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. NJ: Bucknell U P, 1996.
- Lorrain, Claude le. *Paisaje de puerto marítimo o Puerto de mar, efecto de bruma. Detalle*. 1646. Musée Départamental d'Art Ancien et Contemporain, París.
- _____. *Paisaje con el rapto de Europa. Detalle*. 1647. Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain, París.
- Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- Manos, James. "Modern Specters of Madness. The Passive Eye: Gaze & Subjectivity in Berkeley (Via Beckett). Review." *James Head* 8.2 (2005): 639-42.

Mariano. *Una energía voluptuosa*. La Habana: Museo Nacional-Casa de las Américas, 1998.

Márquez, Enrique. *José Lezama Lima. Bases y génesis de un sistema poético*. Nueva York: Peter Lang, 1991.

Martínez, Elena M. *El discurso dialógico de 'La era imaginaria' de René Vázquez Díaz*. Madrid: Betania, 1991.

Martínez, Juan A. *Cuban Art and National Identity. The Vanguardia Painters, 1927-1950*. Gainesville: UP of Florida, 1994.

_____. "Lo blanco-criollo as *lo cubano*: The Symbolization of a Cuban National Identity in Modernist Painting of the 1940s." *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Eds. Madeline Cámara Betancourt y Damián Fernández. Gainesville: UP of Florida, 2000. 277-91.

Mataix, Remedios. *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*. Murcia: Universitat de Lleida, 2000.

Maximin, Daniel. *L'île et une nuit*. París: Éditions du Seuil, 1995.

_____. *L'isolé soleil*. París: Éditions du Seuil, 1981.

Menocal, Narciso G. "An Overriding Passion: The Quest for a National Identity in Painting." *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 22. Cuba (1996): 186-219.

Merino Acosta, Luz. "Orígenes: otra cara de la modernidad." *Orígenes y la vanguardia cubana*. Ed. Museo de Arte Moderno. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2000. 23-28.

Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago Press, 1987.

_____. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. "Un contemporáneo del porvenir" *Voces* 2: 3-4.

Navarrete, William. "El quinquenio dorado de la pintura cubana: 1940-1945." *Encuentro* 24 (2002): 337-42.

Nieland, Justus. "Graphic Violence: Native Americans and the Western Archive in *Dead Man*." *The New Centennial Review* 1.2 (2001): 171-200.

- Nieves, Eugenia. "Entrevista con José Lezama Lima." *Árbol de letras* 2-11 (1969): 20-21.
- Ong, Walter J. *An Ong Reader: Challenges for Further Inquiry*. Nueva Jersey: Hampton Press, 2002.
- Outhwaite, William. "Jürgen Habermas." *The Blackwell Companion to Major Social Theorists*. Ed. George Ritzer. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. 651-69.
- Pamuk, Orhan. *My Name Is Red*. Trad. Erdag M. Göknar. Nueva York: Vintage, 2001.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Peláez, Amelia. *Flores amarillas*. 1964. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Jugadores de cartas*. 1940. Espuela de plata, La Habana.
- _____. *Naturaleza muerta con mameyes*. 1959. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- Pellon, Gustavo. "Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia." *Revista Iberoamericana* 56.154 (1991): 77-89.
- Pérez, Louis A. Jr. "Image of Identity." *On Becoming Cuban: Identity, Nationality and Culture*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1999. 165-218.
- Pérez Cisneros, Guy. "Presencia de ocho pintores." *Verbum* 1 (1937): 56-67.
- Picasso, Pablo. *Escultor, modelo y busto esculpido. Suite Vollard*. 1933.
- Pimentel, Luz Aurora. "El árbol en 'Paradiso': la metáfora y su doble." *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. 2: Prosa. Madrid: Fundamentos, 1984. 91-102.
- Platón. Book II. *The Republic*. 8 de agosto. 2006. Online.
<http://www.literaturepage.com/read/thererepublic>
- Ponte, Antonio José. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid: Verbum, 2001.
- _____. *El libro perdido de los origenistas*. España: Renacimiento, 2004.
- Portocarrero, René. *Brujo*. 1945. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Brujo*. 1954
- _____. *Catedral*. 1956. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

- _____. *Comparsa china en La Habana*. 1947.
- _____. *De la serie Mariposas*. s.f.
- _____. *De la serie Máscaras*. 1955. Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- _____. *Diablito # 3. Serie Color de Cuba*. 1962. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Interior del Cerro*. 1943. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Paisaje de La Habana en rojo*. 1972. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- Rodríguez, Mariano. *Detalle Viñeta*. s.f. Museo de Arte Moderno, México.
- _____. *El gallo amarillo*. 1956. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *El gallo japonés*. 1951. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Hombre pelando papas*. 1941. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Merienda*. 1943. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- _____. *Resurrección*. 1945. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- _____. “Orígenes and the Poetics of History.” *New Centennial Review* 2.2 (2002): 151-85.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1978.
- Sánchez Cotán, Juan. *Bodegón*. 1601, California.
- Santí, Enrico Mario. “Entrevista con el grupo ‘Orígenes’.” *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 1984. 157-89.
- _____. “La invención de Lezama Lima.” *Vuelta* 102 (1985): 45-49.
- _____. “‘Oppiano Licario’, la poética del fragmento.” *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. 2: prosa. Madrid: Fundamentos, 1984. 135-51.

- _____. “República de revistas.” *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 166-67.
- Santo Tomás. 2006. Programa radial. Radio Bolivariana, 5 marzo.
- Schmidt-Novarra, Chris. “This Rotting Corpse: Spain between the Black Atlantic and the Black Legend.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 5 (2001): 149-60.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Nueva York: W.W. Norton, 1994.
- _____. *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*. Nueva York: W. W. Northon, 1990.
- Sontag, Susan. “Notes on Camp.” *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. 275-91.
- Stevens, Laura M. “Transatlanticism Now.” *American Literary History* 16.1 (2004): 93-102.
- Tabío, Juan Carlos. *Dolly Back*. 1986.
- _____. *El elefante y la bicicleta*. 1994.
- _____. *Lista de espera*. 2000.
- Taussig, Michael T. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.
- _____. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: Chicago U P, 1986.
- Tillyard, E. M. W. *La cosmovisión isabelina*. México: Fondo de cultura económica, 1985.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Uberoi, J. P. S. *The European Modernity. Science, Truth and Method*. Nueva Delhi: Oxford U P, 2002.
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. París: Gallimard, 1957.
- Valle-Inclán, Ramón. *La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

Van Eyck, Jan. *Virgen del Canciller Nicolás Rolin*. 1933-34, París.

Vázquez Díaz, René. *La era imaginaria*. Barcelona: Montesinos, 1987.

_____. "La imagen histórica en José Lezama Lima." *Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*. Eds. Patrick Collard y Rita de Maeseneer. Madrid: Iberoamericana, 2003. 267-80.

Virilio, Paul. "A Topographical Amnesia." Trad. Julie Roseq. *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana U P, 1994. 1-18.

_____. "Less Than an Image." Trans. Julie Rose. *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana U P, 1994. 19-32.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del libro, 1970.

_____. *Martí en Lezama*. La Habana: Centro de estudios martianos, 2000.

_____. "Teoría de la brisita." *Obras. Narrativa*. Vol. 5. La Habana: Letras Cubanias, 2002. 313-16.

Wagner, Peter. *Theorizing Modernity: Inescapability and Attainability in Social Theory*. Londres: Sage, 2001.

Williams, Eric E. *Capitalism and Slavery*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1944.

Xirau, Ramón. "Lezama Lima o de la fe poética." *Lezama Lima*. Ed. Eugenio Suárez Galbán. Madrid: Taurus, 1987. 339-58.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 02956 4030