

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



**Noche insular, jardines invisibles.
El concepto de la luz en la obra de José Lezama Lima: un
paradigma filosófico de su cosmología**

Autora: Ivette de los Ángeles Fuentes de la Paz

Directora: D^a Carmen Ruiz Barrionuevo

2015

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA.
TRADICIÓN Y RUPTURAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA



Noche insular, jardines invisibles.

*El concepto de la luz en la obra de José
Lezama Lima: un paradigma filosófico
de su cosmología.*

TESIS DOCTORAL

Presentada en el Departamento de
Literatura Española e Hispanoamericana para la
obtención del título de doctor por Doña Ivette de
los Ángeles Fuentes de la Paz y bajo la dirección
de la Doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.

Vº Bº

La Directora de la tesis

El autor

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Ivette de los A. Fuentes de la Paz

INDICE

INTRODUCCION...	7
CAPITULO I Sobre el concepto de la luz.....	33
I.1. Fundamentos filosóficos que se incorporan al pensamiento poético.....	34
I.2. Teorías lumínicas. Algunas figuras	42
I.2.1. Plotino.....	42
I.2.2. San Agustín.....	45
I.2.3. San Buenaventura.....	48
I.2.4. Roberto Grosseteste.....	53
I.2.5. Marsilio Ficino.....	57
I.2.6 Karl van Eckartshausen.....	63
I.2.7. Johann Wolfgang von Goethe.....	67
I.2.8. Teorías lumínicas del sufismo.....	71
I.2.9. Teorías lumínicas de la ciencia actual.....	78
I.3. Luz y Physis: el ámbito de la naturaleza en la poesía.....	86
I.4. Poesía cosmogónica. Algunas figuras representativas en la poesía hispánica.....	90
I.4.1. Sor Juana Inés de la Cruz.....	95
I.4.2. Vicente Huidobro.....	102
I.4.3. Antonio Machado.....	107
I.5. El paradigma de la luz. Algunas figuras representativas en la poesía hispánica.....	113

I.5.1. Rubén Darío.....	114
I.5.2. Juan Ramón Jiménez.....	122
I.5.3. Federico García Lorca.....	131
CAPITULO II El rango de la luz en la poesía cubana.....	143
II.1. Hacia un paradigma de la luz en la poesía cubana.....	144
II.1.1. Los modos de la luz: poesía y naturaleza cubanas.....	156
II.2. Itinerario lumínico de la poesía. Siglo XIX.....	176
II.2.1. Juan Clemente Zenea.....	177
II.2.2. Luisa Pérez de Zambrana.....	185
II.2.3. José Martí.....	192
II.3. Itinerario lumínico de la poesía. Siglo XX.....	210
II.3.1. Orígenes: los nuevos paradigmas. Figuras más representativas del tema de la luz.....	218
II.3.2. Eliseo Diego.....	228
II.3.3. Fina García Marruz.....	240
II.3.4. Cleva Solís.....	257
CAPITULO III La Calidad tranquila de la Luz. El paradigma de la luz en José Lezama Lima.....	269
III.1. El concepto lumínico en José Lezama Lima.....	270
III.1.1. El concepto de la luz dentro de su sistema poético: la imagen.....	271
III.1.2. <i>Physis</i> y poesía. El espacio gnóstico.....	282
III.1.3. <i>Physis</i> y poesía. Las eras imaginarias.....	288

III.2. De vapores aspirados.....	292
III.2.1. Algunas influencias filosóficas.....	294
III.2.2. Teorías lumínicas. Filosofía de la naturaleza.....	307
III.2.3. Teorías de la física actual.....	312
III.2.4. Poesía mística: San Juan de la Cruz.....	315
III.2.5. Poesía mística sufí: Ibn Arabi.....	322
III.2.6. Impronta de María Zambrano y de Juan Ramón Jiménez en la conformación del concepto de la luz en José Lezama Lima. Primeros avisos.....	326
III.2.7. Juan Ramón Jiménez.....	328
III.2.8. María Zambrano.....	346
III.3. Itinerario lumínico.....	361
III.3.1. Itinerario lumínico en la poesía: la noche insular y los jardines invisibles...	376
III.3.2. Itinerario lumínico en su prosa de ficción. El paradigma de la novela <i>Paradiso</i>	383
III.3.3. Itinerario lumínico en la prosa reflexiva. Los “visibles” de José Lezama Lima.....	396
III.3.4. La luz y la crítica sobre artes plásticas. Pinturas preferidas.....	413
III.3.5. La luz y la crítica sobre artes plásticas. Los “visibles” de René Portocarrero.....	424
 CONCLUSIONES.....	 437
 BIBLIOGRAFIA.....	 455

INTRODUCCION

La preeminencia del paradigma de la luz para el conocimiento de la obra y del sistema poético de José Lezama Lima, impulsa una investigación pormenorizada y limitada al estudio de este tema, con propósito de poner de relieve la singularidad de un pensamiento que destaca por su solidez teórica y substrato filosófico, además de por las excelencia de su expresión, en el contexto de la poesía cubana e hispanoamericana. El tema de la luz es índice notorio tanto de una raigal cubanía en su obra, al rescatar el verdadero colorido de su geografía, el externo físico y el interno anímico, como también de una cosmología basada en una concepción lumínica, acorde con lo mejor de la tradición reflexiva y poética hispánicas.

La riqueza eidética de su obra evidencia el trasunto filosófico que sustancia una poética capaz de sostener una cosmología de particular interés, explicitada por el mismo poeta a partir de su "Sistema Poético del Mundo", original propuesta cosmovisiva integrada por el entrecruzamiento de elementos estrictamente literarios. De este modo, el proceso de razonamiento para cualquier estudio -como es el que ahora proponemos- surge del propio acercamiento a la obra lezamiana, por cuanto esta da las pautas a seguir, evidenciando premisas que discurren por un cauce poético- filosófico, como sustrato, a partir de su original cosmovisión. Un importante postulado suyo reafirma esta consideración: "En los términos de mi sistema poético del mundo, la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí"¹, sistema poético que, como en las antiguas cosmogonías, expone una filosofía sustentadora de la

¹ Armando Álvarez Bravo: "Órbita de José Lezama Lima", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970, p.56.

cosmovisión poética. El adentramiento en ese peculiar trasunto filosófico inherente a su poética, lo da el propio Lezama al hablar sobre el motor impulsor de su sistema: "Este motor es esencialmente poético. Algunos ingenuos, aterrorizados por la palabra sistema, han creído que mi sistema es un estudio filosófico *ad ussum* sobre la poesía [...]. He partido siempre de los elementos propios de la poesía, o sea, del poema, del poeta, de la metáfora, de la imagen".²

Al adentrarnos en la obra de José Lezama Lima, ya sea en prosa o verso, nos llama poderosamente la atención el interés que tiene -y de este modo despierta en el lector- el tema de la luz, asunto que de muy particular modo participa dentro de su cosmovisión poética, ya que la "imagen", como categoría central, es tácitamente "imagen visual" que se devela, a partir de su poesía, por el elemento de la luz. Además de esta participación esencial dentro de su cosmología, proyectada desde su obra de ficción -cualquiera que sea su modo de expresión- se advierte en su ensayística y en su crítica de artes plásticas, para subrayar no sólo la obra concluida del pintor, sino el proceso creativo que hace corresponder al proceso de creación poética, análogo al suyo propio. En numerosos ensayos, así como en artículos críticos (entre ellos vale destacar el imprescindible "Confluencias"³, "A partir de la poesía"⁴ de *La Cantidad Hechizada* (1970); "Tres visibles"⁵, "Pintura preferida"⁶ e "Incesante temporalidad"⁷, todos del libro *Tratados en La Habana* (1958), y en tantísimos poemas como son "Noche insular, jardines invisibles"⁸, "Primera luz"⁹, "Dador"¹⁰, entre otros) Lezama Lima desarrolla la idea de la luz (rayo de luz, corpúsculos luminosos) como elemento

² *Ibíd.* p. 57.

³ José Lezama Lima: "Confluencias", en *La cantidad hechizada*, La Habana, Ed. UNION, 1970, pp. 435-457.

⁴ José Lezama Lima: "A partir de la poesía", en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* pp. 31-53.

⁵ José Lezama Lima: "Tres visibles", en *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, 1958, pp.148-151.

⁶ José Lezama Lima: "Pintura preferida", en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* pp.152-154.

⁷ José Lezama Lima: "Incesante temporalidad", en *Tratados...*, *op.cit.* pp.204-206.

⁸ José Lezama Lima: "Noche insular, jardines invisibles", en *Poesía completa*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1985, pp. 86-92.

⁹ José Lezama Lima: "Primera luz", en *Poesía completa*, *op.cit.* p.50.

¹⁰ José Lezama Lima: "Dador", en *Poesía...*, *op.cit.* pp. 231-266.

constitutivo de la imagen poética, que de este modo se convierte en elemento esencial en su cosmología. Al igual que expresara un coherente "Sistema Poético del Mundo", para el escritor cubano su idea de la luz se torna un concepto válido y sostenedor de su discurso reflexivo, articulado a una cosmología de la que se vuelve importante paradigma.

La cosmovisión de José Lezama Lima revela, a partir del fuerte sustento filosófico, la carga cosmogónica de su poesía -que así impele también, como hemos dicho, todo signo de expresión-, asunto que le hace pertenecer, por derecho propio, a un amplio linaje de "poetas-filósofos", parentesco que ata sus cuerdas -entre otros muchos poetas- a la obra del cubano José Martí, y de la cual es deudor. Esta ilación observada no es fortuita, toda vez que en Cuba, ya en pleno siglo XX, se advierte un cambio de paradigma en los cánones del pensamiento reflexivo, de tal modo que se pueden apreciar -y tal el caso de José Lezama Lima- discursos eminentemente filosóficos o de reflexión teórica, dentro de géneros que no son propiamente los ortodoxos de la filosofía. Este cambio de óptica es el que propone a la poesía y a la cultura como nuevos paradigmas filosóficos, ámbito dentro del cual incluimos la obra del poeta cubano. El particular estudio del concepto de la luz -apoyado en teorías lumínicas y en presencias de escritores que participan tangencialmente en su conformación- evidenciará el interesante trazado de la cosmovisión lezamiana como expresión de un pensamiento poético subyacente bajo la expresión estética de su original y genuina obra, para consolidarlo, a la vez, como momento de magnífico esplendor dentro de la lírica cubana, que realza además su notoria correspondencia con la naturaleza insular, en la que participa la luz como rango físico y espiritual.

Para el estudio propuesto, hemos trazado una estructura de apoyo que conduzca a realzar los resultados. Como hipótesis inicial, sostenemos que es la luz uno de los elementos paradigmáticos en la cosmología poética de José Lezama Lima. Tal aserto básico, lo apoyamos con dos postulados: el primero está dado en la categorización del sistema poético

lezamiano como un sistema eidético pleno de consonancias filosóficas; el segundo postulado abarca la cosmología poética, que hacemos corresponder con un pensamiento que hace de su poesía un nuevo paradigma filosófico. Tales enunciados nos sirven de base para demostrar dos objetivos fundamentales dentro de la cosmología poética el autor, y que son, el primero, que el concepto de la luz en la obra de José Lezama Lima es elemento conformador de su eidética y determinativo de la cualidad filosófica de su cosmología poética. El segundo, como consecuencia directa de lo que se estudiará, llevará a la determinación del lugar que dentro de la poesía cubana, caracterizada por su correspondencia con los elementos de la naturaleza insular, ocupa la obra de José Lezama Lima a partir del paradigma de la luz que sostiene su cosmología. Estos objetivos trazados en nuestra investigación, nos llevan de manera orgánica a delinear una táctica general, que estará determinada por el elemento de la luz en la cosmología lezamiana y por la ubicación histórica dentro de la poesía cubana, a partir de la correspondencia con los elementos de la naturaleza insular, en particular, con la luz. De este modo, en el nivel contactual de análisis, hemos utilizado dos métodos de investigación: el poético-filosófico y el historicista. El método poético-filosófico comporta, a su vez, tres metódicas que conforman el sistema de procedimiento: el sincrónico -procedimiento de profundización en la obra como microestructura textual-; el analógico -para establecer analogías con otras disciplinas, lo que destacará las ideas lumínicas en el autor, y así conducirá a una mayor claridad conceptual-; y el sintético -donde se interconectan los resultados de tal análisis para llegar a la idea central de nuestra tesis. El método historicista nos llevará a responder el segundo de los objetivos propuestos, para situar la obra de José Lezama Lima en el lugar meritorio que dentro de la poesía cubana, como "canto a la naturaleza"¹¹ y como poesía que se apoya en el paradigma de la luz, ocupa.

¹¹ Sobre este importante tópico, al que nos referiremos en el Capítulo II, en el estudio de las consonancias lumínicas del paisaje cubano, y de la ligazón de la poesía cubana con la naturaleza insular, véase Virgilio López

Estudiar el cuerpo teórico que sustenta el concepto lumínico en José Lezama Lima es tarea ardua, dado el gran cúmulo lectivo del autor y el enorme caudal de referencias y posibles influencias en su obra. En un recorrido amplio por ella, encontramos que el tema de la luz (y junto a él, el tema de la noche como parte de la misma luminosidad graduada), aparece reflejado, tanto en poemas (mencionados con anterioridad), como en sus ensayos, cuentos y novela. El carácter cosmogónico de la poesía de José Lezama Lima, y la vocación de pensamiento que se trasluce en ella, determinaron el camino a seguir y el incentivo necesario para proponernos un estudio de la luz como concepto en su obra, plenamente identificado e insertado en su poética y su eidética. Al igual que para el estudio de su concepto temporal, para el análisis del concepto lumínico partimos de la lectura valorativa del mencionado artículo “Incesante temporalidad”¹², pues es en él donde Lezama explicita de manera rotunda sus ideas, apoyadas en un discurso cultural amplio, y ligado a lo que hoy en día conocemos como el pensamiento de la “complejidad”¹³, que determina una nueva óptica para el análisis de la realidad. Nos parecen interesantes las consideraciones de la teoría de la complejidad para nuestro análisis, ya que descubrimos que las propias disquisiciones lezamianas, sin pretensiones categóricas, forman parte de ella, al conjugar nociones de poesía, filosofía y

Lemus: *Samuel o la abeja*, Editorial Academia, La Habana, 1992, donde se enuncia tal idea, de la cual hacemos uso.

¹² José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, *op.cit.*

¹³ Véase “Teoría de la complejidad” en *Enciclopedia de la Política* (versión digital <http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=t&idind=1460&termino>). El término proviene del concepto inglés *complexity theory*, surgido en los años 80 del siglo XX, y que determina una nueva óptica para el análisis de la realidad, método de conocimiento dinámico, en función del propio objeto de conocimiento, igualmente dinámico, vivaz y en constante movimiento. Esto hace que la Teoría de la Complejidad no sea una ecuación fija, sino fórmula en constante renovación, que plantea la asociación de dos teorías que se interrelacionan, así como es el análisis a partir de dos disciplinas. La interrelación entre esas dos (o más) teorías, supone una comunicación entre la que representa el caos, y la que funda un orden complejo en su ordenación. Entre muchos otros pensadores y científicos, aparecen como representantes de esta nueva ciencia –para ellos la ciencia del siglo XXI–, Heinz Pagels, Roger Lewin, Edgar Morin, Gaston Bachelard, François Jacob, Michel Serres, M. Michell Waldrop, Iliya Prigogine. El sociólogo alemán Niklas Luhmann (1927-1998), en su libro *Teoría de la Sociedad* (1993), abordó por vez primera el tema social desde la perspectiva multidisciplinaria de la teoría general de sistemas. En su obra *The Society of Society* (1997) Luhmann concibió el orden social como un complejo sistema orgánico y psíquico, producto de una gran diversidad de sistemas que operan e interactúan de manera simultánea. A partir de entonces, a esta rama de la ciencia se denominó *sociología de la complejidad*. Para estudiar los sistemas sociales bajo la óptica de la complejidad, Luhmann tomó el concepto de autopoiesis, del biólogo chileno Humberto Maturana. En Cuba, la Teoría de la Complejidad fue introducida y liderada por el filósofo y físico nuclear Pedro Luis Sotolongo.

ciencia física, además de que su *imago mundi* es un complejo vivo, dinámico, y en constante cambio, tal y como reconocen las más avanzadas consideraciones de esta Teoría.

Al profundizar en el análisis del artículo referido, desciframos algunas claves de entendimiento, que nos llevaron al estudio de algunos elementos de la filosofía naturalista griega, pues la explicación de Lezama sobre la idea de la luz establece -como cuestión básica- un acercamiento a la teoría corpuscular y a la estructura atómica de la materia, asuntos introducidos por el pensamiento naturalista y que marcan sólidamente las especulaciones poético-filosóficas del autor. Este pensamiento naturalista subyace en diversas teorías lumínicas, entre ellas la del neoplatonismo, representado por Plotino¹⁴, de la patrística representada por San Agustín¹⁵ y San Buenaventura¹⁶, y más adelante, en pleno Renacimiento, en las teorías de la luz de Roberto Grosseteste¹⁷ y de Marsilio Ficino¹⁸ y las

¹⁴ Plotino (205-270), fue un filósofo místico, principal representante de la corriente del neoplatonismo. A partir del 254 comienza a escribir sus obras, hasta el momento dispersas, que agrupa en 54 libros, ordenados en seis grupos de nueve, por lo cual reciben el nombre de *Enéadas*, conjunto de tratados considerado como uno de los más sólidos de la Antigüedad. Plotino realiza una nueva fundamentación de la metafísica clásica, de raigambre pitagórica y platónica. Su propuesta teórica es una cosmogonía, dentro de la cual expone importantes consideraciones sobre la luz.

¹⁵ Agustín de Hipona o San Agustín (354-430) es (junto con Jerónimo de Estridón, Gregorio Magno y Ambrosio de Milán), uno de los cuatro más importantes Padres de la Iglesia latina. Seguidor del neoplatonismo, por su cercanía con el cristianismo, San Agustín hizo el aporte fundamental al conocimiento en el postulado que conjuga razón y fe, para él dos campos que necesitan ser equilibrados y complementados. La filosofía agustina se centra en dos temas esenciales: Dios y el hombre, los que une a partir del axioma de que el hombre es semejante a Dios, y por eso el compuesto humano está formado por el cuerpo y el espíritu. A la problemática ontológica y gnoseológica, que explica a partir del amor, le aporta tres soluciones, que son la creación, la iluminación y la sabiduría o felicidad. De su vastísima obra (integrada por obras apologéticas, filosóficas, teológicas, dogmáticas) destacan *Confesiones* (escrita entre el 397 y el 400), considerada la más importante y donde expresa sus conceptos de Dios y del mundo; y *La ciudad de Dios* (escrita entre el 413 y el 426) donde se ofrece una síntesis de su pensamiento filosófico, teológico y político.

¹⁶ Juan da Fidanza, conocido como Buenaventura o.f.m. (1218-1274) fue un místico franciscano, obispo de Albano y cardenal italiano. Es Doctor de la Iglesia Católica, conocido como "Doctor seráfico", y llegó a General de la Orden Franciscana. San Buenaventura representa a la escuela franciscana, que inspirada en la filosofía agustina sostiene que la filosofía y la razón se encuentran en el camino que conduce el alma hacia Dios. De entre sus obras destaca el *Itinerarium mentis in Deum* (*Itinerario del alma hacia Dios*).

¹⁷ Sacerdote franciscano, Roberto Grosseteste (1175-1253) fue un erudito en casi todos los ámbitos del saber de su época y desempeñó el cargo de Obispo en Lincoln (Inglaterra) durante el siglo XIII. Es un importante representante de la historia del pensamiento medieval, precursor de la filosofía moderna. Sus principales obras referidas particularmente a los temas de la física y la luz, escritas entre 1220 y 1235 fueron: *De sphaera*, que se considera un gran aporte a la astronomía, y *De Iride*, un estudio sobre el arcoiris.

¹⁸ Marsilio Ficino nació y murió en la ciudad de Florencia (1433-1499). Fue sacerdote, y sus doctrinas rescataron el neoplatonismo. Fundó la Academia platónica florentina, bajo la protección de Cosme de Médicis y la del muy famoso mecenas Lorenzo de Médicis. Intentó una original fusión de platonismo y hermetismo con el cristianismo, y profundizó además en las ciencias astrológicas. Fue mentor y amigo de Pico della Mirandola, y

más modernas de Karl van Eckartshausen¹⁹ y de Goethe²⁰. Por este camino llegamos a aproximaciones de la *poiesis* lezamiana con la *physis*, que determinan los enlaces entre mundo poético y mundo natural, postulado de la poética que calza su visión cosmológica, asunto que estudiaremos en el Capítulo I. La lectura del “Diario”²¹ de Lezama Lima descubre que el acercamiento entre mundo poético y natural no era fortuito y que las alusiones a las ciencias físicas y matemáticas se reiteraban de tal modo que además de ocupar el interés del autor como disciplinas independientes, conformaban un cuerpo mucho mayor como base de un pensamiento teórico sustentador de su poética y por tanto de su eidética²². Los axiomas físicos desprendidos del artículo estudiado y las alusiones y consideraciones escritas en su “Diario”, nos hicieron ver ciertas analogías entre su poética y las leyes físicas generales que sirven para ilustrar y explicar el proceso cognoscitivo del concepto lumínico en Lezama -y así su génesis- por lo cual empleamos el procedimiento analógico. Es importante destacar que las concepciones lumínicas en José Lezama Lima están estrechamente ligadas al concepto temporal, toda vez que ambas son pilares paradigmáticos de su cosmología poética. No es

modificó definitivamente el enfoque sobre la melancolía, para convertirla en característica del genio literario, razón por la cual ejerció así una enorme influencia en la literatura. Según sus biógrafos, ejerció un poderoso influjo por todo el Renacimiento, en particular sobre personalidades tan diversas como Durero, Paracelso, Milton y el mencionado Pico della Mirandola.

¹⁹ Karl van Eckartshausen nació el 28 de junio de 1752 en el castillo de Haimhausen (Baviera), y murió en Múnich el 13 de mayo de 1803. Fue autor de *De las fuerzas mágicas de la naturaleza* (1788) y de *La nube en el santuario* (1802). En *Aclaraciones sobre la magia* (como también se conoce su primera obra), estudia el tema de la magia y la religión, con profundo énfasis en la naturaleza de la luz y su relación con la imaginación humana. Su interés por este tema lo combina con especulaciones en los campos de la física y la alquimia, de donde surge su tratado *Los descubrimientos más recientes sobre el calor y el fuego* (1789).

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), además de excelso poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán, de notable influencia para la gestación y consolidación del romanticismo, legó tratados científicos que dejaron una profunda huella en escritores, compositores, pensadores y artistas posteriores, y en particular en la filosofía alemana posterior, eminentemente en el pensamiento físico y en las corrientes lumínicas.

²¹ José Lezama Lima: “Diario”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (1988), XXIX, No. 79,2, pp.101-159. Precede el “Diario” un breve texto de presentación titulado “Observaciones” a cargo de Carmen Suárez León (*loc.cit.* pp.99-100).

²² La vocación humanista de José Lezama Lima no podía dejar fuera de su interés los aportes que las ciencias físicas legaban al conocimiento humano. No sólo este marcado interés aparece reflejado en las anotaciones en su “Diario”, sino también por la inclusión de libros de estas disciplinas en su biblioteca personal, hoy integrada a la Colección que custodia la Casa Memorial que lleva su nombre, sita en la casa donde viviera (Trocadero 162, Centro Habana). Entre ellos vale mencionar, de L. Barnet, *El universo y el Doctor Einstein* (México, FCE, 1957).

fortuito, entonces, que el artículo “Incesante temporalidad”²³ haya sido el texto más medular e irradiador de un discurso filosófico que se expresa por toda su obra, pero que de manera totalmente explícita y enunciativa, se da a conocer en él²⁴.

Al conceptualizar las ideas lumínicas desde el punto de vista filosófico en la obra lezamiana, se establecen los enlaces con su poética, en particular con algunos de los elementos destacados en su Sistema y que, a nuestro juicio, ilustran tal concepto; para ello nos ocupamos de destacar, además de los explicitados por Lezama, algunos otros que acentúan estos nexos, vale citar las ideas del “espacio gnóstico americano”, la “teleología insular” y la “sobrenaturalidad”, que explicamos en el cuerpo textual de la Tesis. El cuerpo teórico conceptual (del que hablaremos en el Capítulo III), que tiene su mayor apoyo en las teorías lumínicas referidas, se enriquece con algunas referencias valorativas de otros filósofos (Friedrich Schelling, Henri Bergson, Paul Valéry, Merleau-Ponty, Edmund Husserl) que dejan su huella en la cosmología de Lezama, y así en el trazado de sus elementos paradigmáticos, aunque de ningún modo completan el espectro general de posibles influencias filosóficas en el autor, dado que no es este nuestro propósito particular, y sale, por tanto, de los marcos investigativos de nuestra Tesis.

La obra de José Lezama Lima está indisolublemente ligada a su vida, ya que fueron sus propias experiencias vivenciales las que lo volcaron a la literatura, y condicionaron su poesía a la categoría de la imagen, sustitutiva de una realidad perdida. La poesía se expresa como una entidad invisible que sustituye la realidad de las cosas; de este modo -tal y como dice el poeta- “la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad

²³ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, *op.cit.*

²⁴ En 1993 presenté en la Universidad de La Habana la Tesis Doctoral titulada “La estética subyacente en la obra de José Lezama Lima. El concepto espacio-temporal como indicador de la estructura interna de espiral” (que fuera publicada en 2007 bajo el título de *La incesante temporalidad de la poesía*), donde se analiza el importante concepto lezamiano de la temporalidad. Uno de los textos esenciales para la investigación, fue el artículo “Incesante temporalidad” (*op.cit.*) donde el poeta expone con suma claridad sus ideas al respecto. El pequeño e imprescindible texto contiene igualmente, reflexiones importantes para el estudio del concepto de la luz, por lo que hemos hecho referencia a él en la presente Tesis.

secreta, no percibida por los sentidos”²⁵. Esa extensión de la imagen será el entretejido que, bajo iguales miras que la poesía, se encuentra oculto en el ámbito de lo sensible, y que en igual proceso cognitivo dejará presenciar la imagen sustitutiva de lo ausente. El tema de la *imago* se advierte en toda su obra como la idea, casi obsesiva, de apresar el mundo y develarlo por la poesía, camino de creación que le permite presenciar el “latido de la ausencia”²⁶ plenamente rescatada, ya ahora como “segunda naturaleza”. En el artículo “Introducción a la *esferaimagen*”, publicado por vez primera en *La Prensa Literaria*, de Managua, en agosto de 1976²⁷, deja escapar en íntimo tono confesional tal razón: “nosotros vamos por la imagen proyectada por la futuridad haciendo mito[...] para nosotros, americanos, el mito es una búsqueda, una anhelante y desesperada persecución”²⁸. Más adelante explica el porqué de la supremacía: “La palabra realidad de inmediato crea un dualismo, realidad-irrealidad, mientras que imagen y creación forman parte del uno indual.”²⁹ La existencia de Lezama, fue entretejiendo la urdimbre de una imagen donde recuerdos personales, vivencias e imágenes figuradas, se integraban para proyectar su íntima cosmovisión. La más decisiva fue la pérdida del padre que influyó decididamente en su personalidad y dejó huella indeleble en el futuro escritor, acontecimiento que siempre recordaría en entrevistas y comentarios, lo que presupone el grado de importancia, más allá de la propia tragedia personal, que tendría en su obra y que prefijó decisivamente el terreno en el que se sedimentaría su poética.

En el concepto de la imagen de José Lezama Lima y, aún más, en su construcción visual, aparecen los dos aspectos de la iluminación: lo invisible y lo visible. Esto hará que en su obra se advierta la conjunción gradual de la luz, ya sea cuando irrumpa como iluminación

²⁵ José Lezama Lima, “La dignidad de la poesía” en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 382.

²⁶ En la entrevista de Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima” (en *Recopilación de textos ...*, *op.cit.* p.12), se recoge el significado que Lezama da a esta frase como sentido de su poesía, surgido de la añoranza del padre, tras su muerte, y la necesidad de suplir esa ausencia con la imagen.

²⁷ Este artículo fue recogido en *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, recopilación y notas de Iván González Cruz, Madrid, Verbum, 2000, pp. 286-289.

²⁸ José Lezama Lima, “Introducción a la *esferaimagen*”, en *La posibilidad infinita...op.cit.* p. 286.

²⁹ *Ibíd.*

en todo su esplendor, o cuando desaparezca y deje su paso a la oscuridad en el espacio de la noche. La introspección que de esta idea de luz, en correspondencia con la imagen visual, hace José Lezama Lima, apunta a una reflexión de orden filosófico, por cuanto ya el poeta la conceptualiza y sitúa dentro de su propio sistema poético.

Esta óptica de José Lezama Lima como un poeta-filósofo, motivó que en la lejana fecha de 1990, la colega Lourdes Rensoli, en aquel entonces profesora de filosofía de la Universidad de La Habana, y yo, intentáramos un acercamiento al pensamiento poético de José Lezama Lima, que abría compuertas para el descubrimiento de una filosofía subyacente en sus especulaciones poéticas, las cuales no solamente eran expresadas en sus ensayos (“A partir de la poesía” (*op.cit.*), “Las imágenes posibles”³⁰ “Introducción a un sistema poético”³¹), sino que también escapaban de los propios signos de su lírica. El primer libro de una serie de ensayos que nos propusimos escribir³² fue el título: *José Lezama Lima: una cosmología poética*, publicado en 1990. En su Prólogo ya expresábamos el sentido cosmológico de su poesía, a la vez que el basamento filosófico en la vocación de Lezama de establecer sus “arquetipos verbales” bajo una “armazón conceptual” que los instala en su peculiar Sistema Poético del Mundo, y cifrado en su *imago mundi*. Tales consideraciones no son aisladas, sino desprendimiento de una evolución del pensamiento y de una consolidación de nuevos paradigmas que, definitorios en el siglo XX, apuntan a la afirmación de enlaces entre géneros y rangos expresivos, que prenuncian la decisiva participación de los contextos espaciales, interiores y exteriores, determinativos de los variados discursos estéticos.

³⁰ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, en *Analeta del reloj*, La Habana. Ed. Orígenes, 1953, pp. 151-182.

³¹ José Lezama Lima: “Introducción a un sistema poético” en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* pp. 7-42.

³² La obra que nos propusimos fue el análisis poético-filosófico de toda su lírica. El segundo libro se tituló *Enemigo rumor: una fiesta innombrable*, que quedó inédito –aunque entregado a la editorial Letras cubanas– pues una de las autoras, Lourdes Rensoli ya no vivía en Cuba, lo que era causa en aquel momento de la censura en editoriales estatales. Muchos de sus capítulos, sin embargo, fueron publicados de manera independiente: “La inmensidad de los espacios” de Lourdes Rensoli, en *Revista Iberoamericana* 1992 (501) 41-46; “El oscuro desafío de la luz”, de Ivette Fuentes, en folleto homónimo, Editorial Academia, 1990; “De la Nébula hasta el Cosmos: la cosmogénesis en la obra de José Lezama Lima” (en *Danza y Poesía. Para una poética del movimiento*, Madrid, Ed. Cumbres, 2015).

Apoyada en tales contextos, la obra de José Lezama Lima -como estudiaremos en el Capítulo III- prosigue la vertiente de prosa ensayística que tanto tiene que ver con la línea metafísica y espiritual y que viene a representar nuevos derroteros en la ensayística del siglo XX al hacer de la cultura y la poesía nuevos paradigmas filosóficos. Sus caracteres más notorios son la introspección y el diálogo con elementos de la filosofía (conceptos, ideas) dentro de una prosa eminentemente literaria, creación que, con esa carga filosófica, propone una armazón conceptual original, donde poesía y filosofía se entretujan y borran sus lindes.

La eidética lezamiana está apoyada en la imagen como categoría central de su sistema poético, a partir de la cual debe instalarse cualquier armazón conceptual que intente estudiarla. Esta categoría es vía de develamiento de una realidad que se visualiza y crea lo que para el poeta constituye su *imago mundi*. Asentada en su propia poética, el concepto lumínico está afirmado en los mismos pilares que sostienen este Sistema Poético del Mundo, y en las diversas fuentes que formaron su intelecto, lo que se ha dado en llamar “la cultura del poeta”, tal y como era considerado en el Renacimiento.³³ En correspondencia con los propios presupuestos de su sistema, estas “influencias”, o más adecuadamente a como el propio Lezama las llamara, “aspirados vapores”, saltan y se engranan de acuerdo a un azar donde concurren sucesos, frases, textos, que se entrelazan. Derivado de esta organicidad latente de influencias y tangencias, Lezama relaciona cuatro frases enunciadas en distintas épocas y representativas de diversas corrientes de pensamientos filosóficos, que forman una base ideotemática que nos da un primer postulado de investigación, no sólo para estructurar su concepto de “imagen” sino como armazón de todo su sistema poético.³⁴ La primera es una frase de San Pablo: “La caridad todo lo cree” y la otra es de Juan Bautista Vico: “Lo

³³ Léase de Lourdes Rensoli Laliga, “La cultura del poeta” en *Revista de la Biblioteca Nacional “José Martí”* (1989) XXXI, 3, pp. 73-99.

³⁴ Véase Armando Álvarez Bravo: “Órbita de Lezama Lima”, *op.cit.* pp. 60-61. También aparecen comentados estos presupuestos teóricos en el ensayo de José Lezama Lima: “La imagen histórica”, *La cantidad hechizada*, La Habana, UNION, 1970, pp. 61-62.

imposible creíble”. La interrelación de estas dos frases da la siguiente tesis lezamiana: “... el hombre, por el hecho de ser creyente, de habitar el mundo de la caridad, de creerlo todo, llega a habitar un mundo sobrenatural pleno de gravitaciones”.³⁵ Su creación, así vista, queda situada fuera del contexto de coordenadas reales; es, más bien, resultado directo de la imagen poética. Otras dos frases completan el sentido: de Nicolás de Cusa apela a su sentencia de que “lo máximo se entiende incomprensiblemente”. Y de Blaise Pascal recuerda que “como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza”; este presupuesto marca una comprensión, un entendimiento de grado superior, la “razón poética” de María Zambrano que le lleva a la sustitución de lo perdido por la imagen restituidora de la poesía, como una “infinita posibilidad”, presupuesto tan importante en su obra³⁶. Sobre estos pilares tan disímiles, se eleva una eidética que organiza ideas convertidas ya en conceptos para derivar en una cosmología poética fuertemente estructurada en un sistema poético, donde la “imagen” ocupa el eje central, tema que ocupa el Capítulo III, dedicado a José Lezama Lima. De este modo, y teniendo muy en cuenta lo que para Lezama representaban las influencias en su obra, que más que “causas que engendran efectos” son “efectos que iluminan causas”³⁷, podemos realzar distintas ideas que contribuyeron a conformar el concepto lumínico, sobre la base de una construcción de la imagen visual.

Importante para la conformación del pensamiento poético de José Lezama Lima es la obra de Paul Valéry, el genial filósofo francés a quien dedicara variados ensayos³⁸. De él toma elementos para fijar el aspecto teleológico de la imagen asumida como progresión plástica de

³⁵ *Ibid.* p. 61.

³⁶ El concepto de “razón poética” en María Zambrano -de enormes resonancias en José Lezama Lima- es la propuesta de un nuevo modo de aprehensión del mundo desde la poesía. Por la importancia que adquiere el pensamiento de María Zambrano en la cosmología de Lezama Lima, muy en especial a partir de la apropiación de este concepto para delinear una poética basada en una razón de nuevo tipo, estudiaremos en acápite independiente (del Capítulo III) esta y otras relaciones advertidas entre ambos escritores.

³⁷ La frase completa es: “Las influencias no son causas que generan efectos, sino de efectos que iluminan causas”, en Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p.32.

³⁸ Véanse “El acto poético y Valéry” y “Sobre Paul Valéry” en *Analecta del reloj*, Ed. Orígenes, La Habana, 1953.

su figura, lo que para nosotros es de gran interés ya que esta plasticidad lograda sienta las bases para la construcción de la imagen visual. El filósofo francés Gaston Bachelard -cuyo enunciado de la imagen literaria y del vuelo de la metáfora, al insistir en su carga de plasticidad y estiramiento, fija en Lezama otro de los ideotemas que semantizan su concepción de imagen-, es también importante fuente en su pensamiento, sobre todo al expresar que los caracteres más notorios de la imagen literaria son los de la expansión y de intimidad, que se corresponden con la plasticidad de la imagen literaria³⁹. Otro de los pensamientos tutelares en Lezama Lima es el intuicionismo de Henri Bergson⁴⁰, que en él se identifica plenamente con el irracionalismo, toda vez que éste desplaza cualquier acción de causalismo lógico como aprehensión del mundo, cognición basada en la compenetración del espíritu racional con la propia movilidad. Los presupuestos teóricos en los que se sostiene el pensamiento poético lezamiano y así los de imagen poética, explican la construcción de la imagen visual al proyectarse -por su plasticidad y por la luminosidad- en el mundo como epifenómeno visible que devela su *splendor formae* al prefigurarse en el mundo. Las particularidades del concepto lumínico que se derivan de tales avistamientos, y que son parte de conexiones irradiadas desde lecturas y enlaces lectivos, y aun más, desde vivencias y conocimientos personales (la filosofía de la naturaleza, la Patrística, la mística carmelitana -en particular la obra de San Juan de la Cruz- los pensamientos de Juan Ramón Jiménez y María Zambrano), se irán desarrollando en acápites mas directos y enlazados a su obra, en el cuerpo textual de la Tesis.

³⁹ La preponderancia de este autor en el pensamiento poético de José Lezama Lima, y por ende en la categorización de los conceptos que lo sostienen (entre ellos el de la luz), se reafirma al saber de su interés en la lectura de sus obras. En la Colección personal, dentro la Biblioteca de José Lezama Lima, se encuentran los libros: *Psicoanálisis del fuego* (Alianza Editorial, 1966) y *La terre et les rêveries de la volonté* (Paris, Librairie José Conti, 1948).

⁴⁰ Henri Bergson es una de las más sólidas bases del pensamiento poético en José Lezama Lima, que hilvana una línea donde se incluyen a José Ortega y Gasset y a su discípula María Zambrano. El conocimiento de la obra del filósofo francés fue vasta, según podemos presuponer por los libros que de él tenía Lezama en su biblioteca personal, entre los que destacamos los fundamentales: *La evolución creadora* (Montevideo, Claudio García, 1942), *Materia y Poesía* (La Plata, Cayetano Colomino) e *Introducción a la metafísica* (Montevideo, Claudio García, 1944).

Para nuestro análisis, y para una mayor claridad expositiva, hemos concebido tres Capítulos, además de la Introducción y las Conclusiones, que cierran en unidad el estudio. El Capítulo I, establece las bases generales sobre el concepto de la luz. Se exponen los fundamentos filosóficos que se incorporan al pensamiento poético, dentro de un panorama de la Filosofía de la naturaleza y su derivación en Filosofía de la luz. En este Capítulo daremos a conocer algunas de las más importantes teorías lumínicas, sobre todo aquellas que inciden de manera más determinante en el pensamiento de José Lezama Lima para la conformación de su concepto de luz, incluidas corrientes del pensamiento oriental (sufismo) y las provenientes de corrientes científicas actuales. Se tratan además, junto a las teorías, algunas figuras representativas de ellas (Plotino, San Agustín, San Buenaventura, Roberto Grosseteste, Marsilio Ficino, Karl von Eckartshausen, Goethe, Ibn Arabi). En este Capítulo también se expresa la relación entre la Luz y la *physis*, como concepto crecido desde lo físico, que conlleva así mismo el conocimiento de la luz como paradigma filosófico. Con particularidad, y como prólogo a una visión panorámica de la luz en la poesía hispánica, estudiamos las relaciones entre la Luz y la *physis* que marcan el ámbito de la naturaleza en la poesía, ya que la vinculación de los poetas con la naturaleza -tal y como es el enlace orgánico de la poesía con el mundo natural- forma parte de su propio ser. Acerca de la poesía cosmogónica, creación de todo poeta-filósofo, aludimos, dentro del ámbito hispánico, a las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Huidobro y Antonio Machado. Ya sobre el paradigma de la luz, ubicado en el contexto específico de la poesía hispanoamericana, damos cuenta de algunos ejemplos en la obra de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. El Capítulo II se adentra en las explicaciones del rango de la luz en la poesía cubana como breve aproximación. Se presenta un amplio bojeo por los siglos XIX y XX, que establece enlaces directos con la obra de José Lezama Lima. De tal modo estudiamos los referentes, en el siglo XIX, de Juan Clemente Zenea, Luisa Pérez de Zambrana y de José Martí; y en el siglo

XX, del Grupo Orígenes, marco de los nuevos paradigmas poéticos y, en particular, de algunos poetas origenistas como figuras más representativas del tema. Ellos son: Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cleva Solís. El Capítulo III, se adentra con especificidad en el concepto de la luz en José Lezama Lima para postular y probar que es un paradigma filosófico de su cosmología. De tal modo, se profundiza en algunas influencias, como “aspirados vapores” tal y como los llamara el poeta cubano, y que son los más directos referentes teóricos que apoyan el discurso de su eidética. Se asientan como corrientes de pensamiento conformadoras de la idea de la luz en Lezama, la filosofía natural griega, los poetas místicos (San Juan de la Cruz), y la impronta de María Zambrano y de Juan Ramón Jiménez. En este mismo capítulo, y como acápites diferenciados, se estudia el concepto de la luz dentro del sistema poético y la eidética lezamianos, la *physis* y el espacio insular, así como el espacio gnóstico. Para finalizar, se aplican los axiomas como sustento de nuestra hipótesis, en el análisis textual de su obra, para establecer lo que llamamos, su itinerario lumínico, expresado en diferentes acápites: “itinerario lumínico en su poesía: la noche insular y los jardines invisibles”; “itinerario lumínico en su prosa de ficción: el paradigma de su novela *Paradiso*”; “itinerario lumínico en su prosa ensayística. Los ‘visibles’ de José Lezama Lima”; “la luz y la crítica sobre artes plásticas de José Lezama Lima. Pinturas preferidas” y “los ‘visibles’ de René Portocarrero”.

Como guía a una metodología investigativa, mencionamos los principales textos de consulta que hemos utilizado dentro de la vasta obra lezamiana. En el grupo que ocupa la bibliografía activa, destacamos en primer lugar la importancia del artículo “Incesante temporalidad”, del libro *Tratados en La Habana*, junto a los ya mencionados “Tres visibles” y “Pintura preferida” otros trabajos incluidos en el mismo volumen, entre ellos: “Epifanía en el paisaje”, “Introducción a un sistema poético”, “La dignidad de la poesía”, “Reojos al reloj”,

“Corona de lo informe”⁴¹, además de críticas de arte sobre pintores cubanos o foráneos, entre ellas, “Últimos ángeles de Picasso”, “Otra página para Arístides Fernández”, “Todos los colores de Mariano”, “René Portocarrero y su eudemonismo teológico”, “Máscaras de Portocarrero”, “Una página para Amelia Peláez”⁴². Otros materiales aparecen reunidos en *La cantidad hechizada*; citemos especialmente, además de los ensayos ya referidos “Confluencias” y “A partir de la poesía”, “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, “Las eras imaginarias: los egipcios”, “Introducción a los vasos órficos”, “La imagen histórica”, “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX)”, “Arístides Fernández (1904-1934)”, y “Homenaje a René Portocarrero”⁴³. De *Analecta del reloj* consideramos de gran interés el ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”⁴⁴, que fuera publicado de manera independiente en 1938 y “Las imágenes posibles”. Y de “*La expresión americana*”, el texto “Mitos y cansancio clásico”⁴⁵, primordialmente para el capítulo III.

Agregamos también los comentarios de Lezama Lima recogidos en entrevistas, para lo cual destacamos el libro *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, con selección y prólogo de Pedro Simón, y los apuntes publicados en su “Diario”. De particular interés fue la consulta de su Epistolario, publicado en diversos libros: *Cartas (1939-1976)*⁴⁶; *Cartas a Eloísa y otra correspondencias*⁴⁷; *Como las cartas no llegan*⁴⁸; *Correspondencia con María*

⁴¹ Véanse del libro *Tratados en La Habana (op.cit.)*: “Epifanía en el paisaje” (pp.128-131); “Introducción a un sistema poético” (pp.7-42); “La dignidad de la poesía” (pp.379-411); “Reojos al reloj” (pp.213-215); “Corona de lo informe” (pp.68-71).

⁴² Véanse del libro *Tratados en La Habana (op.cit.)* Sección III: “Últimos ángeles de Picasso” (pp.75-78); “Otra página para Arístides Fernández” (pp.323-331); “Todos los colores de Mariano” (pp.344-355); “René Portocarrero y su eudemonismo teológico” (pp.334-344); “Máscaras de Portocarrero” (pp.98-102); “Una página para Amelia Peláez” (pp.319-320).

⁴³ Véanse del libro *La cantidad hechizada (op.cit.)*: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (pp.107-141); “Las eras imaginarias: los egipcios” (pp.79-105), “Introducción a los vasos órficos” (pp.31-53); “La imagen histórica” (pp.55-65), “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX)” (pp.145-185); “Arístides Fernández (1904-1934)” (339-360); y “Homenaje a René Portocarrero” (pp.360-403).

⁴⁴ José Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Analecta del reloj, op.cit.* pp.40-61.

⁴⁵ José Lezama Lima: “Mitos y cansancio clásico” en *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

⁴⁶ José Lezama Lima: *Cartas (1939-1976)*, ed. de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Editorial Orígenes, 1979.

⁴⁷ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Ed. Verbum, 1998.

*Zambrano. Correspondencia entre María Zambrano y María Luisa Bautista*⁴⁹, y *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, relaciones literarias y epistolario*⁵⁰, además de la valiosa consulta de inéditos y correspondencia del Archivo familiar, en posesión de sus herederos y en la Cuban Heritage Collection, de la Universidad de Miami. De gran ayuda como guía de la investigación fue la pesquisa en la biblioteca personal de Lezama Lima, custodiada en la Casa Memorial que lleva su nombre, y que fuera su residencia por más de 60 años. Las acotaciones y anotaciones al margen, así como la propia selección de libros, sintonizan nuestro análisis con el esquema de lecturas personales del poeta, lo que crea una excelente base de razonamiento.

Como ya hemos precisado, el acercamiento a la obra de Lezama Lima en esta primera fase de trabajo, nos dio pautas de valoración analítica, además del enriquecimiento de nuestras premisas teóricas, por la total vinculación de su pensamiento poético con sus formas de expresión artística. De los libros de crítica sobre la obra del escritor, que nos disponen al esclarecimiento de su humanística, y que se agrupan como Bibliografía pasiva, debemos mencionar especialmente el ensayo “José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, del libro *Lo cubano en la poesía*⁵¹ del poeta y ensayista Cintio Vitier, su mas importante exégeta, además de compañero en la “aventura de Orígenes”, pues de manera implícita, expone una teoría crítica sobre la obra lezamiana que sugiere una vocación progresiva y ascensional de la imagen poética en correspondencia con el proyecto de la “teleología insular”, enlazado al sentido de la “entropía” como movimiento progresivo hacia la luz. Destacamos también lo importante de lecturas como: “La poesía es un caracol

⁴⁸ José Lezama Lima: *Como las cartas no llegan*, ed. de Ciro Bianchi Ross, La Habana, La Habana, Unión, 2000. Edición de Ciro Bianchi Ross.

⁴⁹ José Lezama Lima: *Correspondencia con María Zambrano. Correspondencia entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, ed. de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Ed. Renacimiento, 2006

⁵⁰ José Lezama Lima: *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, relaciones literarias y epistolario*, ed. de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Ed. Espuela de Plata, 2009.

⁵¹ Cintio Vitier: “José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, en *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, 1958.

nocturno”⁵² de Fina García Marruz (presentado en el *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, de la Universidad de Poitiers) para el diseño de nuestras ideas sobre la luz en el pensamiento lezamiano. Sobre el tema de la imagen, ya sea desde una perspectiva filológica, eidética, o como visualidad en el campo del arte, citemos con particularidad algunos textos críticos: de Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”⁵³; de Jaime Valdivieso: *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*⁵⁴; de Carmen Ruiz Barrionuevo: “Paradiso o la aventura de la imagen”⁵⁵ “, y “Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima”⁵⁶; de Abel Prieto Jiménez: “Lezama: entre la poética y la poesía”⁵⁷; de José Prats Sariol: “Prólogo” a su edición de las crónicas de Lezama Lima sobre artes plásticas, *La materia artizada (críticas de arte)*⁵⁸; de Reynaldo González: “Lezama: pintura y poesía”⁵⁹; de Irleamar Chiampi: “Teoría de la imagen y teoría de la metáfora en Lezama Lima”⁶⁰; de Emilio Bejel: “La imagen de Lezama Lima: una subversión de la metafísica racionalista”⁶¹, y *José Lezama Lima: Poeta de la imagen* ⁶².

Entre los textos de acercamiento filosófico que vertebran una guía referencial, aunque no abundan, sí debemos mencionar algunos. El primero de ellos es el libro *La solución*

⁵² Fina García Marruz: “La poesía es un caracol nocturno”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Universidad de Poitiers, Ed. Centro de investigaciones latinoamericanas, 1984.

⁵³ Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *Revista Iberoamericana*, (1975), 92-93, pp. 493-508.

⁵⁴ Jaime Valdivieso: *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980.

⁵⁵ Carmen Ruiz Barrionuevo: “Paradiso o la aventura de la imagen”, en *Lezama Lima*, ed. Eugenio Suárez Galván, Madrid, Taurus, 1987.

⁵⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo: “Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima”, en *Revista Letral, Revista electrónica de Estudios trasatlánticos de Literatura*, Universidad de Granada, junio 2010, www.letreal.es, pp.79-93.

⁵⁷ Abel Prieto Jiménez: “Lezama: entre la poética y la poesía”, (en *Revista Iberoamericana*, (1991), nº 154, pp. 17-24.

⁵⁸ José Prats Sariol: “Prólogo” a José Lezama Lima: *La materia artizada (críticas de arte)*, Madrid, Ed.Tecnos, 1996, pp. 9-20.

⁵⁹ Reynaldo González: “Lezama: pintura y poesía”, en *Revista UNION* (1987), 3, pp. 20-29.

⁶⁰ Irleamar Chiampi: “Teoría de la imagen y teoría de la metáfora en Lezama Lima”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (1987), XXXV, 2, pp. 485-501.

⁶¹ Emilio Bejel: “La imagen de Lezama Lima: una subversión de la metafísica racionalista”, en *Cuadernos de Poética* (1987), 12, pp. 45-56.

⁶² Emilio Bejel: *José Lezama Lima: Poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro, 1994.

*unitiva*⁶³ del investigador Jorge Luis Arcos, donde se ensaya un análisis sistémico-integral de su pensamiento poético, aunque con un tratamiento parcial de influencias filosóficas. Destacamos también los ensayos de la profesora Lourdes Rensoli reunidos en el libro *Lezama Lima: una cosmología poética*⁶⁴, donde se aborda explícitamente la arista filosófica en la obra lezamiana con toda la relevancia y compromiso que esto entraña. La gran riqueza bibliográfica sobre la obra de José Lezama Lima, a pesar de su vastedad, adolece de falta de integralidad en cuanto a los temas cruciales de su eidética y pensamiento poético. Los temas abordados son aislados y generalmente se detienen en el tratamiento de un tema o de una obra específica y casi siempre solamente desde el punto de vista filológico solamente. Con particulares excepciones, que alcanzan tangencias en tal sentido en la exégesis de su sistema poético (mencionemos los textos de Remedios Mataix: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*⁶⁵; de Alina Camacho-Gingerich: *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*⁶⁶; de Marie Christine Seguin el libro: *José Lezama Lima: poète des quatre éléments*⁶⁷; y de Arnaldo Cruz, *El primitivo implorante: el Sistema Poético del Mundo de José Lezama Lima*⁶⁸; el análisis poético-filosófico se ha centrado con mayor intensidad en algunas obras (*Muerte de Narciso, Dador y Paradiso*) o en influencias aisladas y muy específicas (*Lezama Lima: lector de Pascal*⁶⁹, del escritor venezolano Ricardo Alfredo Bello) o la perspectiva católica tomista (en el ya mencionado ensayo del cubano Jorge Luis Arcos). No obstante los textos consultados, no encontramos

⁶³ Jorge Luis Arcos: *La solución unitiva*, La Habana, Ed. Academia, 1990.

⁶⁴ Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Letras cubanas, 1990.

⁶⁵ Remedios Mataix: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Murcia, Editions de la Universitat de Lleida, 2000.

⁶⁶ Alina Camacho-Gingerich: *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario* Miami, Ediciones Universal, 1990.

⁶⁷ Marie Christine Seguin: *José Lezama Lima: poète des quatre éléments*, Paris, Presses universitaires de Septentrion, 2005.

⁶⁸ Arnaldo Cruz, *El primitivo implorante: el Sistema Poético del Mundo de José Lezama Lima*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

⁶⁹ Ricardo Alfredo Bello: *Lezama Lima: lector de Pascal*, Valencia, Venezuela, Ed. Gobierno de Carabobo, 1992.

ningún análisis integral de los aspectos propuestos en la tesis, por lo que el nuestro constituye -hasta lo que conocemos- un aporte al intento sistematizador de su eidética, apoyado en el concepto de la luz. Como material referencial axiológico, fue imprescindible la consulta de algunos autores, algunos de los cuales ya hemos mencionado como parte de los referentes teóricos en Lezama, y que establecen enlaces directos con su pensamiento. El primero de ellos, tanto por sus ideas precisas sobre la imagen literaria, como por el discurso poético-filosófico que apoya sus disquisiciones, fue el escritor y filósofo francés Gaston Bachelard, quien nos prestó herramientas interesantes -y aún vigentes- a la hora de enfocar el concepto lumínico en la obra lezamiana. En especial nos referimos a *El aire y los sueños* (1943), *La intuición del instante* (1932) y *El psicoanálisis del fuego* (1938), que exploran el fascinante mundo de la imaginación, a partir del estudio específico de la imagen literaria y de una simbología apoyada en los “elementales” de la naturaleza. Con iguales miras exploratorias de la imaginación poética, son los libros *El alma romántica y el sueño*⁷⁰ de Albert Béguin, y *El fuego secreto de los filósofos*⁷¹ de Patrik Harpur, que a pesar de su amplio margen de publicación, coinciden en un análisis del tema de lo imaginario y lo onírico, desde la poesía y los mitos, para abrir un diapasón interpretativo de tan medular tema en la cultura contemporánea. También fue importante la consulta del libro *El hombre microscópico*⁷² del investigador Pierre Auger, en especial para la explicación de las analogías entre la microestructura poética y la macroestructura natural (relación microcosmos-macrocosmos en la obra lezamiana), al aportarnos un concepto fundamental en el “sentido de amplificación”, tanto como enlace entre ambos niveles creacionales como por la justificación teórica al carácter plástico de la imagen visual, además de fundamentar su cosmología. Sobre tal

⁷⁰ Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E. 1954.

⁷¹ Patrik Harpur: *El fuego secreto de los filósofos*, Girona, Ed. Atalanta, 2006.

⁷² Pierre Auger: *El hombre microscópico*, Madrid, Ed. Gredos, 1969.

asunto, fue fructífera la consulta de *El Tao de la Física*⁷³ de Fritjof Capra, donde se conjugan de manera funcional, conocimientos de la física teórica inmersos en el pensamiento filosófico oriental, para dejar establecidas analogías entre ciencia, religión y filosofía como base de diversas cosmologías, que abren perspectivas inusitadas en el pensamiento moderno. Párrafo aparte merece la referencia a la lectura valorativa del libro del islamólogo francés Henri Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*⁷⁴, donde al estudiar conceptos muy intrínsecos al misticismo sufí, como son el de la luz, abre caminos sinoidales que nos conducen al pensamiento lezamiano, en un trazado claro y simple que lo enlaza, además, a la poesía mística carmelitana y al pensamiento de la española María Zambrano. El reto al que nos convoca el presente estudio es enorme para los investigadores y estudiosos de la literatura cubana, reto que nos proponemos encarar con nuestro estudio del concepto de la luz como paradigma filosófico de la cosmología de José Lezama Lima, cuestión que entendemos medular por cuanto sirve de intento sistematizador de una concepción filosófica, como puente de entendimiento de su poética.

La ardua pesquisa bibliográfica que ha requerido la labor de investigación, nos permitió encontrar textos de notable interés que dan cuenta de lo novedoso del tema propuesto. Creemos que es interesante para introducir nuestro estudio, la presentación, al menos somera, de algunas Tesis doctorales que han incursionado en temas análogos al nuestro. La primera de ellas a destacar es *Imagery of Light and Darkness in Three Romantic Poets: Novalis, Keats and Wordsworth*, de Robert Alan Glick, defendida en la Universidad de Indiana, Estados Unidos, en 1972. La tesis, como presupone, estudia el elemento de la luz en los tres poetas, y establece un referente de estudio a tener en cuenta, ya que aunque alusivo a

⁷³ Fritjof Capra: *El Tao de la Física*, Madrid, Taurus Ediciones, 2004.

⁷⁴ Henri Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid, Ed. Siruela, 1984.

un ámbito de poesía romántica, es sabido que el tema de la noche, específico del ámbito de la luz, es legado que enriquece toda la poesía. Si bien en Lezama no se asume como elemento netamente lírico, si participa de lo onírico como material de lo inconsciente y de lo captado por la intuición, lo que comunica con la “razón poética”. Estos “poetas de la noche”, bien conocidos por Lezama Lima⁷⁵, contribuyen a un conocimiento importante para las determinaciones cosmológicas lezamianas, por lo cual creímos adecuado ilustrar el tema de las relaciones entre la poesía y la naturaleza, en particular sobre la noche, que se encontrará en el acápite correspondiente del Capítulo I. Otra Tesis doctoral que fue valiosa para los referentes de la imaginación literaria, y así de la construcción de la imagen visual y de la luz en el sistema poético lezamiano, fue *Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro*, de Miguel Angel Sánchez, presentada en la Universidad de La Sabana, Colombia, en 2012, y que toma por objeto de estudio el elemento de la imaginación en Gaston Bachelard, de gran influencia en José Lezama Lima -como hemos referido-, y profundiza en cuestiones como la ensoñación y la creación literaria, y la escritura como testimonio de una experiencia inefable, que tiene que ver con la reflexión fenomenológica. Sobre el imaginario de Gaston Bachelard, apoyo teórico al estudio de la imagen en José Lezama Lima, también mencionamos *Le rôle de l'existence des phénomènes dans la philosophie des sciences de Gaston Bachelard: une épistémologie inactuelle?*, de Elois Sanguimate, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Dijon, Francia, en 1984 y *La réalité de l'imaginaire selon Gaston Bachelard*, de Michel Bernard, Tesis defendida en la Universidad de Paris, en 1970. Por las analogías con la imagen poética y el pensamiento poético de José Lezama, fue de particular atención la lectura de la Tesis doctoral de Javier Fornieles Ten, dirigida por la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo y defendida en 2010 en la Universidad de Salamanca, *El*

⁷⁵ Hemos encontrado en su Colección personal, libros de diversos poetas ingleses, además de antologías, entre ellas *The literature of England: an anthology and a history*, de George B. Woods (Chicago, Scott, Foresman and Company, 1947), lo que nos confirma la idea del conocimiento y gusto por su obra.

Otro que sigue caminando. La metáfora de la resurrección de José Lezama Lima (inédita), que apunta decisivamente a una relación entre la cosmología del poeta y un pensamiento teológico, más allá de las meras ideas religiosas. Por el referente que establece con la indagación del pensamiento filosófico en un poeta, resaltamos la lectura de la Tesis “La filosofía poética de Antonio Machado”, de José María García Castro, presentada en la Facultad Eclesiástica de Filosofía de la Universidad de Navarra, en 201. El texto nos resultó de particular interés en el estudio presentado en el Capítulo I sobre Antonio Machado, como ilustración de poesía filosófica en el ámbito hispánico. Sobre otros autores españoles, María Zambrano y Vicente Aleixandre, son las Tesis doctorales *Avatares de una mujer filósofo*, de María Alicia Berenguer Vigo, y *Estudio del campo semántico de la luz en la obra de Vicente Aleixandre*, de María Ángeles García Díaz. El trabajo sobre la pensadora andaluza, defendido en la Universidad de Málaga en 2003, aunque con una óptica esencialmente feminista, aborda su pensamiento y el capital concepto de “razón poética”, que con profundo arraigo integra el imaginario poético de José Lezama Lima, asunto que nos interesó con particularidad. En el caso del texto sobre Aleixandre si bien aborda el tema desde el punto de vista lingüístico, nos aporta elementos a comparar en la obra de Lezama Lima, ya que su estudio incorpora estos signos lingüísticos a su poética.

Otros ensayos, de corte académico, fueron de notable interés. Resaltamos los siguientes textos: 1- “Alcanzar la luz: Configuración de una poética del fuego en la obra de Enriqueta Ochoa”⁷⁶ de Gloria Vergara, donde, a partir de la poética ascensional de Gaston Bachelard, se bosqueja en la poeta mexicana Enriqueta Ochoa la configuración metafórica de lo subjetivo, muy en particular por una de las visiones más importantes que brota de la imaginación: la visión cósmica del fuego en su poesía, “metáfora de la combustión que se

⁷⁶*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/alcanluz.html>.

genera en las llamas”; 2- “Una esperanza matinal: las dimensiones de la luz en *Walden*”⁷⁷ de Oscar Figueroa, donde se indaga sobre las diferentes ideas e imágenes asociadas con el fenómeno de la luz (el sol, la aurora, el fuego, la primavera, etc.) en *Walden*, la obra capital de Henry David Thoreau (1817-1862). En este contexto se defiende la tesis del sentido particular de continuidad y totalidad, que prevalece a lo largo de la obra, alrededor del imaginario de la luz. El ensayo establece un nexo entre el proceso depurativo asociado con el imaginario de la luz y la noción de esperanza; 3- “La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco”⁷⁸ de Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, que presenta la cosmología poética del conocido escritor mexicano, para insistir en el sentido de la naturaleza y el papel de la metáfora del "fuego" en la construcción de este sistema poético, siguiendo una triple perspectiva: el fuego como paradoja de la persistencia y del cambio, el fuego como fuerza destructora endógena y el fuego como propiedad cíclica de la materia. 4- *La utilización de los colores en los Versos sencillos de Martí*⁷⁹ de Ena R. Columbié, trabajo científico presentado en la Universidad Central de Las Villas. Apoyado en la simbología martiana, y dentro de ella el cromatismo, la autora indaga sobre las particularidades del color como fenómeno tanto físico como fisiológico, y profundiza en su significado, esto es, la impresión que los rayos de luz reflejados por un cuerpo producen en el hombre por medio del ojo, asunto que despierta nuestra atención por su relación con nuestro estudio.

Agradecer el apoyo de personas que me han conducido a este feliz momento en que logro concluir una etapa de intensa investigación, no es solamente recurrir a una memoria inmediata, sino apelar a aquello que sabiamente sentenciara José Lezama Lima al preguntársele sobre las posibles influencias de José Martí en su obra, y que es “el azar

⁷⁷ *Acta poética*, México (2013), Vol.34, 2, julio-diciembre.

⁷⁸ *Literatura mexicana*, México (2013) vol.24, 2.

⁷⁹ “La Página de José Martí”, Blog de Hilda Luisa Díaz-Perera, <http://www.jose-marti.org/> [1998].

precursor que concurre”⁸⁰, como entretejida madeja que enlaza los pequeños sucesos predecesores de cualquier instante actual. En tal caso, debo agradecer la oportunidad que, gracias al Padre Marciano García ocd, tuve de visitar por vez primera la ciudad de Salamanca, para comprender que era allí, escondida en su Historia de “saberes antiguos”, donde iba a encontrar los misterios de la luz que develaba aquel escritor cubano internado tan lejos en su propia insularidad. Desde entonces muchas manos amigas fueron entrelazándose para ayudarme a subir una escala, si bien no mística como la del santo carmelita, sí ciertamente aguijoneada y asaeteada como lo fuera para él, en lo que la bendita amistad, con su propia luz, procuró la llegada. Y el azar entonces -muy bien prefigurado y guiado por el prestigio intelectual que conociera desde Cuba- me permitió encontrarme con la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo: su apoyo desde el primer momento, sus conocimientos y agudeza crítica y, más que todo, su sensibilidad no sólo para evaluaciones literarias sino humanas, hacen que le dedique las más enfáticas palabras de agradecimiento. Depositar en mí tanta confianza, fue acicate para salvar numerosos escollos y contratiempos que la vida colocó a desfavor de la continuidad de mis estudios alrededor de la presente tesis. Pero a tales adversidades también debo agradecer, pues consecuencia de alguna de ellas se entabló una bella amistad con la familia Lezama, que me hizo ver que los sucesos se entretejen con hilos que no llegamos a comprender hasta que no atan firmemente sus nudos para desatarlos después. A Ileana y Ernesto Bustillo Sotolongo Lezama, los sobrinos-nietos del poeta cubano, les debo el haberme adentrado en la historia del poeta habanero para conocer mejor su obra, y haberme regalado la confianza de acogerme entre ellos como una familia más. Por estos mismos lazos de una “familia de Orígenes”, quiero dedicar con especial fruición mi agradecimiento al poeta Cintio Vitier, con quien intercambié opiniones y sostuve tantas conversaciones sobre asuntos propios

⁸⁰ José Lezama Lima: “Respuesta a la pregunta ¿Alguna influencia martiana en su obra?”, en Félix Guerra: *Para leer debajo de un sicomoro. Entrevistas a José Lezama Lima*, La Habana, Letras cubanas, 1998, p.19.

de la investigación, diálogo en el que siempre primó el “desbalance” que inclinaba la balanza hacia su alto magisterio, que su aún más alta cortesía no quería aceptar, y pleno de la humildad de los grandes, no escatimó palabras públicas de apoyo que desmoronó ataques desmañados hacia el tema “místico” de la luz, inaceptado en un oscuro momento de la cultura oficialista de mi país, junto al tema “lezamiano”, hoy tan loado, pero que viviera por tantos años un “oscuro desafío” por develar su luz. Agradezco, por ello, a los que junto a mí estuvieron entonces: Fina García Marruz, Julio Le Riverend, Pedro Simón, Abel E. Prieto, y muy en especial al doctor José Orlando Suárez Tajonera, quien olvidado de su enorme estatura intelectual y prestigio internacional, me apoyó siempre como un amigo más, junto con aquellos más íntimos, algunos tan distantes: Rosa Marina González Quevedo y “el más cercano amigo”, Manuel Gayol Mecías, Doribal Enríquez, Amanda Pérez Morales, Adis Barrio. A Rosendo Zapata, que aún hoy, sin serlo, me ha apoyado como mi única familia en Cuba. Mi agradecimiento a los compañeros de curso, en especial: Maylén, María Nieves, René, Sandra, Catalina, y tantos otros más. Deben quedar, en especial mención, mis colegas que tanto me han enriquecido con sus propios conocimientos, y que me han regalado su amistad, bien probada en difíciles momentos: Nancy Berthier, Marie Poumier, Laurence Breyse-Chanet, Remedios Mataix, Javier Fornieles Ten, Matías Barchino, Jesús Moreno Sanz, Alessandra Ruiz-Mecías. No podría dejar de agradecer el apoyo recibido del Arzobispado de La Habana, en particular de su Arzobispo, el Cardenal Jaime Ortega Alamino, del P. Yosvany Carvajal, Rector del Centro Cultural P. Félix Varela, y del señor José Ramón Pérez, administrador. Y por supuesto, mi agradecimiento a la comunidad de frailes carmelitas de Madrid y Salamanca, muy en especial al P. Miguel Márquez y al P. Eusebio Gómez. Y como, según reza el *Tao-Te King*, “todo tiene floreciente desarrollo, pero todo vuelve a la raíz”, todo ha de volver a mis padres, a los que agradezco siempre la luz que desde su memoria me acompaña. Y a mi hijo Ramsés, que la habrá de proseguir.

CAPITULO I
SOBRE EL CONCEPTO DE LA LUZ

I.1. Fundamentos filosóficos que se incorporan al pensamiento poético

Desde el *Génesis*, primero de los libros que conforman la Biblia, hasta el libro del *Apocalipsis*, el último del Antiguo Testamento, donde se muestra el calidoscopio del mundo, la luz se presenta en la literatura como manifestación de vida. El *Fiat Lux* genésico, fue el primer ejemplo donde la palabra se hizo vía iluminativa. A partir de entonces, no ha habido escritura donde no apareciera alguna expresión referida a la luz, ya fuera como signo o como significado, para sustentar toda una gama de sentidos que ha ido caracterizando las diferentes doctrinas lumínicas como sustrato del pensamiento. La poesía, como valiosa expresión estética del discurso textual, ya desde las alegorías bíblicas, abrió compuertas, como parte de un pensamiento, a una *poiesis* donde la luz fue elemento constituyente, además de concepto expresivo. Las alegorías bíblicas categorizaron el elemento de la luz como creación, pero ellas mismas, como parábolas, introdujeron las primeras confusiones que fueron escindiendo el pensamiento en diversas doctrinas. En el *Génesis* se dice: “Al principio Dios creó el cielo y la tierra; La tierra era algo informe y vacío, las tinieblas cubrían el abismo, y el soplo de Dios aleteaba sobre las aguas; Entonces Dios dijo: ‘Hágase la luz’. Y la luz se hizo” (*Gen. I,1-3*). La primera disyuntiva está en precisar si Dios es Luz él mismo o si la antecede, ya que al crearla, se presupone una anterioridad. El otro problema sobrentendido, es determinar si la Luz crea la existencia por sí misma, o si lo hace por su iluminación posterior, ya que se dice en el *Génesis* que la Tierra y el cielo ya estaban creados antes de la Luz, pero no eran visibles. Esta simple duda es la que conduce a diferenciar el concepto de la luz como sustancia o como irradiación, esto es, la diferenciación de la luz en *Lux* (luz propiamente dicha) y *Lumen* (cuerpo radiante, resplandor, esplendor). Curiosamente, la definición de luz en el Diccionario de Lengua Española, aprehende dos conceptos importantes: uno que data desde el *Génesis*, y el otro surgido de las corrientes más actuales del pensamiento científico, esto es, el primero define la luz como “agente físico que hace visible a los objetos”, esto es, como *Lumen*; y el

segundo sitúa “toda radiación electromagnética capaz de ser percibida por nuestro sentido de la vista”, como Luz, pero entendida su sustancia como energía radiante, esto es, como *Lux*⁸¹.

En el ensayo “Luz del Primer Día”⁸², el investigador peruano Wilmer Darío Azaña Huarac nos acerca a una elucidación que compartimos, y es que la naturaleza de la luz creada por Dios es básicamente espiritual. La luz fue primeramente llamada “cielo” (*Gen*, I,1) y para ser develada, despejada de formas confusas para hacerse visible, fue llamada entonces Luz, y así el mundo iluminado. Este enunciado, a la vez que nos revela desde una primera expresión la función cósmica de la luz como iluminación, nos confirma que es de naturaleza física a la vez que soplo divino, lo que marca una dicotomía conceptual en la que se asientan casi todas las corrientes lumínicas conocidas de doctrinas religiosas, filosóficas o científicas.

El *Génesis* también determina otras características de la luz, tomadas posteriormente como símbolos, al plantear la antinomia luz-oscuridad en la dualidad día-noche: “Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas; y llamó Día a la luz y Noche a las tinieblas. Así hubo una tarde y una mañana: este fue el primer día” (*Gen*, I,4-5), lo que define gradaciones de luz que también tendrán una importante participación en el diseño de las distintas corrientes lumínicas. Debemos insistir en esta nueva fórmula dual, ya que la distinción entre luz y tinieblas marca cauces, sobre todo para la conformación de corrientes lumínicas diversas -entre ellas las del pensamiento oriental, muy en particular en el misticismo sufí, como referiremos más adelante- donde la oscuridad manifestada en las tinieblas no se entiende como una carencia de luz, sino al contrario, como un espacio que la antecede, con todos los atributos propios. Suponemos que tales reflexiones derivan de una interpretación distinta del *Génesis*, si tomamos por base de razonamiento sus ideas, ya que se instaure en el espacio que precede la aparición de la luz como espacio ya creado, aunque no

⁸¹ Real Academia de la Lengua Española, "luz", *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Ed. Espasa, 2001.

⁸² Wilmer Darío Azaña Huarac: “Luz del primer día”, Centro de Tesis, Documentos, Publicaciones y recursos educativos, Universidad peruana, Facultad de Teología, <http://www.monografias.com/trabajos93/luz-del-primer-dia/luz-del-primer-dia.shtml> [mayo 2012].

visibilizado, lo que sería otorgarle a la luz un rol de mayor autosuficiencia, más allá de sus atributos “iluminativos”. Esta interpretación es también la base de la Cábala cristiana, ya que la Nada (que sería la oscuridad), fue creada por un rayo de luz, por lo que expresa, en cierto modo, una luminosidad.⁸³ Es necesario destacar la importancia que para José Lezama Lima adquiere el espacio que precede la génesis del mundo, ya que su pensamiento establece distinciones entre la “nada” y el “vacío” que apoyan la significación de la Luz y el Verbo como índices de creación, pues sostienen la línea de razonamiento que presenta a la Luz como entidad responsable de “visibilizar” un mundo que ya existía en ciernes, latente no en una “nada” que refleja una imposibilidad existencial, sino vibrátil en un “vacío” como espacio aún no tocado por la Luz, reflexiones que se encuentran subrayadas de manera enfática en su “Diario” (fechado el 12 de noviembre de 1939), y que apuntan a una especulación de base filosófica que fundamentan su concepto lumínico:

Ver el vacío -dice Lezama- como el error pero no como el enemigo de toda creación. La nada es el imposible, mientras que el vacío puede ser salvado, penetrado algún día por la luz, por algún: hágase. [...] El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de la Biblia [...]. La nada sería un castigo irremediable, mientras que el vacío parece referirse a que el conocimiento todavía no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia, y entonces.⁸⁴

La oscuridad, en este sentido, es luz no vista, pero existente ya como sustancia. Otras ideas del *Génesis* crean un fuerte soporte para las futuras reflexiones acerca de la Luz, sobre

⁸³ Una de las fuentes principales de la Cábala es el *Zóhar* o *Libro del Esplendor* (escrito por Simeón Ben Yojai). Según expresa como idea esencial, la irradiación de un rayo de luz desde el fondo de la “Divinidad oculta”, dio origen a la Nada, de la cual partieron 9 esferas lumínicas (*sefirá*), que a su vez promovieron otras 9, para ir así colmando el mundo. De la Cábala parte la idea de la oscuridad primordial como sustancia de luz ininteligible para el hombre, y el concepto del *deus absconditus* que tanto tendrá que ver con la mística, y que sostiene una “mística de la oscuridad”, de idéntico rango a la más conocida mística de la luz. La poesía retoma este mito de la oscuridad para ofrecer su culto a la noche, como trasunto.

⁸⁴ José Lezama Lima: “Diario”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, *loc.cit.* p.108. Lezama insiste aún más en las diferencias entre las nociones de “nada” y “vacío”, a propósito de las especulaciones poético-filosóficas de Paul Valéry, las que crecen en torno al tema del “cuerpo frente a la nada” (José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, en *Analecta del reloj*, *op.cit.*, p. 104. La latencia de forma que existe en el “vacío” fundamenta para Lezama el concepto de imagen en Paul Valéry, y el presupuesto de “prefiguradas”, lo que explica en el citado artículo: “Así como el cuerpo soporta la nada rodeante, las figuras se ven obligadas a contrarrestar el flujo de las imágenes. Valéry no ha querido alcanzar una distinción esencial entre imagen y figura, como dos vías distintas. Ha visto a la imagen en su marcha, cree que la finalidad de las imágenes es alcanzar las figuras. Las imágenes, nos dice, son prefiguradas.” (José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, *op.cit.* pp.110-111).

todo por la enunciación de los atributos lumínicos que se convertirán en sus más notorios símbolos, no sólo para los discursos filosóficos y científicos, sino para la recreación de un imaginario poético. Así recordemos del Libro sagrado:

Dios dijo: ‘Que haya astros en el firmamento del cielo para distinguir el día de la noche; que ellos señalen las fiestas, los días y los años; y que estén como lámparas en el firmamento del cielo para iluminar la tierra’. Y así sucedió; Dios hizo los dos grandes astros -el astro mayor para presidir el día y el menor para presidir la noche- y también hizo las estrellas; Y los puso en el firmamento del cielo para iluminar la tierra; para presidir el día y la noche, y para separar la luz de las tinieblas. Y Dios vio que esto era bueno; Así hubo una tarde y una mañana: este fue el cuarto día.” (*Gen*, I, 14-19).

En su intento demiúrgico de crear un mundo por la poesía, Lezama Lima se afianza en el convocante *Fiat Lux* del Génesis con su doble enunciado de Verbo y Luz. De tal modo, en su artículo “Incesante temporalidad”, deja constancia del nacimiento de los cuerpos gracias a la intervención de ambos: “La voz y la luz son los dos retos prodigiosos de la reminiscencia”⁸⁵. La determinante significación genésica de la luz -ya no solamente como especulación teórica integrada al *corpus* reflexivo lezamiano, sino expresada en su Sistema Poético del Mundo- se evidencia en uno de los editoriales-poemas de la revista *Nadie Parecía*, titulado “Pífanos, epifanía, cabritos”, donde dice:

Se ponían claridades oscuras. Hasta entonces la sonoridad había sido pereza diabólica y la claridad insuficiencia contenta de la criatura. [...] Un nacimiento que estaba y después, antes y después de los abismos, como si el nacimiento de la Virgen fuera anterior a la aparición de los abismos [...]. El Libro de la Vida que comienza por una metáfora y termina por la visión de la gloria, está henchido todo de Ti.⁸⁶

Evidentemente, para Lezama Lima la *Biblia*, y en particular el *Génesis*, regala al mundo la metáfora de la luz, de la que se apropia la poesía en un intento por re-crear por la

⁸⁵ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad” en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 204. Sobre las especulaciones filosóficas y cosmológicas sobre la luz, profundizaremos en el Capítulo III del presente estudio.

⁸⁶ José Lezama Lima: “Pífanos, epifanía, cabritos” en *Nadie Parecía. Cuaderno de la Bello con Dios* (1943), 4, p.8. La revista fue fundada y codirigida junto con Ángel Gaztelu, y tuvo diez números, cuyos editoriales (plenos de consonancias teóricas y expresión poética) fueron incluidos por Lezama en la segunda sección de su poemario *La fijeza* (La Habana, Ed.Orígenes, 1949).

palabra -como fuera el crear por el Verbo de Dios- el mundo. A partir de entonces se divisará una evolución de la palabra y una elaboración de sintagmas apoyados en un signo que se crea de manera epifánica, por el destello de luz que se anuncia en la inicial fórmula del *Fiat Lux*. Este carácter epifánico con que se expresa la luz en el *Génesis*, se traduce en el Sistema Poético lezamiano en el elemento del “súbito”, que es el modo en que surge el mundo como primera causa, desde lo incondicionado, que señala una no-condición, es decir, la no existencia de condición previa para la gestación del mundo, que es la base del destello luminoso manifestado en el *Fiat Lux*. El Sistema Poético del Mundo en Lezama Lima, expresado de manera abierta y explícita en numerosas entrevistas⁸⁷, cobra especial relieve discursivo en su ensayo “Preludio a las eras imaginarias”, de su libro *La cantidad hechizada*, del que extraemos un fragmento ilustrador:

¿Dónde la causalidad puede sustituir incesantemente, dónde lo incondicionado encuentra la imagen que expresa abarcable terrible lejanía? Se necesita una región donde la concurrencia fuera a la vez una impulsión, la impulsión una penetración, la penetración una esencia [...] Ese combate entre la causalidad y lo incondicionado, ofrece un signo, rinde un testimonio: el poema [...] El signo penetra en la escritura, rehusando siempre su mortandad, pues signo es siempre señal [...] En el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa y un desciframiento, en la sentencia, que lo resume [...] la contracifra de lo anterior, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz [...] Ese intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito, crea, como ya hemos esbozado, el incondicionado condicionante, es decir, el *potens*, la posibilidad infinita.⁸⁸

Como se advierte, la referencia del *Génesis* a partir del *Fiat Lux*, y de tal modo la develación del mundo fenoménico a partir de una nominación que es plena epifanía y es además un modo súbito en que las formas aparecen y fijan un signo primordial por un verbo

⁸⁷ Nos referimos a las entrevistas ya citadas “Interrogando a José Lezama Lima” y “Órbita de José Lezama Lima”, ambas incluidas en el libro *Recopilación de textos... op.cit.*

⁸⁸ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.*, pp. 20-27.

cargado de luz, se incorpora a una cosmología poética que se afianza en un paradigma lumínico que hace evolucionar la poesía.⁸⁹

La Creación, determinada por la Luz, va señalando tanto sus aspectos físicos como sus condiciones espirituales. El primero de ellos es un rango de orden para los distintos aspectos de la luz: noche-día; y sus emblemas: sol, luna y estrellas. Y este orden marca la proporción, importante rango que definirán los discursos estéticos dentro de las doctrinas lumínicas. Dios crea un orden a partir del caos, y este orden “era bueno”. Desde entonces, la cosmología lumínica determinará una armonía en lo creado, entrecruzamiento armónico de la diversidad del mundo que guarda una relación Bella, como sinónimo de Buena. Esta armonía como orden cósmico, se expresa en Platón, quien en su doctrina parangona la Belleza con el Bien. Tal concordia guardada entre todos los elementos de la naturaleza, ya era observada por Pitágoras -una de las más fuertes influencias de Platón- filósofo que fijó su óptica de la naturaleza en una conmensurabilidad del cosmos en términos aritméticos, en proporciones igualadas a la octava musical, por lo que la armonía cósmica se hizo corresponder a una “música de las esferas”, en la que mucho tuvo que ver la belleza de la luz que iluminaba tal conciliábulo. En su estudio sobre las estéticas de la luz⁹⁰, Umberto Eco señala el incipiente gusto por el color que establece distinciones en la teoría de las proporciones, para introducir interesantes conceptos cualitativos, más allá de los meramente cuantitativos de forma. Señala Eco que esta propensión a la estética del color⁹¹, dentro de una estética de la luz, se manifiesta

⁸⁹ La comprobación de tal hipótesis justifica el presente tratado. En el Capítulo III se irá estudiando de manera detallada el protagonismo del paradigma de la luz en las variadas expresiones de la obra lezamiana (narrativa, poesía, ensayística, crítica de arte).

⁹⁰ Léase su ensayo *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004, en particular el Capítulo 5 “Las estéticas de la luz”.

⁹¹ Desde la teoría del color de Newton, se ha insistido dentro de las teorías lumínicas, en un estudio hacia las relaciones físicas y de percepción, alejado de un mero intento de asociarlo con los efectos psicológicos en los que insistió Goethe con sus especulaciones, publicadas en su libro *Teoría de los colores* (1810). Son dos grandes campos de estudio los que dominan la teoría del color: uno más enfocado a la física, y otro más dirigido a la especulación filosófica. Según Walter Castañeda Marulanda (Magister en Estética, y Profesor de la Universidad de Caldas), habría que agregar un tercer campo al estudio del color en lo referente a su medida y que se

con especial relevancia en Plotino (*Enéadas* I,6,1) y ya en plena Edad Media, la Escolástica marcará las líneas fundamentales de una eidética de la luz, que serán la de una “cosmología físico-estética” y la de una “ontología de la forma”. La que nos interesa destacar para nuestra línea de reflexión cercana al pensamiento poético de José Lezama Lima (que desarrollaremos en el Capítulo III), es la primera, expresada en el pensamiento de Roberto Grosseteste y San Buenaventura, que prosiguen una línea coherente con el neoplatonismo y San Agustín.

Tal cosmología físico-estética sustenta la armonía cósmica atendida desde Platón y, aún antes, desde la concepción geométrica del cosmos en Pitágoras, la que, sin embargo, no invalida la tendencia propiamente figurativa, sino que la sustenta en un orden que emana de su interior, y que no queda fijado meramente a una apariencia proclive al cambio.⁹² Derivada de las propias consideraciones del *Génesis*, y ya en función de una proliferación fenoménica, Lezama Lima dirige su atención a una relación entre el ser fijado en forma y la imagen que le prefigura, lo que fuera sustento del pensamiento platónico en tanto el ser era derivación de una imagen preconcebida por el hombre como idea. En el ensayo “La imagen histórica” (del libro *Tratados en La Habana*), Lezama explica tal relación al enlazar forma exterior con potencia figurativa impulsora:

Si el ser surge en esa conciencia de la nada, existe también un estado previo al ser, el ser universal o la primigenidad del ser, que puede enarcar la imagen y hacerla actuante, destruyendo la *hybris* o diversidad, o la simple y monda extensión. La imagen nace de esa hirviente polarización en que la pobrecita preimagen, enredada en lo diverso o flácida frente a la extensión, lanza un reflejo, un rango de penetración y disfrute.⁹³

denomina como psicofísica. Léase su ensayo “Color, Estética, Teoría en las imágenes y sus soportes” en Revista *KEPES* (2006) 3, 2, pp. 35-52.

⁹² Tal argumento evidencia en Lezama un trasunto anímico y espiritual en toda forma como imagen de la realidad, razón que le hace decir en su ensayo “Confluencia”, y a propósito de su sistema poético: “Al borde mismo de la muerte las coordenadas del sistema poético bracean con desesperación, agotada la naturaleza subsiste la sobrenaturaleza, rota la imagen telúrica comienzan las incesantes imágenes de lo estelar. Allí, en la más intocable lejanía, donde los pitagóricos le situaron un alma a las estrellas.” (José Lezama Lima: “Confluencias” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 447).

⁹³ José Lezama Lima: “La imagen histórica”, en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 58.

Tal aserto en el que basa una cosmología propia donde la física tiene primacía en tanto representa una de las tantas posibilidades del rango de luz -impulsor de su espíritu para gestar la forma-, es lo que llama “razón espermática”⁹⁴, noción que a su juicio, es engarce de un pensamiento que va desde Plotino hasta San Buenaventura y San Agustín, tal y como expresa:

El hombre tiene nostalgia de una medida perdida [...]. Todo lo que el hombre conoce es como un enigma, conocimiento o desconocimiento de otra jerarquía, de lo que conocerá plenamente en la muerte, pero tiene vislumbre de que ese enigma posee un sentido. Lo imposible, lo absurdo, crean un posible, su razón [...]. Sujeto y objeto se devoran, desapareciendo. Es lo que engendra la relación entre la razón espermática de

⁹⁴ El concepto de “razón espermática” que es lo primigenio como cualidad germinal, lo desarrolla Lezama en varias ideas que aparecen dispersas por toda su obra reflexiva. Entre ellas está la de “vesícula germinal”, enunciada en su ensayo “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, de la que dice “mora el Gran Uno” (José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 129). En “Introducción a los vasos órficos” introduce la idea de *hierus logos* que establece un espacio derivado de los sentidos, de fuerza cosmogónica, sobre la cual dice: “El orfismo nunca se contentó con la hipóstasis en el reino de los sentidos, de una esencia o figura divina derivada a la presencia de los dioses de la naturaleza, establecía como un círculo entre el dios que desciende y el hombre que asciende como dios. Impregna esas dos espirales, que se complementan en un círculo, en la plenitud del *hierus logos*, es decir, en un mundo de total alcance religioso, mostrando en una teogonía donde el hombre surge como un dios, coralino gallo de las praderas bienaventuradas.” (José Lezama Lima: “Los vasos órficos” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 69). El concepto más categórico donde se encuentran señaladas estas ideas, es el *logos spermatikós*, noción pitagórica que Lezama traslada al pensamiento de San Agustín (transposición que bien aclara el filósofo Jesús Moreno Sanz en su estudio comparativo de los pensamientos poéticos de Lezama y María Zambrano, titulado “El fuego secreto. Entrecruces, correspondencias y vías confluyentes entre Lezama Lima y María Zambrano, y otras ocurrencias latinoamericanas” en *El logos oscuro; tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, editorial Verbum, 2008, Volumen I, p.p. 282-291) y del que se apropia para situar en él una fuerza de impulsión verbal y cultural en la historia de la humanidad, por lo que expresa: “Quizás el hecho de la *taerotika* de Platón antecede al *logos spermatikós* de San Agustín, pues el *logos spermatikós* de San Agustín irrumpe en la cultura como un toro germinativo que cubre de espuma creadora toda la Europa”: (José Lezama Lima: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p.32). Como vemos, este concepto lo asimila plenamente Lezama para sus concepciones poéticas y lo vemos insinuado -como ya hemos dicho- en otras ideas análogas, siempre en función de esta impulsión del *logos* germinante. En la misma entrevista referida, a la pregunta “¿Cómo definiría la poesía?”, responde Lezama: “El poema es un cuerpo resistente frente al tiempo y el poeta es el guardián de la semilla, de la posibilidad, del *potens*. Eso lo sacraliza, es el hombre que cuida un germen, nada menos que la semilla del *potens*, de la infinita posibilidad. Todos mis ensayos sobre poesía le dan vuelta a estos temas y ellos como planetas le siguen dando vueltas a la poesía.” (José Lezama Lima: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p. 17). No solamente en sus ensayos sobre poesía, tal y como dice, sino en sus artículos y crónicas de arte introduce el sentido de lo “espermático” como impulsión de actos y formas. En su texto “Fiesta de Alicia Alonso” (escrito en 1973, publicado por primera vez en la revista *Cuba en el ballet* (1976), 2, y luego recogido en el libro *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi, La Habana, Letras cubanas, 1981), al hablar de la figura legendaria de Porcallo de Figueroa, belicoso militar español de ganada fama de mujeriego, que fuera por un tiempo amigo de Hernando de Soto, gobernador de la Isla de Cuba, dijo: “Griterías, reyertas provocaban el salto y la separación de los contrarios. El rostro fantasmal de Hernando de Soto caminaba por alguna ventana del Castillo y se redoblaban los cantos y las aleluyas. Pero Porcallo se mezclaba con las cantantes para producir una noche banal, otra inflación ventral en alguna indita. Era odiado, pero se le respetaba como el gran preñador. El *pathos spermatikós* hacía brillar sus huesos.” (José Lezama Lima: “Fiesta de Alicia Alonso”, en *Alicia Alonso por José Lezama Lima*, edición facsimilar, ilustraciones René Portocarrero, prólogo I. Fuentes, La Habana, ediciones Gran Teatro, 1994, p. 17). Sobre el tema profundizaremos más en el Capítulo III, acápites III. 2.1 “El concepto de la luz dentro de su sistema poético y su eidética” y III.2.4 “Itinerario lumínico en su poesía: la noche insular y los jardines invisibles”, en particular sobre el poema “Dador”, donde con tanta insistencia expresa su sentido de lo germinal.

los alejandrinos, de Plotino, de San Buenaventura, y la realidad inteligible de los hilozoístas, la materia signata de los escolásticos.⁹⁵

Lo más interesante de esta aseveración, que fundamenta un entretejido entre la “razón espermática” -derivación del “logos espermático”- y el crecimiento de las figuras, es que es resultante de una jerarquización de la luz, es decir, de una paulatina y continua emisión y penetración del rayo de luz en los cuerpos, observado en el agustinismo -como veremos más adelante al remitirnos a la figura de San Agustín- y que Lezama justifica como una relación de orden, tal y como aquí se expresa:

La claridad de un hecho puede ser la claridad de otro, cuya semejanza no es equivalente, que permanecía a oscuras; pero la iluminación o sentido adquirido por el primer hecho, al crear otra realidad, sirve de iluminación o sentido al otro hecho, no semejante.⁹⁶

Con evidencia se advierte en este proceso iluminativo, tanto el carácter de hipertelia de su Sistema Poético, como el elemento del “incondicionado poético” que lo integra, ya que el sentido del hecho acaecido obedece a una concatenación de orden causal, en función de los enlaces que se acuerdan en lo invisible, para apoyarse en una jerarquía lumínica que es la única razón -como “razón espermática”- posible.

I.2. Teorías lumínicas. Algunas figuras

I.2.1. Plotino

Plotino es el representante máximo del neoplatonismo. Su doctrina de la luz se apoya en la belleza “interior”, no en las formas aparentes del mundo, aunque habla de una intensidad en la expresión, a partir de la cual puede manifestarse esa intimidad, que es la luminosidad interior como luz incorpórea, la que deja ver la oscuridad de la materia, y para

⁹⁵ *Ibíd.* p. 63.

⁹⁶ José Lezama Lima: “La imagen histórica”, *op.cit.* p. 63

ello recurre a la metáfora solar, que es la belleza ideal⁹⁷. Para Plotino, el fuego, como metáfora de luz, es el único elemento que encarna la belleza en sí misma, pues no tiene forma, sino que es la “idea” de lo que habita en el interior. Plotino hace del *eidos* platónico, una entidad única (Uno), que representa un foco de luminosidad que irradia desde las entrañas de la tierra, y que es lo que produce la realidad en tres formas: intelecto, alma y cuerpo. El alma es el *nous*, y es la que más conoce de la belleza, por estar más cerca de la luz. Así vemos que en Plotino, la belleza se rige también por la luz.⁹⁸ La importancia del neoplatónico para el desarrollo de las estéticas lumínicas es decisiva, ya que introduce por vez primera una teoría acerca del color, lo que determinará vertientes diversas que permearán categóricamente las artes y la poesía. Al deslindar materia y espíritu en su doctrina -siguiendo el platonismo-, aparece un trecho de separación que debe ser recorrido por la luz para visualizar la materia. Para Plotino, este recorrido de la luz es movimiento físico y movimiento espiritual. Físico, en tanto la luz ilumina la materia para hacerla visible y de este modo crearla; y espiritual, en tanto esa luz, proveniente de Dios, ilumina el alma de esa materia para una reunificación de ambos segmentos del mundo: el físico y el suprasensible. Y es en este “trayecto” que recorre la luz, en el que ocurre el fenómeno del color, ya que es cuando choca la luz con la materia que provoca una mezcla diversa, de acuerdo al grado de incidencia de esa luz. Para el filósofo, la luz es el alma de la materia, y en el proceso de integración, o sea, en su encarnación, ésta se amortigua, ensombrece, de acuerdo a la recepción y difícil aprehensión de la materia al recibirla, para dar un color, según sea ese rango de integración. De este modo advertimos que

⁹⁷ Sobre estas especulaciones apoyamos las “metáforas lumínicas” de la poeta Fina García Marruz, integrante del Grupo “Orígenes”, que dejan entrever su “estética de lo exterior” donde la apariencia, como superficie de las cosas, deja de ser solo forma, para ser el contenido mismo de las cosas al exteriorizar su alma. Esta idea la desarrollaremos con profundidad en el Capítulo II, acápite correspondiente. Creemos que el pensamiento neoplatónico está presente además en Cintio Vitier, cuando expresa el sentido amplio de una “intensidad” como vía expedita para llegar a la luz del alma. Véase al respecto su ensayo “Discurso de la intensidad”, en *Resistencia y libertad*, La Habana, UNION, 1999, pp101-110.

⁹⁸ Es interesante destacar esta correspondencia en el estudio de la luz en la poesía cubana, particularmente en José Martí, sobre todo en su expresión “sol del alma”, donde descubrimos fuertes reminiscencias neoplatónicas.

el color se hace un modo de ser el alma iluminada de las cosas y, por tanto, mantiene las dos expresiones de la luz: la física y la espiritual, para manifestar sus dos cualidades como *lux* (sustancia ella misma como alma) y *lumen* (luz irradiada en la materia). Plotino introduce en su estética de la luz dos vertientes que serán, a veces, fusionadas. Son estas la estética física (sentido de la luz como materia visualizada), y la estética metafísica (luz como símbolo divino). La estética física insistirá en el estudio de la armonía y la proporción (consecuente con las ideas platónicas del cosmos y las pitagóricas que le antecedieron), y la estética metafísica abundará en la belleza de las ideas, más allá de las formas que le expresan. Como vemos, el color queda como manifestación resultante del recorrido de la luz desde su rango espiritual al material, movimiento que -tal y como ya hemos inferido- se hace mayor o menor, más o menos visible, de acuerdo a la capacidad de incidencia y penetración de esa luz en el alma de la materia. La casi imposible apreciación de un resultado pleno de este movimiento luminoso, físico y espiritual, por la imposibilidad de que sea acogida del todo la luz divina por el mundo natural, determina la “metáfora de luz”, asunto para nosotros de vital importancia, ya que son las metáforas de luz, las formas en que el tema lumínico se avista en la poesía⁹⁹. Y aún más, la metáfora, como ecuación de analogía, pero no de semejanza, protege la distancia necesaria a guardar entre la materia creada y Dios, de modo que quede siempre la “imagen”, pero nunca la igualdad que, como creación imperfecta, es imposible de alcanzar. Otro aporte de la estética de la luz de Plotino, es la primacía que otorga al órgano de la visión en este proceso de iluminación, que se explica cuando el hombre, en busca del alma, luz añorada, se afana en la contemplación, la que puede alcanzar los grados de éxtasis, en tal anhelo. En su “Diario”, en página fechada el 11 de mayo de 1945, José Lezama Lima comenta a propósito de la estética de Plotino que “los sentidos del oído y de la vista son llamados sentidos

⁹⁹ Son las metáforas de luz las expresiones que resultan del tratamiento del tema en la obra poética de los distintos autores estudiados, y que ejemplifican los diversos paradigmas de la luz que anuncian. En el caso de José Lezama Lima, las metáforas de luz se desprenden de los itinerarios lumínicos observados en toda su obra de ficción y en el ensayo reflexivo.

estéticos”¹⁰⁰, lo que apoya la cualidad física como base de la estética propuesta, sustentada por la función de los órganos sensoriales. El investigador Alfons Puigarnau se arriesga a divisar una teología de la luz en la estética plotiniana, apoyado en este sentido inefable y unitario de la Luz como símbolo divino, por lo que expresa: “Para Plotino -dice- el conocimiento supone contemplación, sí. Pero también, y sobre todo, éxtasis, en cuanto ve brillar en la forma espiritual lo inefable de la Unidad y la Bondad”.¹⁰¹ El filósofo hace de la contemplación una vía de conocimiento, que abrirá compuertas para los estudios medievales de la imagen, que también entreabrirá San Agustín.

I.2.2. San Agustín

Es Plotino quien instaura la primera estética de la luz, doctrina que sienta bases sólidas que impulsarán pensamientos tan significativos y motivadores como el de San Agustín (354-430), importante figura de la patrística, quien en su *De quantitate animae*¹⁰² elaboró una rigurosa teoría de lo bello como regularidad geométrica, donde la forma más perfecta sería el círculo, esquema de una continua igualdad. En una de sus obras más conocida, *Confesiones*¹⁰³, el Obispo de Hipona, como también se le conoce, establece una teoría de la luz, en tanto hace de ella la vía directa con que Dios interviene en el mundo, y la manera en que los hombres pueden llegar hasta su aprehensión, aunque para él sea solamente un acercamiento tímido e inexacto. La noción de luz que San Agustín aporta es aquella que se interpreta como correspondencia divina en el alma del hombre, ya que buscar la luz de Dios

¹⁰⁰ José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* p. 148.

¹⁰¹ Alfons Puigarnau: “Plotino, filósofo y teólogo de la luz. Antecedentes para una teología medieval de la imagen”, en *Ars Brevis*, Anuario de la Cátedra Ramón Lull, Universidad Pompeu Fagra, Barcelona, 1998, p.11.

¹⁰² Esta obra pertenece al grupo de textos filosóficos, escrito presumiblemente en el año 390. En ella expresa sus consideraciones sobre el hombre y el alma, y el modo de conocimiento de Dios a través de ella.

¹⁰³ Se considera la obra capital, y aunque se integra en el grupo de obras autobiográficas, también contiene una parte de su doctrina filosófica, sobre todo la referida a la naturaleza, y dentro de ella, a la doctrina de la luz, consideraciones que se encuentran de los libros Décimo al Cuatrigésimo.

es penetrar en la interioridad misma de cada ser. En el Libro Décimo, Capítulo VI de sus *Confesiones*, así lo explica:

8. Y ¿qué es lo que amo cuando yo te amo? No belleza de cuerpo ni hermosura de tiempo, no blancura de luz, tan amable a estos ojos terrenos; no dulces melodías de toda clase de cantilenas, no fragancia de flores, de ungüentos y de aromas, no manás ni mieles, no miembros gratos a los amplexos de la carne: nada de esto amo cuando amo a mi Dios. Y, sin embargo, amo cierta luz, y cierta voz, y cierta fragancia, y cierto alimento, y cierto amplexo, cuando amo a mi Dios, luz, voz, fragancia, alimento y amplexo del hombre mío interior, donde resplandece a mi alma lo que no se consume comiendo, y se adhiere lo que la saciedad no separa. Esto es lo que amo cuando amo a mi Dios.¹⁰⁴

Al igual que Plotino, que vinculara el *nous* con el foco, sustancial e irradiante, de luminosidad, en la idea agustina de Luz como proyección de la divinidad, se encuentra la huella platónica de la emanación, la que lleva al “sol del alma”¹⁰⁵ en cuanto a una iluminación de orden espiritual y aún más, moral, pero ya de un modo más directo y sensorial, pues la participación divina no es el reflejo tangencial resultante de paulatinas degradaciones, sino proyección directa de divinización en el hombre. San Agustín concede el carácter de continuidad a la iluminación, concepto que tanto influirá en el pensamiento posterior y que él mismo retomara de antiguas teorías griegas, en especial la democriteana. Este carácter de continuidad tendrá especificidades en su doctrina, pues en ella Dios no otorga toda su claridad de una vez sino que determina el proceso de cognición por las consecutivas y paulatinas “iluminaciones”, sucesión ininterrumpida de “mensajes” lumínicos que, en la medida de su aprehensión y captación, permiten la utilidad y función de las sensaciones y de la razón para llegar al conocimiento, lo que caracteriza un proceso cognitivo en el hombre, en

¹⁰⁴ San Agustín, *Confesiones*, traducción de José Cosgaya, Libro Décimo, Capítulo VI, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, 8va. edición, p. 315.

¹⁰⁵ El “sol del alma” -idea a la que hemos aludido en el anterior acápite I.2.1 (nota 38)- y que atiende a una iluminación de orden espiritual a través de la luz incorpórea, tiene consonancias notorias con el paradigma lumínico de José Martí, como veremos en el acápite dedicado a él del Capítulo II. En uno de los poemas de su libro *Versos sencillos* expresa esta cualidad del alma: “En el bote iba remando / por el lago seductor / con el sol que era oro puro / y en el alma más de un sol.” (José Martí: *Versos sencillos*, Poema XII, en *Obras Completas*, t. 16, p. 85). Esta idea es retomada por Cintio Vitier en su libro *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana* (México, Siglo XXI Editores, 1975) con la misma connotación de iluminación del alma. La idea de “sol del alma” también está presente en la teoría lumínica de Karl van Eckartshausen, que será comentada en el acápite I.2.6 de este Capítulo.

el que participa a través de una vía sensorial -sobre todo por la visión- por la que interpreta la luz y la gama de colores regalada por el mundo. En el Capítulo VIII de su obra capital, el filósofo explica este proceso a través del cual el hombre enriquece su acervo intelectual, al permitir que cada elemento enviado por Dios se fije en su memoria:

13. Allí se hallan también guardadas de modo distinto y por sus géneros todas las cosas que entraron por su propia puerta, como la luz, los colores y las formas de los cuerpos, por la vista; por el oído, toda clase de sonidos; y todos los olores por la puerta de las narices; y todos los sabores por la de la boca; y por el sentido que se extiende por todo el cuerpo (tacto), lo duro y lo blando, lo caliente y lo frío, lo suave y lo áspero, lo pesado y lo ligero, ya sea extrínseco, ya intrínseco al cuerpo. Todas estas cosas recibe, para recordarlas cuando fuere menester y volver sobre ellas, el gran receptáculo de la memoria, y no sé qué secretos e inefables senos suyos. Todas las cuales cosas entran en ella, cada una por su propia puerta, siendo almacenadas allí.¹⁰⁶

El proceso de almacenamiento de las cosas del mundo aprehendidas por el acto de iluminación, da forma a la memoria, acción que, para Lezama Lima, es igualmente una intervención del espíritu y del alma que también se iluminan para permitir que penetren y se fijen en ella. En el ensayo “Mitos y cansancio clásico” del libro *La expresión americana* así lo expresa:

Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie. Aún en la planta existe la memoria que la llevaría a adquirir la plenitud de la forma, pues la flor es la hija de la memoria creadora.¹⁰⁷

¹⁰⁶ San Agustín, *Confesiones*, *op.cit.* Libro Décimo, Capítulo VIII, p. 320.

¹⁰⁷ José Lezama Lima: “Mitos y cansancio clásico” en *La expresión americana*, *op.cit.* p. 8. Debemos hacer notar la importancia de la vegetación -árbol, flor- como metáforas explicativas de sus conceptos sobre poesía, que aparecen igualmente como aclaraciones sobre el paradigma de la luz. En “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” -ensayo al que debemos acudir una y otra vez para comprender el pensamiento poético lezamiano- aparece el símbolo de la “flor de oro” que funde la idea de la transmutación de una sustancia identitaria de lo natural que se magnifica en el esplendor último de la “flor” y en el color “oro”. Así expresa: “La destilación de la gota de oro se va trocando, en ese vacío creador taoísta, en la flor de oro. El artefacto destilado se trueca en la naturaleza de la flor de oro, la luz, forma visible del aliento, el aliento, que es el actuar del cielo, el actuar del no actuar, aquí el oro es la luz, flor de oro significa flor de luz.” (José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 128). Más adelante acota: “Esa flor ha recibido desde el punto de vista nominal, varios flechazos” (“Las eras imaginarias: la biblioteca...” *op.cit.* p. 128) que es un modo de decir que ha recibido el “plasma del alma” a través de una memoria que se ha ido acumulando para fijarse en la figura de la flor. Referido al símbolo taoísta de la “flor de oro”, Lezama vuelve a decirnos su concepto de memoria -vertido en la cita referida de “Mitos y cansancio clásico” como hemos visto- que interpreta como el máximo esplendor de la planta donde la flor “es la hija de la memoria creadora” (José Lezama Lima: “Mitos y cansancio clásico”, *Ibíd.*).

La plasticidad con la que Lezama distingue a la memoria, se corresponde a ese caudal dúctil y dinámico con que aparece la memoria para San Agustín, para quien el hombre -como para el poeta cubano- está capacitado para aprehender la luz e iluminar las cosas del mundo en un proceso de cognición.¹⁰⁸

I.2.3. San Buenaventura

La posibilidad cognoscitiva y la sucesión continua de la luz, caracterizan también la teoría lumínica de San Buenaventura, que sigue las doctrinas de San Agustín, por donde transcurre el mismo nexo de afinidad intelectual hasta las estéticas de la luz más modernas, apoyadas en su función cognoscitiva. Para el franciscano, la luz es la forma general de todos los cuerpos por la esencia divina que los figura, ya que la luz proviene de Dios, tal y como expresa como presupuesto básico de cualquier futura disquisición: “En el principio invoco al primer Principio, de quien descienden todas las iluminaciones como del Padre de las luces [...]”¹⁰⁹. A partir de tal premisa, San Buenaventura nos conduce a un “itinerario” donde la luz va descubriendo al hombre los recovecos y ángulos diversos del mundo, que sólo de este modo, tras paulatinas iluminaciones, se podrán aprehender y comprender. La luz es

¹⁰⁸ Indiscutiblemente, el pensamiento de San Agustín, tanto para la conformación del paradigma de la luz en su cosmología, como para el proceso de conocimiento en general, está fuertemente arraigado en Lezama Lima. Del conocimiento de su obra dan fe, además de las especulaciones análogas encontradas, las obras del filósofo cristiano encontradas en su Biblioteca personal, entre las que están *Confesiones* (traducción, prólogo y notas de Lorenzo Riber, Madrid, ediciones Aguilar, 1952) y *La ciudad de Dios* (Madrid, BAC, 1958). En su “Cuaderno de apuntes” Lezama anotó de manera aislada las siguientes frases y sentencias del Obispo de Hipona: “Ocurre con el alma del ser humano como con sus miembros, que luego enferman verdaderamente cuando ha perdido el sentimiento del dolor”; “Sólo la simpatía caritativa da la posibilidad de comprender los seres humanos”; “Fuerte como la muerte es el amor, el amor mata lo que hemos sido a fin de que podamos ser lo que no éramos. El amor hace que dentro de nosotros muera algo”, las que, según refiere, aparecen citadas por Frederik Poulsen en su libro *Vida y costumbre de los romanos* (“Cuaderno de apuntes” en José Lezama Lima: *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, introducción, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, Madrid, editorial Verbum, 2000, p. 130). De San Agustín dijo Lezama: “Un hombre santo, San Agustín, pero vehemente en su amor a las mujeres” (José Lezama Lima: *La posibilidad infinita...*, *op.cit.* p. 123), lo que nos da la medida de que su interés iba más allá de una preocupación intelectual para alcanzar la extraordinaria personalidad y dimensión humana del santo.

¹⁰⁹ San Buenaventura: “Prólogo” a *Itinerario de la mente hacia Dios*, en *Biblioteca Católica*, versión digital [www.http://arzobispadodelahabana.arqhabana.org/bcd/biblioteca.htm](http://arzobispadodelahabana.arqhabana.org/bcd/biblioteca.htm), p. 1.

conocimiento del mundo y de sí mismo, ascensión por los distintos grados de ese conocimiento que se hacen corresponder con las gradaciones de la luz:

Esta subida, en efecto, es la caminata de tres jornadas en la soledad; ésta es la triple iluminación de un solo día; y ciertamente, la primera es como la tarde; la segunda, como la mañana, y la tercera, como el mediodía; ésta dice respecto a la triple existencia de las cosas, esto es, en la materia, en la inteligencia y en el arte eterna, según la cual se dijo: Hágase, hizo y fue hecho; ésta dice relación asimismo a las tres substancias que hay en Cristo, escala nuestra, como son la corporal, la espiritual y la divina.¹¹⁰

Como se desprende de la lectura, el itinerario espiritual de Buenaventura es un derrotero estrictamente lumínico, y aunque su intención es tan sólo develar la compenetración del espíritu humano con Dios, en sus analogías con la luz deja establecida una teoría lumínica de hondo sustrato filosófico además de teológico. Esta teoría subraya la idea de que el hombre “cegado y encorvado yace en tinieblas y no ve la luz del cielo”¹¹¹, para establecer también los sentidos corporales como vía de asunción de la luz, por lo que agrega el agustino: “Se ha de observar, pues, que este mundo, que se dice macrocosmos, entra en nuestra alma, que se dice mundo menor, por las puertas de los cinco sentidos, a modo de aprehensión, delectación y juicio de las cosas sensibles”,¹¹² lo cual indica, además, que existe una distinción entre luz corpórea o visible y luz incorpórea e invisible, y que una es “vista” por el hombre como visión interior, por la posibilidad que le otorga la iluminación y así develamiento de las cosas sensibles, lo que explica el santo:

De todo esto se colige que las perfecciones invisibles de Dios, desde la creación del mundo, se han hecho intelectualmente visibles por las creaturas de este mundo; tanto, que son inexcusables los que no quieren considerarlas, ni conocer, ni bendecir, ni amar a Dios en todas ellas siendo así que no quieren trasladarse de las tinieblas a la admirable luz divina. A Dios, pues, las gracias por nuestro Señor Jesucristo, quien nos trasladó de las tinieblas a su luz admirable, por cuanto estas luces que exteriormente se nos han dado nos disponen para entrar de nuevo en el espejo de nuestra alma, en el que relucen las perfecciones divinas.¹¹³

¹¹⁰ San Buenaventura, *Itinerario...*, *op.cit.* Capítulo I, acápite 3, p. 3.

¹¹¹ San Buenaventura, *Itinerario...*, *op.cit.* Capítulo II, acápite 2, p. 5.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ San Buenaventura, *Itinerario...*, *op.cit.* Capítulo II, acápite 13, p. 10.

En el concepto lumínico de José Lezama Lima, y en la dualidad día/noche, el ámbito de las tinieblas es un espacio que adquiere especial connotación dentro de su itinerario. Momento anterior a la plena iluminación y posterior a la plena oscuridad, la tiniebla es el instante de mayor intensidad vibrátil de la luz, pletórico de posibilidades. En la propensión a la luz, que es el camino perfectible que toman las figuras en pos de su “definición mejor”¹¹⁴, las tinieblas procuran una esperanza de figuración de una imagen aún no completamente formada. En “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, donde Lezama Lima profundiza a propósito de sus reflexiones sobre la cultura oriental en la naturaleza dinámica y cambiante de la imagen, expresa: “[...] la luz ha de entenderse como principio, como embrión, no como resplandor o brillo”¹¹⁵. Al incorporar los matices de una gradación lumínica que se manifiesta en los cuerpos por la intensidad de la penetración del rayo de luz, introduce una sutil distinción entre la potencia germinativa de la luz, como principio creador, y el resplandor o brillo, lo que se advierte cuando dice: “La unidad de imagen y vesícula germinal es la luz blanca central, la luz del principio de la creación, no la luz del brillo”¹¹⁶. Los matices de la luz, aún en el blanco lumínico, giran hacia una condición neutra donde habita lo que ha llamado Lezama “vesícula germinal”, que propicia la creación. El *Fiat Lux* iluminó el mundo al ser nombrado por el Verbo, pero se fue generando y proliferando en sus formas poco a poco en un progreso temporal de asunción de esa luz. Del mismo modo en que el mundo fue iluminado, así es recibida la luz por el hombre para salir de sus tinieblas en una paulatina asimilación. Sobre este proceso iluminativo -que fija una medida en el momento justo de una tiniebla- y que será igualmente proceso ontológico y gnoseológico, argumenta Lezama:

¹¹⁴ En el poema “¡Ah, que tú escapes!”, Lezama Lima manifiesta el temor a la fugacidad de la imagen poética para aprehender la realidad, que escapa “en el instante/ en el que ya habías alcanzado tu definición mejor” (José Lezama Lima: “¡Ah, que tú escapes!” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, La Habana, Letras cubanas, 1985, p. 23). La fugacidad de la imagen y el camino de perfección que recorre la sustancia poética para fijarse en cuerpo, son preocupaciones esenciales para el poeta cubano, que se reiteran en sus especulaciones y definen su concepto de imagen, entidad central de su Sistema poético del mundo, del que hablaremos más en el acápite III.2.1 “El concepto de la luz dentro de su sistema poético y su eidética”.

¹¹⁵ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, *op.cit.* p. 129.

¹¹⁶ *Ibíd.*

Es innegable también que el hombre no podía pasar, ni en la imaginación ni en el tiempo histórico, de la totalidad de la luz edénica a las tinieblas culposas, de ahí la aparición de la lucífuga espada giratoria, que produce descargas en espiral de la luz dentro de las tinieblas de la nueva región, hasta llegar al pacto estacionario de la luz y las tinieblas del día y de la noche, ambas zonas eran sorprendidas para el hombre de ese momento, donde el cuerpo, la imagen y el tiempo, no guardaban relaciones fijas.¹¹⁷

En uno de sus poemas de mayor resonancia cosmogónica, “Un puente, un gran puente” Lezama insiste en este espacio de “tinieblas culposas” que establece un tránsito hacia la “espiral de la luz” que será el punto donde converge su mirada. La posibilidad infinita que ofrece este puente invisible como tránsito de figuras en germen o definidas en fugaz fijación, son el cuadro más cierto de una realidad movible y dinámica, como su *imago mundi*. Tal subyacencia de pensamiento, se advierte en sus versos: “En medio de las aguas congeladas o hirvientes / un puente, un gran puente que no se le ve, / pero que anda sobre su propia obra manuscrita [...]”¹¹⁸. En esta cadena de otorgamientos, no traslación de un todo sino paulatina manifestación de pequeños haces irradiadores -idea de donde saldrán las teorías lumínicas de la física moderna que concibe la luz como un conjunto de corpúsculos ondulatorios- la luz se determina como forma sustantiva de los cuerpos naturales, que se distinguen en formas, ya que la luz no es un cuerpo único, sino la forma general de todos. Este sentido de fluido sustancial -noción que llega a la escolástica medieval- otorga una condición unitaria a todo lo existente por la luz: igualdad sustancial pero distinción de forma, lo que sostuvo la dualidad alma-cuerpo que el platonismo y el neoplatonismo preconizaran y legaran al agustinismo, dicotomía que continúa San Buenaventura al predicar la sustanciación de la luz en la diversidad de formas vistas en la naturaleza. Cada figura obtendrá mayor o menor distinción, jerarquía visual en la escala de valor material, de acuerdo al mayor o menor grado de

¹¹⁷ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: los egipcios”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 93.

¹¹⁸ José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 93. En el acápite dedicado al itinerario lumínico en la poesía de Lezama Lima, estudiaremos el paradigma de la luz y la cualidad de lo invisible como tránsito por la tiniebla en poemas como “Noche insular, jardines invisibles” y “Danza de la jerigonza”, entre otros ilustrativos del tema.

incidencia de la luz en ella, analogía que concibe San Agustín para el proceso de cognición de acuerdo al grado de iluminación de la mente por la luz divina. La distinción de forma observada tanto en San Agustín como en San Buenaventura es una vuelta a las teorías corpusculares de los atomistas griegos, pues hace posible que en la conformación de un cuerpo participen varias figuras compositivas a la vez, las que derivarán en un nuevo ser. Esta adición elemental hará que cada cuerpo sea la integración de otros, debido a la interrelación de formas, todas compuestas sustancialmente por la luz. Este razonamiento coincide con el de Parménides, uno de los más importantes pensadores de la corriente naturalista griega, cuando hace coexistir en un cuerpo la noche y el día, o sea, dos variantes de luz, formas más o menos “iluminadas” -diría San Agustín- y por tanto, ofrecidas en diversa gradación al conocimiento y su aprehensión.¹¹⁹ Esta noción de luz como cuerpo sustancial unitario -que tiene sus raíces en el naturalismo griego-, es lo llamado por Lezama Lima *esse sustancialis* -ser sustancial- definición que sustenta sus especulaciones sobre poesía, las que expresa en su fundamental texto “Preludio a las eras imaginarias”:

El mundo parmenídeo de la unidad, trasladado a la conciencia del movimiento en la extensión, nos regala el uno, número que como una ardilla corre entre el árbol o la hoguera y el bosque o el procesional. El *esse sustancialis*, la suprema esencia en la gloria de los bienaventurados, sólo puede ser vislumbrada por el ser causal, dueña de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal.¹²⁰

Como bien se advierte, Lezama sitúa en esa unidad parmenídea la posibilidad de aprehender la sustancia poética (que no otro es el *esse sustancialis* para él) en un mundo creado por la metáfora poética, y que sólo existe cuando la luz lo hace visible, en una acción regida por la vivencia oblicua, el súbito y el incondicionado poético, es decir, regido por su Sistema Poético.

¹¹⁹ Como se desprende de estos argumentos, el pensamiento naturalista y muy en particular, la vertiente neoplatónica cristiana, sostiene la luz como causa primera de inteligibilidad, y abre el camino para una incorporación de esta idea dentro del *corpus* filosófico poético, donde la luz tendrá primacía, entendida como luminosidad gradual, ya sea en su esplendor de día o en su atenuación de noche.

¹²⁰ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 29.

I.2.4. Roberto Grosseteste

Otra importante figura, representativa del agustinismo, es Roberto Grosseteste¹²¹, quien también consideró la luz como la materia original creada por Dios de la nada, y que es para él sustancia corpórea a la vez que incorpórea, y que al ser el principio universal del mundo, tiene la capacidad de engendrarse y perpetuarse. Esta dicotomía de la luz corpórea e incorpórea, desarrollada por la línea destacada dentro de la estética de la luz que le precede y que con él se continúa, la que expresa un pensamiento donde se hallan en igualdad esencial lo visible y lo invisible, es fundamental en la cosmología lezamiana para conformar su paradigma lumínico, ya que ofrece el asiento conceptual básico para su poética y en particular para su categoría de la imagen, ya que por esa imagen visualizada por la luz, es de la que surge la poesía y es posible aprehender el mundo. La paulatina incorporación de las iluminaciones de acuerdo a la asimilación de ellas por los sentidos -itinerario lumínico de San Agustín y de San Buenaventura-, posibilita que la plenitud de la esencia, lo llamado por José Lezama la “suprema esencia” -ya hemos visto- neutralice el ímpetu de su penetración en las formas del mundo, al ser acogida como una imagen prudentemente aceptada y asumida. Tal medida en el acto de iluminación del mundo es explicada por Lezama:

Al llegar al ser causal, el decidido dominador de toda causalidad, a causalizar, por la invasión de la Suprema Esencia, el mundo de lo incondicionado, adquiriría unos dominios tan vastos, que sólo la resurrección podía ser la guardadora de su ímpetu, que llegaba a las grietas por donde se esboza lo frío descendido.¹²²

La pertinencia de la luz es domeñada por la metáfora lumínica que crea la poesía, lo que expresa la analogía lezamiana del acto creativo con el acto poético, pues “sólo el poeta, dueño del acto operando en el germen, que no obstante sigue siendo creación, llega a ser

¹²¹ Si bien Grosseteste fue un gran erudito que logró escribir sobre casi todos los ámbitos del saber, en particular la astronomía, matemáticas, teología y filosofía, nuestro interés en él se particulariza por introducir el conocimiento científico de la naturaleza física para crear una cosmología de la luz, considerada ésta, bajo la influencia del neoplatonismo, materia original creada por Dios de la nada y a partir de la cual se sustancia el universo entero.

¹²² José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, *op.cit.* p. 30.

causal, a reducir, por la metáfora, a materia comparativa la totalidad.”¹²³ Tales especulaciones lezamianas se apoyan en esta línea acotada de la estética de la luz, que en Grosseteste tiene como aporte principal una mensurabilidad que al limitar el movimiento lumínico en el firmamento, hace que opere como un centro refractario que obliga al rayo de luz a dirigirse, en un movimiento de centración, al ámbito real, manera en que constantemente se va creando y recreando el mundo por su constante iluminación, en un viaje indetenible que, bajo el sustrato de su pensamiento cristiano, se hace perfectible en su aspiración a la perfección de Dios. Pero a su vez, esta refracción de la luz hace que su naturaleza sea finita como forma, pues de acuerdo a la distancia alcanzada en su viaje por las esferas, va tomando matices. La luz en Grosseteste, comporta las dos formas ya enunciadas desde el Génesis, esto es, *lux* como sustancia lumínica en sí misma, y *lumen*, como irradiación, iluminación de las formas del mundo, que son las mezclas componentes de sus cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua.

Un notorio ejemplo de las continuas refracciones de la luz que se definen en luz corpórea y luz incorpórea, para ir determinando las sucesivas y continuas formas del mundo, se expresan en “El patio morado”, una de las más conocidas narraciones de José Lezama Lima, evidente ilustración de una metáfora lumínica difundida desde un foco distintivo de las formas, que en tal diversidad mantienen siempre un orden mensurable y geométrico, tan en consonancia con una cosmología presocrática, pregonada en el pensamiento de Pitágoras, y desarrollada desde Plotino hasta Grosseteste. En “El patio morado” -cuento publicado por vez primera en la revista *Espuela de Plata*, en 1941- se presenta un espacio como ángulo de mira donde las márgenes que diferencian formas entre los puntos que dibujan una continuidad en el trazo, recortan en su calidoscopio la paridad del ser y el estar. El patio morado -patio del Obispado en la anécdota narrada- es centro de un diagrama en el que confluyen, desde cada cardinalidad, los vectores espacio-temporales que muestran su “definición mejor”, que sin

¹²³ *Ibíd.*

embargo siempre escapa como metáfora de una realidad cambiante.¹²⁴ La *imago* en el relato dará un esquema, no un volumen; y los personajes, situaciones, motivaciones, que impulsan la narración, serán señalizaciones que guían el trazo de un contorno, el “molde” de un vacío que sólo al final se colmará. El autor busca en ese esquema el mayor orden posible. Acude a la mensurabilidad de la forma en pos de la perfección, ya que encontrar la esencia última de su mundo -la “suprema esencia” diría- es hallar los límites de su espacio como geometría del acontecer. El patio morado, como espacio, se define en dos figuras que se yuxtaponen: el cuadrado de su claustro y el triángulo de “tres misterios de indudable atracción”¹²⁵. Las relaciones numéricas de estas figuras resumen la epifanía del mundo: el ternario como el primero de los números, misterioso por excelencia, base de la combinación innumerable; y el cuaternario, número perfecto, fuente de todas las cosas el plano terrenal. Lezama impone una mensurabilidad a partir de lo numérico -como influencia decisiva del pitagorismo- que diseñan el orden y armonía perfecta del mundo en la imagen del patio. En su centro quedará fija esa armonía como punto del que pende cada cardinalidad. Por eso en el claustro todo está medido y fijado a un orden por la inalterabilidad -aparencial- de las líneas que delimitan su plano: “Los pasos fríos de los sacerdotes, que parecían contados por una eternidad que se divierte, lo atravesaba como el eco baritonal de un sermón fúnebre.”¹²⁶ Como toda forma, Lezama establece una relación de correspondencia entre la acción externa y la interna, es decir, la proyectada como camino hipertélico, en lo que prosigue:

Esas pisadas tenían tanta relación con la aparición de ciertos pensamientos, como el desenvolvimiento de la figura en el tiempo. Si es un paso lento, fraguado laboriosamente, un pensamiento espeso, impenetrable, le va dictando casi en ondas marmóreas [...] su continuidad inalterable. Cuando el paso se hace más ligero, el pensamiento se detiene, busca apoyarse en los objetos.¹²⁷

¹²⁴ En el cuento tropezamos nuevamente con el concepto de la imagen como forma que va en pos de su “definición mejor” pero que siempre escapa por la fugacidad de su fijeza, idea que ya hemos explicado con anterioridad.

¹²⁵ José Lezama Lima: “El patio morado” en *Cuentos*, La Habana, Letras Cubanas, 1987, p. 23.

¹²⁶ *Ibíd.* p.21.

¹²⁷ *Ibíd.* p.22.

Con igual trazo geométrico entra al claustro y se libera la energía de la luz, y ocurre la única iluminación en el patio de sombras, que se repite como motivo: “el sol en constante refracción sobre las plumas del loro”¹²⁸, el reflejo “con la tangente del rayo de sol”¹²⁹. Siempre ocurre la linealidad en la penetración, la liberación energética en la intercepción de la luz que crea con su perpendicularidad una geometría de trazos de luz que amenazan con la quiebra de la armonía por la constante refracción: “El mismo sol al lanzarse sobre unos rastros que crecen en las paredes del patio, produce un círculo donde predominan paradójicamente los colores de la humedad, acentuando los islotes violetas, pequeños pinares y florecillas de alambre pascual”.¹³⁰ No obstante la aparente quietud, se siente el ruido de la marcha en el movimiento que la propia refracción lumínica va creando, para cambiar el tono pausado de un morado por los islotes violetas que van agrediendo la homogeneidad del plano. Porque no es el sol quien irrumpe en el patio abruptamente, sino que es la refracción lumínica que lo anuncia, y el traspaso del cuerpo del “patio morado” por el “pequeño anillo de hierro donde (los muchachos) habían engastado un pedazo de vidrio morado”¹³¹, lo que abre el claustro a su reflejo. La transferencia energética de la luz motiva el movimiento que convoca, a su vez, el germen oculto de lo posible para las conversiones. La transformación es completa: el triángulo se despedaza al resentirse en su equilibrio, pero continúan sus puntos vibrátiles - iluminados- en una nueva combinatoria fragmentaria. Tal lo insinúa Lezama: el portero del obispado se desploma ante el empuje de las aguas, pero lucirá en sus habitaciones por la noche “la iluminación que era de ritual”¹³². Y el pájaro, suelta sus prisiones, “un tanto relajado por la violencia frenética de la marcha impuesta, había perdido sus coloraciones y se

¹²⁸ *Ibíd.* p.30.

¹²⁹ *Ibíd.* p.31.

¹³⁰ *Ibíd.* p.32.

¹³¹ *Ibíd.* p. 26.

¹³² *Ibíd.* p. 36.

había declarado impotente para refractar la esbeltez del rayo del sol”¹³³. Desde el primer plano que el autor presenta del patio morado, la luz enfrenta la amenaza de un cambio presentado como posibilidad: “A esa hora -escribe Lezama- la luz luchando con la humedad lograba una matización violeta, morado marino, sumando por partes desiguales una figuración plástica que le provocaría un sueño glorioso a un primitivo.”¹³⁴ Ya luego, la curva del oleaje de la inundación otorga una nueva dinámica al paisaje que ha derrumbado los límites de su cuadratura, “manchando la callada perfección que de noche lucía el patio del obispado.”¹³⁵

I.2.5. Marsilio Ficino

Las teorías lumínicas del platonismo, neoplatonismo y cristianismo (representadas por la Patrística), que tan excelente acogida tuvieron en el pensamiento poético de Lezama Lima, llegan renovadas con una de las figuras más representativas de una filosofía de la luz: Marsilio Ficino (1433-1499)¹³⁶. Sus conocimientos de las ciencias ocultas, entre ellas del hermetismo -entrelazadas también con el pitagorismo- abrieron cauces al pensamiento rígido de la escolástica, y le motivó a fusionar distintos saberes. Para Ficino -y al igual que para Platón y Plotino- el mundo percibido es el resultado de una aprehensión en la que participa el alma, que se mueve por amor. Lo interesante es que este sentimiento de amor, como *eros*, trasunta una antigua concepción donde el dios no solamente representaba el amor sino la luminosidad¹³⁷. Al igual que los neoplatónicos, la intensidad de la mirada como vía amorosa,

¹³³ *Ibíd.* p. 37.

¹³⁴ *Ibíd.* p. 26.

¹³⁵ *Ibíd.* p. 39.

¹³⁶ El floretino Marsilio Ficino tradujo del griego al latín a Platón, Plotino y el muy importante *Corpus Hermeticum*, libro que tanto aportó al conocimiento del cosmos –lejos de los dogmas del cristianismo- y a la poesía filosófica (asunto que trataremos en próximos epígrafes, particularmente al comentar sobre la poesía cosmogónica de Sor Juana Inés de la Cruz).

¹³⁷ En el pensamiento griego aparece una doble representación de Eros. En la primera, y más difundida, aparece como una deidad primordial que encarna el amor; en la segunda es el amor “erótico” junto al impulso de la creación, esplendido en la naturaleza, manifestado en la Luz primigenia. En la *Teogonía* de Hesíodo, Eros surge tras el Caos primordial junto con Gea, la Tierra, y Tártaro, el Inframundo. Aristófanes en su pieza *Las aves*, lo hace brotar de un huevo puesto por la Noche (Nix), quien lo había concebido con la Oscuridad (Érebo). También

es la capacidad con que penetra la luz hasta el alma, y de este modo, el mundo se ilumina, se visibiliza, gracias a una mirada de luz. Para Ficino, la luz define toda su filosofía al ser el elemento que sella la relación entre lo material y lo espiritual. En su libro *De amore*¹³⁸, habla de cuatro estratos en el cosmos: Dios, mente angélica, alma del mundo y cuerpo del mundo. El hilo sutil que los conjuga es el amor, forma en la que el alma llega al hombre, dotada de dos esencias o “luces”: la natural e innata (aquella de la que viene dotado el hombre), y la divina o infusa (la que Dios irradia para el mejoramiento del hombre en su vida). Tal y como fuera para Platón, el mundo es una armonía, equilibrada por las proporciones que guarda con todas las cosas, equilibrio conducido por el amor que, sabemos, es la luz del alma.

Como mismo observamos en Plotino una idea gradual de luz, en Ficino la luminosidad dada por el color, determina los estratos por donde esta luz penetra, determinando las figuras. De tal modo, la mayor claridad mostrará el espacio cósmico de la angelidad, y el más oscuro, las formas terrenales. Esto da una calidad de bondad y belleza al mundo, que condiciona la forma al espíritu de acuerdo a su grado de iluminación y colorido. Para el posterior análisis de la luz en la poesía, la estética de la luz de Ficino es fundamental, ya que en esta gradación lumínica que es el viaje del alma divina hasta la materia más ínfima, no es el hombre un ente pasivo, sino que por su empeño, por su vocación de amor -traducida en Ficino a una intensidad de la mirada- las figuras pueden alcanzar las mayores claridades, determinadas por el alcance de su imaginación, ya que la luz divina, al alcanzar su alma, es capaz de potenciar su intuición y llevarle a una comprensión -y así develamiento- de las cosas. El hombre así “iluminado”, es capaz de develar la belleza de cualquiera de los planos del mundo,

ha sido adorado como Protógeno, “el primero en nacer”. Véase Anisia Miranda, *Mitos y leyendas de la antigua Grecia*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1966; F. Caudet Yarza: *Diccionario de Mitología*, Madrid, Edimat Libros, S.A., 1998, entre otras fuentes de información.

¹³⁸ *De Amore* (1544) es la tercera y más conocida versión, de sus anteriores comentarios a *El Banquete* de Platón, publicados respectivamente en 1469 y 1465. Bajo este pretexto, en *De amore* Ficino se extiende en sus propias conjeturas sobre los nuevos sentimientos del amor y la contemplación como aspiración ideal de vida.

instaurando sus “metáforas lumínicas”¹³⁹. El libro más importante de Marsilio Ficino, donde podemos encontrar las consideraciones más profundas de una estética de la luz, es *El libro del Sol* (*De sole*, 1576). En su Capítulo II, titulado “Cómo la luz del Sol es similar a la bondad misma, es decir, Dios”, reafirma esta sinonimia entre la luz y la bondad, que nos lleva de nuevo a las correspondencias platónicas entre lo Bello y lo Bueno, fijada la belleza para Ficino en la luz del sol:

Nada recuerda más la naturaleza de la bondad que la luz. En primer lugar, la luz parece muy pura y muy exaltada en el reino de los sentidos. En segundo lugar, de todas las cosas es más fácil y ampliamente radiada en un instante. En tercer lugar, sin causar daño, penetra todo y es muy suave y agradable [...]. Del mismo modo la bondad misma está por encima de todo el orden de las cosas, se extiende ampliamente, y acaricia y atrae todo.¹⁴⁰

Como mismo fuera en Platón, en Ficino la armonía perfecta es índice de Bien y de Bondad, pensamiento que tonificará el racionalismo cartesiano con el intuicionismo de Pascal, argumento que calificará la vocación irracional del verso lezamiano en su relación armoniosa con la sustancia poética como un todo, asunto expuesto en la crítica que hace el poeta cubano a la pura razón, al comentar las *Meditaciones Metafísicas* de René Descartes en su “Diario”:

Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión regida tan sólo por el pensamiento. Esa comprensión será un limitado mundo gaseoso que envolvería al planeta, sin llegar nunca a la intuición

¹³⁹ En el Capítulo III, que abordará el estudio de la luz en el poeta José Lezama Lima, profundizaremos en la importancia de Ficino -así como de Plotino, el más fuerte referente del florentino- para el análisis de la imagen visual, que es develada por la luz de la mirada. La participación de la intuición del hombre en esta capacidad de mirar, de acuerdo a Marsilio Ficino, obliga a una refracción de la luz, cuyo resultado hace que la iluminación sea una “imagen”, lo cual es verdaderamente la mirada de la poesía.

¹⁴⁰ Marsilio Ficino: *El libro del Sol* (1576), traducción Geoffrey Cornelius, Darby Castello, Toby Graeme, Angela Vors y Vermon Wells, en *Sphinx 6: A Journal for Archetypal Psychology and the Arts*, 1994, F:/Libro del Sol. Files / translate-p.htm, Capítulo II: “Cómo la luz del Sol es similar a la bondad misma, es decir, Dios”, p.1. La lectura de este párrafo nos lleva, por analogía inmediata, a los versos de José Lezama Lima: “Brevedad de esta luz, delicadeza suma [...] La luz grata, / penetradora de los cuerpos bruñidos” (“Noche insular” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1985, pp.89-91), donde se destaca la importancia de una medida en la penetración del rayo de luz gestor, lo que corresponde además con el pensamiento neoplatónico de Ficino que parangona el Bien y la Bondad, ambas expresiones de una armonía, asunto en el que profundizaremos en el Capítulo III, epígrafe III.3.1. titulado “Noche insular, jardines invisibles. Itinerario lumínico en la poesía”, relacionado con este poema.

amorosa que penetraría en su esencia, como el rayo de luz impulsado por su propio destino.¹⁴¹

Sin lugar a dudas, Ficino aparece como un referente básico para la configuración de la cosmología poética en Lezama y del paradigma de la luz, donde la “intuición amorosa” es el motor impulsor de ese “rayo de luz” responsable de las infinitas figuraciones. El filósofo renacentista conjuga varios aportes de las anteriores estéticas de la luz, entre ellas el orden como base de una medida y proporción cósmica que indica su belleza, y que es advertida gracias a su iluminación. Belleza de esa luz que es a la vez bondadosa, ya que no incide con fuerza sino con una benevolencia y suavidad -gradación lumínica de la que hablan San Agustín y San Buenaventura- que permite una visibilidad atenuada y recibida según el grado de capacidad de cada figura terrenal, entre ella, la propia del hombre. Ficino, al presentar la luz como proyección divina, la llena de una “inteligencia divina”, que al iluminar la mente humana, le otorga su esencia. Pero al igual que en Plotino -ya hemos dicho- Marsilio Ficino no deja pasivo al hombre en el acto de recibir la gratitud de esa luz divina, sino que le hace participar del proceso de iluminación, que no es más que el acto de mirar con mayor o menor atención, ya que “el rayo que brilla desde el ojo mismo es la imagen de la visión”¹⁴², importancia de la mirada para el develamiento, no sólo del mundo en su “apariencia” sensorial, sino también para el descubrimiento de aquellos espacios presuntamente invisibles, por íntimos, y que se visibilizan cuando la luz penetra hasta el espíritu humano. En su tratado, Ficino profundiza en esta acción de iluminación del mundo:

Por último, las cosas invisibles de Dios, es decir, los espíritus angélicos, pueden ser vistos con más fuerza por el intelecto a través de las estrellas, y de hecho aún las cosas eternas -la virtud y la divinidad de Dios- puede ser visto a través del Sol”.¹⁴³

¹⁴¹ José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* p. 124.

¹⁴² Marsilio Ficino: *El libro del sol*, *op.cit.* Capítulo IX “El Sol es la imagen de Dios. Comparación del Sol a Dios”, p.2.

¹⁴³ *Ibíd.*

De este modo advertimos que, para el filósofo renacentista, la luz -simbolizada por el sol- participa no sólo de una visión fenoménica de las cosas, sino de una visión trascendente y, más aún, de una correspondencia de la luz con la calidad racional, espiritual y moral del hombre, que por ella se manifiestan. Sobre la acción del sol, representación de la luz divina, Ficino insiste aún más en el Capítulo IX (titulado “El Sol es la imagen de Dios. Comparación del Sol a Dios”): “[...] el Sol todos los días se derrama en luz universal a través del cual se excita a la acción recíproca de las virtudes, tanto de los reinos inteligible e intelectual, y los une a través de la acción”.¹⁴⁴ Esta recíproca acción entre el hombre y la luz, propicia la armonía del cosmos, la cual se apoya en el amor. Para Ficino, el orden y la proporción del mundo, se califica con este sentimiento amoroso, que es la “simpatía” entre el hombre y Dios. En Marsilio Ficino convergen teorías lumínicas que realzan el rol protagónico del hombre en su universo, cada vez más crecido de luz racional y anímica. La doctrina heliocéntrica en él, tan propia del Renacimiento, no es óbice para realzar un antropomorfismo en su filosofía, pero que en este caso lo conduce a reforzar una metáfora lumínica en la postura humana ante la luz. Sabe que no es Ícaro y que las alas pueden derretirse si se acercan peligrosamente al Sol. Para evitarlo, Ficino matiza la atracción -la simpatía- del hombre y el Sol, en una metáfora solar, que integrará, de igual manera que las lumínicas, el ámbito de la poesía.

Como una variante de la metáfora lumínica, la metáfora solar nos lleva al símbolo del sol para reforzar su sentido de centro irradiante de luz. El símbolo del fuego aparece igualmente reflejado en la cosmología de José Lezama Lima, aunque más referido a lo ígneo como condición telúrica, y aludido también en su función genésica¹⁴⁵. En el ensayo referido, “Preludio a las eras imaginarias”, nos dice el escritor:

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 4.

¹⁴⁵ En su estudio *Des motifs pour dire les quatre éléments dans l'œuvre poétique de Lezama Lima* (Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999), Marie Christine Séguin considera que, en comparación con el agua o el aire, el fuego es de orden secundario en el imaginario poético de Lezama. A nuestro juicio, tal criterio subraya la función ancilar (derivación) del fuego como “luz”.

La invención del fuego y la poesía ofrecen desde los comienzos dos caminos. Satán vigilará la energía del fuego transmitida como su voz más decisiva. Hay una historia del fuego, desde que acorralado se va reduciendo al corpúsculo irradiante, hasta poner a hervir a Gea, que el hombre vigila como su conocimiento más feroz [...]. Hay una invención del fuego y sus vicisitudes que culminan en la destrucción, pero hay también una red de coordenadas en la poesía que llevan al hombre a la visión de la gloria, a la resurrección.¹⁴⁶

Vemos de este modo que el fuego es un elemento que Lezama incorpora a su imaginario poético con una idéntica condición genésica que la otorgada a la luz, apegada -ya hemos dicho- a su condición ígnea, iluminadora y, como tal, propiciadora de la visibilidad del mundo. No pasemos por alto que en su Prólogo a la *Antología de poesía cubana* (1965), al destacar el enlace primordial que existe entre la poesía y la historia cubanas, el también investigador hace hincapié en el *Diario de navegación*¹⁴⁷ de Cristóbal Colón, libro del que dice “debe estar en el umbral de nuestra poesía”¹⁴⁸, las primeras palabras que resalta del valioso testimonio del Almirante es “que vio caer al acercarse a nuestras costas un gran ramo de fuego en el mar”, para sentenciar como clara analogía: “Ya comenzaban las seducciones de nuestra luz”¹⁴⁹. En su poema “Muerte de Narciso”¹⁵⁰, el fuego, visto como llamarada o como calor, se enlaza a esa “red de coordenadas” que va dando su visión de la poesía. La galería fenomenológica de que es muestra el extenso poema, como una “rauda cetrería de metáforas”¹⁵¹ -al decir del poeta Ángel Gaztelu-, incorpora la conjunción de formas y

¹⁴⁶ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, *op.cit.* 21.

¹⁴⁷ Del *Diario de navegación* de Cristóbal Colón, se han realizado múltiples ediciones, todas a partir de la publicada el 27 de febrero de 1791, por Martín Fernández de Navarrete, cotejada junto con D. Juan Bautista Muñoz, de la copia del Obispo Fray Bartolomé de las Casas, guardada en el Archivo del Duque del Infantado. Creemos que la más consultada por Lezama Lima fue la editada en La Habana en 1961, por la Comisión Nacional de la UNESCO, prologada por Lorenzo García Vega, poeta integrante del Grupo “Orígenes”.

¹⁴⁸ José Lezama Lima: “Introducción” a *Antología de la poesía cubana*, selección, edición y estudio preliminar de José Lezama Lima, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, 3 tomos, p. 7.

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ “Muerte de Narciso” fue el primer poema publicado de José Lezama Lima, en 1937. Si bien en la sección “Inicio y escape” de la edición cubana de su *Poesía Completa* (La Habana, Letras cubanas, 1985), el investigador Emilio de Armas, compilador y editor de la misma, nos presenta una serie de poemas de juventud escritos por Lezama con anterioridad y encontrados en su papelería, no fueron conocidos sino luego de su publicación en 1985.

¹⁵¹ Aludimos al título del artículo de Ángel Gaztelu “*Muerte de Narciso*, rauda cetrería de metáforas”, escrito a propósito del poema de Lezama, que publicara por vez primera en la revista *Verbum* (1937) noviembre, 3, y que

elementos de un mundo que se encabalga para ofrecer el visaje de unidad y armonía de su conjunto. En ese tránsito de Narciso hacia su conjugación con la naturaleza, tropieza con “las astas del ciervo asesinado (que) / son peces, son llamas [...] / Si atraviesa el espejo hierven las aguas [...] / Ya traspasa blancura sin fin en llamas secas [...]”¹⁵², donde el fuego adquiere consonancias ontológicas al ir fijando los distintos modos del ser de Narciso, condición ígnea que no consume sino que ilumina una continua conversión como nacimiento.¹⁵³

I.2.6. Karl van Eckartshausen

El modo paulatino y degradado en que la luz penetra el mundo para develarlo, según las doctrinas estudiadas, tiene un eco especial en la obra del teósofo y filósofo Karl von Eckartshausen (1752-1803)¹⁵⁴, quien insistió en el resultado que esta manera gradual de la iluminación tenía en el modo de reflejar la realidad, idea fundamental para el concepto de la imagen -y así de la imagen poética- ya que para él la luz conocida es sólo el reflejo de la verdadera, la que sólo es posible captar con una aguda capacidad humana que logre traspasar el “éter” que rodea la atmósfera, sustancia que para Eckartshausen es su elemento constitutivo primordial, y principio astral. En su obra *De las fuerzas mágicas de la naturaleza* (1802), a partir de reflexiones sobre la magia, propone una cosmología donde el hombre, desde su subjetividad propia, se hace centro, y cuya capacidad imaginativa es capaz de mover el

fuera incluido posteriormente en el libro *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (op.cit, pp.103-106). El sacerdote Ángel Gaztelu, fue uno de los integrantes del Grupo “Orígenes”, y uno de los mejores colaboradores y amigos de José Lezama Lima.

¹⁵² José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, en *Poesía Completa.*, op.cit. pp.18-19.

¹⁵³ En el estudio de Marie Christine Séguin, la investigadora establece cierta relación entre el fuego y el sueño, ya que como principio edificador “el fuego permite la creación de metamorfosis” (Marie Christine Séguin: *Des motifs pour...*, op.cit. p. 90). Aunque no es ocasión para establecer comparaciones en cuanto a la integración del elemento del fuego en distintas poéticas, el tema nos remite inmediatamente al cuento “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges, y el modo en que este elemento ígneo tiene un valor edificador e igualmente ontológico que en Lezama, aunque en la narración del argentino abarque un espacio onírico. De todos modos, las transformaciones que sufre Narciso en el poema, como paliativo de la muerte, se acogen a un ámbito mítico, emparentado con el ámbito de los sueños.

¹⁵⁴ Al igual que Roberto Grosseteste, Karl von Eckartshausen aplica el conocimiento científico a sus estudios de la naturaleza, aunque en su caso, incorpora sus conocimientos esotéricos. Destacó como Teósofo y cabalista e intentó armonizar la química y el magnetismo animal con la mística. Sus aportes en el campo de la óptica abren un espectro de inusitado interés para las ciencias humanísticas, además de para las naturales como física.

mundo natural hasta hacerlo suyo. Del “éter” que rodea el mundo, divergen y se expanden siete esferas que son fuerzas astrales, las que pueden ser controladas a voluntad por lo que llama “imaginación creativa”¹⁵⁵, que es movida por el deseo (un modo de ver la fuerza del eros, como sentimiento amoroso, que fuera para el neoplatonismo), y así encauzada por el hombre para conquistar la naturaleza. De tal modo dice que “el espíritu astral está sujeto a la voluntad del ser humano y puede hacerse activo y tangible mediante la voluntad humana”.¹⁵⁶ Tal voluntad de acción humana, al igual que para Ficino, estriba en la visión, la mirada que hurga y traspasa ese “éter” donde anida la luz que manifiesta el mundo. El hombre de grado superior -para Eckartshausen el hombre-mago¹⁵⁷- puede descubrir los lazos visibles e invisibles que se unen como fuerzas ocultas de la naturaleza, asunto que además, introduce la diversidad de matices en la visión de las cosas (aunque para él no exactamente cromatismo), pues el cuerpo visible se hace la “sombra” del invisible, como dualidad y paridad en un mismo ser¹⁵⁸, ya que para el filósofo tanto la luz como la oscuridad son sustancias.¹⁵⁹ En su obra más conocida, *La nube en el Santuario* (1802), hace corresponder el símbolo de la nube

¹⁵⁵ Según comenta J. Perdejordi en su “Introducción” a la obra de Karl von Eckartshausen: *De las fuerzas mágicas de la naturaleza*, la imaginación creativa es una *Einbildungskraft*, o sea “una facultad capaz de crear una imagen a partir de otras, de asimilar, de unir”. Citado en Karl von Eckartshausen: *De las fuerzas mágicas de la naturaleza* (fragmentos) (comentarios de J. Perdejorgi, <http://www.lapuertaonline.es/ar81.html>, p.4). Llamamos la atención sobre el concepto “imaginación creativa” que se corresponde con el de “imaginación creadora” en el misticismo sufí, introducido en sus estudios sobre el tema por el islamólogo Henri Corbin, al que nos referiremos más adelante a propósito del “hombre de luz”, interesante propuesta de esta corriente filosófica, que se inserta en la poesía como metáfora lumínica. El filósofo francés Gaston Bachelard, en sus estudios sobre la imagen literaria, también habla sobre el concepto de imaginación creadora, lo que da la medida de los préstamos y analogías conceptuales entre disciplinas, basadas, obviamente, en estas teorías lumínicas.

¹⁵⁶ Karl von Eckartshausen: *De las fuerzas mágicas de la naturaleza*, *op.cit.* p.5.

¹⁵⁷ Esta misma idea del hombre-mago la veremos reflejada en la obra de Vicente Huidobro (del que estudiaremos su idea de la luz en comparación con la lezamiana) y su héroe Cagliostro. En cierto modo, el hombre-mago tiene análogo sentido al “hombre de luz”, concepto expresado en el sufismo y que gran correspondencia tendrá con el mismo Lezama, como hombre que ya ha recorrido su camino y va en busca de su perfección. En los acápites I.2.8 (dedicado a las corrientes lumínicas en el sufismo) y III.2.7 (dedicado a las consonancias del pensamiento de María Zambrano en el poeta cubano) se estudiará este concepto de luz, como hombre que ha alcanzado su “naturaleza perfecta”.

¹⁵⁸ En el Capítulo III, dedicado al concepto de la luz de José Lezama Lima, veremos cómo se integra tal noción en su idea de los “enlaces ocultos”, al igual que en la de temporalidad, en este caso, como una espacialidad totalmente abierta y siempre naciente, observada en el concepto lezamiano de “espacio gnóstico”.

¹⁵⁹ Remítase a Karl von Eckartshausen : *La Nue sur le sanctuaire, Lettres Metaphysiques*, e-book, en *Livres mystiques* <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Eckartshausen/Lanuee1/lanuee.html>. La edición en español más conocida es *La nube en el santuario*, Barcelona, Ed. Obelisco, 1992.

con el éter, para convertirlo en un espacio atenuante de la luz pura que no puede ser aprehendida de toda una vez, por la incapacidad del hombre para asimilarla, lo que explica de este modo: “Dios y la Naturaleza no tienen ningún misterio para sus hijos. El misterio está solamente en la debilidad de nuestro ser que no es capaz de soportar la luz, y que aún no está facultado para la visión casta de la verdad desnuda”.¹⁶⁰ Como se advierte, para el filósofo alemán el misterio de la luz sólo existe por la ignorancia y la incapacidad del hombre para descubrirlo. Las Cartas que componen este magnífico tratado doctrinal sobre la luz, ofrecen consejos al lector de modo que logre aprender, a partir de imágenes -metáforas- a reconocerla y hacerla suya, tal y como es el propósito de esa luz divina. En este proceso cognoscente, la luz es también una vía de educación moral -al igual que para Ficino- donde el hombre se perfecciona en su camino de “iluminación”. Sobre este proceder dice Eckartshausen:

Esta debilidad es la nube que cubre el santuario; ella es la vela que desvanece el Santo de los Santos.

Mas para que el hombre pudiera recobrar la luz, la fuerza y la dignidad perdidas, la divinidad amorosa se rebajó a la debilidad de sus criaturas y escribió las verdades y los misterios interiores y eternos encima de las apariencias de las cosas, a fin de que el hombre pudiera enlazarse a ellas por el espíritu.¹⁶¹

Para el filósofo, el cultivo de la moralidad -que es la responsabilidad del hombre ante el mundo-, es la base para la comprensión de su misión existencial, y motivo suficiente para emprenderla. De este modo, y con pleno convencimiento de la importancia que es para el hombre el entendimiento de sus verdaderas fuerzas y su potencialidad para comprender ese mundo -dado en la capacidad de visionarlo por la luz- interpela firmemente al lector:

¹⁶⁰ Karl von Eckartshausen : *La Nue sur le sanctuaire, op.cit.* (Troisième Lettre), p.22, (traducción mía). El original del texto consultado es: “Dieu et la nature n'ont point de mystères pour leurs enfants. Le mystère est seulement dans la faiblesse de notre être qui n'est pas capable de supporter la lumière, et qui n'est pas encore organisé pour la vue chaste de la vérité nue”.

¹⁶¹ Karl von Eckartshausen, *La Nue sur le sanctuaire, Ibid.* (traducción mía). En el original es: “Cette faiblesse est la nuée qui couvre le sanctuaire; elle est le voile qui cache le Saint des Saints. Mais pour que l'homme puisse recouvrer la lumière, la force et sa dignité perdues, la divinité aimante s'abaissa à la faiblesse de ses créatures, et écrivit les vérités et les mystères intérieurs et éternels sur le dehors des choses, afin que l'homme puisse s'élancer par elles à l'esprit”.

Gente insensata... Con vuestra natural razón originaria... donde tenéis la luz con la cual podéis tan bien alcanzar las otras? Es que acaso todas vuestras ideas no son falsedades de sentido, que no les otorgan ninguna verdad, más que fenómenos?

Acaso todo aquello que el conocimiento da, en el tiempo y el espacio, no es relativo? Acaso todo aquello que podemos nombrar verdad, no es verdad relativa? No se puede encontrar la verdad absoluta en la esfera de lo relativo. Es así que vuestra razón natural no posee la *esencialidad*, sino solamente la apariencia de la verdad y de la luz; pero mientras esta apariencia se acrecienta y se expande, más decrece en el interior la esencia de la luz, y el hombre se pierde en medio de la apariencia y tantea para alcanzar imágenes deslumbrantes carentes de realidad. ¹⁶²

Eckartshausen es capaz de desafiar la actitud pasiva del hombre ante la naturaleza y ante la luz del conocimiento, porque conoce -al igual que intuiera Ficino- que el hombre está capacitado física y espiritualmente para hacerlo. De no existir esta correspondencia -que desde Platón y luego con Plotino y San Agustín se estableciera como la íntima naturaleza divina de la que el hombre está dotado- no podría asumir la luz. De este modo dice acerca de su sustancia: “Esta pura sustancia de la razón y de la voluntad reunidas, es lo divino y lo humano en nosotros, J.C., la Luz del mundo, que debe entrar en relación directa con nosotros para que sea realmente conocida.” ¹⁶³ Esta intención de hacer descubrir la naturaleza oculta de las cosas a partir de una comprensión de rango mayor que la mera observación, es una de las intuiciones capitales del teósofo, ya que señala el ámbito de lo suprasensible como otro de los espacios físicos, y lo hace al invocar la cualidad imaginativa de la razón humana, que él llamará “sensorium espiritual”¹⁶⁴. Esta sensibilidad espiritual allana el camino para

¹⁶² Karl van Eckartshausen: *Le Nue sur le sanctuaire, op.cit. Première Lettre*, p.6, (traducción mía). El original del texto consultado es: “Gens insensés !... Avec votre raison naturelle imaginaire... d’où avez-vous la lumière avec laquelle vous voulez si bien éclairer les autres? Est-ce que toutes vos idées ne sont pas empruntées des sens, qui ne vous donnent point la vérité, mais seulement des phénomènes? Est-ce que tout ce que donne la connaissance dans le temps et l’espace n’est pas relatif ? Est-ce que tout ce que nous pouvons nommer vérité n’est pas vérité relative?... On ne peut pas trouver la vérité absolue dans la sphère des phénomènes. Ainsi votre raison naturelle ne possède pas *l’essentialité*, mais seulement l’apparence de la vérité et de la lumière; mais plus cette apparence s’accroît et se répand, plus *l’essence de la lumière* décroît dans l’intérieur, et l’homme se perd dans l’apparence et tâtonne pour atteindre des images éblouissantes dénuées de réalité”.

¹⁶³ *Ibid.* p. 7 (traducción mía). En el original es: “Cette substance pure de la raison et de la volonté réunies est le divin et l’humain en nous, J.-C., la Lumière du monde, qui doit entrer en relation directe avec nous pour être réellement connu”.

¹⁶⁴ Al igual que en la filosofía del neoplatonismo y en sus corrientes afines, la capacidad humana y su “sensibilidad” cognoscente, está en estrecha relación con los efluvios de la divinidad a través de la luz. Al respecto dice Eckartshausen: “Dios expresa un sol espiritual que religa lo finito a lo infinito. Este sol es el órgano de la omnipotencia [...] Este órgano es la naturaleza inmortal y pura, la substancia indestructible que lo

comprender nexos entre la filosofía y la poesía, ya que la cualidad imaginativa de la poesía fundamenta la luz más allá de una expresión cósmica, para expresarla como manifestación espiritual y aún más, como manifestación de una mística. Al resaltar la capacidad del “mirar atento” como la actitud poética de adentramiento en el misterio de lo natural, en su más amplia acepción, Eckartshausen cruza el puente de una teoría lumínica hasta una teoría poética, tantas veces reconocida, aún a pesar de que su intención sea estrictamente religiosa.

Sobre esta mirada interior del hombre, expresa:

El ojo interior del hombre es la razón *potentia hominis intellectiva mens*. Si este ojo interior es clarificado por la luz divina, es entonces el verdadero sol interior, por el cual todos los objetos llegan a nuestro conocimiento. En tanto la luz divina no aclara este ojo, nuestro interior vive en tinieblas. La aurora de nuestro interior comienza cuando esta luz se eleva. Este sol del alma aclara nuestro mundo intelectual, como el sol exterior aclara el mundo exterior.¹⁶⁵

La estética de la luz del erudito alemán, con intuiciones que rebasan el campo de la óptica para llevarnos a otros ámbitos del saber humano,¹⁶⁶ abre caminos por donde transitarán las doctrinas modernas.

vivifica todo y lo lleva a la más alta perfección y felicidad; el primer hombre fue creado a partir de esta substancia que es el elemento puro”. En Karl von Eckartshausen: *De las fuerzas mágicas...*, *op.cit.* p. 16.

¹⁶⁵ Karl Van Eckarthausen : *Pour méditer. Avant la lecture des lettres (Extrait d'un traité de chimie)*, en *Livres mystiques* <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Eckartshausen/Lanuee1/lanuee.html> p.1. (traducción mía). En el original del texto consultado dice: « L'œil intérieur de l'homme, c'est la raison, *potentia hominis intellectiva, mens*. Si cet œil intérieur est éclairé par la lumière divine, alors il est le vrai soleil intérieur, par lequel tous les objets viennent à notre connaissance. Tant que la lumière divine n'éclaire pas cet œil, notre intérieur vit dans les ténèbres. L'aurore de notre intérieur commence quand cette lumière se lève. Ce soleil de l'âme éclaire notre monde intellectuel, comme le soleil extérieur éclaire le monde extérieur. » Incuestionable es advertir una fuente referencial para el pensamiento filosófico del poeta cubano Cintio Vitier (junto a José Lezama Lima, integrante del Grupo “Orígenes”), quien en uno de sus libros más importantes, *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana (op.cit.)*, acude a la analogía del “sol del alma” como iluminación del intelecto humano.

¹⁶⁶ La importancia de este pensador para el desarrollo de la estética de la luz, y para el desarrollo de la óptica y de la ciencia física en general es, a nuestro juicio, inmensa. Aunque no podemos detenernos en el análisis particular de su obra, se hace insoslayable referirnos someramente a su doctrina. A modo de ilustración de este juicio, recordamos que en 1799 escribió un tratado (que no se atrevió a firmar, según cuentan sus biógrafos), en el que pretendía reducir todas las ciencias a un principio universal, y que descubre los lazos entre las disciplinas tanto científicas como artísticas. Creemos que en ese pensamiento radica la simiente de la llamada en la actualidad Ley del Todo o Ley de Unificación General, que se empeña -tal y como quiso hacer el filósofo alemán-, en buscar una explicación que lograra unificar las reglas del macromundo y el micromundo, y unir así las leyes de la mecánica clásica y la mecánica cuántica. En cierto modo, tanto el tratado del siglo XVIII como la actual Ley del Todo, son maneras de revelar el “*logos* recóndito” por el que se revela la unidad del mundo, aquel que sellara esa unidad en la “sustancia primordial” (el Uno de los griegos), desde el pensamiento antiguo.

I.2.7. Johann Wolfgang von Goethe

Una de las corrientes lumínicas que mayor aceptación ha tenido en la modernidad, tanto en la literatura como en el arte, es la teoría de la luz de Wolfgang F. Goethe (1749-1832), cuyo particular aporte estriba en el ángulo de valoración del color, no solamente como percepción física, sino apoyado en una participación del hombre como sujeto contemplador, que indica ya una variación individual de los resultados de tal observación. Una ejemplificación de esta unidad de apreciación física y psicológica que es base de su estética del color, la expresa Lezama de manera exhaustiva al hablar de los restallantes coloridos del pintor holandés Vicent Van Gogh bajo la óptica goetheana, que evidencian las propias concepciones cromáticas del poeta cubano, lo que comenta en “Preludio a las eras imaginarias”:

En las apreciaciones goetheanas de la luz, buscando el traslado de los girasoles espirales y el azul que devora de Van Gogh, a una atmósfera más crítica y apaciguada, el amarillo está siempre en las proximidades de la luz, es como un color que se busca porque se escapa, de ahí los tachonazos amarillos, las espirales que van hacia lo solar. Lo azul es la lejanía, no lo que se busca, sino el fin de la mezcla. El amarillo con brillo, el oro, derivación de la energía solar, coincide con el amarillo subido, en seda también con brillo.¹⁶⁷

Tales argumentaciones no nos sitúan simplemente ante la descripción de un colorido, sino ante la profunda teorización de una estética del color que integra definitivamente a las suyas propias. El recorrido por las gamas de color, es la aprehensión volitiva del hombre que la percibe, lo que señala además toda una lección de apreciación estética del más consumado especialista.¹⁶⁸ Más avanzada la lectura del texto en cuestión, abunda Lezama en esta apreciación del cromatismo del genial pintor, que pone en juego la atención del pensamiento estético del filósofo alemán:

¹⁶⁷ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, *op.cit.* pp.14-15. Una de las obras que atesora la Biblioteca personal del autor, es de Johann Wolfgang von Goethe: *Teoría de los colores*, Buenos Aires, 1945. El libro aparece firmado con fecha de mayo de 1944.

¹⁶⁸ Por la importancia de este tema dentro de la obra lezamiana, hemos dedicado un acápite independiente dentro del Capítulo III al paradigma de la luz en la crítica de artes plásticas, donde se recogen magistrales consideraciones estéticas.

Lo que en Goethe aparece como una reconciliación, amarillo rojizo y azul rojizo, en Van Gogh adquiere la dimensión de una penetración en lo oscuro más retador.¹⁶⁹ ¿Qué dimensión es necesario adquirir para leer en esa luz de sucesivo furor de Van Gogh?¹⁷⁰

La teoría de los colores de Goethe, se caracteriza por ser determinativa de una postura psicológica. En su tratado homónimo, escrito en 1810, se aleja de los argumentos rígidos de Newton, y propone que el color -expresión de la luz- depende también -además de los argumentos matemáticos y astronómicos del sabio inglés- de una capacidad fisiológica del ser humano y del sentido de la vista, reflexión que rescata las antiguas doctrinas plotinianas. La teoría del color de Goethe, propone lo que se ha llamado la tercera variable¹⁷¹ -que ha incidido notablemente en las artes plásticas- y que representa la percepción del objeto como mirada subjetiva e individual. El poeta alemán expone un sistema cromático que se sostiene por una armonía natural entre elementos, y considera importante el efecto psicológico que cada uno de los colores provoca en el hombre. De este modo, al igual que para Eckartshausen, el “ojo interior” determina la asimilación de la luz en cada hombre, a la vez que establece para cada quien, “el sol del alma”.

El cromatismo en José Lezama Lima aparece estrechamente ligado a su concepto lumínico y sostiene igualmente un discurso reflexivo de fuerte arraigo con las teorías lumínicas comentadas, que es incorporado a su cosmología y de tal modo manifestado en su

¹⁶⁹ Tales palabras de Lezama nos recuerdan otras referidas a su propia poética: “¿Qué reino en la penetración nos regala la luz?” (José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p.69), que parecen completar sus versos: “[...] y el guiño de diamante se divierte / sin destruirse en su incesante envío; / yerto en su luz de oscuro desafío.” (José Lezama Lima: “Primera luz” (Enemigo rumor) en *Poesía completa*, *op.cit.* p.50).

¹⁷⁰ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, *op.cit.* p. 15.

¹⁷¹ Nos referimos a lo denominado actualmente como campo de la psicofísica, que no hace más que sintetizar las dos grandes corrientes de la óptica de Newton (basada en la experimentación física) y la de Goethe (apoyada en una especulación de raíz psicológica), según hemos referido en la nota 31 del acápite I.2.1. Según aporta el investigador Walter Castañeda Marulanda en su ensayo “Color, estética, teoría en las imágenes y sus soportes” (*loc.cit.* p.1), uno de los representantes de esta corriente artística es Juan Carlos Sanz que demuestra su interés por una universalización en el lenguaje del color, pero siempre apoyado en la visión particular de los creadores.

obra, aunque tiene especial resonancia en su crítica de artes plásticas.¹⁷² En su ensayo “Aristides Fernández (1904-1934)” incluido en el libro *La cantidad hechizada*, expone interesantes argumentos que sostienen sus ideas sobre el color, muy acordes a esta percepción psicológica -subjetiva e individual, volitiva en tanto intención del sujeto perceptor- que ha sido destacada dentro de la estética lumínica de Eckartshausen y de Goethe. Aquí expresa el poeta:

Pablo Picasso representaba esos renacimientos (como el cansancio de la sonrisa sexual de Leonardo, o en ese orgulloso paraíso ascensional de Goethe) que se abren en la cultura europea, cuando la suma de excepcionales temperamentos no se aúna con estilos corales de trasfondo teogonol [...].

Antes de ver sus colores mordiendo la tela, desplegándose a la toma de la mancha central y sus contornos, los repasó bullendo sobre el fuego o participando del nuevo crepúsculo que surgía de la mezcla. Regido por esa carencia, apretada su pasta por aquella prueba de cocción de lo que había nacido, su gama gana un estrecho repertorio de color y enlace de matices. Azules, violetas y tierras, sus pitagóricos tres colores, tienen así el peso y pesadumbre de lo necesario y el asco de la regalía y baratura.¹⁷³

Otro ejemplo de la consonancia y funcionalidad del color en José Lezama Lima de acuerdo a una poética y estética propia, resultante de la línea esteticista presentada, y que se advierte más allá de las reflexiones de su ensayística, es la prosa inicial de su poema “Dador” que presupone un estampido de color como prólogo a la épica de la forma (y que de tal modo la prenuncia), que constituye tal pieza. Así escribe en el proemio:

Aparecen tres mesas ocupadas por tres adolescentes con máscaras doradas. En la primera mesa, mitad morado y mitad amarillo muy apagados, cada una de las tres figuras están fuertemente adormecidas [...]. Los dos de la segunda mesa, pueden vestir un azul fosforescente con un rojo de fruta tropical roja. Los de la tercera mesa, blanco y un color intermedio, verde de hoja lloviznada, tal vez [...]. Al aumentar poderosamente la cariatide mayor la proyección de la luz, hará aparecer por momentos a los movimientos como *spintrias* y peces ciegos rapidísimos.¹⁷⁴

¹⁷² En el acápite III.3.5. “La luz y la crítica sobre artes plásticas de José Lezama Lima. Los ‘visibles’ de René Portocarrero”, se estudiará el sentido del color en la cosmología lezamiana, referido al estudio de su crítica de arte y con especial énfasis en la obra del pintor René Portocarrero, compañero en el proyecto origenista.

¹⁷³ José Lezama Lima: “Aristides Fernández”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* pp.351-353.

¹⁷⁴ José Lezama Lima: “Dador” (Dador) en *Poesía completa*, *op.cit.* p.232.

La minuciosa descripción de color que Lezama sitúa en el pórtico del poema -y que con mayor relevancia expone el desarrollo de la forma- realza la importancia de tal cromatismo para destacar los haces de luz proyectados en la realidad y que inciden en el “ojo interior” del que hablara el teósofo alemán Eckartshausen, como razón potenciadora del intelecto humano, y como motivo de eclosión del “sol del alma”.

I.2.8. Teorías lumínicas del sufismo

Debemos comentar en este panorama de las estéticas lumínicas, algunas ideas que, provenientes de la filosofía oriental, creemos fundamentales para el análisis posterior de la poesía, y que a través de pensadores occidentales se insertaron en este ámbito. Son estas ideas las referidas a la luz y el cromatismo en el mundo islámico (particularmente del persa S.Y. Sohrevardî, del iraní Najm Kobra, y del murciano Ibn Arabi¹⁷⁵) que han sido estudiadas por Henri Corbin¹⁷⁶ y que tanta ilación presentan con las especulaciones abordadas por los filósofos anteriormente mencionados. El primer presupuesto que resaltamos de este

¹⁷⁵ Abū Bakr Muhammad Ibn 'Alī Ibn al-'Arabi, más conocido como Ibn Arabi, Abenarabi y Ben Arabi -el más influyente de los filósofos y místicos islámicos en el pensamiento poético de José Lezama Lima- nació en Murcia el 28 de julio de 1165 y murió en Damasco el 16 de noviembre de 1240. Fue un místico sufi, poeta y filósofo. De él se dice que es la figura más influyente del misticismo islámico. Los estudios sobre su obra insisten en su relación con la filosofía neoplatónica, aunque otros estudios lo incorporan más como figura religiosa. La doctrina de Ibn Arabi abunda en el carácter absoluto de Dios como unidad suprema y al igual que los neoplatónicos aplica una jerarquía de especies entre la no existencia al ser creador -la nada y el ser- que se relaciona a su vez con su idea del amor también compuesto de una serie de grados que van desde la simpatía o inclinación hasta el puro amor. Su vasta obra comprende más de 200 títulos. La más reconocida es *Al-Futuhat al-Makkiyya*, traducido habitualmente *Las Iluminaciones de la Meca* o *Las Revelaciones de la Meca (Al-Futuhat al-Makkiyya)*, compendio de metafísica islámica, que abarca también la mayoría de las ciencias tradicionales islámicas. También es importante y conocido por el lector occidental *Los Engarces de la Sabiduría (Fusus al-Hikam)* síntesis de su pensamiento metafísico, que apunta a la unidad de las creencias.

¹⁷⁶ Estas reflexiones, de gran organicidad dentro del bojeo por las doctrinas lumínicas que presentamos, y de gran importancia para las expresiones y conceptos sobre la luz en los poetas que estudiaremos, las hemos consultado en los libros de Henri Corbin: *El hombre de luz en el sufismo iraní* (traducción de María Tabuyo y Agustín López, prólogo de Agustín López, Madrid, Ediciones Siruela, 1984) y *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (versión española de Ana Serrano y Pablo Beneito, Barcelona, Ed. Destino, 1993). También sobre el tema fue útil la consulta del libro de William C. Chittick, *Mundos imaginales. Ibn Arabi y la diversidad de las creencias* (Sevilla, Mandala Ediciones, 2003) y de Abd Ar-Rahmân Al-Jâmî: *Los Hábitos de la Intimidad* (traducción y prólogo Jordi Quingles Fontacuberta, <http://es.scribd.com/doc/243267203/Abdar-Raham-Los-Halitos-de-las-Intimidad-Desconocido-txt#scribd> [16-10-2004]). También puede consultarse Abd Ar-Rahmân Al-Jâmî: *Los Hábitos de la intimidad (Nafahât Al-Uns, 1477)* (ed. De Michel Allard basada en la primera versión de 1831, trad.de Silvestre de Sacy, Paris, Editions Orientales, 1977).

pensamiento, es la identificación que, según Corbin, establece Sohrevardî entre luz y ser, ontología que prima en toda su doctrina y que se acerca tanto al neoplatonismo ya comentado, pues para el persa la realidad se manifiesta en grados de intensidad y es precisamente que su condición ontológica, esto es, su existencia, la determina la aproximación a la Luz, que para el filósofo persa es “luz de luces”.¹⁷⁷ El largo proceso que es llegar a la “luz de luces”, y que presupone alcanzar la condición suprema de espiritualidad en el hombre, al fusionarse con la perfección de esa luz, que es Dios, va determinando diversas gradaciones que el filósofo (y otros místicos) llaman “noche de luz”, “mediodía oscuro” o “luz negra”¹⁷⁸, basados además en una gradación o viaje de “fotismos” que nada tiene que ver con una irradiación vectorial lineal, sino con un acercamiento o alejamiento a ese haz de luces que representa el espíritu. Esto resulta de la valoración sumamente abierta que el pensamiento oriental hace de la realidad, en la que integra lo Suprasensible. El sentido vectorial del “oriente” y el “occidente”, no es de planos físicos sino metafísicos, y por ello una ubicación en la realidad se establece de acuerdo a la cercanía a la luz simbolizada en el arquetipo del ángel. Por esta misma razón, otra de las ideas análogas a los pensadores estudiados, en particular a Plotino, Ficino y Eckartshausen, es la de sustanciar idénticamente la luz encontrada en el día o en la noche, que son luz y tinieblas hermanadas en un proceso gradual. La verdadera tiniebla para el sufismo iranio -según plantea Corbin- es aquella donde la luz no llega, y absorbe toda forma al quedar

¹⁷⁷ El filósofo Sohrevardî, del siglo XII, representa una corriente novedosa en el ámbito del saber islámico, conocida como “neoplatonismo neozoroastriano”, por la condensación de ideas de ambas corrientes representadas por Plotino y Zoroastro. Esta correspondencia entre la luz y el ser, además de ser un proceso de iluminación gradual, tan semejante al planteado por San Agustín –iluminaciones que el persa llamará “fotismos”-, ilustra la organicidad con que podemos estudiar los aportes de filósofos occidentales y orientales, toda vez que ambos nacen y beben de una misma fuente de la que emanan diversas interpretaciones del cristianismo, dadas por Hermes Trimegisto, Zoroastro y Platón, entre otras. Sobre estas consideraciones *op.cit.*, consúltese el ilustrador Prólogo de Agustín López Tobajas a Henri Corbin, *El hombre de luz...*, *op.cit.* p. 11.

¹⁷⁸ Los conceptos de “noche de luz”, “mediodía oscuro” y “luz negra”, expresan la idea de una luminosidad interior, independiente de la luminosidad exterior, esto es, una prevalencia de la luz incorpórea que es el final del trayecto de la luz divina en la naturaleza y el hombre. Véase Henri Corbi: *El Hombre de luz...op.cit.* Capítulo I “Orientación”, Acápite “Los símbolos del Norte”, p.22.

apresadas las partículas de luz.¹⁷⁹ La Tiniebla, como gradación o fotismo de luz atenuada, es la que simbolizan los conceptos enunciados de “noche luminosa” y “noche de luz”, y que asienta las bases de una mística que con gran evidencia es proclamada en la “noche oscura” de San Juan de la Cruz. La verdadera tiniebla es la que aparece antes de la Nada como *deus absconditus* -idea ya prevista en la Cábala-, pero que, aún así, llega a ser visitada por el alma. Los dos polos que trazan el recorrido en esta “luz de luces” son el Logos-Ángel y el alma humana “como luz de la conciencia que se levanta en la tiniebla de la subconsciencia”.¹⁸⁰ La dimensión cosmovisiva de esta polaridad, la da también el místico Kobrâ en sus “fotismos coloreados”, que ya hemos visto son los análogos a las iluminaciones agustinas, y que en el iranio van del “negro luminoso” a la luz verde o “rayo verde”.¹⁸¹

El Ángel-Logos (el mismo *logos* como sustancia primordial que permeara la filosofía naturalista griega) es a la vez que arquetipo de la perfección, meta de un viaje por donde el hombre transita hasta fusionarse con Dios. Por eso, este arquetipo de Ángel es llamado

¹⁷⁹ El concepto de segunda tiniebla en el misticismo sufí, como se advierte, resalta a nuestros ojos una espléndida analogía a lo hoy conocido por la astronomía como “agujeros negros”, que son espacios que absorben la luz para no dejarla escapar, lo cual no quiere decir que la materia, como tal, no exista, sino que no se deja ver, pues la luz, al llegar a esa dimensión, es apresada. Hoy en día este concepto se complejiza, al descubrirse los llamados “agujeros blancos”, que devuelven esa materia más allá del espacio cósmico donde esta existía, lo que amplía aún más las dimensiones del universo según la incidencia de la Luz, ya que el agujero blanco implica un espacio de amplitud insólita, que escapa a nuestra inteligencia y solamente es avizorado por la Primera Inteligencia, así como señala el misticismo sufí. El avance de la ciencia va descubriendo “verdades” que fueron primeramente meras intuiciones, profecías que nos alientan en el estudio de las analogías que así van surgiendo.

¹⁸⁰ Henri Corbin: *El hombre de luz...*, *op.cit.* p. 24. La riqueza de óptica y entendimiento de este concepto ameritaría mayor profundidad que la ofrecida y requerida en este breve panorama que proponemos, lo cual no impide que, al menos, sea someramente abordado.

¹⁸¹ Referido en Henri Corbin: *El hombre de luz... op.cit.*, Capítulo I, “Orientaciones”. Como hemos ido comentando acerca de la teoría lumínica del sufismo, las gradaciones de luz son momentos en un camino de perfección espiritual, hasta el punto de que pueden asumir un significado místico. Sobre este proceso, Corbin explica que “el color no es una impresión pasiva, sino el lenguaje del alma consigo mismo” (*El hombre de luz... op.cit.* Capítulo VI “Los siete profetas de tu ser”, p. 153). De acuerdo a este camino de perfección, la luz verde constituye la última estación mística, ya que es el resplandor de la “Roca de esmeralda” (*Ibid.*). El destello luminoso que sería el éxtasis divino, aparece en el misticismo sufí como “el rayo verde”. Es interesante establecer la analogía con el fenómeno atmosférico conocido como “rayo verde”, que es visto de manera fugaz al atardecer o al alba, pues asoma en el último resplandor del sol al esconderse, o en el primero al aparecer. De acuerdo a lo relatado por científicos, el rayo verde es resultado de la dispersión atmosférica. Sobre el fenómeno se ha escrito notable bibliografía científica, pero es de notar que fue el escritor francés Julio Verne quien despertó especial curiosidad sobre el asunto al publicar su novela *El rayo verde* (*The green Ray*, 1888). Dado el gran empirismo y sensualismo advertido en la filosofía oriental, no es de obviar que la idea de una máxima concentración anímica y espiritual sea despertada por la visión del “rayo verde”, como éxtasis, en lo que hallamos una alta correspondencia entre el fenómeno físico y el concepto filosófico.

también Ángel-Alma, ya que el *Logos* es el alma del mundo iluminado. El hombre que ha sido capaz de alcanzar el más alto grado de espiritualidad en este viaje, ya alcanzada la iluminación y reencontrada su alma en Dios, es el llamado “hombre de luz”, cuyo parangón espiritual es la “Naturaleza perfecta”¹⁸². En el fotismo expresado en esta doctrina lumínica, el “hombre de luz” es aquel que logra la “visión esmeralda” (luz verde como polo superior del viaje), por la cual el hombre logra ver “fugazmente los rasgos del Augusto Rostro: un rostro de luz que es tu propio rostro, porque tú mismo eres una partícula de su luz”¹⁸³. Por supuesto, el grado de crecimiento espiritual del “hombre de luz” le hace posible observar -tal y como subraya, “fugazmente”- el Rostro, que es el referido a Dios. Para ello ha sido necesario un proceso cognitivo que lleve a los sentidos -de la visión- a mirar más allá de lo fenoménico. Y es aquí cuando de nuevo tropezamos con las analogías de las doctrinas de la luz de Plotino -argumentos también incorporados por Grosseteste, Ficino y Eckartshausen, hasta llegar al grado superior en la teoría de los colores de Goethe- al advertir que la aprehensión de la luz se debe a una voluntad sensorial del hombre, esfuerzo intelectual que pone en juego “una doble red: las facultades imaginativa y representativa”.¹⁸⁴ Tal y como fuera en Plotino, el educado uso de los sentidos por el hombre en su proceso de aprehensión lumínica, le permite visionar la belleza interior de la luz en su cualidad incorpórea. La visión humana, aún desde su primer

¹⁸² El “hombre de luz” es un concepto complejo dentro de la filosofía y mística sufi que abre un campo específico a una antropología. Esta noción tiene una fuerte base en la idea del “Yo celestial” del hermetismo, de donde parte también, apoyada en la noción hermética del *Alter Ego*, el concepto de “Naturaleza Perfecta”. Pero también la idea se comprende en el cristianismo, pues es la misma relación que establece el hombre (semejante a Cristo) con su ángel de luz (ángel tutelar), que es a la vez su propia alma ya alcanzada. Este camino de perfección en el cristianismo, es conceptualizado por el Padre jesuita Teilhard de Chardin, como “cristogénesis”, (Véase Teilhard de Chardin: *La energía humana*, Madrid, Taurus ediciones, 1967), donde bien explica este recorrido por un camino de energía-luz. Llegar a conocer esa entidad espiritual, que es lo más perfecto de sí mismo, es llegar a su propia “Naturaleza Perfecta”, la que puede ser aprehendida por la semejanza del hombre con Dios, es decir, por el cociente de divinidad que alberga su humanidad. De este modo, llegar a la “Naturaleza Perfecta” es alcanzar plenamente su condición de “Hombre de luz”. Sobre este concepto véase Henri Corbin: *El hombre de luz...op.cit.* (Capítulo II, “El hombre de luz y su guía”, pp.31-49). En el Capítulo III donde estableceremos las relaciones entre las ideas lumínicas de María Zambrano y de José Lezama Lima, aludiremos con más precisión al concepto “hombre de luz”, por las analogías que la pensadora española encuentra en la obra y personalidad grandiosa del poeta cubano.

¹⁸³ Henri Corbin, *El hombre de luz...op.cit.* Capítulo IV “*Visio smaragdina*”, acápite 9 “El testigo en el cielo”, p. 97.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, acápite 7 “El sentido de lo suprasensible”, p. 96.

anhelo de llegar a ver el rostro divino, que es reconocer el suyo propio, le otorga cambios, no sólo físicos -agudeza de visión, enriquecimiento de su imaginación- sino espirituales, de tal modo que se va estableciendo correspondencia entre lo físico y lo espiritual, que en los conceptos lumínicos sufíes serán llamados “los orbes de luz”.¹⁸⁵ La luz que comienza a iluminar los sentidos suprasensibles de la visión, inundan el rostro, hasta llegar a ocupar el cuerpo humano, en lo que sería la máxima aspiración del místico, ya convertido en “hombre de luz”. Esta aspiración presente en todas las religiones, que hace corresponder la perfección de Dios con la luz, se sitúa en el centro mismo de las especulaciones filosóficas de Platón y Plotino en cuanto a la dicotomía humana de cuerpo y alma y la recuperación de la unidad en Dios, asunto del que también se ocuparía siglos después Karl van Eckartshausen, a propósito de sus estudios sobre “las fuerzas mágicas de la naturaleza”, al expresar que “la posibilidad de recuperar nuestro cuerpo luminoso reside siempre en nosotros como un grano listo para germinar”.¹⁸⁶ El influjo de este pensamiento en José Lezama Lima tiene un mayor eco en su poética, específicamente en la conformación de su concepto de imagen, que entra categóricamente en lo que ha llamado Henri Corbin “mundo imaginal”¹⁸⁷. Para el

¹⁸⁵ Según aporta Corbin, estos “orbes de luz”, que son ya “sentidos suprasensibles” que ennoblecen al hombre, crecen en la medida en que “la luz del alma” penetra su cuerpo y llega al espíritu. Claramente, el misticismo sufí explica a su manera, lo que el cristianismo aprecia en la luz irradiada por los santos, que desprenden estos mismos “orbes de luz” como cuerpo luminoso o astral. Véase especialmente en Henri Corbin: *El hombre de luz...op.cit.*, el Capítulo IV, acápite 8 “Los orbes de luz”, pp. 97-99.

¹⁸⁶ Karl van Eckartshausen, *De las fuerzas mágicas de la naturaleza (fragmentos)*, *op.cit.* p.17.

¹⁸⁷ En el prólogo al libro *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi (op.cit)*, Henri Corbin nos habla del mundo de las ideas-imágenes como *mundus imaginalis* (mundo imaginal) que es un espacio intermedio entre el universo espiritual (Suprasensible) y el mundo de las formas (sensible). Este concepto es parte de la teosofía de Ibn Arabi, que Corbin define como teosofía de la luz, la que innegablemente entra de lleno en el contexto de las teorías lumínicas presentadas. A nuestro modo de ver, el concepto de “mundo imaginal” se corresponde con el de *imago mundi* lezamiano, ya que es el mundo de la imagen aquel en que verdaderamente se expresa la realidad gracias al instante poético, lo que se evidencia en Ibn Arabi -según aporta Corbin- en el concepto de *tajallí*, traducido como epifanía, la que -hemos visto- se corresponde en Lezama Lima con el elemento del “súbito” dentro de su Sistema Poético (Véase *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi, op.cit.*). Sobre el importante concepto de “mundo imaginal”, dice William C. Chittick: “El mundo imaginal es un mundo sensorial, mientras que el mundo racional está despojado de atributos sensoriales” (William C. Chittick: *Mundos imaginales: Ibn Al-Arabi y la diversidad de las creencias, op.cit.* 9. 134). Más adelante, el investigador inglés profundiza en la naturaleza intermedia –mediadora- de este ámbito imaginario: “En un segundo sentido microcósmico, la imaginación se corresponde más o menos con la facultad de la mente denominada con el mismo nombre en castellano. Es un poder específico del alma que construye puentes entre lo espiritual y lo corpóreo” (*op.cit.* p. 134). Este concepto que proviene del pensamiento místico sufí, tiene una relación estrecha

pensamiento sufí, hay dos aspectos de esta realidad, como Revelación, que se complementan: el exterior (*zahûr*) o exotérico y el interior (*bâtin*) o esotérico¹⁸⁸, caminos que confluyen para dar la visión más profunda de las cosas, intimidad del ser (*intimior intimo meo* agustiniano) que se atisba también por la Poesía, capaz de advertir las “revelaciones” más trascendentes, ya sea por la vía natural (los sentidos) o la sobrenatural (visiones imaginarias y fantásticas) que finalmente no son más que “pasos” por un mismo camino de conocimiento como “luz del alma”. La incorporación de estas formas sensoriales que se aprehenden en un proceder poético antes de su desaparición, quedan asentadas en la llamada “estación de la extinción” (*fanâ`*) aprehendidas casi antes de su desvanecimiento como formas del mundo en un destello (*lâ ihah*) proveniente de “las nubes refulgentes de la manifestación que brilla y luce en sus contemplaciones de Dios”¹⁸⁹. Este sentido epifánico de la poesía que aprehende las formas del mundo como súbito o éxtasis y que casi queda “extinguido” por su carácter inapresable, se corresponde en la obra de José Lezama Lima con el “instante poético”. El instante del fulgor poético puede asemejarse con ese momento en que ocurre el “destello”, difícil concurrencia de la luz manifestada antes de llegar al ocaso en su extinción. El raro equilibrio entre ese mundo corpóreo que se desvanece y el mundo espiritual, es el espacio de la imaginación, lo

con la poesía, dada su común base de “imaginación” y su rango básico de “imagen”. El filósofo francés Gaston Bachelard, cuyos estudios sobre la imagen literaria son fundamentales para cualquier exégesis poética, establece el nexo -puente- entre lo espiritual y lo corpóreo en el psiquismo, lo que para Ibn Arabi fuera una facultad del alma. En su obra *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943), a la vez que subraya las sutiles distinciones entre “imaginación” e “imagen”, nos expresa tales nexos: “El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad. Especifica, más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano.” (Gaston Bachelard: “Imaginación y movilidad”, Introducción a *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE, 1958, p. 9). Como se advierte, son muchas las analogías que presentan los estudios sobre poesía a partir de las múltiples interpretaciones sobre el concepto de imagen, del que deriva también el de “mundo imaginal”. Por las proximidades que hemos destacado entre la *imago mundi* lezamiana y el ámbito de lo imaginario en Ibn Arabi, en el cuerpo de esta Tesis utilizamos -basado en este referente- estos términos.

¹⁸⁸ Sobre éste y otros conceptos de la mística sufí –cuya terminología en lengua original referimos en texto- tan relacionados con la poesía, como ya hemos apuntado, además del referido estudio de H. Corbin, véanse: Abd Ar-Rahmân Al-Jâmî: *Los Hábitos de la Intimidad* (*op.cit.*); William C. Chittick: *Mundos imaginales: Ibn Al-Arabi y la diversidad de las creencias* (*op.cit.*); y A.J. Arberry: *Le soufisme* (trad. De Jean Gouillard, Paris, Editions Cahiers du Sud, 1952).

¹⁸⁹ Abd Ar-Rahmân Al-Jâmî: *Los Hábitos de la Intimidad*, *op.cit.* p.4.

que para el filósofo Ibn Arabi fuera el mundo de “lo imaginal”, más allá de la imaginación como proceso, instante cuando lo invisible toma realmente forma, a través de la invocación y la figuración para crear la imagen. Para el místico sufí, la imaginación es la facultad mental que “espiritualiza” lo corpóreo percibido por los sentidos para hacer la “memoria”, que es el “almacén de la imaginación del alma”¹⁹⁰. Esta memoria se convierte así en una recomposición del mundo “desvanecido” por el tiempo y aprehendido por la poesía, justificación de las palabras de William Blake cuando dice que “la imaginación no es un estado, es la propia existencia humana”¹⁹¹. Y por ser un estado, lo imaginal *-imago mundi lezamiana-* es el espacio donde lo imaginario existe como materialidad.¹⁹² Como vemos, la conciencia unitiva que es “ver” más allá de las formas y los detalles del mundo -que es la relevancia que da Lezama al mundo de lo físico oculto, es decir, a la *physis* como física invisible, allí en el preciso momento y lugar del destello como “epifanía”-, cobra especial relevancia en la capacidad de la mirada, lo que para la mística sufí es visión esencial que se alcanza con los “ojos del alma”. De este modo “los secretos del mirar atento”¹⁹³ es el significado más propio del poetizar, por el que se alcanza la visión contemplativa o interior, que es la visión del corazón¹⁹⁴, capaz de llegar a las realidades inteligibles ocultas en lo fenoménico que es el

¹⁹⁰ William C. Chithick: *Mundos imaginales: Ibn Arabi y la diversidad de las culturas*, op.cit. Capítulo V, p.138.

¹⁹¹ Estas palabras de William Blake, aparecen citadas por Gaston Bachelard (*El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios, 1958, p.9), a propósito de sus argumentaciones sobre la imaginación literaria.

¹⁹² Al respecto alega Bachelard el concepto de “imaginación material” que “se propone pensar la materia, soñar la materia, vivir en la materia [...] materializar lo imaginario”. En *El aire y...*, op.cit. p.17.

¹⁹³ Según el poeta cubano Eliseo Diego, integrante, junto con Lezama Lima, del Grupo “Orígenes”, el sentido más íntimo de la poesía está en “los secretos del mirar atento”, idea que resuena al unísono con la del “ojo de la certeza” en la mística sufí. Véase Eliseo Diego: “Secretos del mirar atento. En torno a Hans Christian Andersen” en *Prosas escogidas*, op.cit. pp. 338-359. En este ensayo, Eliseo da las pautas de su poética y de lo que es para el acto mismo de poetizar como acto de ver a través de la mirada. Allí dice: “Habrà, creemos, que buscar la respuesta en una misteriosa afinidad entre los modos de ver propios de la visión poética y la visión mística [...]. ¿Y esa relación, en qué consiste? En *ver* nada menos que el *ser* de las cosas visibles e invisibles, ya que sólo quien lo ha visto puede darles su nombre, que es el que en definitiva va a crearlas.” (*Ibíd.* pp. 346-347).

¹⁹⁴ Imprescindible es destacar la idea de las “razones del corazón” del filósofo francés Blaise Pascal en la que vemos reflejada con tanta fuerza el sentido de la visión interior tratada en el sufismo y que sustanció el concepto de “razón poética” en María Zambrano, vía por la que dejó huella en los poetas origenistas.

mundo, para dar paso a su esencialidad.¹⁹⁵ Con mayor profundidad insiste Ibn Arabi en esta facultad de la mirada al contemplar lo esencial como modo de “mirar” a Dios, en un juego de identidad y semejanza que se opera en la dimensión de “los espacios intermedios” -el puente, el gran puente que para Lezama es el traspaso de lo invisible proyectado a lo visible- donde se confunden los rostros y las visiones entre el Yo y la Otredad, “mirar atento” que es la mirada que refleja, en la búsqueda de Dios, el visaje del propio corazón. Tanto resistencia como fervor, se hacen sentir en el ímpetu del verbo lezamiano, para crear con el paradigma de su luz, un mundo nuevo para su imagen.

I.2.9. Teorías lumínicas de la ciencia actual

En este panorama teórico sobre la luz, en el que hemos comentado las doctrinas más conocidas dentro del pensamiento filosófico y religioso, se insertan las ideas cosmológicas que la ciencia actual aporta. No podemos catalogar de novedoso que esto ocurra, ya que el pensamiento humano fue una unidad desde sus primeras manifestaciones, y la sabiduría formó parte de una expresión sintética y no desligada de sus cimientos. Tanto el pensamiento filosófico de la antigua Grecia, como el pensamiento oriental, tuvieron sus mejores representantes en figuras que ostentaban amplios conocimientos filosóficos, teológicos, físicos, astrológicos y poéticos, por demás. En esta unidad, la física actual era una *physis* que conjugaba el ámbito de lo real y lo espiritual, conjugación que nuevamente se deja ver en los aportes de la ciencia. La tendencia actual hacia los análisis interdisciplinarios, que ofrece una visión más amplia, vasta y detallada de la realidad, proyecta el pensamiento humano como un *continuum*, pues nada permanece en quietud, lo que hace que se logre una visión integral del mundo como un todo.

¹⁹⁵ Edmund Husserl le llamaría “objetividad esencial” y Emmanuel Lévinas lo incorporaría a su “teoría de la transparencia” como vía hacia lo esencial.

En el ámbito de las ciencias, hay un momento especial que cambió para siempre el modo de ver la realidad, y es cuando el físico Max Planck publicó, en 1900, su tesis *La teoría de la ley de distribución de la energía del espectro normal*, donde buscara la solución a la antigua discrepancia -como fuera por tanto tiempo la de los ámbitos de lo real y lo ideal- entre teoría y experimentación, para sentar las bases de una especulación científica dirigida a los campos de lo probable. Ya en 1914 Planck definió su teoría de los *quantos* de luz, que se impulsan no por onda continua, sino discontinua y en forma de corpúsculos de energía. El descubrimiento de la materialización de la energía en partículas de luz, significó el prólogo de la física cuántica. Para Planck, sin embargo, existía aun la idea de que esta luz se emitía de manera ondulatoria (por ondas), aunque en forma planificada, por paquetes de *quantos*. Albert Einstein, en su conocida *Teoría de la Relatividad General*, publicada en 1915, superó los razonamientos de las tesis de Planck, al conjuntar las dos ideas de la naturaleza de la luz, que sería entonces tanto ondulatoria como corpuscular, es decir, tanto continua como discontinua, según fuera la perspectiva de percepción y la capacidad de mirar. El descubrimiento capital de que la energía era parte de la materia, cambió los paradigmas de la ciencia, al profundizar en ámbitos hasta entonces inexplorados, ahora avistados como “partículas”. La física cuántica, que se consolidó como teoría a partir de la publicación del tratado de Einstein y del importante descubrimiento de la partición del átomo, tiene como especial aporte el descubrimiento de la dimensión invisible de la realidad y la concientización de ésta como parte de la naturaleza¹⁹⁶. La condición probabilística aportada por la física cuántica, abre el

¹⁹⁶ Al llegar a la conclusión de que el átomo no era la más ínfima partícula material sino que estaba integrada a su vez por infinitas subpartículas que podían también dividirse, la física cuántica introdujo un viraje importantísimo en la mentalidad humana basado en la existencia de fenómenos que no por el hecho de ser invisibles y así no deducibles empíricamente, dejan de ser reales, y que pueden ser percibidos y aprehendidos por sus resultados, es decir, por determinados estados manifestados y no necesariamente por el estudio de los elementos constitutivos, invisibles al ojo humano. El otro aporte estriba en que dio a conocer que la partición infinita de la materia, cada vez más hacia su centro, conduce no a un estado material visible sino a un rango abstracto e imaginario que lo conduce inexorablemente hasta el plano de lo espiritual, al acercar en esa progresión interna el ámbito real al metarreal. A partir de estos dos aportes, la física cuántica introdujo otros modos para la investigación de la materia, basados en la probabilidad, que derivó en la teoría termodinámica,

espectro de la mirada y la lanza más allá del fenómeno en sí mismo, hacia los resultados “probables”. Tal postulado está dado por la determinación del coeficiente “h” de incertidumbre¹⁹⁷, expresado por el teórico Werner Karl Heissemberg, y que el físico Karl Darrow explica como el principio de lo no definido. Lo importante de esta conjetura, es que ya la idea de “imagen”, como expresión de una realidad vista más allá del epifenómeno como lado oculto pero integrante del mundo, cambia el enfoque de los análisis e implica la capacidad creativa e imaginativa, el “mínimo de metafísica del que la ciencia no puede desprenderse”¹⁹⁸ y que la sostiene como subtrama intuitiva. Es lo que apunta el ensayista cubano Juan F. Benemelis en su interesante libro *El logos cuántico* (2014):

La idea de que no podemos definir y entender algo hasta que lo bosquejemos en nuestra mente es un subproducto de la forma newtoniana de ver la naturaleza, de la verificación experimental de las hipótesis, y de nuestras predicciones a partir de una cantidad de información visual.¹⁹⁹

La información visual que nace tanto de una apreciación empírica como de una valoración más intuitiva, se corresponde con la propia naturaleza “probable” que califica a la realidad. Desde el siglo XVII, paradójicamente el siglo del racionalismo puro, el filósofo italiano Pierre Gassendi ya introducía una fisura en una mirada atada solamente a lo sensorial, y al hablar de la facultad de la *ratio universalitas*, la permeaba de un sentido más abstracto, propio de la intuición. Esta nueva visión del mundo, donde se asienta la teoría lumínica como corpuscular, a pesar de su coherente enunciación como tesis científica en el siglo XX, tiene

donde se establece la progresión interna de la partición atómica en función de la propagación del calor irradiado por los fotones (corpúsculos lumínicos).

¹⁹⁷ Como hemos visto, uno de los aportes fundamentales de la física cuántica fue el acercamiento a la investigación de la realidad, basado en la probabilidad, una de cuyas derivaciones fue la teoría termodinámica - ya referida- donde se establece la progresión interna de la partición atómica en función de la propagación del calor irradiado por los fotones (corpúsculos lumínicos). Otra de las derivaciones de la física cuántica a partir de su condición probabilística, es la determinación del coeficiente “h” de incertidumbre, expresado por el físico Heissemberg, y que el físico Karl Darrow explica como el principio de lo no definido. El coeficiente “h” es el margen de probabilidad apoyada en la intuición, como uno de los factores determinantes en el pensamiento científico.

¹⁹⁸ *Ibíd.* p.206.

¹⁹⁹ Juan F. Benemelis, *El logos cuántico*, Neo Club Ediciones, Miami, 2014 p. 107.

sus bases en el atomismo griego (básicamente en la física de Demócrito) y otro antecedente en el siglo XVII, en la filosofía de Leibniz, donde el atomismo alcanza un grado superior, más allá del simple mecanicismo otorgado en la Antigüedad, al establecer una analogía entre las partículas materiales y Dios a través de su teoría de las Mónadas, de un modo no sumatorio sino integral, esto es, basado en la esencialidad de cada mónada como constitutiva del gran todo que es la unidad en Dios, consideraciones que sentaron las bases del cálculo infinitesimal (ya esbozado por Newton) y el cálculo integral, soluciones matemáticas que apoyan las especulaciones de la física cuántica. Otro interesante aporte del filósofo Karl van Eckartshausen que integra esta evolución del pensamiento científico, es su idea del *electrum*, elemento que reside en lo más profundo de la naturaleza. Evidentemente, el teósofo alemán introduce una original idea del futuro “electrón” como partícula infinitesimal de la materia, aunque en su discurso netamente religioso lo califique como “*Electrum charmal aetherum*, Verbo físico y glorioso, el cuerpo del Mesías”.²⁰⁰ Tanto la teoría de los *quantos* de luz, su emisión ondulatoria y corpuscular, así como el principio de incertidumbre, dan un vuelco quizás demasiado audaz y osado al pensamiento contemporáneo, porque en esta nueva forma de ver un mundo de idéntica realidad en sus rangos visible e invisible, la objetividad y la subjetividad especulativa del hombre son caras de una misma moneda, una nueva razón, un nuevo comportamiento y una novísima visión del universo; universo invisible que se descubre por los resultados que de él se tengan, que es igual a decir, por lo que sugiere.

Las continuas alusiones a asuntos cosmológicos y analogías entre ciencia y poesía, ocupan espacio no solamente en los libros de ensayo de Lezama Lima (principalmente de *Tratados en La Habana* y *La cantidad hechizada*, textos de los que daremos cuenta en el análisis del paradigma de la luz en la ensayística lezamiana), sino en su propio “Diario”, lo

²⁰⁰ Esta idea es introducida por el teósofo alemán en su tratado *Sobre los Misterios más importantes de la Religión*, (Múnich, 1823), y comentada por J. Perdejordi en su “Introducción” a Karl van Eckartshausen, *De las fuerzas mágicas de la naturaleza (fragmentos)*, *op.cit.* p.16.

que subraya aún más su exaltada pasión por las analogías y convergencias.²⁰¹ No son nuevas las tesis de identidad entre mundo microfísico y universo, en las distintas gradaciones y paridades que ofrecen las comparaciones hombre-cosmos, estructura atómica y cósmica, genética y universal, por citar sólo algunas. El momento culminante de esta relación, subyacente en el pensamiento teológico católico, se alcanzó en el misterio de la Santísima Trinidad, donde el Hombre, Dios y el Espíritu Santo se fundan en una sola entidad. Apoyada en esta sinonimia, la ciencia ha dispuesto diversas analogías en plena edad moderna, como es la propuesta por la genética cuando hace corresponder el diseño de la estructura del ADN con la figura de la Vía Láctea, y la que señala la astronomía al establecer nexos figurativos entre el esquema del movimiento atómico y el sistema planetario. El dato más curioso es que el propio desarrollo de la física como ciencia particular, ha aproximado su campo al humanístico -comprendido en este el espacio de la creación artística- porque la física clásica, ante el descubrimiento de niveles aún inferiores a los visibles de la materia, acudió a otras disciplinas y préstamos de conceptos para explicar fenómenos imposibles de fundamentar con los preceptos por ella conocidos. El investigador Jorge A. Serrano, en su libre interpretación del pensamiento de Einstein, afirma que “es innegable que la ciencia triunfa y que a través del simbolismo sensible maneja la realidad. ¿Cómo explicar este impulso hacia lo real, a través del velo fenoménico y la relativa exactitud de su influencia?”²⁰². Bajo el influjo de estas ideas, mito y realidad, poesía y naturaleza, ciencia e imaginación, se hermanan como en los tiempos en que la invención poética era la respuesta a la incertidumbre que provocaba en el hombre la ininteligibilidad del universo. No es extraño entonces, en este panorama contemporáneo de la indagación humana, que sea un poeta -tal es el caso de Lezama Lima- quien vaticine que

²⁰¹ El acusado interés de Lezama por las ideas cosmológicas, tanto de la antigüedad como de las ciencias modernas, se evidencia notoriamente al consultar la Biblioteca personal del poeta. Entre sus libros aparece *El universo y el doctor Einstein* (México, FCE, 1957), lo que indica que Lezama conocía bien el pensamiento del físico alemán, cuyos aportes se ven reflejados en sus ensayos, como hemos ido observando a lo largo del presente estudio.

²⁰² Jorge A. Serrano: *El pensamiento de Albert Einstein*. México, Centro de Estudios Educativos, 1987, p. 105.

“algún día el mundo de la *gnosis* y el de la *physis* serán unívocos”²⁰³, consideraciones que hacen orgánicas las analogías encontradas. Lezama espera hallar en las leyes de lo sensible la hilvanación lógica del mismo sucedido, encontrado ahora de un modo oculto en la fenomenología de la imagen como esperanza de presenciar la imagen de la ausencia. ¿Y no indicará el entendimiento de esa otra naturaleza, la comprensión de las conexiones y realidad del mundo? El interés por el ámbito de la naturaleza, ampliado a la categoría de *physis*, muy en consonancia con las especulaciones cosmológicas de la física moderna que hemos referido, queda reflejado en el “Diario” de Lezama, en unas anotaciones que hiciera al comparar el pensamiento de Platón y el de Aristóteles en cuanto a estos temas “para estudiar cuestiones poéticas”²⁰⁴, de las que tomamos algunos fragmentos:

Platón	Aristóteles
potencia	acto
ser en potencia	diferencia el movimiento de la generación
el movimiento como indefinido	momento estado inicial
lo otro, lo desigual	estado final
flujo universal	forma sustancial
	[...]
Teoría matemática del tiempo y el espacio	Teoría física del espacio y la duración
	[...]
Teoría de la continuidad: movimiento único	niega el movimiento único colecciones de momentos ²⁰⁵

²⁰³ Lezama alude a las acepciones filosóficas de *gnosis* como conocimiento y de *physis* como naturaleza, vocablo este último que antiguamente expresaba un ámbito mayor que el actual y más limitado de “física”. La unicidad que propone Lezama entre el conocimiento y la naturaleza, está apoyado por la cualidad cognoscitiva de la poesía como enlace entre la razón humana y la naturaleza, entramado de relaciones que establece la *imago mundi*. La frase citada se completa en su contexto como sigue: “El día que podamos establecer un esclarecimiento entre el ocio y el pacer, la verdadera naturaleza será habitada de nuevo, pues en ambos coexiste la espera de lo estelar, el mundo de la infinita abertura, pues la cabal relación del animal con su ámbito no ha sido todavía profundizado y desconocemos la manera como se establecen las interrelaciones del verbo universal pero algún día el mundo de la *gnosis* y el de la *physis* serán unívocos” (José Lezama Lima: “Confluencias” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 448).

²⁰⁴ José Lezama Lima: “Diario”, en *Revista de la Biblioteca...loc.cit.* p. 132.

²⁰⁵ José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* pp.132-133.

El interés por la física y por las matemáticas, no sólo ocupan en Lezama Lima los temas de las proporciones -como hemos indicado sobre la armonía cósmica pitagórica y platónica- sino además por un claro acercamiento a lo poético a partir de estos conocimientos. En “El acto poético y Valéry” aprecia -a propósito de Ezra Pound y del filósofo francés- que “la poesía es una matemática inspirada”²⁰⁶, para luego insistir en las combinaciones de la proporción y la métrica versal: “Coincidencia momentánea de dos espíritus disímiles en una frase”²⁰⁷ que lo lleva a enlazar las convenciones aritméticas de Pitágoras con los elementos cósmicos, por lo que expresa más adelante:

Recordemos que Pitágoras no encontraba nombre mayor para designar el Altísimo, el Nombre Único, que el cuaternario. La pirámide, le octaedro y el icosaedro, engendros del fuego, aire, agua, según los pitagóricos. [...] Y entre la matemática, la música y el nominalismo, el acto del lenguaje, con los que ahora forcejea Valéry en su última obra *Introducción a la poética*.²⁰⁸

Estas analogías pitagóricas resuenan en su poema-editorial “Censuras fabulosas”: “La Roca es el Padre, la luz es el Hijo. La brisa es el Espíritu Santo”²⁰⁹, que también evocarán un eco en otra de sus piezas, “Tangencias”, al enunciar su metáfora del príncipe Alef-Cero, imagen poética de la numeración arábiga: “Después de haber inventado el cero, el príncipe Alef-Cero marchó a caballo hasta que el sueño le fue entrecruzado, bajándolo del caballo hacia la yerba cubridora de blandas rocas espongiarias”.²¹⁰ Al igual que el vacío como espacio posibilitador de las formas, el “cero” para José Lezama Lima tiene la significación de un preámbulo de la numeración, en este caso, sustancia también de una cosmología que tiene su representación algebraica. En el ensayo “Confluencias” aporta esta aproximación entre su

²⁰⁶ José Lezama Lima: “El acto poético y Valéry”, en *Analecta del reloj*, La Habana, Ed. Orígenes, 1953, p. 253.

²⁰⁷ *Ibíd.*

²⁰⁸ *Ibíd.*

²⁰⁹ José Lezama Lima: “Censuras fabulosas”, en *Nadie Parecía. Diez poemas editoriales*, La Habana, Vivarium, 1992, p. 6.

²¹⁰ José Lezama Lima: “Tangencias”, en *Nadie Parecía...op.cit.* p. 12.

cosmología poética y la armonía matemática: “Estaba acompañado el poema de otro recuerdo, no eran ahora las nubes de otoño, sino las operaciones algebraicas. Lo que se esconde detrás de la luna del cero”.²¹¹ La noción que acompaña al “cero” en la cosmología lezamiana, es parte de un concepto de imagen²¹² que integra por igual su *imago mundi*, la que -como hemos visto- abarca tanto lo visible como lo no visible, de acuerdo a la incidencia de la luz, lo que también se expresa en el ensayo aludido:

Escondidas en el menos cero, en las capas polvorosas, los rostros seguían huyendo. Cuando el ramaje comenzó a golpear los paños, los signos arañaban en las cantidades negativas para ir reteniendo unos rostros, unas líneas entrecruzadas.²¹³

Pero al igual que el interés por el “menos cero” que es umbral para las abstracciones más puras de las matemáticas en el álgebra, decididamente su ámbito más imaginario y el más alejado del número puro²¹⁴, Lezama apela al concepto de infinito, en una participación engarzadora de ciencia y poesía, intención última que acompaña toda su indagación teórica. En “El acto poético y Valéry” -texto imprescindible para el estudio de la poética lezamiana, en particular de su concepto de “imagen”- nos dice el poeta habanero:

¿Podemos llegar algún día a definir con exactitud palabras hasta ahora extremadamente peligrosas como forma, ritmo, influencias, inspiración, composición?

²¹¹ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 450.

²¹² La categoría de la imagen, como centro medular de su Sistema Poético, aparece integrado a todo tipo de especulación teórica, como hemos observado. Sobre esta categoría y su implicación en el diseño del paradigma de la luz, hablaremos con particularidad en el acápite III.2.1 “El concepto de la luz dentro de su sistema poético y su eidética”. No nos extraña que Lezama tome especial interés por la noción de “cero” y, aún más, por el “menos cero” que inaugura el conocimiento del álgebra, ámbito que en las matemáticas se hace corresponder al de la cuántica en física, ya que ambos se sumergen en el espacio de la probabilidad.

²¹³ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 451.

²¹⁴ Llamamos la atención sobre el carácter tan peculiar del interés de Lezama por las matemáticas, cercano sobre todo a lo concerniente al “signo”, como forma abstracta, y no exactamente con el sentido de lo numérico. En el citado artículo sobre Valéry, Lezama fija su postura: “Cuidado pues con el número” (José Lezama Lima: “El acto poético y Valéry”, *op.cit.* p. 255), para completar la idea con apoyo en la poesía: “Si se le utiliza como defensa y contentación, puede saltar la liebre y evitarnos la sorpresa gozosa. Ya sabemos que William Blake, colocaba el Ángel Analítico entre Saturno y las estrellas.” (*Ibid.*); tales comentarios que acercan sus ideas sobre poesía a las proporciones matemáticas, tañidas de plasticidad –como su imagen poética- y las alejan del signo numérico en lo que tiene de fijeza, nos recuerdan sus comentarios acerca de la imagen en *Paradiso*, expresados en una entrevista: “En *Paradiso*, lo lejano está próximo, todos los opuestos se resuelven en forma de cercanía [...]. Las atracciones entre los seres y las cosas jamás se producen entre un poro y otro poro, sino entre los poros y las estrellas.” (José Lezama Lima: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.*p.25).

¿No es acaso también un signo, que entra en las fórmulas matemáticas, la palabra infinito? ²¹⁵

El interés mostrado por el mundo de la ciencia, tan fehacientemente comprobado en los textos ensayísticos, se descubre anticipadamente en las anotaciones que de manera más íntima Lezama deja escritas en su “Diario”. Con fecha del 17 de julio de 1942, al entrelazar ideas cosmológicas con las poéticas, y a propósito de la filosofía natural griega, apunta:

La poesía viene hasta en auxilio de sus enemigos. Así cuando un Empédocles de Agrigento viene a definir la visión como el encuentro del efluvio que viene de la luz exterior y el rayo ígneo que emana del fuego contenido en el ojo.

Así la física matemática actúa póstumamente sobre las cosmologías y todo el mundo de los jonios, pero después, en su oportunidad de delicias, las cosmologías vuelven a actuar sobre las ciencias, comunicándoles una tensión y una fuerza que prepare el nuevo movimiento saturniano, autofágico, de la física matemática. ²¹⁶

El valor filosófico de las especulaciones lezamianas carga igualmente sus afanes humanísticos donde ampliamente se insertan las ciencias, para integrar un concepto de saber muy cercano al renacentista y al vasto y polisémico de la antigüedad, integrado en un mundo tan real como el sugerido, descubierto, intuido por la poesía. Los nuevos paradigmas del siglo XX abren, para el poeta “demiurgo”, un destacado lugar.

I.3. Luz y *Physis*: el ámbito de la naturaleza en la poesía

La vinculación de los poetas con la naturaleza -tal y como es el enlace de la poesía con el mundo natural- es orgánica. Como evolución propia de la poesía, que es la evolución del lenguaje, la primera gran metáfora que expresa es, precisamente, aquella que hace de la Naturaleza un ser animado. Ya sea en mitos o en su expresión poética como epopeya, la naturaleza es el escenario donde la imagen se expande en significaciones y crece en sugerencias. Como *poiesis*, el lenguaje tropológico abarcó aún más que una figuración

²¹⁵ José Lezama Lima: “El acto poético y Valéry”, op.cit. p. 255.

²¹⁶ José Lezama Lima: “Diario”, loc.cit. p. 131.

expresiva para apresar el universo, incluido el ámbito de lo físico, entendido en sus inicios como *physis*. De aquí que las primeras expresiones poéticas como épica, trasuntan una analogía entre formas reales y formas imaginarias, para establecer la metáfora como ecuación de semejanza, toda vez que la forma imaginaria ya no era la misma referencia real sino un calco mimético crecido bajo la óptica de la imaginación, es decir, de la poesía.

La concordancia con la naturaleza en toda su amplitud, esto es, como universo, no se ha perdido. Al contrario, la historia de la poesía muestra ejemplos de hasta qué punto la dilación se ha continuado, para ofrecer, de manera acusada, una poesía cosmogónica o, más extendidamente, poesía cósmica. Basta con nombrar, a manera de ejemplo, las disímiles obras del norteamericano Edgar Allan Poe y la del nicaragüense Ernesto Cardenal. Allan Poe entroniza un pensamiento poético dentro de su vibrante prosa (además de como trasunto de su poesía), en *Eureka* (1848)²¹⁷, donde introduce elementos de la física que abren una perspectiva diferente a la teoría del Big Bang, al hablar del concepto de la “centración”, que es un movimiento cósmico de recogimiento, que contrapone al más conocido de la expansión. Esta fuerza centrípeta, Allan Poe la llama “volición”, y la inserta, en una sutil correspondencia, con un sentimiento anímico y espiritual del universo, acorde con el humano. Por su parte, Ernesto Cardenal en su *Cántico Cósmico* (1989), introduce un lenguaje eminentemente poético sustentado por elementos cosmológicos, revelando una poesía del universo con la misma vecindad con que se cantarían al espacio más cercano y conocido. Las correspondencias establecidas en el poema, metáforas de velocidad inaudita, acercan el macrocosmos al universo más inmediato y familiar del hombre, para decirnos que no hay

²¹⁷ Este ensayo, subtítulo “Un poema en prosa”, está en consonancia con las teorías cosmológicas de Newton, Laplace y Kepler, y es una más de las tesis estético-filosóficas que nutren su obra, en particular sus relatos, como son “El poder de las palabras” y “El coloquio de Monos y Una”. La obra fue dedicada a Alexander von Humboldt. Su primera traducción al español fue debida a Julio Cortázar, también traductor de sus cuentos. Del interés por su obra, da fe, entre otras tantísimas publicaciones, la edición comentada *Cuentos completos* (Madrid, Páginas de Espuma, 2008, Colección Voces /Literatura), al cuidado de Fernando Iwasaki y Jorge Volpi, con prólogo de Julio Cortázar y prefacios de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa.

distancia que el vuelo del espíritu no pueda salvar. Los “años luz” de lejanía de una estrella es el trecho que oculta cualquier sombra. Como en Poe, el cosmos en Cardenal se expande hacia una Nada -microcentro para Poe, macrouniverso extendido para el poeta americano, ambos huidizos y escapados- que sólo la poesía puede apresar. Tales cosmologías poéticas tienen proximidades con aquella que en José Lezama Lima propende a un camino de perfección o, dicho en sus propias palabras, a una “definición mejor” que sin embargo escapa.²¹⁸ La direccionalidad del movimiento de su cosmología establece lo que podemos llamar una “cosmogénesis”²¹⁹, universo poético en constante formación. La vectorialidad implica un camino ascensional que en él explica tanto el elemento de la “hipertelia” de su Sistema poético, como su proyecto de la “teleología insular”²²⁰.

²¹⁸ Ya hemos hecho alusión a este verso del poema “¡Ah, que tú escapes!” referido al carácter fugaz de su imagen poética.

²¹⁹ Tomamos el concepto “cosmogénesis” -cosmos en constante formación- del pensamiento del filósofo y paleontólogo francés Teilhard de Chardin, quien propugna una visión del mundo basada en el movimiento continuo de sus partículas hasta la convergencia en un plano llamado por él de la ultraconciencia o “punto Omega” donde confluyen todos los elementos del mundo, incluidas las conciencias individuales de cada hombre. En la cosmología del pensador francés, también aparece la idea de la amplificación de los procesos naturales como resultado de la correspondencia microcosmos-macrocosmos, que es una consecuencia del proceso de concientización superior: “Haber cobrado conciencia intelectualmente, frente a la pluralidad humana, del hecho de que representamos estructuralmente una prolongación natural de los átomos, transporta a un campo interior el problema de la Cosmogénesis” (Teilhard de Chardin: *La activación de la energía*, *op.cit.* p.53) El pensamiento del padre jesuita se corresponde con el de Lezama de tal modo que conceptos utilizados por él se avienen perfectamente a la cosmología lezamiana. Sobre estas ideas puede consultarse también el libro de Teilhard de Chardin (*La energía humana*, *op.cit.*), donde se exponen consideraciones sobre la hominización como camino de perfección de la materia hacia la ultraconciencia y la convergencia al punto Omega, asuntos de válida analogía con el sentido teleológico de la cosmología lezamiana.

²²⁰ El proyecto de la “teleología insular”, del que hablaremos en el acápite correspondiente a las relaciones de José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez, es la idea de elevar la Isla en su ser social, cultural, histórico, esencial, hacia su hechura mejor, perfección que logra al disponer al hombre como el sujeto práctico capaz de llevar a cabo esa misión. Este proyecto hace que el tema de la insularidad sitúe un justo punto de partida para las afinidades espirituales e intelectivas que ayudarían a la conformación precisa de su aspiración. Todo el cuerpo de reflexiones de Lezama Lima apunta hacia un proyecto donde tanto la poesía como la cultura tienden elevar la Isla de Cuba hacia una escala de valor universal. El proyecto lezamiano de la “teleología insular” es una vía de rescate de la cubanidad en su integración con los valores universales. Esta idea la comenta Lezama Lima en una carta a Cintio Vitier fechada en 1939, de la cual Cintio hace referencia en su ensayo “Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima o el intento de una teleología insular” en *Lo cubano en la poesía* (Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 392), también publicado en *Recopilación de textos...*, *op.cit.*, p. 86. La frase completa en contexto es: “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología insular, en algo de veras grande y nutridor”. Reseñado por Iván González Cruz en su “Prefacio” a *José Lezama Lima. La posibilidad infinita* (Archivo de José Lezama Lima). *op.cit.* p.30.

Particularmente del poeta norteamericano, Lezama comenta en su Cuaderno de apuntes lo siguiente: “Edgar Poe, refiriéndose al infinito nos dice: ‘representa el intento posible de una concepción imposible’”²²¹. La idea tiene referencias explícitas en uno de los ensayos medulares de Lezama Lima sobre la poesía, “A partir de la poesía”, donde insiste en esta dialéctica entre lo posible y lo imposible, que advierte en las especulaciones de Edgar A. Poe. Así dice: “Me ronda de nuevo esta frase mía, que es como el resumen de todo lo dicho: lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud.”²²² Las proximidades del pensamiento poético de Lezama con el de Poe las hallamos también en una profundización que sobre el tema expresa en su “Diario”: “Poe había adelantado -escribe- la crisis y conciencia del propio instrumento de la poesía. Cuando nos afirmaba que la originalidad se debía al espíritu de negación más que al de creación [...]. Hablaba de que eran tan necesarias cierto número de combinaciones y una corriente subterránea de pensamiento no visible, indefinida [...].”²²³ La línea de razonamiento de José Lezama Lima análoga a la de Poe, se basa en esa zona de posibilidad infinita que puede hallarse en el espacio visible, es decir, en ese mismo “espíritu de negación” aludido por Poe, que no es otra cosa que el soporte dialéctico que conlleva un espíritu de la imposibilidad que actúa sobre lo posible para propiciar la creación. En palabras de Lezama se explica: “Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud. Ya la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros [...]. Ahora, ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa. Y que el icárico intento de lo imposible es la única seguridad que se puede alcanzar [...].”²²⁴ Tanto el movimiento de centración en la cosmología poética de Edgar A. Poe, como el de expansión en la cosmología de Ernesto

²²¹ José Lezama Lima: *La posibilidad infinita*. Archivo de José Lezama Lima, *op.cit.* p. 116.

²²² José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 50.

²²³ José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* pp. 128-129.

²²⁴ José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *op.cit.* p. 53.

Cardenal y de Lezama Lima, intentan buscar en los universos físicos las metáforas posibles que conformarán la imaginería poética de sus obras.

1.4. Poesía cosmogónica. Algunas figuras representativas en la poesía hispánica

Los paradigmas de la luz en la poesía, como hemos visto, representan todas las gradaciones lumínicas y muestran expresiones poéticas de gran sentido estético. Sea en su más alto grado de esplendor o en el menor grado, casi inadvertida, como penumbra, la luz es parte de una imagen del mundo que muchos poetas crean, para hacerse parte imprescindible de sus cosmogonías. Todos los poetas a los que hemos hecho alusión, se acercan, de algún modo, en sus especulaciones, a una poesía cosmogónica, engarzando un pensamiento poético a la inspiración que les provoca el espacio insondable del universo, y en específico, el que se abre por las iluminaciones del día, y que se cierra con la noche. Con mayor profundidad aún, y con una intención de enlace de aspectos significativos en una armazón conceptual, aparece la llamada poesía filosófica que, a más de la inserción de elementos teórico-reflexivos en un pensamiento poético, deja entrever una estructura -como es la avistada en José Lezama Lima a través de su Sistema Poético del Mundo-, que expresa ideas engarzadas a una intención más abarcadora, con una muy advertida vocación demiúrgica. Estamos además ante una contemplación y consecuente expresión estética por la aprehensión del universo, en el umbral de un mundo poético, cuyo propósito es el de crear el espacio de un mundo imaginado por la poesía. La idea de poesía filosófica no es nueva. El propio concepto de *poiesis*, de donde surge el moderno de poesía, apoya la idea de una poesía cosmogónica, es decir, una expresión poética que expresa un cosmos y una *imago mundi* peculiar. Esta armazón conceptual de la idea va más allá de un mero signo estético en la poesía, para construir una cosmovisión propia. Desde las primeras formas poéticas, y hasta las modernas, se pueden descubrir ejemplos de poesía filosófica: Valmiki, Dante, Goethe, Schiller, Antonio Machado, Jorge Luis

Borges, Vicente Huidobro, *et al.* En este linaje de poetas-filósofos situamos a José Lezama Lima.²²⁵ El concepto de poesía filosófica, tal y como lo entendemos, es de carga enteramente conceptual, que puede darse en cualquier época, y por tanto no tiene que limitarse a etapas aisladas de la lírica universal.²²⁶

En su unidad, es decir, en su primera expresión como *poiesis*, el conocimiento era vertido en los “moldes” de las cosmogonías, “paradigmas culturales”²²⁷ que fueron cimiento de la filosofía occidental. El *eidos* (idea, como esencia), permeó las primeras formas poéticas que ya expresaban el saber, muy en particular en el pensamiento de Platón, uno de los filósofos en quien mejor se ilustra la vía de la poesía (discurso dialógico y metafórico) como sustento de un sistema de conocimiento. Desde entonces, la historia del pensamiento ha ido perfilando las “vías” de su expresión, y han sido las convenciones sociales y culturales las que las han fijado como paradigmas de su cultura, insertadas como “programas” a la larga cadena de una evolución. Es así que a veces, las vías de expresión como formas son las que han impuesto los moldes del conocimiento, en los que se descubre sin embargo, una unicidad más o menos escindida, o más o menos cohesionada. Sobre estas cercanías y alejamientos entre la filosofía y la poesía como formas de conocimiento, refiere el escritor Jorge Santayana:

Los razonamientos e investigaciones de la filosofía son laboriosos; sólo de un modo artificial y con escaso donaire puede la poesía vincularse a ellos. Pero la visión de la filosofía es sublime. El orden que revela en el mundo es algo hermoso, trágico, emocionante; es justamente lo que, en mayor o menor proporción, se esfuerzan los poetas en alcanzar.²²⁸

²²⁵ Sobre el concepto de poeta-filósofo, véase Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes: “Lezama Lima y su Muerte de Narciso: ¿un análisis filosófico?”, Introducción a *José Lezama Lima: una cosmología poética* (Letras cubanas, 1990, pp.7-25).

²²⁶ Se ha hablado de “poesía filosófica” como un término dieciochesco, sin escuela propia, que enuncia poemas de contenido filosófico. Entre los cultivadores de esta línea están Jovellanos (Gaspar Melchor de Jovellanos), Cándido Melchor María Trigueros (Melchor María Sánchez Toledano) y Juan Meléndez Valdés. Sobre esta línea de poesía filosófica véase el artículo de R. Gonzalo: “La poesía filosófica” del Blog *Hechos religiosos* <http://rgonzalo.blogdiario.com/1231515720/la-poesia-filosofica> [9/1/2009].

²²⁷ Estas ideas las he desarrollado en el libro *La cultura y la poesía como nuevos paradigmas filosóficos* (Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008), resultado del Proyecto de investigación “Los nuevos paradigmas culturales en la literatura cubana del siglo XX” del Instituto de Literatura y Lingüística en La Habana (2004-2007).

²²⁸ Jorge Santayana: *Tres poetas filósofos*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1943. p. 19.

Pero este orden, que es el sustento de la filosofía como vertebración de un sistema de conocimiento, que no exactamente su esencia que sería el “saber”, no entra en contradicción con el contenido de este saber que también puede encontrarse, aunque “disperso”, en la vastedad de la poesía como sabiduría poética. Referido a tan sutiles distinciones y conexiones, nos dice el poeta T. S. Eliot, basado en sus estudios sobre poesía:

Una teoría filosófica que ha entrado en la poesía queda establecida, pues su verdad o falsedad en un sentido deja de importar, y su verdad en otro sentido queda probada. Los poetas en cuestión tienen, como otros poetas, diversas faltas. Pero estaban, en el mejor de los casos, empeñados en la tarea de tratar de encontrar el equivalente verbal de estados de la mente y el sentimiento.²²⁹

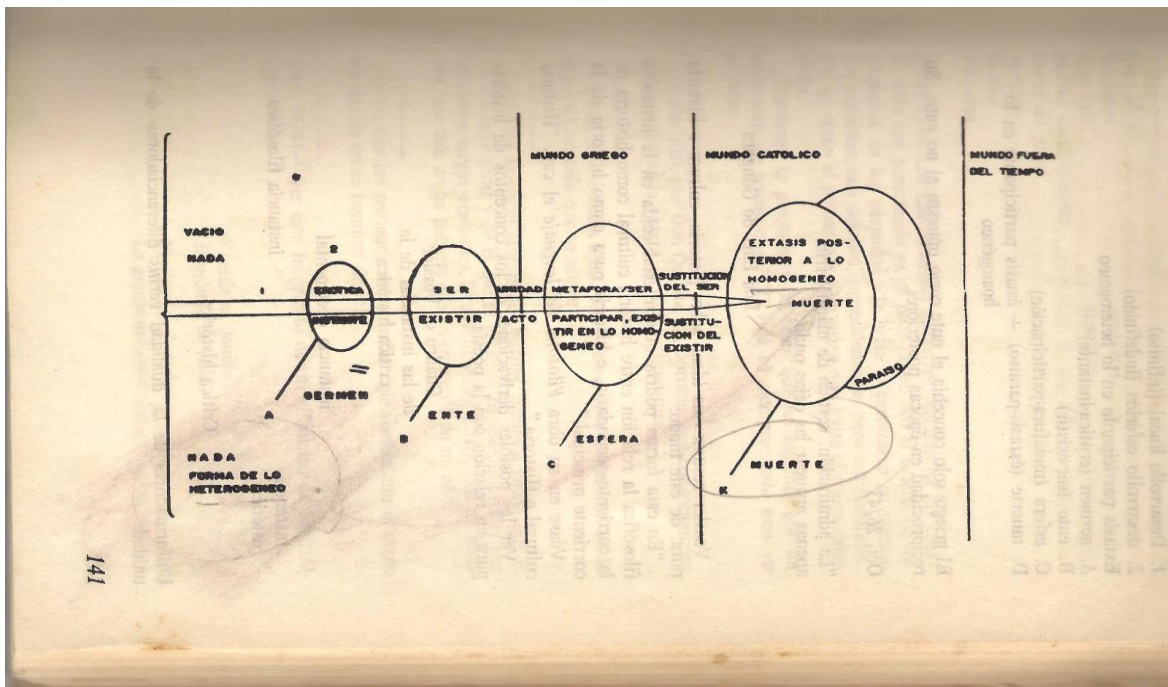
El “equivalente verbal” de la sabiduría traza, de otra manera, la misma “armazón conceptual” que la filosofía presenta como sistema o teoría, es decir, impone otro “paradigma”, asumido en mayor o menor grado de acuerdo a la capacidad asimilativa del grupo cultural, por historia y tradición, pero indisolublemente ligado a una revolución del pensamiento en tanto forma de expresión cultural. Es esta la simiente de un largo linaje de poetas que, a partir de una expresión netamente poética, “construyen” la armazón conceptual de una cosmología propia y distintiva, que crean como equivalente de su palabra. Sobre tales enlaces, como poeta que anhela el saber filosófico y metafísico, aparecen en el “Diario” de José Lezama Lima fechado el 11 de octubre de 1940, algunas frases que descubren tal añoranza: “Si pudiéramos definir al poeta un metafísico que ha errado su vocación!”²³⁰. Tal conclusión parte de un juego conceptual que establece entre la razón y la realidad, que llevada a su pensamiento poético se traduce como “ente de imaginación fundado en lo real. O si preferís: ente de razón fundado en lo irreal”²³¹, lo cual crea una base de apoyo a su noción de

²²⁹ T.S.Eliot: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé, Editores S.A., 1944 Tomo II p. 360. Nos interesa destacar, como dato curioso que ilustra además una continuidad de pensamiento, que Eliot fue uno de los alumnos, entre tantos otros poetas (entre ellos el español Antonio Machado), del Curso de Metafísica que impartió Henri Bergson entre 1910 y 1911.

²³⁰ José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* p. 124.

²³¹ *Ibíd.*

“razón poética”. La vocación filosófica de José Lezama Lima y su expresa intención de concebir un Sistema Poético del Mundo, tiene un antecedente muy notorio en el gráfico de una concepción del mundo que aparece esbozado en su “Diario”, fechado el 9 de octubre de 1943²³². Con pleno sustento cosmológico, en el esquema quedan indicadas nociones filosóficas tales como “ser” y “existir”, que son la base indagatoria más ortodoxa de la filosofía, pero que aparecen aquí no como abstracciones filosóficas *ad usum* -tal y como señalara de su propio Sistema Poético del Mundo²³³- sino como especulaciones enlazadas a la poesía, meta última de cualquiera de sus disquisiciones teóricas:



Esquema de una concepción del mundo. Aparece en el “Diario” de José Lezama Lima, fechado el 9 de octubre de 1943 (*Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, loc.cit.*)

Al final del esquema, Lezama apunta una relación explicativa de las categorías expuestas, que reproducimos:

1- Desarrollo lineal (infinito)

²³² José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* p.141. Aparece en página anterior otro diagrama más sencillo, que pensamos fuera completada con el que presentamos.

²³³ Véase una vez más la entrevista donde expone sus criterios acerca del Sistema Poético, en Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* pp. 11-41.

- 2- Desarrollo esférico (indefinido) Éxtasis participante en lo heterogéneo.
 A- Germen (erótica-instante)
 B- Ente (ser-existir)
 C- Esfera (metáfora-participación)
 D- Muerte (éxtasis-paraíso) éxtasis participante en lo homogéneo.²³⁴

Como se observa, en este esquema la concepción del mundo parte de un “vacío” que continúa el germen, el que a su vez contendrá la fuerza erótica, para él un “eros cognoscente” que da paso al “ente” como forma en el mundo. Por el “acto” se sucede el ser que participa como “metáfora”, es decir, ya como imagen en movimiento que es la situación del ser y del existir como *imago mundi*. Interesante es su idea de “éxtasis posterior a lo homogéneo” que dentro del ámbito católico -como aclara- hace corresponder a la muerte, enlazada al Paraíso. Muerte que, sin embargo, llega a superar cuando salva su condición de caducidad otorgada por el tiempo, para ser un mundo que vive ya fuera de la temporalidad.

En su “Cuaderno de apuntes”, Lezama vuela a remitirnos a algunas categorías de este embrionario esquema del mundo que relaciona con el desarrollo del poema, y que en sus ensayos “A partir de la poesía”, “Preludio a las eras imaginarias” e “Introducción a un sistema poético” ya se presentará con una organicidad y coherencia mayor, cuerpo de ideas que evidentemente, han sido pensadas con anterioridad en anotaciones aisladas. Estas son:

Germen (existir) hacia la muerte, el ancestro [...], voracidad de protoplasma
 Acto (ser) hacia la participación, el tánatos
 Metáfora (sustitución del ser)
 Participación (sustitución del existir)
 Éxtasis de participación en lo homogéneo (muerte)
 Paraíso (mundo fuera del tiempo)
 Mundo errante anterior a la metáfora²³⁵

Lezama propone una síntesis de este esquema, tal y como anota:

²³⁴ *Ibíd.* p. 142.

²³⁵ José Lezama Lima: “Cuaderno de apuntes” en *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima, op.cit.* p. 166.

- I-Mundo errante anterior a la metáfora
- II-Éxtasis de participación en lo homogéneo (muerte)
- III-Mundo fuera del tiempo (Paraíso)²³⁶

José Lezama Lima propone un modelo del mundo apoyado en sus conjeturas teóricas de base filosófica -que con total certeza se desprende de este esquema presentado- afán de crear un mundo propio o, al menos, ofrecer una imagen de él creada por la poesía, donde los elementos poéticos son motivos de apoyo que conforman un sistema eidético en correspondencia con el poético. De tal modo Lezama se sitúa en una tradición de poetas cosmogónicos, donde la *poiesis* -cargada de ideas, como propuesta de los primeros moldes poéticos en la Antigüedad, como hemos referido- es el sustento pleno de su expresión poética. Apoyada en una eidética que da fe de un sustrato reflexivo y filosófico, presentamos algunas figuras representativas en la poesía hispánica, que preceden la paradigmática de José Lezama Lima.

I.4.1. Sor Juana Inés de la Cruz

En el contexto de la poesía hispánica, la primera voz que enuncia y apoya esta modalidad poética, es sor Juana Inés de la Cruz, con su emblemático poema *Primero Sueño* (1692). Al decir de Octavio Paz, el poema, “único en la poesía del siglo de Oro”²³⁷, es punto de convergencia de la poesía y el pensamiento, lo cual reafirma el reconocido sorjuanista Alejandro Soriano Vallés: “*El sueño o Primero sueño*, como se ve, posee carácter único en la producción de la Décima Musa. Resultado de la libertad y no del compromiso, esta silva de 975 versos habla, desde los laberintos de la arquitectura barroca, de una cuestión vital para su autora: las condiciones y límites del conocimiento humano”²³⁸, para luego resumir la tesis

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. p.498

²³⁸ Alejandro Soriano Vallés: *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*, México. Editorial Garabatos, 2010, p.246.

básica del poema: “Problema metafísico y teológico, el núcleo de *Primero sueño* indica la dirección espiritual de sor Juana: ¿hasta dónde es lícito y posible llegar al entendimiento humano?”²³⁹. Con el mismo denuedo que el poeta cubano en el siglo XX, Juana de Asbaje, la monja enclaustrada tras las rejas aún más rígidas del siglo XVII, se lanza a bucear en una metáfora, su “sueño de vuelo”²⁴⁰, por las regiones más íntimas de sí misma, que se hacen, paradójicamente, las colectivas, ya que el sueño de imaginación llega al linde donde se bifurcan el alma del poeta y el *Anima Mundi* -Alma del mundo. A ese estado originario, vastedad de los espacios ante el que se avizora el alma como atracción abisal -aquella insondable inmensidad de los espacios que generaba el temor a Pascal²⁴¹, por el que recababa la humildad del Hombre ante Dios-, se asoma la poeta para acudir, en su impotencia humana, al vuelo de su imaginación, único instrumento que le permite la proximidad de un conocimiento vedado a la razón, pero al que no renuncia. Análogamente, el ámbito del sueño en José Lezama Lima, se engarza al mundo de la vigilia por los “goznes” de una imaginación que, por plasticidad inherente a la metáfora poética, salta de uno a otro espacio como “gozo azul y juego”²⁴². De tal modo, las figuras que aparecen en su sueño, no desdibujan la imagen de una realidad que continúa cifrada en lo onírico, imagen que centra toda su cosmología, cualquiera que sea el ámbito en que se exprese. De aquí la sugerencia de sus versos: “Quede tu brazo alzado, / lo reconoceré pendiente / más de prisa en su sueño / [...] ¿Comprendes la

²³⁹ *Ibíd.* p. 248.

²⁴⁰ El “sueño de vuelo” es un concepto del filósofo Gaston Bachelard referido al vuelo de la imaginación literaria, expresado en su obra *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*, (*op.cit.*), particularmente estudiado en su Capítulo I titulado “El sueño de vuelo”. Para el teórico francés, “el soñador va a la deriva. Al verdadero poeta no le satisface esta imaginación evasiva. Quiere que la imaginación sea un viaje” (Gaston Bachelard: *El aire y los sueños...*, *op.cit.*p. 12). El significado del viaje de la imaginación, se basa en la extensión sugerente de la metáfora.

²⁴¹ Acerca de la acentuada pequeñez del hombre frente a la naturaleza, desvalimiento por la que acude a la protección del Dios hacedor de la grandeza natural, Blaise Pascal expresa en su conocida obra *Pensamientos*: “¿Qué hará, pues, sino barruntar alguna apariencia del medio de las cosas, en una eterna desesperación por no conocer ni su principio ni su fin? Todas las cosas han salido de la nada y van llevadas hacia el infinito. ¿Quién podrá seguir estas sorprendentes andanzas? El autor de estas maravillas las comprende. Ningún otro puede hacerlo.” (Blaise Pascal: “Desproporción del hombre” en *Pensamientos*, Sección II, acápite 72, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp.23).

²⁴² José Lezama Lima: “Breve sueño”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p.55.

mano alzada / -flor de hielo y de venas / la propia pertenencia de lo real - / y el diapasón sin eco?”²⁴³. En Lezama, el sueño es el diálogo con lo universal, el mensaje cifrado en las imágenes del tiempo; la vuelta al pasado oculto, a la memoria guardada por la naturaleza. En el sueño, el alma puede realizar un viaje sin amarras, desposeída de la prisión de una racionalidad -y hasta de una fijeza dentro del cuerpo, dependencia del mundo sensorial- , idea que el poeta realza como distinción con la muerte, donde la inexistencia de movimiento impide el movimiento el alma, por lo que dice: “En la muerte el alma se siente incompleta y añora la prisión desprendida, pero en el sueño el alma se pasea, continúa, se prende a un pensamiento difícil de trazar, que nos gobierna con despotismo invisible.”²⁴⁴ Por el sueño llegará al hombre “el dictado de lo oscuro”²⁴⁵, dice Lezama imbuido en la metáfora de la noche; como una de las versiones de la metáfora lumínica, Lezama penetra y descubre igualmente en el sueño -uno de sus emblemas- una vía cognoscente a través de la introspección y el hundimiento en sí mismo. El sueño, como metáfora, es otra forma de vida. El lenguaje onírico traza la dependencia del mensaje verbal con los signos fijados en sus imágenes visuales. El sueño y la poesía operan igual. Las impresiones sensoriales se introducen como imágenes mnémicas y se traducen, de acuerdo al lenguaje específico, en ideas. El camino recorrido por el inconsciente hasta llegar al pensamiento lógico, es el mismo proceso de perfeccionamiento de la figura poética, proceso que efectúa el engarce de los significados que cobran forma por la razón, desde su fuga de lo irracional. La libre asociación de las ideas como símbolos del sueño es la misma relación que se establece entre los fragmentos de la realidad en la poética lezamiana, “enlaces ocultos” que obedecen a la temporalidad. Por ello es también el sentido hipertélico del signo lezamiano una progresión constante por su crecimiento en el tiempo, como son también los símbolos del sueño que

²⁴³ José Lezama Lima: “Figuras del sueño”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p.33.

²⁴⁴ José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, *op.cit.* p. 109.

²⁴⁵ José Lezama Lima: “Los más antiguos aquietamientos sabios” en *Revista de la Biblioteca.... loc.cit.* p. 38.

“contienen e informan” más allá del significado en las coordenadas en que se expresan. En el proceso poético lezamiano el consciente participa del sueño en una elección del material caótico de su irracionalidad, para establecer el símbolo y el signo de entendimiento. Por el sueño -como por la poesía- el hombre se comunica con su mundo ancestral, con el significado íntimo de su vivencia, y con el espíritu que le unifica a la naturaleza. El sueño, en Lezama, es entidad lejana, temida y deseada. Se acerca por lo oscuro y allí se encuentra. Como forma de lo real en el inconsciente, el sueño “recuerda” sus figuras. El sueño es el cauce que conduce lo oculto, las sensaciones más insospechadas, la idea de lo rescatado en el olvido. Dice así Lezama: "El sueño se pliega, desaparece o se nos avecina apretándonos torpemente, pero nuestro cuerpo rodeado de arena le ofrece un límite"²⁴⁶.

En un interesante estudio sobre la historia de la imaginación²⁴⁷, Patrick Harpur hace corresponder el espacio abismal de lo ignoto -fuente nutricia de la que se alimenta la imaginación-, con ese “Otro Mundo” que el pensamiento occidental ha transformado en abstracción intelectual. Pero como nominación, puro arbitrio al fin, este espacio se torna aproximado y conjugado con uno o varios modelos, en un “espacio intermedio” acrecentado aún más por un “logos de lo germinante”²⁴⁸ que atesora para convertirse en el “mundo imaginal”²⁴⁹ del que habla Henri Corbin, superador del “daimónico” del propio Harpur. La

²⁴⁶ *Ibíd.* p. 98.

²⁴⁷ Patrik Harpur, en un ensayo sobre la reinterpretación de los mitos en la era moderna, hace un exhaustivo recorrido por el pensamiento humano a través de la imaginación, para dar cuenta de las traslaciones que los antiguos mitos y leyendas realizan al incorporarse en las formas modernas de ver el mundo. Véase Patrik Harpur: *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación* (Girona, Atalanta, 2006) El tema de la imaginación también es sujeto relevante en la obra de Gaston Bachelard (*El aire y los sueños, op.cit*) y en la obra de Henri Corbin (*La imaginación creadora...op.cit*).

²⁴⁸ Tomamos prestado el concepto que enuncia el profesor Jesús Moreno Sanz sobre la “razón poética” de María Zambrano en concordancia con el pensamiento de José Lezama Lima, que tanto tiene que ver con un pensamiento teleológico, es decir, que se proyecta en espacio y tiempo, y que en este caso creemos ver en Sor Juana Inés de la Cruz, al traspasar su *logos* -como punto de elevación de una imaginación poética-, los lindes de mundos, el real y el Mundo Otro, en el sueño de vuelo. Véase de Jesús Moreno Sanz: “El fuego secreto. Entrecruces, correspondencias y vías concluyentes entre Lezama Lima y María Zambrano y otras ocurrencias latinoamericanas”, *El logos oscuro: Tragedia, mística y poesía en María Zambrano* (Parte II, Volumen I) en *op.cit.* p. 288.

²⁴⁹ Aludimos al concepto “mundo imaginal” (*mundus imaginalis*) de Ibn Arabi, ya referido y explicado en el acápite I.2.8., que se corresponde al ámbito crecido de la imaginación poética.

imaginación mitopoyética de Sor Juana, tan cercana a los neoplatónicos, recrea un nuevo mito, de consonancias modernas, al entronizar el Mundo real en el Mundo Otro²⁵⁰, fijadas las imágenes oníricas en un mundo intermedio entre ensueño y realidad, reconocida por el pensamiento antiguo griego en su *phyché tou kosmou*, y que sería recogida como legado de la cultura occidental en el mito del *Anima Mundi*²⁵¹. De tal modo, Sor Juana visita el lado más oculto de la Naturaleza, más allá de sus propios y seguros conocimientos (físicos, matemáticos, astronómicos), escogiendo el viaje ambiguo y peligroso, por los “estratos daimónicos”²⁵², mundo sugerente y movedizo como las figuras que encuentra y presenta, reconocibles por los “contenidos manifiestos” de la realidad, pero destacados por la misma “conciencia psíquica” de la que están compuestos. Llegada a la región de lo insondable, aquella “inmensidad de los espacios”²⁵³ a la que Pascal temiera, y que diera paso, tan

²⁵⁰ En el segundo Estudio Preliminar a *Primero sueño* (en Sor Juana Inés de la Cruz: *Primero sueño*, primer Estudio Preliminar Karl Vossler, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1953), Ludwig Pfandl analiza el tema del sueño en la obra al referirse a los ensueños y alucinaciones que la poetisa padecía. Véase Ludwig Pfandl: Sor Juana como soñadora” en *Primero sueño* (op.cit. pp. 21-31).

²⁵¹ Patrik Harpur, en el ensayo *El fuego secreto...* (op.cit), ha estudiado con profundidad los contenidos que a lo largo de la evolución del pensamiento humano, se han otorgado a la dimensión conocida como “Otro Mundo”, convertida en una abstracción que, según el autor, ha sido denominada de tres modos diferentes: Alma del Mundo, imaginación e inconsciente colectivo. Estos términos han sido rechazados por la ortodoxia occidental, sea religiosa o filosófica, pero han permanecido dentro del campo especulativo de la imaginación expresada en la poesía. Una de las expresiones más socorridas es aquella vertida en el ámbito de los sueños, donde el inconsciente se manifiesta como figura de ese “Otro Mundo”, el que no es más que un estrato del real. Véase Patrik Harpur: *El fuego secreto de los filósofos* (Capítulo V), op.cit. pp.72-86.

²⁵² Como “estratos daimónicos” aludimos a aquellas zonas que engloban tanto los seres míticos, legendarios, espíritus tutelares, arquetipos, los guías personales, fenómenos espirituales (psíquicos, anímicos) que pertenecen al mundo espiritual, y que como acervo de la imaginación del hombre, viven en su inconsciente. En los “estratos daimónicos” se condensan las imágenes míticas en imágenes del inconsciente, al ser rechazadas por el pensamiento racional. Esta conversión de la figura mítica en figura del inconsciente, es llamada por Harpur “desplazamiento daimónico de formas” (Patrik Harpur: *El fuego secreto de los...* op.cit.p.142), que representa también un movimiento metafórico. Este rango es particularmente estudiado por Patrick Harpur en su obra *Realidad daimónica* (Barcelona, Atalanta, 2007).

²⁵³ Una de las obsesiones del filósofo francés Blaise Pascal radicó en este temor a los abismos, que es el temor del hombre por su insignificancia ante la “inmensidad de los espacios”. En su libro *Pensamientos* (op.cit.), al referirse a la naturaleza humana frente a la naturaleza cósmica, dice: “Vuelto a sí mismo, considere el hombre lo que es él a costa de lo que es: considérese perdido en este cantón apartado de la naturaleza; y desde esta célula en que se halla alojado, me refiero al universo, aprenda a estimar la tierra, los reinos, las ciudades y a sí mismo en su justo precio [...], ¿pensará tal vez que es ésta la extrema pequeñez de la naturaleza? Voy a hacerle ver aquí dentro un nuevo abismo. Voy a pintarle, no solamente el universo visible, sino la inmensidad concebible de la naturaleza, en el recinto de este compendio de átomos. [...] Porque finalmente, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente incapaz de comprender los extremos [...], igualmente incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito en que se halla sumido” (Blaise Pascal: “Desproporción del hombre” en *Pensamientos*, op.cit. pp.22-23).

plenamente, a la intromisión de las “razones del corazón”²⁵⁴, como señal entrañable de un intuicionismo que neutralizara el recio racionalismo cartesiano del siglo XVII, el Alma, impelida por la intuición primera de la poesía, se adentra en el misterio, embozada y encapuchada aún de una racionalidad que la alerta y limita su aventura, lo que es bien descubierto en el poema sorjuaniano: “Tanto no, del osado presupuesto, / revocó la intención, arrepentida, / la vista que intentó descomedida / en vano hacer alarde / contra objeto que excede en excelencia / las líneas visuales / -contra el Sol, digo cuerpo luminoso, / cuyos rayos castigo son fogoso / que fuerzas desiguales / despreciando, castigan rayo a rayo / el confiado, antes atrevido / y ya llorado ensayo...”²⁵⁵. El adentramiento en los espacios de la noche es de igual modo guiado en Lezama por una intuición que rige su razón, que tanto tiene que ver con sus concepciones poéticas. Dice el poeta cubano que: “El hombre actual olvida que si no tiene oscuro, no puede tener iluminaciones”²⁵⁶. Y en otra oportunidad agrega: “Lo mitológico es siempre esclarecimiento, árbol genealógico”²⁵⁷. Ya dentro de la noche, los elementos de la conciencia van tomando otro lugar para convertirse en las figuras del sueño, que en Sor Juana aparecen “cuando [...] del cerebro, ya desocupado, / los fantasmas huyeron, / y, como de vapor leve formada / en fácil humo, en viento convertida / su forma resolvieron”²⁵⁸. La memoria, almacén de las cosas vividas como “sombra fugitiva”²⁵⁹, entra al ámbito del sueño y luego, en un momento de embeleso, va de nuevo despidiendo su forma cuando [...] de Venus,

²⁵⁴ Esta idea proveniente del pensamiento de Pascal, tan impregnada de intuicionismo, es apropiada por María Zambrano, quien en su línea de pensamiento llega a constituir, ya en plena modernidad, el trasunto de la función cognoscitiva de la luz como “metáfora del corazón”, por la cual la luz y la visión determinan la peculiaridad de una nueva forma de conocimiento y así de un nuevo concepto de racionalidad. Sobre esto dice la pensadora española: “Al lado de la gran metáfora de la ‘luz intelectual’ ha vivido otra de destino bien diferente: su continuidad no parece haberse mantenido, de tal manera que hemos de echar mano a otra metáfora: la del río cuyas aguas se esconden absorbidas por el tiempo para luego reaparecer nada más parecido a la arena que se traga el agua que el paso del tiempo que, a veces, parece encubrir muchas cosas que han muerto y que prosiguen su vida secretamente casi clandestinamente con una continuidad que podríamos llamar infra – histórica”. (“La metáfora del corazón” en Revista *Orígenes* (1944) I, 3, pp- 3-10). Sobre este concepto y su relación con la cosmología de José Lezama Lima, nos referiremos en el Capítulo III, acápite correspondiente.

²⁵⁵ Sor Juana Inés de la Cruz: “Primero Sueño”, versos 449-455, *op.cit.* p.56

²⁵⁶ José Lezama Lima: “Los más antiguos aquietamientos sabios” en *Diario, loc. cit.* p. 38.

²⁵⁷ José Lezama Lima: “La imagen histórica” en *La cantidad hechizada. op.cit.* p. 59-60.

²⁵⁸ Sor Juana Inés de la Cruz: “Primero sueño” *op.cit.*, versos 886-891, pp. 69-70.

²⁵⁹ *Ibíd.* Verso 882, p. 70.

antes, el hermoso / apacible lucero / rompió el albor primero [...]”²⁶⁰. Para Lezama llegarán cuando “El sueño sobre mi carne / asegura su isla leve. / [...] El sueño que cae / la cal fugaz / que quiere destrenzar / símbolos en la pared”²⁶¹. El proceso de conocimiento en *Primero Sueño*, aunque sustentado por la imaginación, no se desprende de una racionalidad requerida. La “bisagra engarzadora”²⁶² es el vértice de las correspondencias, el lazo que anuda todos los elementos del Mundo que, en imágenes volcadas, y así volátiles, aéreas, sugerentes, plásticas y evocadoras, van recomponiendo una figura reconocible en sus arquetipos, como universales que arrojan el Alma del Mundo. De este modo, aparece en el poema un sentido de hominización que así se expresa: “el Hombre, digo, en fin, mayor portento / que discurre el humano entendimiento; / compendio que absoluto / parece al Ángel, a la planta, al bruto / cuya altiva bajeza / toda participó Naturaleza”²⁶³. Cómo no recordar aquí la idéntica correspondencia -para el filósofo español Jesús Moreno Sanz, “coincidencia”²⁶⁴- que establece Lezama Lima en su ensayo “Confluencias”, el más hermético y cabalístico de todos, entre “la planta, el animal y el Ángel”²⁶⁵, de clara “koimonía” tan enlazada a Sor Juana. Análogo al sueño de vuelo sorjuaniano, en Lezama Lima el itinerario recorrido por el alma en la noche recuerda aquel de la imagen que ocurre desde el signo primario hasta su resolución

²⁶⁰ *Ibíd.* Versos 895-897, p. 70.

²⁶¹ José Lezama Lima: “Figuras del sueño” *op.cit.* p. 34.

²⁶² Sor Juana Inés de la Cruz: “Primero Sueño”, *op.cit.*, verso 659, p. 63.

²⁶³ *Ibíd.* Versos 690-695, pp.63-64.

²⁶⁴ Una analogía peculiar la encuentra el filósofo español Jesús Moreno Sanz en esta relación entre planta, animal y ángel con el *Émphytos Koimonía* (que es la “comunidad natural con el cielo” llamada por Clemente de Alejandría), la que, sorpresivamente, la encontramos como casi exacto parangón, en los versos de la monja mexicana, aquí referidos. Véanse los comentarios en Jesús Moreno Sanz: “El fuego secreto. Entrecruces, correspondencias y vías concluyentes entre Lezama Lima y María Zambrano y otras ocurrencias latinoamericanas”, *op.cit.* p. 287.

²⁶⁵ La referencia exacta de “Confluencias” en la que basa sus argumentos Moreno Sanz es: “Un día le oí decir a un decimista, al remontar un octosílabo: el alma se da en la sombra. Intuición coincidente con un teólogo que nos afirma que el hombre tiene que sentir como las plantas, pensar como los ángeles y vivir como los animales. Quizás en el otro extremo de la cuerda ocupada por el ángel, no esté la bestia, sino esa feliz coincidencia del *otium cum dignitate* del humanismo y el pacer de las bestias, ambas manifestaciones de la contemplación del cielo silencioso de los taoístas”. En José Lezama Lima: “Confluencias” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 448.

metafórica, expresado en *Paradiso*²⁶⁶. Sor Juana integra ese universo de creadores que regalan con su obra algo más que expresión y gala estética y poética, para regresar a los tiempos en que la *poiesis* creaba con toda la fuerza de su ímpetu generador una nueva cosmogonía.

I.4.2. Vicente Huidobro

En uno de sus ensayos de estética, “La creación pura”²⁶⁷, Vicente Huidobro expresaba importantes consideraciones poéticas sobre poesía, enlazada a especulaciones cosmológicas: “[...] una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista añade a la naturaleza y que debe tener como los astros una atmósfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrífuga.”²⁶⁸ Y más particularmente, sobre la poesía, insiste en el equilibrio entre ambas atmósferas, “ese balanceo de mar entre dos estrellas. Y hay ese *Fiat Lux* que lleva clavado en su lengua”.²⁶⁹ El contexto epocal da también sustento a tales consideraciones. Las teorías del hiperespacio - entre ellas las ya comentadas de la física cuántica- desafían cualquier propuesta estática y provocan la audacia del pensamiento a sumirse en los secretos del universo, no para detenerse en ellos, sino para tocarlos y animarlos. Ante esa nueva realidad, Vicente Huidobro lanza su manifiesto *Non serviam*²⁷⁰. Huidobro juega a ser dios, y levanta al hombre de su propio caos, tal y como aparece en su poema “Adán”²⁷¹, donde postula una función gnoseológica del verbo

²⁶⁶ Sobre la particularidad nocturna del paradigma de la luz en la novela *Paradiso*, estudiaremos en el acápite III.3.2, del Capítulo III.

²⁶⁷ Vicente Huidobro: “La creación pura. (Ensayo de estética)”, en *Obra selecta*, selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas Luis Navarrete Orta, Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1989. Conferencia ofrecida en el Ateneo de Madrid, en 1921, cuyas consideraciones sobre poesía fueron expresadas igualmente en “Teoría del creacionismo”, texto leído en El Ateneo de Buenos Aires en julio de 1916.

²⁶⁸ Vicente Huidobro: “La creación pura”, *op.cit.* p. 301.

²⁶⁹ Vicente Huidobro: “La poesía” en *Obra selecta*, *op.cit.* p.295.

²⁷⁰ Uno de los más emblemáticos manifiestos del creacionismo es el texto “*Non serviam*”, leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, donde el poeta deja clara la postura que toma frente al mundo. En él dice: “...el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*” (Vicente Huidobro: “*Non serviam*” en *Obra selecta*, *op.cit.* p.291). A partir de este reclamo, Huidobro define la relación suficiente de creador de su propio mundo: “Non servían. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo” (*Ibíd.*).

²⁷¹ Interesante es introducir algunos vasos comunicantes entre el poema de Huidobro y el tratamiento que en su obra da el erudito alemán Karl van Eckarsthausen a la figura de Adán. Para el chileno, la figura del primer hombre se yergue en poderío plenamente suficiente de sí. Para el filósofo, Adán en su condición de expulsado

como sustancia de creación de una nueva “realidad cósmica”, pequeño microcosmos que es el hombre y que otorga al poeta el rango de Creador. El creacionista, más que invocar reglas y preceptos arraigados, pretende develar una novedosa y propia cosmología. Estamos en presencia de otro ejemplo más del largo linaje de poetas-filósofos, creadores de un propio universo construido sobre los cimientos de una expresión verbal. El creacionismo de Vicente Huidobro propende al valor iniciático de la palabra, lo que resulta igualmente trasunto de la poética grupal originista, filiación ya común dentro del ámbito poético hispanoamericano. El carácter primigenio de la poesía estaba ya en las concepciones poéticas del creacionismo, aunque el carácter hipertélico concebido por Lezama Lima como esencialidad, se detenía, para la estética creacionista, en el signo -preponderante, inmenso, sobredimensionado, pero limitado a él- y con éste a la hechura del ser. Así para Vicente Huidobro, el poeta es un pequeño Dios²⁷² y a él alcanza la misión de hacer un poema “como la naturaleza es capaz de crear un árbol”²⁷³. La palabra tiene la misma misión en Huidobro que en Lezama, pero no la misma posibilidad. La palabra “crea” la realidad en el poema; el verbo lezamiano viaja por su signo hasta el origen de su esencia, pero en el instante en que debía convocarse la figura, restalla la nueva posibilidad de recomposición y sólo se logra la efímera imagen de la poesía²⁷⁴.

del Paraíso, conserva el esplendor de su antiguo cuerpo de luz, que está “constituido por energía concentrada de la luz y de los elementos, antes de que estos elementos fueran destrozados por la maldición”, en Karl van Eckartshausen: *De las fuerzas mágicas de la naturaleza (fragmentos)*, (op.cit. p. 6).

²⁷² “El poeta es un pequeño Dios”, diría Huidobro. Véase Vicente Huidobro: “Arte poética” (*El espejo de agua*) en *Obra selecta*, op.cit. p. 3. Esta idea del hombre-Dios como creador, será básica en su teoría del creacionismo.

²⁷³ Vicente Huidobro: “El creacionismo” en *Obra selecta*, op.cit. p. 315.

²⁷⁴ El investigador argentino Jorge Marturano a propósito del verbo lezamiano habla de un “logos ilegible” (“La reflexión con la que Lezama irrumpe en el contexto cubano aparece dotada [...] de una dimensión teórica que no se puede separar de la experiencia lingüística en la que sumerge al lector y que constituye el fundamento del particular “logos ilegible” lezamiano, donde se asienta su proyecto poético, pero exhibe también una preeminencia visual y espacial que adquiere un carácter explicativo”, Jorge Marturano: “El insularismo de cara al mar” en *Orígenes, revolución y después...*, compilación, edición e introducción de Teresa Basile y Nancy Calomarde, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2013, p.214). Marturano toma la idea de “logos ilegible” del “illegible logos” con que Juan Pablo Lupi define el verbo lezamiano en comparación con la “legibilidad del logos” en Huidobro, particularmente en su poema “Altazor” (Juan Pablo Lupi: “Lezama, Theories, Legacies”, citado en nota 11 de Jorge Marturano: op.cit. p. 214). Si bien este “logos ilegible” se asienta en la difícil “dimensión teórica” apuntada, que presupone la eidética lezamiana, el hecho de que para el mismo Marturano

En la peculiar relación del poeta chileno con la naturaleza a partir de la poesía, aparece su visión de viaje que intenta la metáfora de la caída interminable de manera inversa a Lezama, determinada en el poeta cubano por su vocación teleológica. A semejanza del viaje en el sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, donde el alma va reconociéndose en la noche, en su poema “Altazor” el hombre emprende un viaje de vuelo, en el que su imaginación se empeña en re-conocerse en cada momento y espacio donde deba enfrentarse a un destino que le hace crecer para superarlo. El viaje de vuelo de Altazor, es un re-conocimiento del espíritu humano por trascender los límites de su hechura humana, esta vez en el espacio de la memoria, en vez del sueño:

¿Habéis oído? Ese es el ruido siniestro de
los pechos cerrados.
Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al
lado afuera.
[...]
Mago, he ahí tu paracaídas, que en una palabra tuya
Pueda convertir en un paracaídas maravilloso
Como el relámpago que quisiera cegar al creador.
¿Qué esperas?²⁷⁵

La hipertelia del verbo lezamiano impele una direccionalidad a todo viaje, aún más el de génesis, que es el asunto central del poema “Dador”, como gestación del ser y la figura, y donde encontramos remanentes temáticos en cuanto a los viajes de sueño de Sor Juana Inés de la Cruz y el recorrido por la memoria en Huidobro. La misma sed de conocimiento que

este “logos” exhiba una “preeminencia visual y espacial”, inclina más una diferenciación entre ambos poetas por la vocación y tendencia del signo poético, la que propicia una apertura, diversidad sugerente y movilidad de la imagen, en Lezama -esto es, hipertélica, tal y como se expresa en su Sistema Poético del Mundo-, tendencia de movimiento que en Huidobro se completa en su propio signo, sin otra pretensión que significarse en él. No creemos, por ello, que el término “ilegible” sea el más preciso para definir el “logos” lezamiano, que si bien plástico y abierto a un conocimiento infinito, es perfectamente legible cuando nos compenetramos con el Sistema Poético del poeta cubano, y así con su hermenéutica.

²⁷⁵ Vicente Huidobro, “Altazor” en *Obra selecta, op.cit.* p.108. No podemos dejar de comentar la analogía que se advierte entre el viaje de caída en “Altazor” a aquel expresado por Virgilio Piñera -otro de los poetas del Grupo “Orígenes”- en su poema “La destrucción del danzante”, publicado en la revista *Clavileño* (1943) 6-7, pp 3-5. La reiteración de la frase “sabe caer” en Piñera es la exacta correspondencia del verbo “caer” en “Altazor” de Huidobro (sobre todo en el Canto I) que dibuja un viaje de conocimiento a partir no de los elementos por alcanzar, sino por recordar. En ambos poemas el sujeto lírico se lanza a un viaje atrayente hacia los abismos, pero no de manera caótica, sino dotado de una lógica cabal por ser esta tendencia una misión.

embarga el itinerario del alma en estos poetas, es el anhelo por la formación de una figura que determina el viaje de la metáfora, que -sentencia Lezama en el poema- “nos obliga a creer en la primera existencia”²⁷⁶. Es interesante observar, no obstante las divergentes direcciones que desplazan los trayectos de conocimiento en ambos poemas, cómo convergen algunos momentos cognitivos, que aparecen como depuraciones de un proceso que al final, no importa la orientación tomada, será la de la plenitud del conocimiento. En su poema Huidobro fija una motivación del viaje, en la imprecación de Altazor:

¿En dónde estás Altazor?
La nebulosa de la angustia para como un río
Y me arrastra según la ley de las atracciones.
La nebulosa en olores solidificada huye su propia soledad.²⁷⁷

De igual modo en “Dador”, el germen que intenta realizarse en figura, enfrenta la misma angustia y vicisitudes, que expresa Lezama:

El germen metamorfoseado en el acto puede participar,
se libera de su hambre que lo rendía a la doctrina del padre,
así el espíritu que no puede operar sobre el germen,
que vuelve siempre a la destruida niebla de su centro
[...]
El germen se consumía en la planicie de su ser absoluto,
pero el acto necesita de esa cobardía que es también una medida de las
criaturas.²⁷⁸

Cada poeta impele su sueño de vuelo, de la forma en que se aviene a su poética: Lezama impulsa el germen: “El germen recibe el lanzazo vertical del verbo, [...]”²⁷⁹. Huidobro atenaza a su criatura en su caída: “Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo del tiempo / Cae al fondo de ti mismo [...]”²⁸⁰. La validez del viaje es el ímpetu por completar una misión encomendada a la metáfora del conocimiento. Huidobro llega hasta el fondo del abismo abierto -aquel amenazadoramente atrayente de la caída de

²⁷⁶ José Lezama Lima: “Dador”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 247.

²⁷⁷ Vicente Huidobro: “Altazor”, en *Obra selecta*, *op.cit.* pp. 108-109

²⁷⁸ José Lezama Lima: “Dador”, *op.cit.* p. 240

²⁷⁹ *Ibíd.* p. 239

²⁸⁰ Vicente Huidobro: “Altazor”, *op.cit.* p. 109.

Altazor- como pozo repleto del único saber, sin mácula cultural ni histórica, a partir de fisuras de lo real discursivo, que ahora se convierte en plenitud verbal. El fondo del abismo, que profundiza en una metáfora de lo nocturno, es espacio comunicado con el universo que integra el hombre. La noche se abre -como será la noche abierta, comunicable, “propicia” para José Martí²⁸¹- porque es capaz de ser aprehendida como “estrella que humea entre mis dedos”²⁸², por la participación de la luz. En su metáfora de vuelo, la noche cae, y penetra el espacio más próximo al hombre. El hombre del creacionista Huidobro, es “un hombre de luz”²⁸³. Al entrar en su noche, lo hace guiado por su propia semblanza iluminada. La noche cae, pero resbala por la nieve que amortigua su extraña irrupción. Como Altazor, en un viaje de la imaginación, la noche, en su caída hacia el hombre, se enciende por la mirada que regala el primer fuego. La noche con sus dormidos resplandores de luz, se hace paradigma en un universo donde el hombre y la naturaleza se funden:

Sobre la nieve se oye resbalar la noche

La canción caía de los árboles

Y tras la niebla daban voces

[...]

Yo en la orilla silbando

Miro la estrella que humea entre mis dedos²⁸⁴

El viaje del germen-figura no es la caída direccional hacia el abismo, aunque la resistencia de la sustancia poética a su “definición mejor”, embate otros abismos. El trasiego de uno a otro lado de las formas, que en Huidobro se pliega a una caída sabiamente conducida por su paracaídas, es la añoranza a traspasar el puente que deslinda lo visible de lo invisible. Cómplices ambos de la noche y de su invisibilidad, esperan a que despierten las figuras

²⁸¹ Nos referimos a algunos versos del poema de José Martí “La noche es la propicia” (*Flores del destierro*). Véase en *Obras completas*, tomo 16, La Habana, ed. Ciencias Sociales, 1975. p. 245

²⁸² Vicente Huidobro: “La noche” en *Antología*, prólogo, selección y notas de Eduardo Anguita, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1945, p. 32.

²⁸³ Aludimos nuevamente al concepto sufi “hombre de luz”, ya referido, y que tantas resonancias ha encontrado en su recepción en la poesía occidental. Particularmente se estudiará en el concepto lumínico de Fina García Marruz y de José Lezama Lima, centro de nuestro estudio.

²⁸⁴ Vicente Huidobro, “La noche” *op.cit.* p. 32.

escondidas al arribar a ellas. Huidobro espera mientras “sobre la nieve se oye resbalar la noche”²⁸⁵. Lezama aguarda en la “bisagra engarzadora” de un puente, “como el rey ciego / que ignora que ha sido destronado / y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna”²⁸⁶. Ambos poetas, en reinventado diálogo con la naturaleza, han despertado las nuevas luces encontradas de su “nochería”.

I.4.3. Antonio Machado

Comunicado por el mar y por el idioma, la cultura hispánica, de una a otra orilla, guarda esa relación intrínseca con la naturaleza, ya sea aquella sellada en cercanías amables, ya sea marcada en lejanías abruptas, mistericas, insondables espacios que la poesía conquista con los lazos de metáforas atrevidas y audaces. Tal es el caso que hallamos en España, con la obra poética de Antonio Machado. Más de un crítico ha encontrado en su lírica, tan regodeada en sus campos de Castilla como en las abisales nocturnidades que la ocultan ya tan fuera de su propia luz, un sentido cosmogónico propio de los poetas-filósofos. Al respecto, José María García Castro lo anuncia con certera determinación: “Si se leen atentamente las reflexiones de Machado sobre el arte poética, y sus reflexiones antropológicas y teológicas, se descubrirá una riqueza filosófica que permite, sin duda, un mayor entendimiento y disfrute de su obra lírica”²⁸⁷. Para el crítico, no hay lugar a dudas de que el pensamiento de Antonio Machado es eminentemente una “filosofía poética”²⁸⁸. Pero a diferencia de otros poetas, Machado sí explicitó abiertamente esa vocación como un camino que lo llevara a develar las ansias de un

²⁸⁵ *Ibíd.*

²⁸⁶ José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente”, *op.cit.* p. 96.

²⁸⁷ José María García Castro: *La filosofía poética de Antonio Machado*. Biblioteca de Ensayo 78, Serie Mayor (versión digital) <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/21288/1/Cuadernos%20Filosofia%2022-2.pdf>, p.12.

²⁸⁸ De este criterio, compartido por los intelectuales cubanos, da constancia el escritor Enrique Labrador Ruiz en su crónica: “Cifra en la muerte de Antonio Machado”, publicado en la revista *Pueblo* (1939), III, s/p, donde expresa: Filósofo él de muy alta alcurnia, padre y maestro de Juan de Mairena, su corazón afligido no pudo tolerar hasta el último instante aquella gravidez de lágrimas que le ahogaba: antes de apurarlas totalmente le estalló el pecho en la agonía definitiva, como otrora le estallara en cantos de vocación poética” (Enrique Labrador Ruiz: “Cifra en la muerte de Antonio Machado”, en *Escritos periodísticos*, selección y prólogo Adis Barrio, La Habana, editorial Extramuros, 2013, p. 18).

espíritu siempre en pos de una mayor elevación y cultivo. Según se advierte, el propio Machado observó esa vocación filosófica, que pensamos crecida por su incursión en el Instituto Libre de Enseñanza, institución fundada por Francisco Giner de los Ríos, en el empeño de renovar y salvar lo mejor de la cultura española, luego de una crisis de penosas resonancias.²⁸⁹

La pasión desbordante de Antonio Machado por la filosofía sorprende por su intencionalidad, y quizás esto explique la indiferencia que sintiera por poetas contemporáneos que -tanto como él- enaltecieron la lengua española²⁹⁰, lo que manifiesta sin ambages: “Pobres son mis letras en suma, pues, aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que amena literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron”²⁹¹. Llama la atención, además de la unidad de sentido entre la poesía filosófica de Antonio Machado y el Sistema Poético de base filosófica en Lezama, desarrollados ambos con plenitud en una expresión plenamente literaria, el cauteloso y previsor alejamiento que ambos tenían ante una filología apabullante que podía restar profundidad de pensamiento a la poesía. En su “Diario”, fecha el 1 de septiembre de 1940, Lezama deja constancia de tal aprensión:

¡Cuidado con la filología! Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a 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 una obstinación diabólica de querer hundir un

²⁸⁹ La Institución Libre de Enseñanza, fundada por los krausistas, fue uno de los mejores momentos de un liberalismo español, que permeó en la sociedad y que, a nuestro juicio, influyó en el pensamiento de la época, para denotar, en el ámbito de las letras, la expresión del mejor modernismo en España.

²⁹⁰ Juan Malpartida, en su texto crítico (a propósito del homónimo de José María García Castro) “La filosofía poética de Antonio Machado”, cita entre ellos a voces tan connotadas como Reverdy, Huidobro, Neruda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Rafael Alberti, García Lorca, Luis Cernuda. Como se observa, la indiferencia de Machado rodea a casi toda la generación del '27 español. Véase Juan Malpartida: “La filosofía poética de Antonio Machado” en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-filosofia-poetica-de-antonio-machado>.

²⁹¹ Citado en José María García Castro: *La filosofía poética de Antonio Machado*, *op.cit.* p.5.

alma. Sólo que al mostrar su cuerpo desnudo el poema, ese diabolismo desaparece y la poesía que no está definida sigue mostrándose.²⁹²

Si bien las lecturas filosóficas de Machado fueron de espectro amplio y bastante ecléctico (Platón, Kant, Leibniz), sus preferencias, al igual que en Lezama, encontraron en la corriente irracionalista, específicamente la del vitalismo de Henri Bergson, la mayor fuente especular de su propia poética, trasunto que subraya la conjugación poesía-filosofía en un poeta de raíces telúricas tan fuertes, poesía de un arraigo a la naturaleza tan profundo, que se clarifica en su base sensorial, esto es, fenomenológica. Y es este el ámbito que sí proporciona sentido a nuestro objetivo, al destacar en Machado -como lo es en Lezama Lima- una poesía de textura cosmogónica, tejida, no obstante, con hilos simples, escuetos, cercanos al sentir más hondo y a la vez más natural. Incorporada a su imaginaria, aparece -no habría de ser de otra manera- los “elementales” de esa grandiosa naturaleza, que en la genialidad de este poeta trazan las continuas y constantes analogías de un macrocosmos con el espacio más vecino y próximo al hombre.

Sin pretender ubicar en corriente alguna a Machado -aunque innegablemente resuena su “modernismo” primero en tantísimos poemas de espléndido colorido- sí es necesario destacar la luz, como elemento primario en su lírica, luz que, no obstante, aparecerá siempre como cénit perseguido, huidizo, cetro que debe guardar casi oculto, amenazado por las sombras y la noche que lo persiguen para disiparlo, desvanecerlo, negarlo. De no comprenderse su apego a las formas temporales que el intuicionismo -aún con su *élan* vital- se evaden en su perenne proyecto “evolutivo”, sería más difícil advertir tales sombras en una poesía de resonancias tan radiantes. Fue su gran amigo Rubén Darío, uno de los que mejor pudo ver dentro del alma y el verso de Machado, este “oscuro esplendor”²⁹³ que se hace

²⁹² José Lezama Lima: “Diario”, *loc. cit.* p. 122.

²⁹³ Hacemos referencia al poema “El oscuro esplendor” (del poemario homónimo) del cubano Eliseo Diego, que tan bien expresa los ámbitos de la poesía de Antonio Machado, en sus contradicciones y superposiciones

recurrente -a la vez que sorprendente por lo casi invisible- en su obra toda. Así dice el nicaragüense en su poema “Antonio Machado”:

Misterioso y silencioso
Iba una vez y otra vez,
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.
Cuando hablaba tenía un dejo
De timidez y de altivez.
Y la luz de sus pensamientos
Casi siempre se veía arder.
Era luminoso y profundo
Como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
Y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
O traería un panal de miel.
Las maravillas de la vida
Y del amor y del placer,
Cantaba en versos profundos
Cuyo secreto era de él.
Montado en un raro Pegaso,
Un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses,
Ellos le salven siempre. Amén.²⁹⁴

Sobre esta luz, “luminosa y polvorienta”²⁹⁵, dan fe los versos, paradójales y a veces contradictorios de Antonio Machado, siempre en el “espacio intermedio” de las luces y sombras de su universo:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.²⁹⁶

lumínicas. Véase Eliseo Diego: “El oscuro esplendor” en *Poesía* (La Habana, Letras cubanas, 1983, p.174). Sobre el poeta cubano Eliseo Diego, miembro del Grupo Orígenes junto con José Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz (ya presentados), estudiamos el tema de la luz en el acápite correspondiente en el Capítulo II.

²⁹⁴ Rubén Darío: “Antonio Machado” (*El cante errante*), en *Poesía*, selección y prólogo de Mario Benedetti, La Habana, Casa de las Américas, 1967, p.131

²⁹⁵ Antonio Machado: Poema XIII “Hacia un ocaso radiante” (*Soledades*), en *Antología poética de Antonio Machado*, edición bilingüe español-chino (prólogo de César Antonio Molina, traducción al chino de Zao Zhenjiang), Pekin, Editorial de Educación de Hebei, 2007. p. 27

²⁹⁶ *Ibíd.*

Las formas de la luz en el poeta español, atienden a una luminosidad que no solamente es reflejo cósmico, sino espiritual. Las correspondencias significan un punto de convergencia de la exterioridad natural con la interioridad del poeta, simbiosis imposible de separar. Cualquiera que sea la gradación de la luz, por el momento del día, aparecen las sombras de un sentimiento angustioso -incompletos anhelos, ya hemos dicho- de su poesía. Así en la plenitud de la mañana, cuando “el sol es un globo de fuego”²⁹⁷ y “la luna es un disco morado”²⁹⁸, en la tarde, cuando todavía “dará incienso de oro a tu plegaria, / y quizás el cénit de un nuevo día / amenguará tu sombra solitaria”²⁹⁹, o en la caída del día, cuando “las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean.../ En la glorieta en sombra está la fuente / con su alado y desnudo Amor de piedra, / que sueña mudo. En la marmórea taza / reposa el agua muerta”³⁰⁰. Creemos que nunca en la poesía española -con la sola excepción de Federico García Lorca- se había encontrado una soledad y “amargo” canto de colorido tan vasto y estallante. Las sombras en Machado, son el lado apagado de una luz que le quema el rostro, y así lo oculta en un ahondamiento en sí mismo. Diálogo con ese “otro” -el alma amiga, para muchos Dios- que amengua los soles radiantes en colores de abatimiento. Para José Lezama Lima, este ahondamiento de Machado en la espiritualidad del mundo invisible, es decir, esta conjunción del alma del poeta y la naturaleza, que presta caracteres y simbologías, es el “entrañable convencimiento de la existencia de lo que él llamaba la fe metafísica, *crear que se ve*”³⁰¹, y que acerca “a los acentos que se derivan de una fe y de una metafísica, que eran de derecho natural”³⁰². La majestuosidad de una naturaleza física y metafísica en la poesía de Machado, se trasfunde para crear un espacio único donde palabra y

²⁹⁷ Antonio Machado: Poema XXIV (*Del camino*) en *Poesías completas*, Ed. Arte y Literatura, 2003, p. 31.

²⁹⁸ *Ibíd.*

²⁹⁹ *Ibíd.* Poema XXVII (*Del camino*), p. 32.

³⁰⁰ *Ibíd.* p. 35.

³⁰¹ José Lezama Lima: “Grave de Antonio Machado” en *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, *op.cit.* p. 272.

³⁰² *Ibíd.*

naturaleza se suceden y amalgaman. Para el poeta cubano este modo de decir en Machado, crea la “sentencia” como estilo. “La sentencia -dice Lezama- es una forma de soberanía. Recorre esa sentencia: reposo de la misma tierra, entre límites de movilidad heracliteana y cumplimiento solar, reposo de varonía fundamental, donde el ojo saltó del reto de la naturaleza al reto de la palabra, llevando no tan sólo signo sino raíz de conjuro.”³⁰³ Reto de la naturaleza en Machado, como el “reto de lo oscuro”³⁰⁴ que en Lezama abrirá una palabra a la luz.

La poesía filosófica de Antonio Machado, crea un cosmos centrado en la interioridad del hombre, señalizador de un antropocentrismo que se nutre del universo, lumínico y sonoro, y que le rodea y arma como un sueño. Este “poeta ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado”³⁰⁵ como él mismo se nombra, hace de esa, su sombra, un “elemental” más de su universo recién creado:

¡Oh soledad, mi sola compañía,
Oh musa del portento, que el vocablo
Diste a mi voz que nunca te pedía!,
Responde a mi pregunta, ¿con quién hablo?³⁰⁶

Quizás sea esta la grave pregunta de todos los poetas. Aquella también de José Lezama Lima que angustiada requería “¿escucha alguien mi canción, escucha alguien mi canción?”³⁰⁷. Antonio Machado, poeta ayer, hoy, filósofo iluminado, pregunta a su sombra, en su pleno “sol de invierno”. Son poetas de la luz y así se reconocen. Así reconoció también las

³⁰³ *Ibíd.*

³⁰⁴ José Lezama Lima: “Oscuridad vencida” en *La posibilidad infinita...op.cit.* p. 251.

³⁰⁵ Antonio Machado, “Coplas mundanas” (*Varia*), en *Antología poética...op.cit.* p. 129

³⁰⁶ Antonio Machado, “Los sueños dialogados” Poema 4, (Nuevas canciones), en *Antología poética... op.cit.* p.425.

³⁰⁷ José Lezama Lima: “Danza de la jerigonza” (*La fijeza*), en *Poesía completa*, La Habana, Letras cubanas, 1985, p.222.

voces de Hispanoamérica, aún aquella que “de un Ultramar de Sol, nos trae el oro de su verbo divino.”³⁰⁸

I.5. El paradigma de la luz. Algunas figuras representativas en la poesía hispánica

Ya hemos considerado la relación peculiar entre poesía y naturaleza, lo que se observa de manera más notoria en aquellos poetas que intentan en su obra una composición imaginativa de un universo que invocan, para expresar una cosmogonía propia. Los elementos de la naturaleza, ensalzados al integrar el discurso poético, desbordan el ámbito de la realidad visible, para ampliar una geografía que llega a los planos de la espiritualidad. La participación de la luz en este modo de interpretar el mundo, destaca el paisaje en los dos ámbitos de lo visible y lo invisible, para enriquecer el concepto de lo físico como espacio de la *physis*. De los elementos naturales, es la luz la que determina de un modo más acusado el sentido cosmogónico del paisaje y que en una de sus paulatinas manifestaciones se detiene en la noche para representar no solamente un tema tratado por la poesía, sino un rango espiritual. La tradición de “lo lumínico”- y muy en particular en su gradación de “lo nocturno” -se integra al pensamiento poético para enlazarlo a una gnoseología propia como conocimiento del mundo y develación de todos sus ámbitos. En este recorrido por la poesía, nos hemos detenido en algunos momentos en que la gradación nocturna de la luz como “noche”, tiene particular significación; pero en la obra de otros autores se evidencia una luminosidad y colorido en sus versos, aunque persistan tonos anímicos que puedan opacar su brillo. La luz esplende ella misma, aunque las voces que conduzca sean también un eco de la noche que quieren ocultar. Ya sean poetas de la noche o de las iluminaciones del día, con Rubén Darío,

³⁰⁸ Antonio Machado: Poema IX, “Al maestro Rubén Darío” (*Elogios*), en *Antología poética de Antonio Machado*, op.cit p. 281

Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca -tal y como ocurre en José Lezama Lima- estamos en presencia de trascendentales paradigmas de la luz en la poesía hispánica.

I.5.1. Rubén Darío

Uno de los ejes de mayor polémica en el modernismo literario radicó en un color: quién pensó primero la tonalidad azul de la luz. Para algunos, José Martí, la gran figura del modernismo hispanoamericano, fue el primero en introducir tal matiz, uno más de los que caracterizaría el gran cromatismo dentro de su obra poética. Para otros, fue Rubén Darío quien al publicar *Azul* (1888), hizo de este tono, un motivo resaltante del movimiento literario.³⁰⁹ El propio poeta nicaragüense aclara las razones de tan sugerente título:

¿Por qué ese título “Azul”. No conocía aun la frase huguesa 'l'Art c'est l'azur', aunque sí la estrofa musical de “Les chatiments”³¹⁰:

Adieu, patrie! /

l'onde est en furie! Adieu, patrie, /

azur.

Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el “coeruleum”, que en Plinio es el color simple que asemeja al de los “cielos” y al zafiro.³¹¹

Tal insistencia en aclarar los motivos de su “azul”, subrayan la importancia que para Darío tuvo el color, lo que disminuye razón a las palabras del español Juan Valera en su primera “Carta prólogo” sobre el libro³¹², al menospreciar la importancia del vocablo en el título, locución que rechaza desde su primera ojeada -“[...] miré el libro con

³⁰⁹ El profesor e investigador norteamericano Ivan A. Schulman pone en tela de juicio de manera determinante la generalizada opinión de que fue Rubén Darío con su libro *Azul*, quien aportó este color como característica del movimiento literario y, en consecuencia, su iniciador, para abrir una larga polémica que aún hoy en día no se ha dilucidado. Al respecto puede consultarse Ivan A. Schulman: “Génesis del azul modernista”, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, introducción y selección de Homero Castillo, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

³¹⁰ Se refiere al poema “Les chatiments” de Víctor Hugo.

³¹¹ Rubén Darío: “Azul” (*Historia de mis libros*, 1909) en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Afrodísio Aguado, S.A., 1950, p.197.

³¹² Nos referimos a las cartas que por razón de haber recibido un ejemplar de *Azul*, Juan Valera dirige a Rubén Darío, texto que publica en sus *Cartas americanas*. Primera Serie, Madrid, Fuentes y Capdevila, 1889.

indiferencia... casi con desvío. El título Azul tuvo la culpa”³¹³-, asunto que explica con mayor detenimiento: “V́ctor Hugo dice ‘L’art c’est l’azur’; pero yo ni me conformo ni me resigno con que tal dicho sea muy profundo y hermoso. Para mi, tanto vale decir que el arte es lo azul, como decir que es lo verde, lo amarillo o lo rojo”.³¹⁴ Valera no se detiene en quitar importancia al tono azul, sino que resta toda validez al trasfondo, psicológico, espiritual o anímico, que aporta cualquier gama cromática: “Sea, no obstante, el arte *azul*, o del color que se quiera. Como sea bueno, el color es lo que menos importa”.³¹⁵ Recorrer la obra de Rubén Darío, sea la primera expresión en su *Azul*, o sea en el resto de su obra poética, será comprender que el color es lo que más importa, pues rebasa aquel referente parnasiano de un cromatismo imbuido en sí mismo, para ser el puente donde se identifica su ánima. Cuando el poeta expresa abiertamente su admiración por el escritor francés Catulle Mendès, en lo que tantos advierten -no sin razón- el verdadero motivo del término azul, alude más que a un referente meramente nominativo, a una atmósfera que rodeará la obra del gran modernista. “Concentré en ese color célico -explica con insistencia Darío- la floración espiritual de mi primavera artística”.³¹⁶ La vasta crítica dariana, alude como influencia inmediata para la inspiración, el cuento de Catulle Mendès “Les oiseaux bleus”, que fuera publicado el mismo año de *Azul*.³¹⁷ En el texto “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”, publicado en 1888, Rubén Darío establece parangones entre la palabra y las artes plásticas, con el predominio de color y luz, al igual que lo hace también en el texto laudatorio “Catulle

³¹³ Juan Valera: “A D. Rubén Darío”, “Prólogo” a Rubén Darío, *Azul*, edición del centenario, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988, p. 73.

³¹⁴ *Ibíd.* pp. 73-74.

³¹⁵ *Ibíd.* p.75.

³¹⁶ Rubén Darío, “Azul”, *op.cit.* p. 197.

³¹⁷ El investigador Carlos Ossandón Buljevic insiste en esta idea en su artículo “Origen y contexto del azul en Rubén Darío” (en *Magazine Modernista, Revista digital para los curiosos del Modernismo*, [www.//htm/G:/RUBENDARIO/Origen y contexto del azul de Rubén Darío \[26-04-2012\]](http://www.//htm/G:/RUBENDARIO/Origen y contexto del azul de Rubén Darío [26-04-2012])), y profundiza además en la influencia directa de Mendès sobre Darío y su “azul”, al referirse a otro de los cuentos del francés, titulado “La llamita azul”, y que fuera traducido y publicado por Darío tres años antes de la primera edición de su libro, ya que la corta pieza da un soporte muy exacto al sentido de “ensueño” y “firmamento” del poeta, ya que la llamita azul permite triunfar por sobre las tinieblas y entrar en el “Jardín de la Alegría y los Sueños”.

Mendès”, donde vuelve a recordar, en un soneto ya escrito sobre el francés, que “en sus palabras tiene perfume, alma y color”³¹⁸, caracteres en los que insiste al valorar su obra, y que nos dan los enlaces de su admiración:

Todas las teogonías tenían para él, como para todos los poetas, los prestigios del misterio, del símbolo, del mito. Su inspiración vuela por todas las latitudes. Ya comprende e interpreta desde sus primeros poemas el encanto nórdico, explorando las brumas y las nieves del país en donde suavemente y fantásticamente brilla el sol de medianoche [...].³¹⁹

En las palabras laudatorias de Rubén Darío a propósito de la obra de Mendès, resuena una misma vocación integradora de culturas, épocas y teogonías que se alcanza a ver en Lezama Lima. La recurrencia temática y la revitalización en las fuentes del mito, cuyo trasfondo poético supera encasillamientos temporales para dotarlo de una extratemporalidad expansiva, caracteriza el diapasón interpretativo y el nivel sugerente de la obra lezamiana, que manifiesta una savia constantemente renovada por asimilación de principios diversos. Esta tendencia a convocar temas de interés humanístico es advertida y resaltada por Fina García Marruz cuando dice:

[...] su poesía pareció comenzar por el mito y no por la historia, desde su verso inicial: "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo"³²⁰ pero ya aparece en él "el tiempo", no aquel que se agota en el acontecer inmediato, sino aquel que parece avanzar en sentido contrario, para hallar en la fuente de los orígenes, como su Narciso, ese instante de supremo riesgo en que el cuerpo penetra su propia imagen, y la conoce, haciéndose uno con el río del devenir"³²¹

Intrínquilis que el propio Lezama parece responder cuando alega: “Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza”³²². Con una relevancia directa a las consideraciones sobre la luz y el color, cercanas a las propias de esplendor cromático de la poesía de Rubén Darío y que resaltan por

³¹⁸ Rubén Darío: “Catulle Mendès”, en *Obras completas*, Tomo I, “Letras”, *op.cit.* p. 573.

³¹⁹ Rubén Darío: “Catulle Mendès”, *op.cit.* p. 575.

³²⁰ Se refiere al primer verso de "Muerte de Narciso" su primer gran poema escrito en 1937, e incluido en el libro *Enemigo rumor* (1941). Puede consultarse en *Poesía completa*, *op.cit.*

³²¹ Fina García Marruz: "La poesía es un caracol nocturno" en *Recopilación de textos sobre....op.cit.* p. 228.

³²² José Lezama Lima: “Introducción a la esferaimagen” en *La posibilidad infinita...., op.cit.* p. 286.

la conjugación de una óptica naturalista, se expresan las especulaciones lezamianas en el ensayo: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”³²³, de gran correspondencia con la concepción cosmogónica de la cultura china y su expresión cromática, por lo que dice el poeta:

El gran Hecho es siempre la gran unidad, la nebulosa donde se conjugan el elemento ying y yang, que en la pintura china aparece siempre como una metamorfosis que se desenvuelve desde la penetración de la luz a los retraimientos brumosos.³²⁴

Al igual que vemos en un poeta como Darío, que expresa su noción de poesía -y cultura- enraizada en una tonalidad de color, en Lezama este cromatismo apunta decididamente a una teorización de sus concepciones poéticas donde prima la luz como paradigma³²⁵. De tal modo, y siempre dentro de un mundo de analogías -diálogo entre culturas- Lezama insiste en establecer un puente de tránsito entre el taoísmo y el confucianismo sostenido por el uso del color en los periodos en que se expresan en China, por lo que comenta:

Los taoístas primitivos, devotos del Gran Uno, de la esfera, tienen que soportar en el extremo del puente, el surgimiento de esa Princesa que acompaña al Augusto de Jade, cuya finalidad principal es la de engendrar una prole titánica que una al cielo con la tierra, de trocar el blanco de las nubes en un arco iris, ya que en sus éxtasis el sabio taoísta se abrazaba al arco iris.³²⁶

Con mayor profundidad aún, y siempre en función de una argumentación filosófica del elemento de la luz, que traduce su idea simbiótica de luz corpórea y luz espiritual, Lezama

³²³ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, *op.cit.*

³²⁴ *Ibid.* p. 119.

³²⁵ El concepto de la luz como paradigma filosófico de la cosmología poética de José Lezama Lima, tesis central de nuestro estudio, será abordado con particularidad en los ensayos, en el acápite correspondiente del Capítulo III, si bien se hace necesario adelantar algunos elementos explicativos que apoyan las correspondencias que vamos encontrando con los poetas referidos en este Capítulo.

³²⁶ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca...”, *op.cit.* p. 123.

argumenta sobre la tonalidad áurea -tan en consonancia con los esplendores de los “oros” de Darío- que esencia sus metáforas lumínicas:

La destilación de la gota de oro se va trocando, en ese vacío creador taoísta, en la flor de oro. El artefacto destilado se trueca en la naturaleza de la flor de oro, la luz, forma visible del aliento, el aliento, que es el actuar del cielo, el actuar del no actuar. Aquí el oro es la luz, flor de oro significa flor de luz [...]. La búsqueda alquímica de la píldora de oro, para conseguir la inmortalidad, se trueca en la captación de una luz blanca, por la respiración interna, por el aliento secreto.³²⁷

Más allá de la coincidencia de símbolos -como son las coincidencias de signos a partir de un diálogo entre culturas previsto por Lezama³²⁸-, signo elocuente de la corriente de afinidad entre escritores (acusada igualmente en los respectivos "pájaros azules" de Darío y Mendès³²⁹, la atracción viene de un trasfondo mayor, que es aquel donde ambos escriben “explorando las brumas”. Y es aquí, en la difuminación de los contornos de lo visible que permite el brillo de la luz sólo prevista por el alma -el “sol de medianoche”³³⁰- donde se halla la verdadera fuente del azul. Dice Fina García Marruz que “las influencias son visibles, las fuentes, secretas y ocultas”³³¹, al referirse a las derivaciones -acercamientos, desvíos- de la obra dariana, y que tan bien nos apoya en el contraste escritural entre Darío y Mendès que

³²⁷ *Ibíd.* p. 128.

³²⁸ El concepto de "gran tiempo", enunciado por el esteta ruso Mijail Bajtin, expresa la desintegración de los nexos causales y convencionales de los sucesos históricos, incluyendo el contexto epocal de los mismos, para erigir una base fluida y elástica donde la historia se reconstruye por asociaciones y enlaces de otra naturaleza, lo cual propicia un "diálogo de culturas" que es la base asociativa de la comunicación en el "gran tiempo" bajtiano. Este concepto, a nuestro juicio, da sustento al Sistema Poético de Lezama Lima, en relación sobre todo con los elementos del incondicionado poético y la mirada oblicua, que son base a su vez de los enlaces ocultos, como verdaderos nexos de sucesos en el tiempo. Este concepto bajtiano da tono a la cosmología lezamiana y tiene correspondencias con su concepto culturoológico lezamiano que explica los enlaces y analogías con poéticas tan diversas, tal y como las presentadas en este estudio, y entre ellas, la propia de Rubén Darío. Sobre las ideas de Mijail Bajtin véase particularmente su ensayo: "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela" en *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp., 255-279. Sobre el estudio de las relaciones teóricas entre Bajtin y Lezama Lima, puede consultarse Ivette Fuentes: *La incesante temporalidad de la poesía*, Santiago de Cuba, editorial Orienta, 2008, en particular el acápite “Espirales en el gran tiempo: mito, imagen y tiempo histórico”, del Capítulo III “La *imago mundi* lezamiana”, pp.74-89.

³²⁹ El cuento “Los pájaros azules” de Mendès, a pesar de su apariencia tan influyente, se aparta de la atmósfera, demasiado sombría, del cuento de Darío. Si bien la prosa es altamente plástica y colorida en ambos, axiológicamente se apartan, pues cada uno se sirve de tales elementos con fines distintos. Véase “El pájaro azul” en Rubén Darío, *Azul, op.cit.* y “Los pájaros azules” de Catulle Mendès, en www.iesxunquerial.com/mendes.

³³⁰ No olvidemos el concepto sufi de “sol de medianoche”, ya referido, y que nos lleva a un conocimiento mayor acerca del tema de la luz en Darío, al situarlo no en un colorido sensorial, sino en aquello llamado por el sufismo “fotismos”, que es la visión del color por irrupción de la luz en el alma.

³³¹ Fina García Marruz: *Darío, Martí y lo germinal americano*, La Habana, Ediciones UNION; 2001, p.59.

sostiene, no obstante, tanta devoción y fervor. Los “oros” de Darío, de los que hablara Antonio Machado en su poema, surgen de esa aprehensión de la luz corpórea, pero también de la incorpórea, la que se esconde tras aparentes metáforas nocturnas. De los contrastes surgidos entre las tonalidades que alcanzan las gamas de lo resplandeciente y lo oscuro, plenas de símbolos visibles, surge el más puro y profundo sentido lumínico en Darío, tan bien advertido en su viñeta “Aguafuerte”:

De una casa cercana, salía un ruido metálico y acompasad [...]. En un recinto estrecho, entre paredes llenas de hollín, negras, muy negras, trabajaban unos hombres en la forja. [...] Al brillo del fuego en que se enrojecían largas barras de hierro, se miraban los rostros de los obreros con un reflejo trémulo [...]. En aquella negrura de caverna, al resplandor de las llamaradas, tenían tallas de cíclopes [...]. A la entrada de la forja, como en un marco oscuro, una muchacha blanca comía uvas. Y sobre aquel trasfondo de hollín y de carbón, sus hombros delicados y tersos que estaban desnudos, hacían resaltar su bello color de lis, con un casi imperceptible tono dorado.³³²

Vemos en este ejemplo que entre el “fondo de hollín y carbón” -como fuera la luz nacida del carbón para José Martí³³³- aparecen los oros de Darío, la luminosidad real que, a más de un colorido asumido desde los sentidos, se aprehende en un proceso cognitivo a partir de los valores propios que le otorga el poeta. Los colores -como serían aquellos indicadores de una moralidad, “luz del alma”, para Ficino, y aprehendidos por una participación intelectual del hombre, para Goethe- se destacan y aprehenden en todo su esplendor por una representatividad de valores, simbología que varía de acuerdo a la función que desempeñen en la expresión verbal, para no dejarse apresar por rígidos arquetipos. Este contraste entre colorido sensorial y representatividad, para destacar un concepto netamente plástico, se expresa de manera ilustrativa en su pieza” Al carbón”:

³³² Rubén Darío: “Aguafuerte”, en *Azul, op.cit.* p. 244.

³³³ Ya hemos aludido al poema de José Martí, incluido en sus *Versos sencillos*, que recuerda esta imagen, y donde dice: “y todo, como el diamante / antes que luz es carbón” (José Martí: *Versos Sencillos*, Poema I, en *Obras completas*, tomo 16 Poesía, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1975, p. 65). La idea de lo oscuro como antesala de la luz ya la hemos visto en la estética lumínica de Ficino, y se halla inmersa en los paradigmas de la luz de la poesía. Aparece -como hemos visto- en Rubén Darío y en Juan Ramón Jiménez -otro de los poetas que tomamos como emblemáticos de la poesía de la luz-, tal y como será en Lezama Lima, lo que se estudiará en el acápite correspondiente a la poesía.

Vibraba el órgano con sus voces trémulas [...] y allá en el altar el sacerdote, todo resplandeciente de oro, alzaba la custodia cubierta de pedrería, bendiciendo a la muchedumbre arrodillada.

De pronto volví la vista cerca de mí, al lado de un ángulo de sombra. Había una mujer que oraba. Vestida de negro, envuelta en un manto, su rostro se destacaba severo, sublime, teniendo por fondo la vaga oscuridad de un confesionario. Era una bella faz de ángel [...] me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca y misteriosa [...].

Y aquel rostro pálido de virgen, envuelta ella en el manto y en la noche, en aquel rincón de sombra, habría sido un tema admirable para un estudio al carbón.³³⁴

La calidad anímica y emotiva de la luz dariana, se deja ver en su apreciación de sus funciones ontológicas, al determinar la sustancia de la luz diáfana como belleza, y de la oscuridad y la sombra como melancolía y dolor. Esta simbología lumínica tiene sus matices - como ya hemos dicho, ajena a su arquetipización- que logra en sus contrastes, tanto desde el punto de vista sensorial como desde una correspondencia de sentimientos. Su poema “Nocturno” -del que extraemos breves estrofas- es uno de los que mejor expresa esta correspondencia entre noche cósmica y noche de espíritu, luz aprehendida opacamente por el velo que la pesadumbre nubla:

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños.

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistos barcos,
y el grano de oraciones que floreció en blasfemias,
y los azoramientos del cisne entre los charcos,
y el falso azul nocturno de inquerida bohemia [...].³³⁵

Pero la luz dariana, además de una emanación del alma, plena de sensaciones y de sentimientos que pueden ser vertidos cuando ha sido capaz de volverse “luz interior”, mantiene una función moralizadora, como ya hemos advertido. La luz, como fuera desde Platón, es además de Bella, Buena, y fuente de virtud. En uno de los breves cuentos -

³³⁴ Rubén Darío: “Al carbón”, en *Azul, op.cit.* pp. 256-257.

³³⁵ Rubén Darío: “Nocturno” (*Cantos de vida y esperanza*) en *Antología poética*, selección, estudio preliminar, cronología y notas de Arturo Torres Rioseco, Ediciones de la Universidad de Guatemala, 1948 p. 123.

pletóricos de imágenes poéticas, entre ellas la propia lumínica- incluidos en *Azul*, titulado “El palacio del sol”, Darío descubre esta interesante faceta de su imaginario, pues en explícita moraleja hace ver la luz, no sólo como una vía de percepción sensorial, sino como estímulo al crecimiento del alma, en una muestra de sus virtudes:

Para vuestras cloróticas, el sol en los cuerpos y en las almas. Sí, al palacio del sol de donde vuelven las niñas como Berta, la de los ojos color de aceituna, frescas como una rama de durazno en flor, luminosas como un alba, gentiles como la princesa de un cuento azul.³³⁶

Tanto las variadas antinomias que se aprecian en su escritura, como las expresiones amalgamadas de sentidos multiformes, tan propias de su estilo modernista, así como la evasión constante de su vida sombría -una más de sus antinomias, en este caso existencial- se explican por el eclecticismo religioso que permeó su vida espiritual, y que definió y matizó su concepto de luminosidad como una senda más de sus incesantes huidas de la realidad. Taciturna y altiva, como el mismo poeta, la luz de Darío recorre todas las gamas posibles de cromatismo, para siempre apelar a un trasfondo salvador que busca la mayor pureza, los destellos de oro, en el mundo tan caótico que le contextualizó. Esta religiosidad variopinta, amañada por un catolicismo no tan ortodoxo como el mismo poeta adujera, estuvo plagada de conocimientos esotéricos y místicos que dieron cauce abierto a los terrores nocturnos y terribles miedos que padeciera y de los que tanto hablan sus biógrafos, y que fueron tantas veces acogidos como tema en sus escritos³³⁷.

³³⁶ Rubén Darío: “El palacio del sol”, en *Azul, op.cit.* p.205.

³³⁷ En “Las tinieblas enemigas” (Rubén Darío: “Las tinieblas enemigas”, en *Obras completas, op.cit.* pp282-290), crónica que, con el pretexto de recordar a “un poeta maldito que estaba casi olvidado: Maurice Rollinat” (*Ibid.* p.282), da rienda suelta a conjeturas sobre lo demoníaco y lo angélico, con citas de la Cábala; en “Siempre el misterio” (*Ibid.* pp. 900-906), introduce el tema de visiones del “más allá” a propósito de la muerte de un joven poeta, texto que además, confirma las suposiciones de un conocimiento más profundo sobre espiritismo, al aludir a famosos oculistas como fuera el doctor Encause (cuyas obras fueran publicadas bajo el seudónimo de Papus) y al insertar anécdotas sobre sesiones espiritistas; en “Observaciones de un inglés” (*Ibid.* pp. 908-914) - sobre un escritor llamado London J. Rogers- el asunto es aún más interesante para nuestro análisis, ya que imbrica el fascinante mundo de los sueños con el del vuelo, al evocar los “sueños de vuelo”.

Fina García Marruz, quien considera grandioso el culto panteísta como fuerte soporte de la religiosidad de Darío, descubre una importante sutileza bajo los afeites verbales de su modernismo: “El poeta de *Azul* -nos dice la poetisa- no olvidó nunca, a pesar de la risa de Eulalia, el tono de himno disuelto en suavidades de luz, que es a la que rinde vasallaje siempre [...]”³³⁸ Tanto el animismo que impregna los colores de Darío, como la organicidad con que se reintegran a la vida -como parte de ella que son- se descubren también en la luz plena que Lezama encuentra en el día, colorido de alabanza donde se conjuga -como ya hemos avistado en el tema de la noche, parangonado al “Himno a la noche” de Novalis- una luz cargada de teluridad y diafanidad, la que así se anuncia:

De la inteligencia de la misa
a los placeres de la mesa
el rayo vital no cesa
de engrandecerse con la vista.
Aunque el oído me da la fe,
la visión como un mastín rastrea
lo que el Arcángel flamea
en el punto donde no se ve.³³⁹

Es en ese tono, soplado por “el Arcángel que flamea”, que se advierten los lazos que unen poesía y alma de la naturaleza en Rubén Darío, no paisaje sino *Anima Mundi*, *ethos* como base de una profunda simiente americana, certeza en la que ahonda la escritora cubana aún más: “El americano necesita descubrir una ética en la naturaleza que legitime su búsqueda histórica”.³⁴⁰ Los “secretos nexos entre lo ético y lo estético en Darío”³⁴¹ que son el escarceo en el alma de las cosas, son las certeras claves para descifrar “el oro de su verbo divino”.³⁴²

³³⁸ Fina García Marruz, *Darío, Martí y lo germinal americano*, *op.cit.* p. 33.

³³⁹ José Lezama Lima: “Himno para la luz nuestra”, *op.cit.* p. 321.

³⁴⁰ *Ibíd.* p.31

³⁴¹ *Ibíd.* p. 32

³⁴² Antonio Machado, “Al Maestro Rubén Darío” (*Elogios*, Poema IX), en *Antología poética*, *op.cit.* p 281.

I.5.2. Juan Ramón Jiménez

Entre las muchas piezas elegiacas escritas por Rubén Darío sobre poetas españoles, está la que dedicara a Juan Ramón Jiménez:

¿Te entenece el azul de una noche tranquila?
¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila
cuando el Ángelus dice el alma de la tarde?...

¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La belleza te cubra de luz y Dios te guarde.³⁴³

En esta proclamada devoción, como carácter que fija la altura poética del poeta andaluz, incluye la luz y el color, y de éste, el azul, que sólo los tocados por la iluminación del espíritu son capaces de percibir entre las tonalidades de la naturaleza. A tales palabras, Juan Ramón regala también su “azul primero”³⁴⁴, azul que no es el mismo traslúcido de Darío, que permite alcanzar el brillo del cielo interior, sino el tono más profundo, real, quizás el anterior a la luz, temor del “azul del cielo / ¡negro! / ¡negro de día, en agosto / [...] negro en las rosas y en el río [...]”³⁴⁵. Pero fiel a un cromatismo que fijó su espíritu a los sentidos de la luz, del que su intelecto no podía escapar, Juan Ramón interpretó con el color sus estados de ánimo, y su oscuridad fue el paseo por un espectro delirante de gamas coloreadas, para alcanzar sobre el negro, el emblemático azul. De este modo expresa en su “Nocturno”:

El barco, lento y raudo a un tiempo, vence al agua,
mas no al cielo,
lo azul se queda atrás, abierto en plata viva,
y está otra vez delante.
Fijo, el mástil se mece y torna siempre
-como un horario en igual hora
de la esfera-
a las mismas estrellas,

³⁴³ Rubén Darío, “A Juan Ramón Jiménez”, en *Poesías, op.cit.* p. 183.

³⁴⁴ Nos referimos a su poema “Azul primero”, del que recordamos algunas estrofas: “Me despertó un olor suave, / y vi una estrella / que se iba, sonriendo, de mis ojos, / -sonriendo de haber estado / toda la noche frente a mi, / desnuda, y perfumando, y sonriendo-”. Véase Juan Ramón Jiménez: “Belleza” (*Belleza. 1917-1923*), en *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957, p.1155. El tema del azul es una constante en la obra poética de Juan Ramón Jiménez, que se encuentra profusamente expresado en ella.

³⁴⁵ Juan Ramón Jiménez, “Trascielo del cielo azul” (*Apartamientos*) en *Poesías, op.cit.* p. 166

hora tras hora, azul y negra.
El cuerpo va, soñando, a la
a la tierra que es de él, de la otra tierra
que no es de él. El alma queda y sigue
siempre por su dominio eterno.³⁴⁶

Ha dicho Fina García Marruz³⁴⁷ que Juan Ramón sintió como una de las más fuertes sensaciones la música del verso de Rubén Darío. Tras el sol de su ropaje, supo el andaluz “entender” la sonoridad, el decir mestizo del nicaragüense, la “energía central”. La poesía americana completó su destino con Juan Ramón. Pero fue también aquella para el poeta español, la convergencia feliz con un espacio que reconocía en sus esencias. Las sonoridades, las claridades, la trágica cosmogonía que esconde su Historia, todo y más se impregnó en la blancura sin fin de su palabra, para ser el tapiz distinto-indistinto que la condicionaba y enaltecía. De ese entramado vital, podía lanzarse su poesía a la Inmensidad para alcanzar, de una vez, las Eternidades³⁴⁸. Juan Ramón Jiménez, a más de ser uno de los poetas españoles más influyentes en el desarrollo de la lírica hispanoamericana -con haber sido, paradójicamente, tan controversial y vituperado en su propia tierra- fue uno de los más amados en el continente americano. A la América le prestó su “sentido y acento”³⁴⁹, sin resquebrajar su dignidad y autonomía literarias, a más de exhortar a encontrar los nuestros. Pero su sentido y acento fue felizmente asumido como una de las fuentes “secretas y ocultas” -como dijera Fina García Marruz, recordamos, a propósito de las influencias en Rubén Darío- que ha unido su poética a la nuestra, fijada por el lazo del amor a la naturaleza. Es interesante

³⁴⁶ Juan Ramón Jiménez: "Nocturno" (*Diario de un poeta recién casado*, 1916) en *Libros de poesía*, op.cit. p. 484.

³⁴⁷ Léase su exégesis del poeta español “Juan Ramón”, en *Ensayos* (La Habana, Letras cubanas, 2003, pp.59-74) donde no solamente plasma testimonios inapreciables de su amistad personal, sino valoraciones imprescindibles para el conocimiento de su estética de la luz.

³⁴⁸ Inmensidad y Eternidades (término este último con el que tituló uno de sus libros, escrito entre 1916 y 1917) son dos conceptos importantes que destacan en la vastísima obra, apreciables en casi todos sus poemas y textos de prosa poética, imprescindibles a la hora de comprender su relación con la naturaleza.

³⁴⁹ Hacemos alusión al acápite 3 titulado “Sentido y acento”, del texto “Estado poético cubano”, “Prólogo” a la antología *La poesía cubana en 1936* (La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937), que tanta repercusión obtuvo en su momento, al igual que enorme importancia para el devenir de nuestra lírica.

destacar cómo el enraizamiento de la palabra poética, o lo que sería la mirada poética desde el verso juanramoniano, se muestra siempre como un henchimiento del ámbito físico de la Naturaleza, que alcanza el espacio histórico, individual y colectivo. Juan Ramón expresa no la conciencia del instante sino la de una Inmensidad a la que presta su voz de poeta. Quizás ante la conciencia temerosa de sí, surge la Ultraconciencia, eternidad del tiempo y el espacio que lo abarcan todo en su unidad y conjunción, fórmula en la que participa la luz: “¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad!”³⁵⁰, asunto que no hace más que subrayar la condición actuante del hombre en el mundo, su ética y su moralidad, ya que “nada es la realidad sin el destino de una conciencia que la realiza”³⁵¹, que es la voluntad deseosa y requerida de la inteligencia, que determina una vocación como orden natural. En el plano tan amplio y abarcador de su cosmovisión espiritual donde poesía y cosmos se entrelazan, aparece la naturaleza como *physis*, física oculta que deviene corriente temporal y poética, a la que acude como surtidor de sabiduría: “Hay un poder, una fuerza en la naturaleza que, sea lo que sea y como sea, responde al convencimiento que uno tenga de que ella responderá.”³⁵² La resonancia de tales conjeturas se escucha en la muy referida frase de Lezama: “Toda *poesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal.”³⁵³ La respuesta que estará en función de las correspondencias que se hayan trazado con ella, lo que derivará en una concientización de esa naturaleza: “La naturaleza inconsciente -dice el poeta- no es para inspeccionarla toda, sino para sorprender en ella lo mejor, lo más hermoso. ¡Pues cuánto menos podrá ser inspeccionada la obra de un hombre que lucha con su conciencia!”³⁵⁴ Tal misterio sólo es develado cuando se hacen uno el poeta y su creación imaginada, por un

³⁵⁰ Juan Ramón Jiménez: “Espacio”, *op.cit.* p.25.

³⁵¹ *Ibíd.*

³⁵² Juan Ramón Jiménez: “Lo he comprobado” (*Crítica paralela*) en Revista *Orígenes* (1953) X, 34 p. 12.

³⁵³ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 445.

³⁵⁴ Juan Ramón Jiménez: “Cuanto menos” (*Crítica paralela*) en Revista *Orígenes*, *loc. cit.* p. 4.

método simpatético, esto es, de amor (“¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces con amor, no acaba nunca!”³⁵⁵) donde hombre y naturaleza convergen en una misma conciencia:

Espumas vuelan, choque de ola y viento, en mil primaverales verdes blancos, que son festones de mi propio ámbito interior. Vuelan las olas y los vientos pesan, y los colores de ola y viento juntos cantan, y los olores fulgen reunidos y los sonidos todos son fusión, fusión y fundición de gloria vista en el juego del viento con el mar.³⁵⁶

Esta cualidad unitaria del espacio donde conviven el hombre y la naturaleza en todo su fulgor, es un espacio poético sin línea discernible, realidad como umbral de las esencias. En su pieza “Con naturaleza”, Juan Ramón eleva los elementos de la naturaleza, de común fuente de inspiración a materia misma de la poesía: “El poeta indígena de la belleza escribe (y él lo siente así y así lo comprende) con naturaleza (sangre, yerba, fuego, arena, nube, aire) que él sabe bien lo infinitos que son”³⁵⁷, naturaleza que es espacio de donde parte y adonde vuelve el hombre en busca del *alma mater*, para encontrar su poderío por la iluminación; la fuerza que encuentra en la naturaleza sostiene tanto los sentidos sensoriales como los intelectuales, ya que “nada sin luz, espiritual o material”³⁵⁸, luz que se hace corpórea por la visión de las cosas, e incorpórea por el henchimiento de espíritu que procura. La “cualidad unitaria” que procura la luz en Juan Ramón, apoya su identificación con los emblemas más nítidos, en su caso, el sol: “Con tu luz me unes a ti sol; / tú me unes a todo lo que luces. / Por tu luz soy más grande que todo lo que veo”.³⁵⁹

³⁵⁵ Juan Ramón Jiménez: “Espacio”, *op.cit.* p. 25.

³⁵⁶ Juan Ramón Jiménez: “Espacio” en *Páginas escojidas*, *op.cit.* p. 31.

³⁵⁷ “Con naturaleza” (*Notas sobre poesía y poética*) en *Estética y Ética estética*, *op.cit.* p. 93.

³⁵⁸ Juan Ramón Jiménez: De “El sol”, en *Estética...op.cit.* p. 338

³⁵⁹ Juan Ramón Jiménez; “Con tu luz” (*Una colina meridiana*, 1942-1950), en *Poesía*, *op.cit.* p. 394

José Lezama Lima fue el gran convocador de Juan Ramón Jiménez a la aventura originista³⁶⁰ y uno de los mayores difusores de su obra en Cuba. Identificado con la poética del poeta de Moguer, Lezama ahonda en la génesis del colorido que habita su obra, y en el significado de los emblemas cromáticos que se relaciona con la naturaleza. En su ensayo “Juan Ramón y su integración poética” -de donde extraemos algunos párrafos que por su interés citamos *in extenso*- Lezama argumenta con inteligencia en tales enlaces que parten de una contemplación amorosa:

De esa contemplación incesante en una adolescencia regida por Eros, derivaría su manera de ver los elementos naturales, la luz extendiéndose hacia el único color o disolviéndose en lo inapreciable del amarillo, ya luz en la luz. En ese azul inmóvilmente organizado, la aparición de la flor, para vencer los juegos sonrientes y diversos del color en la sensación, que se aislaba como un cuerpo. En nenúfar, la abullonada y carnal flor blanca, semejante a un huevo de cisne, según el decir de Stephan Mallarmé, que ascendía, solitario tenaz entre el estío de la mesa de los azules, oculto o eternamente visible como una astilla en un astro sonriente.³⁶¹

Es interesante comprobar cómo el aura de luz de la obra de Juan Ramón Jiménez fue tan abarcadora, que alcanza los recuerdos de su persona, lo que nos ha sorprendido tanto al releer los testimonios de los poetas cubanos Cintio Vitier y Fina García Marruz, que dejan entrever esa iluminación, intelectual, poética y personal. Rememora Cintio uno de los tantos momentos en que la poesía del español se hizo cómplice del encuentro entre enamorados: “Ella se miraba -dice- en el gran libro oro, *Canción*...Yo juraba por la profusa, atesorante *Segunda Antología*, librito azul y negro de páginas amarillentas...Y fascinados los dos por el mismo oro último, discutíamos las variaciones, sin cejar en la defensa de nuestra respectiva iluminación primera.”³⁶² Lo llamativo es que de aquellos recuerdos, fijados en los años en que aún el espíritu adolece, resurge una y otra vez la iluminación del oro, confundido el propio

³⁶⁰ Sobre las confluencias entre Juan Ramón Jiménez y Lezama, y la huella dejada por el andaluz en su poética, hablaremos en el Capítulo III, acápite III.2.8.

³⁶¹ José Lezama Lima: “Juan Ramón y su integración poética”, en *La posibilidad infinita...op.cit.* p. 254.

³⁶² Cintio Vitier: “Homenaje a Juan Ramón Jiménez” en *Obras. Tomo 1, Poética, op.cit.* p.142.

Juan Ramón con la alegría y la inocencia de los novios. “Los colores componen la vida”³⁶³, vuelve a decir Cintio junto al poeta español, y así queda fijado en el recuerdo y el colorido feliz del amor en ciernes. Aún después, los recuerdos no perdieron la nitidez y la brillantez del oro, por lo que rememoraría Cintio con la lucidez del crítico que fue, la poesía de Juan Ramón, tan pletórica de tonalidad vital:

Y hay un momento, que dura años, en que parece que la obra de Juan Ramón va a encallar en una espesa niebla lírica de oro; que va a detenerse para siempre, sofocada de dulzura, abrumada de melancólica realeza. El barco, entonces, al soplo de un viento delgadísimo, remonta lentamente los ocasos, con las velas desplegadas hacia primaveras agudas.³⁶⁴

No pueden los recuerdos de los jóvenes poetas, después de tantísimos años, sustraerse a los sentidos, como si el poeta Juan Ramón se hubiera mantenido vivo muy al lado. Solamente la impresión más fuerte y casi familiar -comparada sólo con las críticas sobre José Martí-, mantiene tal fascinación al punto de captar tantas sensaciones que le corresponden, en los colores y en la memoria visual. La pureza se presenta una y otra vez en tales remembranzas como si fuera su único ropaje, vestido de blanco percal, para hacer de la gota del recuerdo algo sumamente puro. Fina retrotrae la memoria y establece las correspondencias entre el poeta y su libro, que no podía ser de un blanco “industrial”, sino del blanco resinoso que recuerda las hojas de los árboles, el que no tiene dobleces ni invenciones, sino el manchado de mayor blancura. La exquisitez de las ediciones de sus libros, dice, no iba con las tapas de pasta amarillas y rojas, las de lujo, sino con el amarillear de las hojas, a “las

³⁶³ Juan Ramón Jiménez: “Tercetos melancólicos” (*Melancolía*, 1910-1911, poema 15), en *Poesía*, *op.cit.* p. 141. En el acápite “Los colores” del texto “Homenaje a Juan Ramón Jiménez” (Cintio Vitier: “Homenaje a Juan Ramón Jiménez”, *op.cit.* p. 143), el poeta cubano cita este verso, para reforzar la idea de la total imbricación de la obra del andaluz con el colorido de la naturaleza, intuición capital para entender una estética de la luz en él. El poema es un ejemplo del cromatismo psicológico del poeta andaluz, por lo que pensamos importante citar el verso aludido por Vitier en contexto: “Abajo, el oro es rojo. Arriba, el oro es claro. / Abajo, son ensueños medievales, románticos. / Arriba, son anhelos aéreos y clásicos. / -El cielo es todo azul; el rostro, todo blanco / Los colores componen la vida. Sólo es cántico / la melodía vaga a la luz de los labios.- [...]”. (*Ibid.*)

³⁶⁴ Cintio Vitier: “Homenaje a Juan Ramón Jiménez”, *op.cit.* p.147.

márgenes del río poético”.³⁶⁵ Pero estos colores no eran impuestos tan sólo por la voluntad de quien lo miraba, porque el crecimiento de su poesía era tan natural “que era legítimo que partiese de las sensaciones, tanto como que no se quedara en ellas”.³⁶⁶ Pero en ellas quedaba, regodeado con su arcoíris, con el que jugaba a colorear la poesía. Escribió Juan Ramón en su extraordinaria prosa “Espacio” - que a nuestro juicio es un pleno manifiesto estético- su condición solar: "Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora"³⁶⁷, lo que marca esa necesidad imperiosa de iluminar su verbo, de “darle a cada palabra la claridad”³⁶⁸, tal y como siempre lo entendió Lezama Lima: Pero al igual que advirtiera Cintio Vitier, a veces los “tonos limpios y celestes, o brumosos de nostálgica ensoñación, se van recargando, haciéndose más opulentos, concentrándose en pastas más violentas y sombrías”³⁶⁹, pues junto al cromatismo oculto del blanco de su palabra, para equilibrar las sensaciones de vida. En este claroscuro, más que iluminación radiante sin vibración, están los atisbos de la penumbra. Así clama: “quiero la forma abierta en el sol y la forma cerrada en la sombra”.³⁷⁰ El poeta tiene conciencia de las vibraciones ocultas de la naturaleza, de sus engaños y falacias. Como Martí, que buscara bajo la luz diamantina la negrura del carbón, Juan Ramón busca las sensaciones puras de los reversos, de las oquedades:

Tanto como el fuego, el oro, le veo al sol el carbón; por eso -negro y amarillo, los colores que hemos copiado instintivamente de su espantosa fugacidad, en estas tierras donde tiene más eco su llamada, para nuestra pobre, menuda muerte -me es tan cirio- pavesa y cera-, tan locamente fúnebre.³⁷¹

³⁶⁵ Fina García Marruz: “Juan Ramón” en *Ensayos*, La Habana, Letras cubanas, 2003 p. 60.

³⁶⁶ *Ibíd.* p. 62.

³⁶⁷ Juan Ramón Jiménez: “Espacio”, *op.cit.* p. 18.

³⁶⁸ José Lezama Lima: “Juan Ramón y su integración poética”, *op.cit.* p. 256.

³⁶⁹ Cintio Vitier: “Homenaje a Juan Ramón Jiménez”, *op.cit.* p. 146.

³⁷⁰ Juan Ramón Jiménez: “De ‘I’”, en *Estética y ética estética*, *op.cit.* p. 347.

³⁷¹ Juan Ramón Jiménez: “De ‘Unidad’” en *Estética...op.cit.* p.308.

Tal pureza, blanco vital, manchado por su propio oro, es advertida por Fina García Marruz por debajo de un colorido que, sin embargo, no llega a tapiar su intensidad que restalla, pero no ciega. Así dice la escritora que la sensación de blanco en Juan Ramón no es la ausencia de color, sino “la sensación del blanco que se apodera de un centro y desde allí irradia: la sensación de blanco de todo nacimiento: la línea de la costa en la arribada, las albas, el fuego.”³⁷² La sensación de blanco, no solamente es el alcance de la conjunción de todos los colores aprehendidos desde los sentidos, sino que es el anhelo de pureza al que aspira el poeta en su plena correspondencia con la naturaleza; es además visión de los sentidos que puede confundir (“Y en esa luz estás tú / pero no sé dónde estás / no sé dónde está la luz”³⁷³), pero que muestra su certeza cuando es luz del alma (“No es fulgor, no es ardor, y no es altor / lo que me da de ti lo que te adoro, / con la luz que se va; es el oro, el oro / es el oro hecho sombra: tu color”³⁷⁴), luz que manifiesta el esplendor colorido de las sensaciones junto al resplandor que se manifiesta también en la oscuridad como el aludido “sol del alma”, que es cuando dice: “¡Qué mina esta de mi luz, / tesoro de esta oscuridad!”.³⁷⁵ Bien comprendió José Lezama Lima ese fulgor blanco que nace de lo oscuro -como ya hemos insistido también sobre José Martí- sobre la esencia oscura del carbón enclavada en la luminosidad del diamante, por lo que argumenta acerca de la originalidad de la blancura del verso juanramoniano, que es defensa a ultranza contra detractores de su poesía:

Se me dirá banalmente que casi todas sus palabras llevadas a la poesía, estaban ya en el siglo de oro. Pero lo de Juan Ramón fue todo lo contrario rescatar la palabra de lo sucesivo ominoso, trayéndolas de un oscuro, de una sucesión marina, para mirar con el nuevo resplandor de su rescate, la región que se doraba, la ondulación vital que se extendía por el disco de sombras que no era mirada todavía por el ruiñeñor.³⁷⁶

³⁷² Fina García Marruz: “Juan Ramón” *Op.cit.* p.61.

³⁷³ Juan Ramón Jiménez, “En esa luz” (*En el otro costado*), en *Poesía*, La Habana, Arte y Literatura, 1982 p. 390.

³⁷⁴ Juan Ramón Jiménez, “El color de tu alma” (*Dios deseado y deseante*), en *Poesía, op.cit.* p. 414.

³⁷⁵ Juan Ramón Jiménez: “Luz y Negro” (*La estación total*, 1923-1936) en *Poesía, op.cit.* p.335.

³⁷⁶ José Lezama Lima: “Juan Ramón y su integración poética”, *op.cit.* p. 256.

Pudo Juan Ramón comprender la claridad del “azul redondo de luz sola / en donde está la eternidad”³⁷⁷, gracias a su propia visión articulada en las sensaciones, sustanciada de la elementalidad, pero anegada en la conciencia de saberse parte de ese cosmos. Recuerda Fina García Marruz que ha sido incomprensible esa blancura éxtasis en la poesía de Juan Ramón - “¿Quién dijo -¿fue García Lorca?³⁷⁸- que sólo había blancos en Juan Ramón? Si acaso, como él mismo decía, blancos de todos los colores”³⁷⁹. De cualquier modo, su vocación por el color, que es la manejada paleta del artista en sus pinceladas, corresponde a la altisonante condición solar del Caribe -apropiada Andalucía- a esa tierra donde el modernismo pudo señorear con las argucias de una palabra que marcaba entresijos de colores: los oros de Darío, el sol del alma martiano, el pintoresquismo exótico de Julián del Casal.³⁸⁰

I.5.3. Federico García Lorca

Dice un verso del poeta cubano Eliseo Diego: “La demasiada luz forma otras paredes con el polvo”³⁸¹, que nos lleva a la imagen de un espacio de configuración tan propia que se hace cuerpo por el color, figura que se deja ver gracias al engranaje de un cromatismo que recorre un trayecto entre sus dos cotas: el blanco, como conjunción de todos los colores, y el negro, como su evasión. La obra de Federico García Lorca es un recorrido de la luz que -al contrario que el visto en Juan Ramón Jiménez, con su insistencia en los blancos- deja entrever

³⁷⁷ Juan Ramón Jiménez: “El oasis” (*La Estación total*), en *Poesía, op.cit.* p. 329.

³⁷⁸ Aunque no compartimos esta duda de Fina García Marruz, pensamos se refiera a lo expresado por Federico García Lorca en el poema “Juan Ramón Jiménez”, donde alude al color blanco en la poesía del poeta de Moguer. Si bien en la primera estrofa presenta “el blanco infinito” de su verso, como espacio en que su fantasía se extravía (“En el blanco infinito, / nieve nardo y salina / perdió su fantasía”, Federico García Lorca: “Juan Ramón Jiménez” (*Canciones. 1921-1924*) en *Obras completas*, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Ediciones Aguilar, 1963, p. 384), en la última reivindica la imaginación que ha logrado horadar esa blancura (“En el blanco infinito, / ¡qué pura y larga herida / dejó su fantasía!”), *Ibid.*).

³⁷⁹ Fina García Marruz: “Juan Ramón”, *op.cit.* p.61.

³⁸⁰ Julián del Casal (1863-1893) fue un poeta cubano considerado uno de los máximos exponentes del modernismo hispanoamericano. Fue admirado por Rubén Darío y por los más importantes poetas de su tiempo. Su muerte fue tan trágica como su corta existencia, ya que en una tertulia de amigos, un ataque de risa provocó la fatal rotura de un aneurisma.

³⁸¹ Eliseo Diego, “El primer discurso”, *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1993 p. 11.

un colorido siempre tendiente al negro, luz que vive bajo la siempre amenaza de su disolución en la sombra. Sobre esta tendencia como vórtice atrayente en la poesía española, Fina García Marruz ha comentado: “Por muy “colorista” que sea un español, siempre hay un momento en el que nos revela el vacío y el lleno esenciales, el blanco y el negro últimos”³⁸², palabras que nos llevan tan a propósito hasta la poesía de Federico García Lorca; todas las gamas de colores que expresan los sentimientos del granadino, que son los lazos con que se ata fuertemente a la naturaleza en ansioso diálogo, a pesar del brillo elocuente de su luz, dan el tono sombrío y pesaroso, el exacto del “espíritu oculto de la dolorida España” -su universo más próximo y querido- tal y como señala en su conocida conferencia “Teoría y juego del duende”: “Voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”.³⁸³ La sencilla lección es la complicada madeja que va desde la intimidad del poeta hasta ese estado de conciencia en que se rinde a la armonía con la naturaleza, arcano oculto y misterioso que Lorca buscó en la raigambre hispánica y que las hallaría en “las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde llega lo que es sustancial en el arte”.³⁸⁴ Tales raíces son dominadas por las insólitas circunvalaciones de la metáfora y de un viaje siempre a punto de impedir los retornos, en esa tendencia hacia un destino que llama a lo oscuro de la muerte. Dice Lorca en el ensayo citado que “[...] el duende no llega si no ve posibilidad de muerte [...]. La virtud mágica del poema consiste en estar siempre endeudados para bautizar con agua oscura a todos los que miran.”³⁸⁵ Oscuridad de una naturaleza que se ofrece como signo desconocido, protegido por la pureza del agua bautismal. Sólo un instante de poesía verdadera es necesario para que la ambivalencia noche y día se muestre como un pase de poderío, dinamismo de una imagen que hará nacer el arte desde dentro de la mirada. Lorca se lanza hasta ese desconocido que lo atrae, para

³⁸² Fina García Marruz: “Juan Ramón” *op.cit.* p. 66.

³⁸³ Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende”, en *Obras completas, op.cit.* p.109.

³⁸⁴ *Ibíd.* p. 110.

³⁸⁵ *Ibíd.* p. 117.

intercambiar con él su sangre, sustancia de su poesía. Lo que en su temprana obra señala un viaje al interior de sí mismo (*Impresiones y paisajes*) como resonancia primera de la naturaleza en la suya propia, se hará ver años más tarde en una imagen que vendrá de la mano de lo tanático: la muerte -la atrayente del duende- será su luz poética. En “Deseo” -de su *Libro de poemas*, 1921- el poeta traza el espacio del deseo como total entrega, árida y poliédrica forma del sentimiento tan devastador que se abre y cierra sobre el vórtice convergente que todo lo devora. Así establece su diálogo con la naturaleza en una total simbiosis:

Mi paraíso un campo
Sin rui señor
Sin liras,
Con un río discreto
Y una fuentecilla
Sin la espuela del viento
Entre la fronda,
Ni la estrella que quiere
Ser hoja [...].³⁸⁶

Ya luego de la entrega primera a la naturaleza -su primera forma del diálogo-, seguro ya de un panorama limpio de hojarascas, se abandona a su soledad cósmica, en la que Tierra y Cielo se hacen vibración de su íntimo deseo, tal y como se aprecia en sus versos:

Una enorme luz
Que fuera
Luciérnaga
De otra,
En un campo de miradas rotas [...].³⁸⁷

De tales correspondencias y metáforas animistas, se nutren las reflexiones sobre música y baile, manifestaciones del arte que tanto interesaron a García Lorca, son espléndidas fuentes

³⁸⁶ Federico García Lorca, “Deseo”, (*Libro de poemas*, 1921) en *Obras completas*, op.cit. p. 267.

³⁸⁷ *Ibíd.*

de conocimiento de sus ideas sobre poesía, ya que para el poeta todas bebían del mismo manantial de la naturaleza hispánica. En su conferencia “El canto jondo (Primitivo canto andaluz)”, Lorca además de remitirnos al surgimiento de este tipo de música genuinamente andaluza, nos sumerge en el lado oscuro del corazón de España, que es su noche. Esta “lágrima sonora sobre el río de la voz -dice el poeta- canta siempre en la noche [...]. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás”.³⁸⁸ Sobre el poeta granadino Lezama advirtió los enlaces viscerales entre danza y canto:

La primera profundidad que debe haber tocado su adolescencia, fue el rezumo total del cuerpo aportado por el *cantaor*. Como por una de esas metamorfosis propias de las eras fabulosas, la hoguera se transmutaba en un hilo extraído del laberinto del cuerpo. Como ese hilo, con todo el misterio del cuerpo, sería para cumplimentar una metafísica del espacio, siguiendo la soberanía de la visión.³⁸⁹

Esta visión del canto poetizado en la obra de García Lorca, de la que deja constancia Lezama, no es elemento figurativo sino integrador del espíritu hispánico que es la expresión fehaciente del poeta español, elemento subrayado por las palabras del poeta habanero: “En la cita concurrente a su metáfora, generalmente coinciden el remolino de la sangre con la claridad del espíritu. Una impulsión y una detención, sangre y espíritu.”³⁹⁰ En su hurgar por los senderos del canto jondo, Lorca descubre que los elementos de la naturaleza se adentran

³⁸⁸ Federico García Lorca, “El canto jondo...”, en *Obras completas, op.cit.* p. 207.

³⁸⁹ José Lezama Lima: “García Lorca la alegría de siempre frente a la casa maldita”, en *La posibilidad infinita...*, *op.cit.* pp. 276-277. Con el título “García Lorca: la alegría de siempre frente a la casa maldita” el texto fue publicado por Lezama como prólogo a Federico García Lorca: *Conferencias y charlas* (La Habana, Consejo de Cultura, 1961). No nos extraña el interés demostrado por José Lezama Lima acerca de las bases de canto y danza en la obra de Lorca, y por la integración de la plasticidad de los cuerpos, ya que en su propia obra existe un marcado interés por la forma como expresión de la sustancia poética. No olvidemos que es este el meollo de su poema “Dador”, como épica de la forma y del ser, y que su interés por la danza, en particular, recorre también parte de su crítica de arte. Específicamente sobre el canto jondo, José Lezama Lima anota en su “Cuaderno de apuntes”: “Canto jondo viene del hebreo jontole (canto del día de fiesta) [...]” (José Lezama Lima: *La posibilidad infinita...op.cit.* p. 153). Más adelante aparece un cuadro elíptico: “canto jondo {saeta, fandanguillo, seguidilla gitana}” (*Ibid.*), lo que nos da la medida de su interés por el tema, si bien sus intereses sobre danza se inclina más hacia lo danzario puro y el ballet. Al respecto véase I. Fuentes: “La imago, un ejercicio de danza”, prólogo a *La danza en la órbita de Orígenes*, selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Ediciones Cuba en el ballet, 1994, pp.9-12.

³⁹⁰ *Ibid.* p. 275.

en las dimensiones de lo irracional y llevan hasta la interioridad del mundo -“la placenta oscura”³⁹¹ zambraniana- para beber en la pureza confluyente de los orígenes. El poeta ha encontrado en el cante jondo lo más profundo de la música que está más allá del ritmo y la melodía para hacerse puro sonido, que es más puro cuando no dice sino cuando sugiere -al igual que la imagen poética- porque es el que contiene la emoción, por eso a Lorca interesa más -y así lo destaca en sus comentarios- el balbuceo que subyace bajo las palabras de cualquier canción. Compacta composición de sonidos que es el aire que penetra en el aire de quien más que cantar, lanza una queja desgarrada. Y para lograr que el sonido homogéneo que no se convierta en lenguaje discordante, debe el hombre replegarse en sí mismo y ahondar en las profundidades de su yo, lo que nos vuelve a la primera metáfora de la visión interior que es evocar con los ojos del espíritu la creación, cerrados a toda interferencia que no conduzca más que a la profundidad de la conciencia, correspondencias que advertimos en las palabras del poeta:

[...] mientras que muchos cantos de nuestra Península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche.³⁹²

La orgánica traslación de la esencia del cante jondo a los poemas lorquianos, se debe a la unidad de su origen: “alma de nuestra alma”³⁹³. La huella espiritual y animosa que se encuentra en la poesía lorquiana, marca una alta conjugación con algunos poetas cubanos, a más de José Lezama Lima. La visita de Lorca a Cuba en 1930, que selló la amistad con Dulce María Loynaz y con sus hermanos menores Enrique y Flor, fue determinante en la obra del entonces muy joven Nicolás Guillén, lo que destaca Miguel de Unamuno en carta al

³⁹¹ Este concepto de María Zambrano, vertido en su artículo “La Cuba secreta” (*loc.cit*) es también alusivo a la interioridad del mundo, que para la pensadora andaluza es la conciencia de las cosas ocurridos anterior al nacimiento, como germen de lo material en su momento aún no visible, en su gestación.

³⁹² Federico García Lorca, “El cante jondo...”, en *Obras completas, op.cit* pp.47-48.

³⁹³ *Ibid.* p. 41.

cubano³⁹⁴, a propósito de su libro *Sóngoro Cosongo* (1931), y donde revela la admiración que el andaluz siente por Guillén, simpatía que no hace más que reforzar, y hasta indicar, las ilaciones de espíritu entre ambos poetas que hermanan la vocación integradora de los elementos culturales (lo hispánico en Lorca, lo africano en Guillén), no en afán de relevancia folklorista, sino en transmutación o “transculturación”³⁹⁵ de los rangos que la componen, suma intuición, en lo musical, del cante jondo andaluz en Lorca, y la cualidad del son por el cubano, como médula de autenticación. Y como un sonido polifónico de queja incomprensible pero siempre escuchada y “entendida” por el ojo espiritual que habita el alma, aparece la Pena -lo que para Manuel de Falla tomara ya cuerpo material y visible- y la Muerte, y muy cercana a ellas el duende de la poesía de Lorca. En el *Poemas del cante Jondo* (1921), los paisajes evocados no son la contemplación gustosa del día sino la reminiscencia de su refracción íntima en el hombre. Dice Lorca en su poema “Paisaje”:

Sobre el olivar
Hay un cielo hundido
Y una lluvia oscura
De luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
A la orilla del río [...].³⁹⁶

³⁹⁴ Véase la referencia en Nicolás Guillén: *Prosa de prisa*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975, p. 288.

³⁹⁵ Al estudiar este proceso dentro de la cultura cubana, donde el encuentro de culturas, a más de violento y severo por la impronta colonial, fue diverso y vasto por la pluralidad de elementos participativos a lo largo de nuestra historia, el etnógrafo y polígrafo cubano Fernando Ortiz (llamado por muchos el “tercer descubridor de Cuba” por sus decisivos aportes al conocimiento de su identidad) propuso el término “transculturación” para definir el fenómeno amplio y complejo que es el choque entre culturas, en el que tanto se ganan como se pierden características en pro del alcance de una nueva figura cultural. Vale recordar tal definición según sus propias palabras: “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglonorteamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación”, (en Fernando Ortiz: *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, (1940), La Habana, Ciencias Sociales, 1999, p. 43). El mismo Ortiz aplica este concepto al advertir el proceso de integración de la nacionalidad cubana, el que explica, como fórmula química y alquímica, en la metáfora del “ajiaco”, plato de la más auténtica cocina cubana y que tan bien ilustra el ser de la “cubanidad” tanto como resultado como en la denotación de su elementalidad.

³⁹⁶ Federico García Lorca: “Paisaje” (*Poema del Cante Jondo*, 1921), en *Obras completas, op.cit.* p. 296.

En “Poema de la Soleá”, lo que resalta de la descripción es el sentimiento subyacente a la geografía visual. No hay paisaje físico sino espiritual, recóndito buceo en lo inconsciente para buscar el significado del espacio allegado del hombre: “Tierra seca / tierra quieta/ de noches / inmensas [...] Tierra / Vieja /del candil / Y la pena. / Tierra / de las hondas cisternas / Tierra / de la muerte sin ojos / Y las flechas [...]”.³⁹⁷ En “Encrucijada” se interioriza más y salta la dimensión irracional, inquietante del paisaje: “Viento del este; / Un farol / Y el puñal / En el corazón.”³⁹⁸ Bajo el espacio de la costumbre, el más visible, se entraña el sentimiento que ata al hombre a su lugar. Las imágenes captadas por la brevedad del verso, acentuadas en lo cortante de la frase silábica, marcan un ritmo ineluctable y eterno, como el Tiempo que abre sus fases en el Día y la Noche. Con este mismo estilo de brevedad y reiteración, firmeza y consonancia de las circunvalaciones cósmicas, resuena la muerte en el excepcional poema “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, donde expresa el dolor por la pérdida del amigo, enfrentado al símbolo toro-muerte, enfrentamiento que Lezama evocaría en su metáfora del “toro con el lazo negro entre los cuernos, toro que busca despiadadamente su sangre para amigarse con la muerte”³⁹⁹ y el “torero senequista”⁴⁰⁰. Se hace evidente la impresión causada en Lezama por los poemas de hondura raigal en el tema de la muerte y, aún más, por la simbología tanática a través de la figura del toro, pues descubrimos lo reverencial y amenazante de tal signo. En su “Diario”, con fecha de 7 de noviembre de 1939, encontramos la descripción de un sueño, donde se advierten correspondencias arquetípicas con las encontradas en la poesía de Lorca. Con la misma representatividad de los signos toro-muerte-negro, como un mismo poema, expresa Lezama:

Tripulo un enorme toro. Ni lo cabalgo en paseo dominical ni tampoco es el toro negro del destino imposible [...]. Mi cuerpo impulsado hacia los cuernos, por la impulsión frenética del animal, se asoma al abismo un tanto frío, pues las rocas parecen grandes

³⁹⁷ Federico García Lorca: “Poema de la Soleá” (*Poema del Cante Jondo*), en *Obras...*, *op.cit.* p 301.

³⁹⁸ Federico García Lorca: “Encrucijada” (*Poema del Cante Jondo*), en *Obras...*, *op.cit.* 303.

³⁹⁹ José Lezama Lima: “García Lorca...”, *op.cit.* p. 272.

⁴⁰⁰ *Ibíd.*

y geométricos trozos de hielo. Doy un salto en el momento en que ya el toro hinchado se precipita, y yo no solo me aseguro en terreno frío pero firme, sino que contemplo con frialdad le lento descenso del animal.

[...] Ahora el toro empieza a rodearse de su propia sangre, el pobre animal ya acepta los hechos. De vez en cuando me asomo y me horroriza el que yo también podría precipitarme... Se va reduciendo, a un punto de sangre vivicísimo que queda como un ojo, testigo o eternidad bestial.⁴⁰¹

El tema de la muerte en Lorca, que trasunta una poesía cosmogónica plena de resonancias sensoriales y de tal modo coloreadas también, es tema apropiado por Lezama para parangonar la visión de la muerte en los mitos cubanos, lo cual nos llama poderosamente la atención por no ser la mitología afrocubana asunto tan socorrido en su obra, lo que refuerza la idea del interés por la simbología tanática de Lorca, tan abiertamente expresada en su poesía.

De este modo expresa Lezama:

En esos momentos de llanto por Ignacio, el torero senequista, al evocar Lorca la flor de la carabela, no sé por qué me atrevo a situar ahí, su simpatía por muchos sonos y conjuros de nuestra tierra y principalmente por nuestros negros. Entre nuestros mitos para defenderse de Ikú, la muerte, la casa entera, por medio de todos sus animales se prepara para rechazarla. Al fin llegó, con presencia de esqueleto, y todos los animales se sintieron temblar. Peor el gallo dio un paso al frente y empezó a combatir a la muerte, soltando una pluma entre los huesos de sus brazos. La muerte se asustó al contemplar la pluma del gallo y, con una ligereza que ella no pudo igualar, abandonó la casa sombría (Véase el desarrollo de este mito en *El monte*, la excepcional obra de Lydia Cabrera).⁴⁰²

En Lorca se advierte algo peculiar dentro del cromatismo de su verso, que difiere del sentido crepuscular que observamos, como espacio intermedio entre luz y oscuridad, en otros poetas,⁴⁰³ pues en él se mueve la opacidad y penumbra de su espíritu independientemente del color en que se exprese, para aportar una simbología que rompe con esquemas previstos en la poesía. En su caso, las ideas de “luz corpórea” y “luz incorpórea” como señales de los rangos

⁴⁰¹ José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* p.106.

⁴⁰² José Lezama Lima: “García Lorca...”, *op.cit.* p. 279. Lydia Cabrera fue una notable etnóloga y escritora cubana, a la que la unió una gran amistad. *El Monte* (1954), libro al cual se refiere, es la obra cumbre de la investigadora, y recoge la magia, leyendas y tradiciones de los cultos religiosos afrocubanos. En 1930, en una visita que Federico García Lorca realizó a Cuba, Lydia llevó al poeta a una ceremonia secreta afro-cubana.

⁴⁰³ Con particular énfasis este sentido crepuscular se expresa en la poesía del cubano Eliseo Diego, que estudiaremos en el capítulo correspondiente a la poesía cubana.

sensorial y espiritual donde se hace visible el mundo, se entrelazan y confunden formas. Esta peculiaridad de estilo, es lo que propicia que el restallar de colorido de su verso no pueda ocultar la honda pesadumbre del alma del poeta, ya que la luz, en su caso, roza su esplendor, pero deja penetrar su luminosidad hasta la más profunda intimidad del poeta, para dejar escapar, devuelta por ese mismo rayo de espléndido fulgor, su alma atormentada. De este modo es que podemos descubrir la raigal melancolía que le abrumba, en poemas donde prima aparentemente el estallante colorido, como es lo advertido en su popular “Romance sonámbulo”, donde el reiterado estribillo del ansiado verde, se torna anhelo frustrado y tragedia:

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda![...] ⁴⁰⁴

Los contrastes simbólicos de las metáforas lumínicas en Lorca, se concentran en un icono de su poética: la luna. Este rasgo de la noche que en el itinerario lumínico de la poesía toma rasgos de quietud y emblema de un cierto triunfo de la luz sobre la noche, en el poeta español se identifica con la muerte y se convierte en testigo de las calamidades bajo su mirada cómplice. La aparente quietud que representa, no hace más que develar una presencia perennemente acusatoria, sin atisbo de piedad. La luna lorquiana es blanca en su aparente resplandor de luz lejana, estrella de la noche que, no obstante, el angustioso poeta ha

⁴⁰⁴ Federico García Lorca, “Romance sonámbulo” (*Romancero gitano*), en *Obras completas, op.cit.* pp.430-432. Del *Romancero gitano*, encontramos en la Biblioteca personal de Lezama dos ediciones (lo que apunta a su interés y gusto por la poesía del granadino). Son estas: *Primer romancero gitano* (Madrid, Revista de Occidente, 1929) y *Romancero gitano* (México, Ed. Pax, 1945).

doblegado y lanzado a una total opacidad interna, que se alcanza a descubrir en cada imagen que la expresa. En “Romance de la luna, luna”, ella es tan sólo un reflejo de la vida, aunque engañado por su falacia, por su “blanco almidonado”, el poeta apela por buscar su cobija:

La luna vino a la fragua
con su polizón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye, luna, luna, luna,
que ya siento los caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado [...] ⁴⁰⁵

La movilidad del símbolo de la luna, que en José Lezama Lima se enlaza al de la noche⁴⁰⁶, se advierte una atmósfera “lorquiana” de fuerte consonancia con la imaginería y simbolismo del poeta español:

Desconchamiento de lunas que no vienen
sus escamas de otoño
pero el niño que se ha quedado detenido frente a los
encantamientos
de un caballo blanco
se apresura en su dulce memoria de lunares
a evocar sus regalos para ingresar en la nieve. ⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Federico García Lorca, “Romance de la luna, luna” (*Romancero Gitano*, 1924-1927), en *Obras completas*, *op.cit.* p. 425.

⁴⁰⁶ En el acápite dedicado al itinerario lumínico en la poesía, nos detendremos en algunos ejemplos que así lo atestiguan.

⁴⁰⁷ José Lezama Lima: “Madrigal” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 32.

El rol emblemático de la luna dentro de la poética de Lorca, simboliza un blanco perseguido, ultrajado, manchado por la visión del mundo que le llega, ya sea como espectador o como actor. En el guión cinematográfico que escribiera y que titulara “Viaje a la luna”, se observa una luna como foco atrayente hacia donde marchan los sucesos que bajo su mirada acaecen en el mundo, para desdibujarse en una dinámica desfragmentadora, como un calidoscopio desde donde mira toda su blancura. Del texto extraemos un fragmento:

45. Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita.⁴⁰⁸

La obra poética de Federico García Lorca, además de ser por su extremada musicalidad, una “suite para piano y voz emocionada”⁴⁰⁹, es un canto “que quiere ser luz”⁴¹⁰. Al buscar su “agua oscura”, encontró su verdadera luz, “luz reciente”⁴¹¹ que buscara con “sólo un caballo azul y una madrugada”⁴¹². Luz amarga, pero embellecida por los caprichos de su duende.

⁴⁰⁸ Federico García Lorca, “Viaje a la luna” (1929-30), en *Revista de occidente*, diciembre 1998, No. 211. pp. 177-81.

⁴⁰⁹ Hacemos alusión a “Noche (Suite para piano y voz emocionada)”, de “Suites”, una de las secciones de *Poemas sueltos*. Véase Federico García Lorca: “Noche” (*Poemas sueltos*) en *Obras completas, op.cit.* pp. 602-606.

⁴¹⁰ Federico García Lorca: “El canto quiere ser luz” (*Canciones. 1921-1824*), en *Obras completas, op.cit.* p. 361.

⁴¹¹ Federico García Lorca: “Nocturno del hueco” (*Poeta en Nueva York, 1929-1930*), en *Obras completas, op.cit.* p.509.

⁴¹² *Ibíd.*



CAPITULO II

EL RANGO DE LA LUZ EN LA POESIA

II.1. Hacia un paradigma de la luz en la poesía cubana

En su ya clásico libro *Lo cubano en la poesía* (1958), Cintio Vitier magnifica el develamiento de lo poético como esencia primaria para un conocimiento espiritual de Cuba. El “todo inextricable” que es la Nación, se revela en grados “cada vez más distintos y luminosos”⁴¹³, lo que prenuncia desde su comienzo una referencia lumínica a la naturaleza insular y, de igual modo, a la determinación de lo que será la “patria poética”, concepto sabiamente expresado por el poeta andaluz Juan Ramón Jiménez en su “Prólogo” a *La poesía cubana de 1936* (1937) -como ya hemos referido-y que recorre, como divisa, las tesis planteadas por Vitier en su estudio. Este camino hacia el descubrimiento de sus paisajes interiores es una interiorización de etapas como escalas de un buceo hacia una verdad sólo develada por el espíritu. De este modo, Vitier regala una introspección hacia lo cubano esencial tras penetrar el velo fenoménico de la Isla preconizado por su luz. Muy en consonancia con un Juan Ramón inspirado por la naturaleza de las “islas”⁴¹⁴, Vitier considera decisivo el fondo natural, el escenario físico y real, para comprender “las configuraciones del carácter, el sentimiento y el espíritu”⁴¹⁵. En este viaje por los espacios interiores de la poesía, que se inicia al traspasar el umbral de una *physis* proclamada en ella, se ahonda en la elementalidad de la luz que la asiste en sus funciones. No fortuitamente el poeta cubano inicia este recorrido con el testimonio del *Diario de navegación* del Almirante Cristóbal Colón, que enfatiza, como elemento decisivo de insularidad, la “profusión y frescura del bosque insular” y el “rumor nocturno”⁴¹⁶, y la descubre como un muestrario de luminosidad que cose las costuras de su geografía más íntima con la exterioridad que la señala.

⁴¹³ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*. Universidad Central de Las Villas, 1958. pp.9-12.

⁴¹⁴ Al respecto diría “Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos”, en Juan Ramón Jiménez: *Españoles de tres mundos*. Madrid, 1942.

⁴¹⁵ Cintio Vitier: *Lo cubano...*, *op.cit.* p.13

⁴¹⁶ *Ibid.* p. 17. Estos caracteres de la insularidad los extrae Vitier de los propios comentados por el Almirante Cristóbal Colón en su Bitácora, en alusión específica a lo que escribiera los días 28 y 29 de octubre, y del 1 al 3 de noviembre, de 1492. Del testimonio del día 28 de octubre, extrae una de las frases más referidas del

Igual mirada de luz descubre José Lezama Lima en el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón -del que dice “debe estar en el umbral de nuestra poesía”⁴¹⁷- para referir de él una de las más bellas metáforas: “Así el Almirante consigna en su *Diario* “[...] que vio caer al acercarse a nuestras costas un gran ramo de fuego en el mar: ya comenzaban las seducciones de nuestra luz.”⁴¹⁸ El viaje hacia el “descubrimiento” de América (encuentro nombrado con tantos eufemismos) comenzó con ser, él mismo, una metáfora, donde el significado fue cambiando en la medida en que los conquistadores españoles se acercaban a una tierra equivocada que, todo el tiempo, fue fijada en su primera confusión: las Indias fue la primera metáfora que sustituyó la verdad del descubrimiento de unas tierras totalmente desconocidas, y a las que tratan de acercarse con imágenes conocidas para poderlas comprender. No es ocioso pensar que la maravilla de una tierra surgida en la lejanía del mar despertara la imaginación de unos hombres que no podían definir lo visto más que por acercamientos a su propia experiencia, para dar lugar a partir de aquel perfil mítico que fuera en realidad la primera y grandísima equivocación geográfica, a la primera visión de nuestra historia marcada por el amplio nivel sugerente de una imagen, signo evidente que hace decir a Lezama que “nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento.”⁴¹⁹ La mirada testimonial, sorprendida y a ratos encantada de Colón, impregna las descripciones de las tierras encontradas, con una riqueza que va más allá de una expectativa plenamente mercantil y política, tal y como fuera la tónica de su misión, que permitió un margen de

Almirante, que expresa su admiración por la naturaleza cubana: “Dice que es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto [...]” (Cristóbal Colón: *Diario de navegación* (1791), prólogo de Lorenzo García Vega, La Habana, Comisión Nacional de la UNESCO, 1961, pp.72-73).

⁴¹⁷ José Lezama Lima: “Prólogo” a *Antología de la poesía cubana*, selección y prólogo José Lezama Lima, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, p.7. Este texto fue publicado luego bajo el título de “Prólogo a una antología” en *La cantidad hechizada*, La Habana, UNION, 1970 y también bajo el título de “Prólogo a la Poesía Cubana” en *La cantidad hechizada* (Madrid, Ed. Júcar).

⁴¹⁸ *Ibíd.* El pasaje parafraseado por Lezama es el siguiente: “Después que el Almirante lo dijo se vido una vez ó dos, y era como una candelilla de cera que se alzaba y levantaba, lo cual á pocos pareciera ser indicio de tierra [...]” (Cristóbal Colón: *Diario de navegación*, *op.cit.* p 47).

⁴¹⁹ *Ibíd.* p. 7.

incredulidad cercano a lo mítico, que fuera determinante para que el hecho del Descubrimiento de América se convirtiera en acontecimiento de enorme trascendencia para la construcción de un imaginario dentro de la literatura hispanoamericana, como bien lo iban a demostrar las posteriores crónicas de Indias al testimoniar los sucesos históricos. Las páginas del *Diario de navegación* -salvadas por ese otro gran protagonista de nuestra historia y literatura que fuera fray Bartolomé de las Casas- son el primer “canto a la naturaleza” que se puede encontrar dentro de la lírica cubana. El bosque insular y el colorido de su vegetación aprehendidos en aquellos primeros testimonios, dan fe de ello: “Fue de allí en demanda de la isla de *Cuba*, al Sursudueste, á la tierra della mas cercana, y entonces en un más hermoso y muy sin peligro de bajas ni otros inconvenientes, y toda la costa que anduvo por allá era muy hondo y muy limpio festa tierra [...]. Dice el Almirante que una tan hermosa cosa vido, llena de árboles todo cercado al río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno a su manera [...]”⁴²⁰ La descripción de Colón se regodea en una placidez que impregnará el tono posterior de nuestra poesía, enlazada la física a un espíritu que expresaría -como dijera Vitier en su mencionado estudio de la poesía cubana- “las configuraciones del carácter, el sentimiento y el espíritu.”⁴²¹

La naturaleza cubana penetra el espíritu del hombre con la calma que dan “los aires sabrosos y dulces de toda la noche ni frío ni caliente [...]”⁴²² -tan cercana tal aura a la placidez espiritual de los versos lezamianos del poema “Noche insular, jardines invisibles”: “ya que nacer aquí es una fiesta innombrable”⁴²³-y porque así “era tan hermoso lo que vía, que no podía cansar los ojos de ver tanta lindeza [...]”⁴²⁴ Si bien la mirada aún está determinada por las expectativas dictadas por la aventura mercantilista de la empresa, al punto

⁴²⁰ Cristóbal Colón: *Diario...*, *op.cit.* 28 de octubre, pp.72-73

⁴²¹ Aludimos nuevamente, para subrayar las concordancias entre el estudio de Vitier y su referente del testimonio de Colón, al enlace dado a la poesía cubana con la naturaleza, citado en nota 4 del presente capítulo.

⁴²² Cristóbal Colón: *Diario...*, *op.cit.* p. 75.

⁴²³ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 90.

⁴²⁴ Cristóbal Colón: *Diario...*, *op.cit.* p. 3.

de ver oro en cualquier reflejo de sol (“Fue al río y vio en él unas piedras relucir con unas manchas en ellas de color de oro [...]”⁴²⁵), el punto de vista en el *Diario de navegación* abrió decididamente los caracteres de una insularidad que habría de tamizar todo posterior comentario de nuestra realidad, fueran descripciones físicas, espirituales o identitarias y culturales. La importancia de tal óptica queda así fijada en aquel primer testimonio:

Dice que es aquella isla la más hermosa que ojos humanos hayan visto, llena de muy buenos puertos y ríos hondos, y la mar que parecía que nunca se debía de alzar porque la yerba de la playa llegaba hasta cuasi el agua, la cual no suele llegar donde la mar es brava: hasta entonces no había experimentado en todas aquellas islas que la mar fuese brava [...]⁴²⁶

Ya parece estar señalada aquella cultura de litoral de la que tanto se habría de hablar -y que tan alto vuelo adquiriría en el canónico texto de José Lezama Lima *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, escrito en 1938- con la descripción de las playas y la dicotomía del flujo y reflujo del mar y las resacas, que dinamizarían también un espíritu de búsqueda y afanes universalistas. La conmocionada visión del encuentro con ese paisaje virgen, desconocido, extraño a la mirada del recién llegado, abre el pórtico hasta la perspectiva de lo maravilloso que desde entonces sería carácter de nuestra literatura y que surgiera de modo espontáneo e imprevisto, nacido de la simple evocación del visitante. El encuentro de tierra y mar -signo del descubrimiento- será la comunión que perfilará nuestra literatura desde sus albores, cuando la descripción se enriquece con imágenes que, sin dejar de ser reales, están distorsionadas por la emoción para entregarse en una simbiosis de elementos que se superponen a esa otra realidad crecida por la imaginación. En uno de los testimonios de Colón (escrito el sábado 13 de octubre de 1592), se advierte ya un resplandor cromático que ha sido henchido por los reflejos de una luz proyectada en el agua y en la vegetación, como una metáfora de esta conjunción:

⁴²⁵ *Ibíd.* p. 101.

⁴²⁶ *Ibíd.* pp.72-73.

Ella es isla verde y llana y fertilísima [...] y vide muchos árboles muy disformes de los nuestros, y dellos muchos que tenían los ramos de muchas maneras y todo en pie [...]. Aquí son los peces tan disformes de los nuestros que maravilla. Hay algunos hechos como gallos de los más finos colores, y otros pintados de mil maneras; y los colores son tan finos que no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso á verlos.⁴²⁷

Esta visión maravillada con el colorido indistinto del bosque y del mar insulares, se irá insertando con tal fuerza en las descripciones del testimonio histórico, que dejará en ellas, como semilla, la desmesurada imagen de la poesía. Comenta Lezama que en los años del descubrimiento, “la imaginación y la realidad se entrelazan, los confines entre la fabulación y lo inmediato se borran.”⁴²⁸ Lo que propicia un adentramiento en una realidad diferente, develada y escudriñada solamente por la mirada poética, de la cual emana ya una mancomunidad entre naturaleza y poesía. Al referirse Lezama a los aportes científicas de Alejandro de Humboldt⁴²⁹, derivados de su estudio de la geografía cubana, fundamenta estos asertos, pues dice que sus conclusiones científicas “nos llevan casi a la apreciación de que nuestra poesía tiene una raíz natural, que la naturaleza es poesía, creación por la imagen.”⁴³⁰ La condición refractaria y especular del cielo -acota Lezama- “nos permite ver lo lejano con una voluptuosidad táctil.”⁴³¹ En su artículo “Recuerdo de Humboldt”, Lezama recuerda cómo el científico alemán también ha incorporado a sus estudios descripciones de Colón referidas en su *Diario de navegación*, que a su vez recreará José Martí en su *Diario de campaña*, para realzar nuevamente la incisiva e insoslayable participación de la metáfora en los testimonios

⁴²⁷ *Ibíd.* p. 59.

⁴²⁸ José Lezama Lima: “Prólogo” a *Antología de la poesía cubana, op.cit.* tomo I, p. 7.

⁴²⁹ Alexander von Humboldt (Berlín, Alemania, 14 de septiembre de 1769 - 6 de mayo de 1859), más conocido en Cuba por su nombre castellanizado de Alejandro de Humboldt, fue geógrafo, naturalista y explorador. Sus viajes a Cuba, como parte de expediciones a América, sumaron en total tres meses (del 19 de diciembre de 1800 hasta el 15 de marzo de 1801, y del 19 de marzo hasta el 29 de abril de 1804), breve tiempo en el que, sin embargo, dejó tan hondas huellas que es considerado el "segundo descubridor" de la isla (después de Colón). Humboldt hizo de Cuba un espacio especial dentro de su topografía, como frontera imaginaria Norte-Sur y engarce entre América y Europa. Fue Cuba tránsito imprescindible de sus viajes a Venezuela, México, Colombia y los Estados Unidos.

⁴³⁰ *Ibíd.* p. 25.

⁴³¹ *Ibíd.*

de mayor veracidad testimonial, por lo que dice: “La metáfora, como hecho capaz de configurar un acto naciente que sorprende a Humboldt, es la imagen que José Martí lleva otra vez a lo sumergido creador.”⁴³² Sobre esta continuidad metafórica y ese legado que va dejando huellas en la lírica cubana a partir de los testimonios históricos, nos llama poderosamente la atención la analogía utilizada por el Almirante en su Bitácora sobre la tersura de la cabellera de los indios “como sedas de caballo”⁴³³, que será la misma de que la que haría uso Martí, como metáfora de suavidad, en uno de los más bellos pasajes de su *Diario*: “La lluvia de la noche, el fango, el baño en el Contramaestre: la caricia del agua que corre: la seda del agua.”⁴³⁴ Los rasgos de bondad y nobleza de los indios, resaltados por Colón, estaban muy ligados a la calmosa naturaleza también advertida, en una sinonimia entre la naturaleza y el hombre que la habita. Aquellos “aires sabrosos y dulces” de la noche insular que fueron sentidos y descritos por el Almirante, acompañados de las “aves y pajaritos y el cantar de los grillos en toda la noche con que se holgaban todos [...]”⁴³⁵, se encuentran nuevamente reflejados en “la noche bella (que) no deja dormir”⁴³⁶ de José Martí “Silva el grillo -dice- y un coro le responde”⁴³⁷. “La música ondea y se enlaza” -prosigue- “es la miriada del son fluido. ¿Qué les rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas?”⁴³⁸ La imagen que, para Lezama, ha sido llevada a lo “sumergido creador”, va emergiendo a lo largo de una evolución lírica en Cuba para responder con diversas formas pero con un mismo audible sonido que se deja escuchar en los jardines invisibles de la noche insular. La “candelilla de cera” que desde

⁴³² José Lezama Lima: “Recuerdo de Humboldt”, en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 203.

⁴³³ Escribe Colón al respecto, el sábado 13 de octubre: “Luego que amaneció vinieron a la playa muchos destos hombres, todos mancebos, como dicho tengo, y todos de buena estatura, gente muy fermosa; los cabellos no crespos, salvo corredios y gruesos, como sedas de caballo, y todos de la frente a la cabeza muy ancha más que otra generación que fasta aquí haya visto [...] (Cristóbal Colón: *Diario...*, *op.cit.* p. 51)

⁴³⁴ José Martí: *Diario de campaña*, texto revisado y corregido por Nuria Gregori, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1994, Día 15 de mayo, p. 40.

⁴³⁵ Cristóbal Colón: *Diario...*, *op.cit.* p. 75.

⁴³⁶ José Martí: *Diario...*, *op.cit.* 18 de abril, p. 20.

⁴³⁷ *Ibíd.*

⁴³⁸ *Ibíd.*

la tierra se alzó para guiar el camino del primer avizor, fue señal del “bosque claro, de sol dulce”⁴³⁹ de José Martí, la misma señal de la “delicadeza suma”⁴⁴⁰ con que se deslizara la luz para José Lezama Lima. La conjunción lograda entre la poesía y la historia no se fundamenta por una mera descripción de acontecimientos, sino -como toda literatura- por el modo de narrarlos. El alto valor que Lezama concede al *Diario de navegación* del Almirante Colón, como momento sintetizador de la historia de Cuba⁴⁴¹, está apoyado en su distinción como preanuncio de la poesía cubana, de tal modo alcanzado también en el *Diario de campaña* de Martí, “el más grande poema escrito por un cubano”⁴⁴² para Lezama, tesis que mucho tendrá que ver con la conformación de la imagen poética en Lezama y, sobre todo, para sus conceptos de “imagen histórica” y “eras imaginarias”⁴⁴³, que serán las manifestaciones más notorias y distintivas del engarce secular entre Historia y Poesía.

La búsqueda de lo cubano a través de una topografía que resalta su espíritu, ecuación siempre resuelta en nuestra poesía por su carácter cosmogónico, quizás adquirido por estar “cosido suavemente a la fidelidad nocturna”⁴⁴⁴-como apreciaría José Lezama Lima- evidencia la notoriedad de un rejuego de luces, percepción lumínica de lo real en tanto física y psíquica, es decir, metafísica. La validez de la poesía como transmisora de esa realidad, se alcanza a ver en un entretejido metafórico que evidencia la naturaleza de su luminosidad como “sol del alma”. El paisaje y el hombre que lo habita, iluminan su diálogo por la luz que les visiona,

⁴³⁹ *Ibíd.* p. 31

⁴⁴⁰ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p. 90.

⁴⁴¹ Al respecto dice: “En tres momentos está sintetizada toda la historia de Cuba. El primero consta en el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón: allí se lee que el Almirante, sobrecogido por la espléndida cabellera de una india, exclama: ¡semejante seda de caballo!” (José Lezama Lima: Respuesta a Entrevista de Tomás Eloy Martínez, en “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p. 47.

⁴⁴² José Lezama Lima: “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 184.

⁴⁴³ La idea de “imagen histórica” de José Lezama Lima, tan relacionada con la de “eras imaginarias” -que explicamos en el acápite III.1.3, correspondiente al concepto lumínico en Lezama Lima- es en esencia la imagen poética cruzada con los sucesos históricos. Uno de los conceptos más interesantes que Lezama incorpora a su imaginario poético es la de “eras imaginarias”, las cuales enuncia son un espacio “donde se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapunteos culturales.” (José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *op.cit.* p. 46).

⁴⁴⁴ José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 96.

prodigalidad del buen decir gracias a las luces (cósmicas y ópticas) que conducen su existencia. Para la investigadora italiana Antonella Cancellier -en sus estudios de la poética de la luz en José María Heredia- esta “fusión entre lo humano y lo cósmico arrastra la funcionalidad intercambiable de una concepción especular del mundo”⁴⁴⁵, espejo refractario que devuelve, irradiante, la propia luz causal de tal simbiosis. El asomo de lo lumínico como componente natural y a la vez estético dentro de la poesía, devela la “conciencia poética” de una nación pues ella participa de esa visión teofánica que es la Creación. Con igual sentido y cuestionamiento que Vitier, el investigador Jorge Luis Arcos pregunta: “¿No será la Poesía la conciencia última de la naturaleza?”⁴⁴⁶ La conciencia -esa “ilusa cisterna del entendimiento”⁴⁴⁷ que será para Lezama Lima- vadeará la noche y el día hasta dar voz al “rumor nocturno” a partir de la poesía.

La poesía cubana se alza y alcanza a ver, entre otras indicaciones, por el sentido notorio de la luz que participa de su propia hechura, no sólo como motivo o temática, sino como componente medular que asoma una y otra vez, al ser parte de una naturaleza actuante y así creadora. Es importante destacar que esa macroimagen obtenida en la poesía, surge desde el paisaje insular, los bosques del trópico, la luminosidad “en el mismo medio del día”⁴⁴⁸-tal diría Eliseo Diego-, como desde los paseos por una nocturnidad que abre las compuertas a la patria íntima del poeta que es su alma. Pero este asomo es solamente distinguible cuando la diversidad propicia no los nombres aislados de una incidencia de lo lumínico (es decir, lo meramente descriptivo o temático) sino la “constelación articulada de significados”⁴⁴⁹ -como diría Cancellier a propósito de Heredia- que prefigure el itinerario lumínico desde cada

⁴⁴⁵Antonella Cancellier: *Apuntes para una poética de la luz en José María Heredia*, en www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas.../cancellier.pdf, p. 2.

⁴⁴⁶ Jorge Luis Arcos: “La poesía o la cultura que nos falta” en *La palabra perdida*, La Habana, Ed. UNION, 2001, p. 15.

⁴⁴⁷ José Lezama Lima: “Invisible rumor” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 62.

⁴⁴⁸ Aludimos al poema de Eliseo Diego: “En el mismo medio del día” (*Los días de tu vida*), en *Obra poética*, compilación de Josefina de Diego, introducción de Enrique Saíenz, La Habana, Eds.Letras cubanas y UNION, 2001, p. 310.

⁴⁴⁹ Antonella Cancellier: “Apuntes para una poética de la luz...”, *op.cit.* p. 2.

individualidad hasta conjuntar el fenómeno físico con el metafísico, es decir, con el íntimo que propone su lirismo. Esta “vista otra” del poeta se acerca a lo propuesto por Arcos referido a las utopías insulares, es decir, pasar de una geografía e historia, hasta una poética y ontología, que es el terreno más cercano al espíritu, aquel anhelado por Vitier como impulsión primaria de su descubrimiento de “lo cubano”. Creemos que es aquí donde se asienta el notable valor de la poesía en tanto calidoscopio natural, pero no en una mera descripción bucólica de un paisaje, sino en su representación ontológica, creación que promueve un descubrimiento de las esencias de aquella “cubanidad” -tan añorada en los textos de Vitier como sustancia de “lo cubano”- carácter alabado y preconizado desde los testimonios del Almirante y de José Martí en su *Diario de campaña*. El escritor y periodista cubano Luis Sexto ha insistido en este tópico del paisaje natural como “uno de los ingredientes primordiales de la poesía cubana [...]”⁴⁵⁰, y para ilustrarlo recuerda las palabras de Ramón de Palma (1812-1860) acerca de la poesía autóctona cubana donde expresa lo necesario de “contemplar el cielo estrellado de los trópicos en la solemne inmensidad de las sabanas, o ver los rayos de la luna platear las anchas hojas de los plátanos, o quebrarse en las pencas de los palmares”⁴⁵¹, para sentir una inspiración verdadera, que no es más que el establecimiento de una simpatía para trasladar, en una metáfora, la cualidad natural de la poesía. Si bien tales descripciones -así como fuera para algunos investigadores la imagen que presenta Colón de las Antillas⁴⁵²- resultan edénicas, sientan una base de apoyo para la imbricación de geografía y espiritualidad, conjunción que integra con firmeza lo físico con lo espiritual para ofrecer la cualidad de una *physis* cubana en la poesía, que será el habitáculo perfecto para aquellos

⁴⁵⁰ Luis Sexto: “Valor poético del paisaje cubano” en luissexto.blogia.com/2006/07-1301-valor-poetico-del-paisaje-cubano.php. [13 de julio de 2006], p.1.

⁴⁵¹ Citado en Luis Sexto “Valor poético...”, *op.cit.* p. 1.

⁴⁵² Sobre esta opinión, véase Wanda J. Balseiro: “La naturaleza antillana: Fray Ramón Pané, Cristóbal Colón, Silvestre de Balboa, Manuel Justo de Rubalcava y Manuel de Zequeira y Arango”, en *Prisma* (2009)1, XV, 2009, p. 8, (versión digital en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3637860.pdf), donde establece una notable distinción entre el modo de presentar la naturaleza en Pané y Colón, y la manera con que lo hacen los poetas cubanos, motivados los primeros en su misión de “conquista y colonización” (*Ibid.*) y los segundos inspirados en “plasmear el amor, además del respeto por la patria” (*Ibid.*).

“estados de alma” pronunciados por Vitier sobre el carácter de nuestra lírica. Esta visión arcádica y edénica que sin embargo se arraiga en una realidad a todas luces espléndida y maravillosa, sustentada por los símiles nacidos de la propia experiencia de quien observa y describe y por eso prefijados en sus propios signos⁴⁵³, lo entiende plenamente Lezama Lima cuando en su prólogo a la *Antología de la poesía cubana* nos dice: “En esos primeros años del descubrimiento, la imaginación y la realidad se entrelazan, los confines entre la fabulación y lo inmediato se borran.”⁴⁵⁴ El desdibujo entre esa fabulación e inmediatez de lo descrito, es decir, la indistinción entre sujeto físico e imagen, es lo que fija el terreno para un concepto de insularidad que luego José Lezama Lima desarrollaría en su conocido “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”⁴⁵⁵. La insularidad vista como mito, integrada al *corpus* poético lezamiano, ha sido estudiada por el investigador salmantino José Manuel González Álvarez, de lo cual dice:

Lezama cataloga rápidamente al insularismo como mito, esto es, como algo que no sólo debe forjar sino esencializar, de manera que la imbricación no puede ser más nítida; el insularismo, en tanto mito, es procesado por el aparato metafórico de Lezama, todo ello a fin de captar la verdadera esencia de la cubanidad.⁴⁵⁶

Pensamos que esta mirada a la naturaleza cubana de la que parte la idea de la insularidad -para el investigador español “expansiva y sublimatoria”⁴⁵⁷- se emparenta con aquella visión maravillada del Almirante -así como fuera la de José Martí- en tanto el propio

⁴⁵³ Este procedimiento nominativo, que pertenece al más amplio proceso del lenguaje, ha sido profundamente estudiado por Juan Bautista Vico en su conocida obra *Ciencia Nueva (Principi d'una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni, 1725)*, donde explica el lenguaje traslaticio que sustenta el habla, de tal modo que los signos nominales para las nuevas imágenes difíciles de nombrar, se cargan de los “universales fantásticos” que son la base de la poesía. La cualidad metafórica, esto es, traslaticia, de los vocablos, desarrolló la imaginación del hombre para poder llenar lo que Vico define como “pobreza de hablars”. No es difícil imaginar tal proceso en la descripción de un paisaje indescriptible para aquellos que fueron irradiados por una naturaleza ignota y virgen, que recién descubrían y develaban por la palabra.

⁴⁵⁴ José Lezama Lima: Prólogo a *Antología de la poesía...*, *op.cit.* p. 7.

⁴⁵⁵ En el Capítulo II, analizaremos con detenimiento el texto a propósito de las relaciones poéticas de Lezama con Juan Ramón Jiménez, y el concepto de insularidad.

⁴⁵⁶ José Manuel González Álvarez: “Insularismo, literatura y cubanidad en la poética de José Lezama Lima”, en http://3bp.blogspot.com/-ul8RYAVFoeg/Rop5klvmwTl/Ahl/Wtt6ZKB_sWk/s1600-h/jose-lezama-lima.jpg, [14 de mayo de 2007], p. 1.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*

poeta la concibe como entretejido entre la imaginación y la realidad, urdimbre que, enriquecida por la imagen poética, será índice de notoriedad y esplendor de una naturaleza cuya utopía supera su cualidad mítica para ser una verdadera ontología que traduce una hermenéutica propia. La imbricación de la naturaleza cubana, prevista desde los cimientos de la historia de la Isla de un modo poético al participar en ella -ya hemos dicho- un elemento sobredimensionador de la imagen aprehendida y que tanto tiene que ver con la poesía, es un referente que participa también en la determinación de la insularidad y las expresiones literarias referidas a ella. En el caso de Lezama -tal y como apuntara González Álvarez- su definición de lo insular resulta “procesada” por su aparato metafórico y como tal aparece codificada por un trascendentalismo que se sustenta en la hipertelia, como uno de los elementos de su Sistema Poético del Mundo. Si bien las precisiones de Lezama son las de fundar su “proyecto”, aquel del que hablara con Cintio Vitier sobre la “teleología insular”⁴⁵⁸, las coordenadas en las que se sitúa tal idea están apoyadas en esta óptica sugerente y poética de la naturaleza cubana, reflejada tanto en su visión histórica como en la lírica, a medio camino entre “la fabulación y lo inmediato”. De este modo, la hermenéutica del concepto insular en Lezama es parte de un gran *corpus* dentro de un discurso de la insularidad cubana y latinoamericana que, sin embargo, fija diversas perspectivas que, en el caso de Cuba, se sitúan en un foco esplendoroso y desmesurado de la imagen física. Nada más ilustrativo para evidenciar la importancia que para Lezama Lima tiene la proyección de esta geografía insular como símil de una realidad crecida como imagen poética, que su valoración sobre

⁴⁵⁸ La idea de una “teleología insular”, la comenta Lezama Lima en una carta a Cintio Vitier fechada en 1939, de la cual Cintio hace referencia en su ensayo “La poesía de José Lezama Lima...” *op.cit.* p. 392, también publicado en *Recopilación de textos sobre José... op.cit.*, p. 86. El texto completo donde Lezama anuncia su intento de la “teleología insular” es: “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología insular, en algo de veras grande y nutritor” (reseñado en Iván González Cruz: “Prefacio” a *José Lezama Lima. La posibilidad infinita (Archivo de José Lezama Lima)*. *op.cit.*, p.30). La idea central del proyecto lezamiano gira alrededor de un programa encaminado a elevar la Isla en su ser social, cultural, histórico, esencial, hacia su hechura mejor, perfección que logra al disponer al hombre como el sujeto práctico capaz de llevar a cabo esa misión. Este proyecto hace que el tema de la insularidad sitúe un justo punto de partida --como lo fuera de encuentro y amistad-- para las afinidades espirituales e intelectivas que ayudarían a la conformación precisa de su aspiración.

Martí, al catalogar su poesía como “la mayor dimensión de la que ha disfrutado un cubano”⁴⁵⁹, axioma que apoyan sus palabras: “Martí trae -agrega Lezama- la más grande dimensión, dilata el mar Caribe hasta abrirlo de nuevo al Atlántico, y a éste lo mete de nuevo en el Mediterráneo.”⁴⁶⁰ Lezama de este modo asume una hipertelia del paisaje como abrazo, no sólo geográfico sino anímico, al par de aquella expresión juanramoniana de una “arquitectura espiritual”.⁴⁶¹ Para el investigador argentino Jorge Marturano, este discurso de la insularidad implica una gran pluralidad discursiva, pero se distingue en Lezama por una precisa distinción entre paisaje y horizonte -lo cual es expresado en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”- lo que determina, sobre todo, un sentido de vectorialidad y direccionalidad que lo define, por lo que expresa:

Si un paisaje puede ser entendido como el lugar donde la naturaleza y la cultura se intersectan, no es lo autóctono, folklórico, regional, ‘terrenal’, es decir, el lugar de intersección lo que resulta clave, sino más bien una predisposición del mirar, y a su vez una disposición a proyectar(se), es decir, proyectar y proyectarse.⁴⁶²

Consideramos que es este el meollo de la cuestión, ya no solamente de una perspectiva insular lezamiana o insular cubana en su plano más general, sino de la propia visión del “canto a la naturaleza cubana” que es el carácter pleno de la lírica cubana, pues es esta mirada poética la que hurga en la geografía para hallar sus recodos más íntimos, aquellos que intentara escuchar tras el “rumor nocturno” del bosque, los mismos que determinarían para

⁴⁵⁹ José Lezama Lima: “Paralelos. La poesía y la pintura en Cuba...”, *op.cit.*, p. 68.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*

⁴⁶¹ Una de las ideas más referidas, extrapoladas de su original contexto, del poeta español Juan Ramón Jiménez, es la de “arquitectura espiritual”, inteligentemente apropiada -tal y como el propio investigador confiesa- por Juan Pedro Quiñonero (así como es en su Prólogo a *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolares*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Ed. Espuela de Plata, 2009). De esta idea nos interesa resaltar la estructura de una *physis* que va más allá del signo externo como figuración espiritual de la naturaleza. La frase escrita en contexto aparece como sigue: “Hay que ir a todo; que demoler, que pelearse, que conquistar lo perdido entre nosotros mismos, carne y alma, ciencia, arte, industria -Belleza, Armonía, Paz- arquitectura espiritual de España.” (citado en Juan Pedro Quiñonero: “Luis Rosales y la reconstrucción de la arquitectura espiritual de España”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/lrosales/jp_quinonero.html).

⁴⁶² Jorge Marturano: “El insularismo de cara al mar”, en *José Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, compilación, edición e introducción de Teresa Basile y Nancy Calomarde, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013, p. 217.

José Lezama Lima una noche, no en la visibilidad del monte, sino en sus “jardines invisibles”. La conjunción de la *physis* -como hemos apuntado- es la impulsión que determina la metáfora de nuestra poesía, en busca de los parajes interiores, los que como paisaje insular siempre vendrán guiados por las gradaciones de la luz.

II.1.1. Los modos de la luz: poesía y naturaleza cubanas

Para entender los modos de la luz en su viaje interior, o sea, en su tránsito por los laberintos que conducen de una geografía exterior a una interior, de lo fenoménico a sus “objetividades esenciales”⁴⁶³, debe hablarse acerca de las funciones que alcanzan y que centralizan su estudio, sobre todo para comprender la intrínquilis de un espacio (exterior, interior) que se aprehende gracias a la iluminación que es la sustanciación como luz. El afán contemporáneo de deslindar -en la creación poética, por ilustrar con nuestro caso concreto- los sentidos varios de la luz en su capacidad sensorial para captarla como tal, es decir, como vehículo sensorial, y la de significarla, provienen de la doble acepción lumínica establecida por la cultura occidental, desde las concepciones lumínicas vertidas en el *Génesis* -asunto estudiado en el Capítulo I-, en la cual insiste la tradición neoplatónica que la definiera como incorpórea, en su fuente -transmisora, como *lumen*- y corpórea, en el seno de lo creado -luz en sí misma, como *lux*. Todas las teorías lumínicas continúan o desvirtúan tal tradición, pero de algún modo admiten y concuerdan con las formas de percibirla, esto es: con los ojos del cuerpo, de un modo sensorial; en los objetos que hace visibles, de un modo objetual gracias a su capacidad irradiante; y con el corazón, esto es, como iluminación espiritual. De acuerdo con esto, y establecidas ciertas analogías, podemos decir que las modalidades de la luz

⁴⁶³ Sobre este aspecto del visaje fenomenológico, y a propósito de este concepto que, como veremos, reviste gran importancia para la conformación de la imagen poética en José Lezama Lima, véase Emmanuel Lévinas: *La realidad y su sombra. Libertad y Mandato. Trascendencia y altura*, Trotta S.A., Madrid, 2001.

permiten llegar a un conocimiento cierto como “sabiduría” que se torna “saberes de la luz”⁴⁶⁴, sabiduría que toma la poesía al conducir la iluminación a través de lo interior de una *physis*, en busca del *logos* recóndito. Un magnífico ejemplo de esta sabiduría por la luz, como “sol del alma”, la expone José Lezama Lima a propósito de José Martí, basado en la comprensión que significa la total entrega, no en discursivas teorizantes sino en la relación objetiva -religación- con la naturaleza en tanto origen de todo. De tal modo expresa sus consideraciones a propósito de Martí, que pueden extrapolarse a una conceptualización mucho más amplia:

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 en el hombre. La sabiduría en su esencia tiene un carácter cosmológico y tribal [...]. En su fondo, la madre del río, secreto de su crecimiento, y encima lo estelar silencioso de los taoístas. Ese caudal del río es la riqueza que opera en la sabiduría. 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 sacralidad que culmina en José Martí.⁴⁶⁵

La sabiduría es también un viaje físico, humano, y el hombre-poeta llega a sus parajes interiores penetrando el velo de lo fenoménico hasta un lirismo, el yo íntimo, que devela una cosmografía invisible que se organiza como “constelación articulada de significados” -como hemos referido-, metáfora de esa realidad iluminada que de geografía visible, irradiada por la Luz, se convierte en una mirada diversa, poetizada, luz sustanciada como poesía, naturaleza luminosa que es su alma.

Algunas consideraciones teóricas sobre las distintas doctrinas de la luz, en particular las más allegadas a los planos metafísicos, esto es, las provenientes del neoplatonismo, que particularizan los caracteres de lo lumínico en la poesía cubana por el entretejido espacial y sustancial propuesto -expresado como una emanación del alma que se hace sustancia-,

⁴⁶⁴ Al respecto he ensayado el tema de un saber poético y filosófico por la luz en el pensamiento de María Zambrano, que tanto tiene que ver con un saber del alma, el que está apoyado en las consideraciones vertidas en su ensayo *Hacia un saber sobre el alma* (1934), y en las que los críticos basan la idea de su sentir iluminante. Véase: “Razones de la aurora. Los saberes de la luz en el pensamiento de María Zambrano”, en Revista *Temas* (2002), 29, abril-junio, pp.97-110.

⁴⁶⁵ José Lezama Lima: “Paralelos. La poesía y la pintura en Cuba...”, *op.cit.* p. 187.

explicarían estas correspondencias. La manifestación de estos procesos, tan verídicos pero tan distantes a la mirada, ofrece su realidad como naturaleza perdida en el terreno de lo invisible y que, por la imagen poética, es restituida. Es importante destacar el sentido orgánico y medular del traspaso gradual de la luz a la noche y su interpretación y traslación armónica a la fase de lo invisible, descompuesto el rayo de luz en la “potencia silenciosa de la resaca lunar”⁴⁶⁶ - diría Lezama Lima- “macroimagen” que integra en la figura del “Ángel de la Jiribilla”⁴⁶⁷ que se desliza por entre las cosas del mundo, iluminando su alma. La luz, en su función ontogénica, hace que el paisaje salte de su estado amorfo por la “noble medida del tiempo acariciado”⁴⁶⁸, lo que resalta la misma duda agustiniana acerca de la necesidad del instrumento sensorial para convocar el mundo, que es función de la iluminación solar como determinación del día, más allá de la suficiencia de su condición lumínica *per se* que fuera el máximo valor del *Fiat Lux*, necesidad del despertar paulatino de la materia como última expresión de la interiorización de una luz que ya nutre sus esencias, aún cuando no haya alcanzado todavía la visibilidad de la forma. Al igual que para San Agustín -como hemos observado- la respuesta estará dada en una degradación sensorial para la aprehensión de la “luz divina” por parte del hombre a través de sus sentidos, tal y como dice: “[...] acaso ella iluminaba primeramente las regiones superiores y remotas del mundo, de tal modo que no podía ser percibida en la tierra, y por ende convenía hacer el sol por el que apareciese el día

⁴⁶⁶ José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 52.

⁴⁶⁷ La entronización del diálogo como método participativo, inclina a Lezama Lima hasta una de las figuras más recurridas como símbolo cultural en todos los tiempos y de mayor resonancia mitopoética, que es el Ángel, que muestra con claridad y complacencia, el gran duetto “del hombre y lo divino” -parafraseando la obra homónima de María Zambrano *El hombre y lo divino* (1955). Aunque situado en la figura imaginada del “Ángel de la Guarda”, se establece con él un punto referencial al que va dirigido el diálogo en su viaje trascendental de la persona hacia el otro punto que lo acoge y enriquece, viaje que es determinado por un modo de conducta que va desde la “soledad” hasta la “compañía”, como necesario “estar” humano. Si bien estas ideas las expresa muy a menudo en casi toda su obra, principalmente en “Coordenadas o las Sucesivas habaneras” de su libro *Tratados en La Habana*, es en su texto “Se invoca al Ángel de la Jiribilla” incluido en el ensayo “A partir de la poesía”, donde se resaltan sus concepciones más interesantes al respecto, sobre todo como figura emblemática de la luz insular.

⁴⁶⁸ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p. 91.

en las partes inferiores del mundo?”⁴⁶⁹ Los atisbos de la forma son la gradación de la luz, vía iluminativa que integra las fases del develamiento de “los jardines invisibles”⁴⁷⁰, espacio que la fe debe salvar. Este misterio que la luz intelectual advierte en la imagen, cala los cimientos de una cosmología. La *physis* permea su *gnosis*, y ambas penetran un *logos* que habita las dimensiones de la Ultraconciencia en una conjugación con el misterio de la divinidad, revelado ya por la primera Luz. La comunión con la *physis*, como exaltación gozosa del Espíritu, no parte de la comunicación sensorial tan sólo sino que, a través de ella, se llega al rango de lo increado, instante en que el Espíritu que la sostiene se resiste a la forma (epifenómeno de lo insular) y se sumerge dentro de la infra-historia. Sobre esta calidad tranquila de las formas, prestas a despertar por la luz del conocimiento, dice la pensadora María Zambrano en su ensayo “La Cuba secreta”:

¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria? [...] La primera manifestación del espíritu es “física”, como quizás lo sea la última, cuando el espíritu desplegado en el hombre vuelva a rescatar la materia; ahora, en la vida del planeta, se produce un raro vislumbre, cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía -y siempre será por la poesía- y manifiesta así el esplendor de la “fysis” sin diferencias. Instante en que no existe todavía la materia, ni la vida separada del pensamiento⁴⁷¹.

El conocimiento de la realidad se despierta por la visión de lo que subyace en ella: en el anhelo de descubrir su secreto se abren los arcanos a la comprensión. Así el despertar de la *gnosis* descubre la claridad de ese linde dentro de la razón misma del hombre, nueva visión poética que aporta sus claves de apropiación. Entre ellas estará la agudeza de la mirada que al aclarar la razón la hace comprensiva, por la apertura a una visibilidad lograda en un instante “sin apenas duración”⁴⁷², que es el momento de una pureza de luz casi balbuciente, pues, como diría Zambrano, “ya no está bajo la amenaza de ser cosa ni concepto. Guardado,

⁴⁶⁹ San Agustín: *Obras*, tomo XV. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1957. p. 599.

⁴⁷⁰ Nos referimos al poema de José Lezama “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.*

⁴⁷¹ María Zambrano: “La Cuba secreta.” *Orígenes* (1948) V, 20, pp. 8-9.

⁴⁷² *Ibíd.*

escondido en su oscuridad [...]”⁴⁷³ El sentido de la insularidad no es una razón exotérica sino esotérica, interiorización en el símbolo de los contornos más allá de la figuración misma para entender los misterios de la forma, contornos visibles al hombre y su lugar. El espacio natural es una metáfora porque deja de ser contorno físico para ser un estado donde se logra la transformación del conocimiento en sabiduría, a partir de la incidencia de una razón que es guiada por la poesía, saber poético que se hace “saber de luz” al corresponderse a una vía de conocimiento a partir de la iluminación, que revela su sentido y su significación. De tal modo, gracias a esta estética de la luz se pueden advertir las proporciones de los cuerpos al visualizarse. Es lo que con muy sutil intuición -y aún más sutil distinción- precisa María Zambrano en la mirada, aprehensión que no llega a ser “racional”, sino, tan sólo y primariamente, una percepción sensorial: “Sólo cuando la mirada se abre a la par de lo visible -argumenta la filósofa española- se hace una aurora [...]”⁴⁷⁴. La luz, en este viaje irradiador que visualiza el mundo, alcanza su total libertad. Esta intuición, que es la que sustenta la definición de luz como sustancia, insiste en la idea de espejo, pues el hombre reflejado -esto es, mirado- se siente existente por la retractación del “otro” que le mira. Al respecto dice el investigador Paul Zumthor: “Al ver sé que soy visto y mi propia visibilidad me hace estar en el espacio”⁴⁷⁵. La relevancia dada al acto de mirar, que es acción volitiva que intensifica el proceso de iluminación interna, y que a su vez propicia la capacidad de “ver” que es función básica de la mirada, es un buceo por lo más profundo del ser, donde el hombre intenta su reconocimiento por entre los signos, imágenes que nombra al distinguirlos entre los tantos meandros de un río confuso y centelleante, oscuro y vibrátil a la vez. Para reconocer su rostro dentro de sí mismo, el hombre debe aguzar su visión en un acto supremo de “mirar atento”, para no equivocarse las luces que, de algún modo, le prenuncian. Recuerda Albert Béguin en

⁴⁷³ María Zambrano: “La mirada” en *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2004. p. 61.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

⁴⁷⁵ Paul Zumthor: *La medida del mundo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993, Capítulo XIX “La armonía y la luz”, p. 381.

este proceder de la mirada, las ideas del alquimista alemán Paracelso (Teofrasto Bombasto de Hohenheine⁴⁷⁶): “No es el ojo el que hace ver al hombre [...] sino, por el contrario, es el hombre quien hace que el ojo vea”⁴⁷⁷, lo que refuerza la dinámica creadora de la mirada que fundamenta su ahondamiento en los arcanos de la naturaleza, base de un pensamiento muy emparentado con el animismo y el naturalismo propios de la magia y el hermetismo (tal y como hemos visto también en el teósofo alemán Karl van Eckartshausen), idea que resuena en palabras de María Zambrano, tan semejantes a las del alquimista alemán: “El fenómeno del sueño lo es de una ocultación. Es una ocultación desde la vigilia, el lugar donde el sujeto humano ve y se reconoce a sí mismo: ve, es visto y se ve en la relatividad propia de la visión humana”.⁴⁷⁸ Los ojos que bucean en la oscuridad, donde las imágenes aún no alcanzan nitidez ni visibilidad, pero donde sí subyacen en su latencia de figuración, convierten al hombre buscador en un “ser mirado”, pues en ese reencuentro con la creación, desciende y penetra dentro de sí mismo, en las figuras que le apoyan y le acompañan.

La conciencia de la luz, por ser ésta develadora de una primera fase corporal del hombre, se acentúa cuando se torna conciencia de su proceder, esto es, de un estar en el mundo que va de una energía vital a una virtud como forma de existencia, asunto que bordea los márgenes de un conocimiento espiritual de la Patria, aquel anhelado por Vitier a partir de una floración de la naturaleza insular por la Poesía, y que permite la adquisición, por ella, de la conciencia última de la naturaleza. Identificado con el espacio -sea iluminado, invisible u

⁴⁷⁶ Teofrasto Bombasto de Hohenheine, alquimista, médico y astrólogo suizo, conocido universalmente como Paracelso, nació en Zürich el 10 de noviembre de 1493, y murió en Salzburgo el 24 de septiembre. Su fama se debe tanto a sus estudios de la alquimia (se creyó que había logrado la transmutación del plomo), como por sus aportes en la medicina. Se apoyó en la tradición astrológica para su doctrina del *Astrum in corpore*, que es su interpretación del concepto de microcosmos. A Paracelso se le atribuye igualmente la idea de que los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua), adonde pertenecían las criaturas fantásticas que existían antes del mundo. Su cosmovisión renacentista tuvo mucho que ver con el adelanto de la filosofía de la naturaleza, y con una visión trascendente de la realidad, que ha permeado la creación poética de todos los tiempos.

⁴⁷⁷Citado en Albert Béguin : *L'âme romantique et le rêve*. Libraire José Corti, Paris, 2006. p.68, (traducción mía). En el original dice: “[...] Ce n'est pas l'œil qui fait voir l'homme [...] mais, au contraire, l'homme qui fait que l'œil voie”.

⁴⁷⁸ María Zambrano: “Sueño-vigilia: la ocultación” en *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992, p. 24.

oscuro- y ya avisado muy dentro de él, el hombre arma su propia geografía, ya sea del día o de la noche. La luz se vuelve intelectual, para propiciar el conocimiento del mundo a través de la manifestación de su apariencia, de su imagen más nítida. Este misterio que la luz intelectual advierte en la imagen, cala los cimientos cosmológicos de la poesía cubana, que es su genésica apertura desde lo natural. El “rumor de los orígenes”-como recuerda Cintio Vitier- se deja escuchar como *maremagnum* donde yace el verbo, para alejar la “experiencia desoladora de lo sin nombre”⁴⁷⁹. Y frente al anegamiento de la sustancia, se sitúa el poeta. Por eso en el remontamiento al “tiempo fabuloso de la fecundación y la paciencia”⁴⁸⁰, se llega a la conciliación armónica y a la conciencia unitaria del hombre con Dios, como representación de la naturaleza.

En su valioso estudio acerca de la poesía, romántica alemana y francesa, como soporte de honduras metafísicas -del que ya hemos dado algunas referencias- Albert Béguin dedica más de un capítulo a las relaciones entre el sueño y la naturaleza y al acto casi sagrado de su reintegración, sobre lo cual expresa: “...el hombre reencuentra toda la Creación en el centro de sí mismo. Conocer, es descender dentro de sí.”⁴⁸¹ En este buceo por lo más profundo de sí mismo -que es el mismo que aporta la poesía- el hombre intenta su reconocimiento por entre los signos, arquetipos que esconden su figura, confundida en los tantos meandros de un río confuso y centelleante, oscuro y vibrátil. Para reconocer su rostro en él, debe aguzar su visión en un acto supremo de “mirar atento”, para no equivocarse las luces que, de algún modo, le prenuncian. Es interesante comprender la relevancia que otorga Béguin al acto de mirar (escoger, seleccionar) por entre los tantos visajes de un universo que es “ser viviente” y, por

⁴⁷⁹ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, op.cit. p. 370.

⁴⁸⁰ *Ibid.* La frase en contexto, a propósito de sus comentarios al “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, es: “Aquel ‘sentimiento de lontananza’ de que ya le hablaba a Lezama a Juan Ramón en su *Coloquio*, es el que sitúa al poema en la reminiscencia de la imagen mítica de la isla, remontando nuestro tiempo al de la fecundación y la paciencia.” (Cintio Vitier: “Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima o el intento de una teleología insular”, Décimotercera Lección, en *Lo cubano en la poesía*, op.cit. p. 370.

⁴⁸¹ Albert Béguin: *L’âme romantique et le rêve*, op.cit. p.68, (traducción mía). En el original dice: “... l’homme retrouve la création tout entière au centre de lui-même. Connaître, c’est descendre en soi”.

tanto, cambiante, probabilidad de encontrar aquello buscado tan sólo en el instante poético, conciencia de existir en un espacio -ya hemos visto- para integrarse a la sustancia del mundo, como *Anima*. La alusión al universo a través de los símbolos de la Naturaleza, encontrados y reiteradamente expresados así en la poesía, se advierte como un índice de re-encuentro con el origen, avistado y reconocido en la figura del árbol, que recordara Vitier de aquel primer asombro, testimonio poético del Navegante. La alusión al Universo a través de los símbolos de la naturaleza, hallados y reiteradamente expresados en la poesía, se advierte en José Lezama Lima como índice de reencuentro con el origen, avistado en la figura del árbol, representación de la imagen más cierta por innominada, como presencia signada entre el Verbo y la Luz, sobre lo cual expresa además que el árbol “[...] es una hoguera o un árbol de nombre, surgiendo de la oscuridad subterránea, es tan inapresable como el *tao*.”⁴⁸² Inapresable como la imagen poética que es el germen de toda creación, la figura del árbol, como uno de los símbolos más recurrentes en la historia cultural de la humanidad, enlaza el sentido mitopoético con una religiosidad de la que el hombre en la actualidad no puede desprenderse, y que lo lleva a una mitificación del símbolo como código cultural. Estos signos que apenas se evidencian en la modernidad, se asoman en forma de razones seminales como avisos latentes dentro de la propia naturaleza. Sobre esta idea dice el poeta cubano: “El hombre de hoy suelta su razón en un valle demasiado encandilado, pero lo oscuro viene a nuestro sueño, el sueño camina hacia el árbol, y el árbol cuadra su mágica ración de nocturno estelar.”⁴⁸³ Al respecto señala atinadamente Mircea Eliade: “Para el hombre religioso, la

⁴⁸² José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” en *La cantidad hechizada*, op.cit. p.128

⁴⁸³ José Lezama Lima: “Oscuridad vencida”, en *José Lezama Lima. La posibilidad infinita...op.cit.* p. 251. Este texto, publicado por vez primera en el *Diario de la Marina*, el 23 de agosto de 1958, fue incluido bajo el título de “Los más antiguos aquietamientos sabios”, en el número especial de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (1988), Año 79, 2, mayo-agosto, pp. 38-40, dedicado enteramente al poeta cubano. En esta versión, aparece la cita comentada con la palabra “*ratio*”, en vez de “razón”, que es como se publica en la edición de Iván González Cruz. A nuestro juicio, es más cercana a los conceptos poéticos lezamianos la palabra “*ratio*”, que tanto utiliza Lezama en sus textos ensayísticos, aunque no podemos discernir sobre la justeza del término al no haber leído el original manuscrito.

naturaleza nunca es exclusivamente “natural”: siempre está cargada de un valor religioso⁴⁸⁴, carga religiosa que no se debe a una sacralidad otorgada por dioses, sino por el propio remanente sacro que conmociona al hombre, a pesar de su -impostada- indiferencia.

Especialmente señalado en mitos, la inmortalidad, la sabiduría, la juventud, la vida, el símbolo arbóreo, ponen de relieve, además de una simbología cósmica y de “los valores religiosos de la vegetación”⁴⁸⁵, la “estructura particular del Ser y, por consiguiente, de lo sagrado”.⁴⁸⁶ Por esta transparencia del símbolo y por ser, también él, un modo de existencia de la Naturaleza y así del Cosmos, los signos del inconsciente estructuran un discurso que muestra la fuerza cognoscitiva de la noche, en la poesía. En esta zona iluminada por la luz interior, es donde el poeta se abisma hasta sí mismo, en el instante único, epifánico, en que se traslada hasta allí su alma: entre la vigilia y el sueño se anida la imaginación poética, que al ser capaz de llevar a las almas en el fugaz tránsito de su estado psíquico diurno al estado psíquico nocturno (del sueño), resuelve también la unidad, porque capta el instante en que el ritmo, sea el cósmico o individual, se hacen Uno, sin perder el movimiento que es reflejo de un *Anima Mundi*. El “conocimiento” y “re-conocimiento” de la insularidad, como parte de ese animismo expresado en lo poético, va consustancialmente ligado al sentido de una conciencia poética, enlazada a lo natural. La idea de *physis*, sazónada por el referente mítico arbóreo, se incorpora a la poesía como un análogo con la naturaleza: “Se adormece el hombre -explica Lezama- es decir, el tiempo se borra, de un costado empieza a crecer un árbol, de sus ramas se desprende la nueva criatura”⁴⁸⁷. Interpretado como compuerta entre cielo y tierra, punto de

⁴⁸⁴ Mircea Eliade : *Le sacré et le profane*. Gallimard, Paris, 1965. p.99 (traducción mía). En el original es: “Pour l’homme religieux, la Nature n’est jamais exclusivement ‘naturelle’: elle est toujours chargée d’une valeur religieuse”, “La sacralité de la nature et la religion cosmique” en *Le sacré et le profane*. Gallimard, Paris, 1965. p.99.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 117 (traducción mía). En el original es: “[...] les valences religieuses de la vegetation.”

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 128 (traducción mía). La frase en contexto, en el original, es: “Tout fragment cosmique est transparente: son propre mode d’existence montre une structure particulière de l’Être et, par conséquent, du sacré. Il ne faut jamais oublier que, pour l’homme religieux, la sacralité est une manifestation plénière de l’Être.”

⁴⁸⁷ José Lezama Lima: “A partir de la poesía” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p.47.

convergencia o de tránsito, esta idea la traslada a sus reflexiones poéticas sobre el poeta español Juan Ramón Jiménez:

En esa blancura que caía como nieve de su asombro, tenemos que ejemplificarlo siempre frente al árbol. Tanto el conocimiento como el éxtasis tienen que atravesar el árbol, el primer signo de ese amor a las esencias está en ese signo del árbol, figura única del abrazo, que por incontrovertible misterio, nunca da abrazos.⁴⁸⁸

La mixtura existente entre poesía y cultura sostenida por la historia, condicionará toda expresión literaria y estética en Cuba, sello distintivo -ya hemos visto- desde el testimonio del Descubrimiento que quedara fijado en su grandeza poética en las páginas de Cristóbal Colón. Para el poeta y ensayista Virgilio López Lemus, es consustancial a la propia historia de Cuba que sea así, ya que el hecho histórico de tal Descubrimiento lleva consigo un hecho cultural que se apega a las descripciones desmesuradas, sugerentes y maravilladas del paisaje cubano y de los caracteres de los habitantes, rasgos que comunizaban y señalaban ya la idiosincrasia del ser cubano que habitaba los parajes así descritos. Paul Zumthor en su estudio sobre las medidas crecidas de un mundo como diálogo entre lo ignoto y lo conocido, explica las consonancias de estos nuevos parajes para la mente europea:

La imaginación europea -dice- necesita resaltar lo extraño, como para convencerse de la alteridad de lo diferente. El espacio terrestre incluye, al parecer, zonas, lugares privilegiados por una elevada densidad de fenómenos extraordinarios [...]: tales son los criterios definitorios de las tierras extrañas, de este territorio incierto al que remiten, entre la gente corriente, tantas imágenes de cuento con las que suele jugar la poesía [...].⁴⁸⁹

Esta imaginación es lo que explica que “los mismos marineros de Colón, en 1492, ven una sirena emerger de las olas cerca de su nave”⁴⁹⁰, y que ni el propio Almirante se asombrara demasiado “cuando cree entender, por los relatos de los indios, que si avanza por el

⁴⁸⁸ José Lezama Lima: “Tránsito de Juan Ramón Jiménez”, *op.cit.* p. 7.

⁴⁸⁹ Paul Zamthor: La medida del mundo, *op.cit.* Capítulo XIII “Unos espacios ajenos”, pp. 253-254.

⁴⁹⁰ *Ibíd.* p. 259.

archipiélago encontrará hombres con cola, con un solo ojo o con hocico de perro.”⁴⁹¹. Pero esta imaginación es lo que sitúa la mirada ajena en un punto superior a la realidad física como polo elevado de una metáfora que se moverá a una sugerencia aún mayor desde ese plano fijado en una metarrealidad, la única que posibilitará el aviso poético de lo descrito. La alteridad que ofrece el espacio desconocido, obliga a una voluntad de imaginación que va más allá del mero proceso de describir de un modo realista. Para esto Zamthor aporta un término que nos parece interesante al utilizar la “extraneidad”, vocablo que etimológicamente proviene de “estranges” que en francés antiguo significa “exterior”, lo que crea un ámbito “extraño” a la vez que subyugante e imperioso de apropiación, por lo que dice: “La extraneidad no puede no crear sentido, pero hay que hacer un esfuerzo (que los occidentales han sido, hasta nuestro siglo, bastante incapaces de hacer) para no remitir este sentido a lo ya sabido, disfrazarlo con los colores de aquí, exorcizándolo de esta forma.”⁴⁹² Es precisamente ese esfuerzo por penetrar la “extraneidad” y acercarla a los valores conocidos, es decir, reinterpretarla, lo que sitúa una base de sugerencia y metáfora tan cercana a la poesía, en el mismo espacio de génesis de nuestra historia. Mucho tendrá que ver para la poesía cubana la apropiación de los parajes naturales y su conversión en propios. Para López Lemus, ya se avistaba esta poesía en el propio paisaje; así dirá: “La Isla (o el archipiélago cubano) contaba con una poesía latente, rica en su belleza natural serena o abrupta, “clara” u “oscura”, según el día y la noche en que estaba inmerso el ser autóctono que la poblaba”⁴⁹³, lo que abre el espectro de una mirada foránea para quienes esa “extraneidad” era vencida por la integración que una participación objetiva y sensorial permitía. Esta visión testimonial entroncada con la Historia y la cultura -en la que siglos después insistiría José Lezama Lima al definir su idea de

⁴⁹¹ *Ibíd.*

⁴⁹² *Ibíd.* p. 250.

⁴⁹³ Virgilio López Lemus: “Prólogo” a *Doscientos años de poesía cubana*, La Habana, Ed. Abril, 1997, p. 7.

la “expresión americana”⁴⁹⁴ junto a la idea preclara de la “imagen histórica”⁴⁹⁵-, es donde Max Henríquez Ureña sitúa “el inicio de la creación literaria relacionada con la Isla”⁴⁹⁶. Por su parte, la ensayista cubana Margarita Mateo Palmer, en el interesante “contrapunteo”⁴⁹⁷ que establece entre el tema del azúcar y el de la cultura cubana, recuerda el ambiente creado por el olor dulce que prevalece en los campos cañeros mientras dura una zafra azucarera, que acentúa sentimientos sensoriales (y hasta eróticos) que son evocados por la poesía, tal y como ocurre en el poema “La Zafra” (1926) del cubano Agustín Acosta⁴⁹⁸, y en el que la profesora Mateo Palmer apoya sus comentarios para resaltar la importancia del “azúcar” -fuente de riqueza económica y determinante en el desarrollo de una industria nacional y así elemento formativo de una conciencia nacional -dentro de la evolución lírica cubana, ligada al ámbito socio-económico, como expresión análoga a aquel signo fundador de la Poesía dentro de la Historia, que fuera fijado en el Descubrimiento.

La Poesía y la alteridad que alcanza al proyectarse en la Historia⁴⁹⁹ absorbe los “olores” y “sabores” de una naturaleza que supera una expresión bucólica o arcádica, para

⁴⁹⁴ Nos referimos a las conferencias que sobre este tópico ofreciera Lezama en el Lyceum de La Habana en 1957, y que fueron recogidas en el libro *La expresión americana* (La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1957).

⁴⁹⁵ El cociente imaginario que tiene todo concepto de historia y cultura en Lezama Lima, sustenta la idea del investigador Jorge Luis Arcos -tomada de la intuición de Cintio Vitier referida en “La aventura de Orígenes” (en José Lezama Lima: *Fascinación de la memoria...*, *op.cit.* p. 316) de lo “maravilloso natural” como tónica de la poética lezamiana, en cierto modo similar a aquellos conceptos literarios de “lo real maravilloso” del cubano Alejo Carpentier, y el “realismo mágico” del colombiano Gabriel García Márquez. Pensamos que lo “maravilloso natural” lezamiano es integrador de la idea magnificada de la naturaleza, resultado de sus caracteres de hipertelia y metaforización. Véase Jorge Luis Arcos: “Paradiso (José Lezama Lima)”, en *Cuba. Scribner World Scholar Series*, Alan West-Durán editor in chief, Maine, USA, Gale Cengage Learning, 2012, p. 209.

⁴⁹⁶ Max Henríquez Ureña: *Panorama histórico de la literatura cubana*, La Habana Ed. Arte y Literatura, 1977, tomo I, p. 26.

⁴⁹⁷ Nos referimos por analogía al estudio del etnólogo y erudito cubano Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (1940) que sentara las bases para un análisis histórico-cultural cubano. Véase de Margarita Mateo: “The symbolism of sugar in cuban cultura” en *Cuba...op.cit.* p. 960.

⁴⁹⁸ El matancero Agustín Acosta es considerado uno de los poetas integrantes de la “tríada renovadora” de la poesía cubana (junto con Regino Boti y Manuel Poveda), dentro del período del postmodernismo, previo a la aparición de las vanguardias.

⁴⁹⁹ En su estudio sobre el significado de lo histórico dentro de un linaje intelectual cubano, el historiador Rafael Rojas, al referirse al Grupo Orígenes menciona el sentido “otro” de la poesía como correspondiente alteridad, por lo que dice: “Mi propósito es, pues, encontrar la raíz de aquel diverso imaginario de Orígenes –si acaso existe algo tan orgánico- por debajo de la poesía misma, en la misteriosa relación con su *otro*: la historia.” (*Motivos de Anteo*, Madrid, Ed. Colibrí, 2008, Capítulo III “Poéticas de la Historia”, p. 280).

recoger y manifestar la idiosincrasia cubana que salta desde una geografía idílica para dinamizar con su vitalidad su ser poético. Desde los poemas “Oda a la piña” de Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846), y “Silva cubana” de Manuel Justo de Rubalcava (1769-1805) -sin olvidar la primera representación poética de estirpe netamente cubana, situada por la crítica en “Espejo de paciencia” de Silvestre de Balboa (1563-1647)- las sensaciones de lo natural son transmitidas como elementos de enorme sensualismo en la poesía, para dar fe de ese “canto a la naturaleza cubana” del que hemos hablado. Tal y como ocurriera con la caña de azúcar que, a más de establecer un crescendo económico y político con la instauración de una primera clase potentada que fuera la “sacarocracia”, la riqueza y fertilidad de los campos cubanos propiciaron un conocimiento de sus bondades marcado por un sello identitario que, ya totalmente integradas las sensaciones descritas en la abundancia de sus dones -las frutas tropicales, el verdor de los montes, la belleza de las palmas, el colorido del mar- a la poesía, fijarían la sinonimia del espíritu cubano con la naturaleza.⁵⁰⁰

Como ejemplo de los lazos entre poesía y naturaleza que borda las costuras de una óptica nacionalista y de culto a la Patria, es “Oda a la piña”, de la que presentamos algunas estrofas:

Todos los dones, las delicias todas
que la natura en sus talleres labra,
en el meloso néctar de la piña
se ven recopiladas.
[...]
Y así la aurora con divino aliento
brotando perlas que en su seno cuaja,

⁵⁰⁰ Dos de las vertientes más peculiares de la poesía cubana son el “siboneyismo” y el “criollismo”, que surgen desde estas expresiones poéticas donde se valora la campiña cubana y su entorno, las que se consolidan y alcanzan su mayor expresión con el poeta Juan Nápoles Fajardo, el Cucalambé (1829-1862). En la etapa contemporánea, estas corrientes derivaron en el llamado “tosojismo”, con semejantes características y temáticas, y que surgiera como una respuesta peculiar al postcoloquialismo en Cuba. En la actualidad se han abierto cauce a dos vertientes conocidas como “poesía de la tierra” y “poesía sinérgica” que no son más que ramificaciones de las primeras expresiones del canto a la naturaleza cubana, pero con alcances de mayor aliento cósmico y participación anímica. Uno de los mayores representantes de estas corrientes es el poeta Roberto Manzano (1949), quien con su poema *Canto a la sabana* (1970), reinició la relación entre cultura y naturaleza en reacción contra el lenguaje de los epígonos del coloquialismo.

conserva tu esplendor, para que seas
la pompa de mi patria.⁵⁰¹

La descripción de las frutas en “Silva cubana” -poema también conocido como “Las frutas de Cuba”- rebasa la mera loa a su dulzura para evocar en ellas el espacio mayor de la nación:

No te canses, ¡oh Numen!
En alumbrar especies pomonomas,
pues no tienen resumen
las del cuerno floral de las Indianas,
pues a favor producen de Cibeles
pan las raíces y las cañas mieles.⁵⁰²

Un momento de notable crecimiento y notoriedad en esta relación simbiótica entre la poesía y la naturaleza -expresada indistintamente como nación, patria, idiosincrasia o cubanidad- es la impronta de José María Heredia (1803-1839), para muchos el primer poeta romántico de la lengua española.⁵⁰³ Heredia expande la simiente de nacionalismo expresada en la poesía anterior, para fijar ya un incipiente sentimiento de nacionalidad que tendrá su mejor expresión en el poema “Niágara”, donde se conjuga la briosa exaltación de una naturaleza impactante, con el sentimiento angustioso de quien está lejos de la Patria, para enfatizar aquello que definiera Vitier como “lejanización” y que, en su separación de polos actuantes entre lo visto y lo sentido y referido, dan cauce al potencial sugerente de la poesía: “La lejanía -dice Vitier- incluye nostalgia desde afuera (emigración), nostalgia desde adentro, imagen mítica de la Isla, anhelos reminiscentes, intuición de lo otro, lejanización radical del

⁵⁰¹ Manuel de Zequeira y Arango: “Oda a la piña”, en *Doscientos años de poesía...*, *op.cit.* p. 39.

⁵⁰² Manuel Justo de Rubalcava: “Silva cubana”, en *Doscientos años de poesía...*, *op.cit.* p. 43.

⁵⁰³ José María Heredia fue un justo representante del romanticismo cubano, el que no mantuvo los grados de evasión que caracterizaron a esta corriente en otras latitudes, sino que, fiel a esa funcionalidad enraizada en toda expresión, se engarzó a la naturaleza como sustancia plena de la poesía. La lejanía representó para él lo llamado por Cintio Vitier “lejanización” (*Lo cubano en la poesía*, *op.cit.* p. 486) que en su “interiorización del tono” (*Ibid.*) conlleva una imagen íntima pero afincada en lo real.

mundo, historia y cultura como sueño.”⁵⁰⁴ La lejanía impuesta por la distancia con un espacio que, recordado por la evocación de otro que así se presenta bajo la óptica de una “lejanización”, enraiza el “canto a la naturaleza cubana” con el sentimiento íntimo del poeta, que emana de una espiritualización de lo visto, ahora, con los ojos del alma. Tales sentimientos expresa Heredia:

Torrente prodigioso, calma, calla.
Tu trueno aterrador: disipa un tanto
las tinieblas que en torno te circundan,
déjame contemplar tu faz serena,
y de entusiasmo ardiente mi alma llena.
[...]
¡Delirios de virtud...! ¡Ay! ¡Desterrado,
sin Patria, sin amores,
sólo miro ante mí llanto y dolores!⁵⁰⁵

La investigadora Antonella Cancellier, a propósito de Heredia, enfatiza su “asomarse insistente de una macro-imagen, la de la luz.”⁵⁰⁶ Para ella, “una extremada búsqueda de iluminación natural, que prefigura todo su itinerario lumínico, recorre un espacio interior en que la luz es instrumento determinado a bloquear y fijar tiempo y memoria.”⁵⁰⁷ Evidentemente, estamos en presencia de la incorporación de una “luz incorpórea” que penetra el espíritu del poeta y que es devuelta por sus sentimientos íntimos, expresión de una luminosidad espiritual que al describir la magnificencia de un paisaje -en este caso, el torrente de la catarata- lo hace impregnado de sus sensaciones interiores, tal y como se advierte:

Templad mi lira, dádmela que siento
en mi alma estremecida y agitada
arder la inspiración ¡Oh!, cuánto tiempo
en tinieblas pasó, sin que mi frente
brillase con su luz...! Niágara nudoso,
tornarme el don divino, que enseñado
me robó del dolor la mano impía.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, *op.cit.* “Décimoséptima lección”, p. 486.

⁵⁰⁵ José María Heredia: “Niágara”, en *Doscientos años de poesía...op.cit.* p. 49.

⁵⁰⁶ Antonella Cancellier: “Apuntes para una poética de la luz...”, *op.cit.* p. 1

⁵⁰⁷ *Ibíd.*

⁵⁰⁸ José María Heredia: “Niágara”, *op.cit.* p. 44.

El tratamiento de la luz supera el nivel puramente fenoménico -que para Cancellier resulta “un instrumento de codificación más de la infinita semántica de su poética”⁵⁰⁹- y se insta en un plano suprasensible que alcanza los grados del alma. En cierto modo, Heredia denuncia el tratamiento de la luz en la poesía cubana como “sol del alma”, que como tópico -ya hemos dicho- fijará paradigmáticamente José Martí, y que en Luisa Pérez de Zambrana -y su melancólica evocación del bosque- hallará plenas correspondencias, hasta llegar, tras diversas ejemplificaciones, a los emblemáticos “jardines invisibles” de Lezama.

El también romántico José Jacinto Milanés, en otro modo de avizorar el objeto amado en la “lejanización”, singularmente evocado en la figura de un ave, conjunta el sentimiento de pérdida con la naturaleza, para develar un paisaje cargado de fiel colorido, por encima de su representación de amenazante hostilidad. En “La fuga de la tórtola” se presenta -paradójicamente con ese grado de lejanía y separatividad- el canto a la naturaleza cubana, que es ahora un canto a su luz:

¡Tórtola mía! Sin estar presa,
hecha a mi cama, hecha a mi mesa,
a un beso ahora y otro después,
¿por qué te has ido? ¿Qué fuga es esa,
cimarronzuela de rojos pies?
¿Ver hojas verdes sólo te incita?
¿El fresco arroyo tu pico invita?
¿Te llama el aire que susurró?
¡Ay de mi tórtola; mi tortolita,
que al monte ha ido y allá quedó!⁵¹⁰

Otro poeta que queremos mencionar dentro de esta línea de fusión -figura más mencionada por haber sido el maestro de José Martí que por la exquisita sensibilidad de su obra poética- es Rafael María de Mendive (1821-1886). En su poema “La gota de rocío” se

⁵⁰⁹ Antonella Cancellier: “Apuntes para una poética...”, *op.cit.* p. 1

⁵¹⁰ José Jacinto Milanés: “La fuga de la tórtola”, en *Doscientos años de poesía...*, *op.cit.* p. 64.

articulan la alabanza del campo cubano con toda la gama de sentimientos nacidos de su evocación lumínica, luces y sombras que se entrelazan en su “misterio de eterna armonía”⁵¹¹ y que expresa esta igualdad anunciada como clamor que se manifiesta en una geografía visible como epifenómeno así como en espacio de una espiritualidad que como signo más atento alcanza lo nocturno. Así expresa Mendive tal dicotomía:

¡Cuán bella en la pluma sedosa de un ave,
o en pétalo suave,
de nítida flor,
titila en las noches serenas de estío
la diáfana gota de leve rocío
cual nítida estrella de un cielo de amor!
el álamo verde que el aura enamora
el sauce que llora
el verde palmar,
el mango sabroso, la ceiba sonante,
cuál fúlgido rayo de níveo brillante
la ven en sus hojas inquietas temblar.
[...]
¡Oh noche! ¡Oh misterio de eterna armonía!
¡Oh dulce poesía
de sueño y de paz!
¡Poema de sombras, de nubes y estrellas,
de rayos de oro, de imágenes bellas
suspenseo entre el cielo, la tierra y el mar!⁵¹²

Este suspenseo “entre el cielo, la tierra y el mar”, plena conjugación de elementos naturales, recuerda el proceso analógico del que hablara Michel Foucault dentro de sus cuatro similitudes propuestas como “prosa del mundo”, cuya polivalencia permite que “por medio de ella, puedan relacionarse todas las figuras del mundo.”⁵¹³ Como una fase de este procedimiento analógico, observamos la conjunción no sólo entre elementos visibles, sino entre los signos de la geografía cubana y el sentimiento que evoca en el poeta, para establecer una analogía entre lo físico y lo metafísico, que no es más que el esplendor de la *physis*,

⁵¹¹ Rafael María de Mendive: “La gota de rocío”, en *Doscientos años de poesía...*, *op.cit.* p. 69.

⁵¹² *Ibíd.* pp.69-70.

⁵¹³ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Ed. Siglo XXI, 1977, Capítulo II “La prosa del mundo”, p.30.

aquella de la que hablara Vitier como el “todo inextricable” de la nación cubana. Tal conjugación entre elementos materiales e inmateriales, epifenómenos y signos espirituales, se da en perfecta consonancia en otro gran poeta -injustamente poco conocido, quizás por haber permanecido bajo la sombra de la fama de su hermana, Dulce María- que es Enrique Loynaz del Castillo (1904-1966), plenamente expresado en su poema “La oración del crepúsculo”:

¡Mi Dios, quiero ser algo inmaterial! Quisiera
no haber nacido jamás ni morir jamás,
ser tan sólo una fuerza: un color, un sonido
una luz... Ser un claro de luna sobre el mar.
Ser un ardiente rayo de sol [...] ⁵¹⁴

La dispersión de la materia en sensación, tomado como un recurso de la poesía para alcanzar una total integración al gran todo natural, es también índice de un sentimiento de lontananza, aquel que expresara años después José Lezama Lima en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” como asomo de insularidad, y que en plena etapa de las vanguardias en Cuba, logra el poeta Ángel Augier (1910-2010) con su pieza “Isla en el tacto”:

Cosida al mar y al viento por puntadas de olas
A puro sol prendidas,
Tu perfil, isla mía, tu contorno en el agua,
Con tu constante litoral dibujas
Revuelto hacia la luz y hacia la espuma
Hacia el húmedo mundo clamoroso
Donde pierden la tierra y el árbol sus fronteras,
Donde encuentra el azul su razón en los mapas
Y se disuelve en sal la geografía. ⁵¹⁵

La fuerte luz insular hace que los colores también crucen sus fronteras y se disuelvan, desintegren, alcancen nuevos cromatismos para dar carácter lumínico a su expresión. José Lezama Lima escribe en una de sus crónicas publicada en el *Diario de la Marina* el 27 de enero de 1950, y luego integrada a la sección “Sucesivas o las coordenadas habaneras”

⁵¹⁴ Enrique Loynaz del Castillo: “La oración del crepúsculo”, en *Doscientos años de poesía...*, *op.cit.*, p. 225.

⁵¹⁵ Ángel Augier: “Isla en el tacto”, en *Doscientos años de poesía...*, *op.cit.* p. 264.

(número 60) del libro *Tratados en La Habana* lo siguiente: “Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrando en nuestros paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza, que parece ser lo propio del hombre.”⁵¹⁶ El “canto a la naturaleza cubana” en Lezama Lima es la forma artizada que representa una segunda naturaleza, la que el arte y la poesía prodigan como imagen restituida. Esta sustitución de una imagen natural como “latido de la ausencia”⁵¹⁷ que se llena poéticamente, es más que una analogía, una restitución completa de sus signos. De ahí que en otra de sus crónicas (del 15 de diciembre de 1949) resalte la simbiosis del hombre y el bosque, como intención válida de apropiación: “El griego -comenta Lezama- extrajo del bosque la rama del almendro, olivo o laurel, pero consideró al bosque como al mar, como una estéril llama. Pero ya para el cristiano el hombre debe *sentire cum plantibus*, sentir como una planta”.⁵¹⁸ Y en una audacia de fusión aún mayor -polivalencia sónica de la analogía, según expresara Foucault- dirá (en su crónica del 22 de marzo de 1950) que “nuestra naturaleza se complace en su orgullo de ver al hombre como un árbol más.”⁵¹⁹ La cadena analógica de las figuras en la poesía de Lezama Lima alcanza las transmutaciones derivadas del diálogo del hombre con la naturaleza, conversación con su “otro” como alteridad -poesía e historia, diría Rafael Rojas- que en ese proceso cambiante y movible de definición mejor de las imágenes, trasfunden aspectos físicos naturales con sus derivaciones en el plano de lo suprasensible, así como en las manifestaciones del espíritu. Cada color, cada

⁵¹⁶ José Lezama Lima: “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, Crónica 60, en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 284.

⁵¹⁷ A propósito de las relaciones entre la vida y la poética de Lezama Lima, el propio autor da cuenta en entrevistas y textos ensayísticos (“Confluencias” (*op.cit.*) el más explícito y enriquecedor), tal y como dice en “Interrogando a Lezama Lima” (*op.cit.*) al narrar la repercusión de la muerte del padre para la conformación de la imagen poética: “Él estaba en el centro de mi vida y su muerte, me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia. El sitio que mi padre ocupaba sobre la mesa quedó vacío, pero como en los mitos pitagóricos, acudía siempre a conversar con nosotros a la hora de la comida” (*Ibíd.* p. 12). Sobre este tópico, profundizaremos en el acápite III.1.1, dedicado a estudiar el concepto de la luz dentro de su eidética, del Capítulo III.

⁵¹⁸ José Lezama Lima: “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, Crónica 41, p. 264.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, Crónica 82, p. 313.

esplendor cromático, cada sentido exaltado desde la sensorialidad, se corresponde con su par analógico espiritual, para asentar en su poética una constante transgresión de fronteras que funden los planos visible e invisible. De aquí que el verdor avasallador en “El arco invisible de Viñales” se esconda dentro de la magia de su sueño como un mundo otro escondido tras la naturaleza que se visiona en todo su esplendor. Tal diálogo entre lo visible y lo invisible se expresa como un duetto:

Los pinos -venturosa región que se prolonga-,
Del tamaño del hombre, breves y casuales,
Encubren al guerrero bailarín conduciendo la luna
Hasta el címbalo donde se deshace en caracolas y en nieblas,
Que caen hacia los pinos que mueven sus acechos.⁵²⁰

El rejuego de figuraciones que se escinden bajo el color también se hará presente en poemas aún más conocidos, como es “Un puente, un gran puente” y “Noche insular, jardines invisibles”, allí donde “la mar violeta” o “el vago verde” se rinden ante la “luz ocultando su rostro”⁵²¹. El color -visible, invisible- es en Lezama también “una invención de la imagen”⁵²² que utiliza ya no sólo como emblema natural, sino en esa transgresión de fronteras -ya hemos dicho- signo evocador de la propia personalidad. En un interesante estudio sobre la “Oda a Julián del Casal”, de Lezama Lima, la profesora y ensayista Carmen Ruiz Barrionuevo argumenta sobre la importancia que para la exégesis del poema tiene el conocimiento de los “verdes ojos relampagueantes”⁵²³ del poeta modernista, color que asume todo el cromatismo de su Oda como una metáfora que cruza “relampagueante” los espacios de la vegetación

⁵²⁰ José Lezama Lima: “El arco invisible de Viñales” en *Poesía completa, op.cit.* p. 217.

⁵²¹ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, en *Poesía completa, op.cit.* p.90.

⁵²² Aludimos al título del ensayo de Carmen Ruiz Barrionuevo “Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima o la invención de la imagen” en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (1982), 1, pp. 49-58.

⁵²³ Véase Julián del Casal: “Páginas de vida” en *Poesías completas*, recopilación, ensayo preliminar y notas de Mario Cabrera Sagui, La Habana, Dirección de Cultura, 1945, p. 281. Consúltese además José Lezama Lima: “Oda a Julián del Casal”, en *Poesía completa, op.cit.*, pp.578-584, donde el poeta insiste en esa condición física de Casal expresada como *leit motiv* en versos como “la errante chispa de su verde errante” (*Ibid.* p. 578), “la chispa errante de tu errante verde” (*Ibid.* p. 582), “por el verde errante de tus ojos verdes” (*Ibid.* p. 582), entre otras alusiones.

natural y del poeta admirado.⁵²⁴ Ligado a la tierra en su condición más genuina, la naturaleza preside los signos de la poesía y la autenticidad del poeta que fija en ella la mirada y así se muestran ambos pendidos de un lazo que expresa los contornos de permanencia en esa naturaleza, espacio de fijeza y de movilidad que toma múltiples formas, gracias a la Luz que la devela, en infinitos “espacios de significación” que se desdobl原因 y rehacen en la voz de tantísimos poetas.

II.2. Itinerario lumínico de la poesía. Siglo XIX

Así como el pensamiento cubano se caracteriza por sus componentes emotivo, funcional y vital, como derivación orgánica de la existencia y la *praxis*, alejado de una retórica y hasta sistematización doctrinaria, la poesía entronca y se afianza en una realidad que conforma su *corpus* de expresión. Entre los investigadores que han indagado en este tema, el poeta y ensayista Virgilio López Lemus enaltece la condición animista de nuestra poesía como un “canto a la naturaleza”⁵²⁵, cosmogonía que se acomoda a la sencillez o a la urdimbre profusa de metáforas del creador, ya sea el caso. La luz de los paisajes, aún en los rangos más intrincados de su noche, impregnan los sentidos del poeta para proyectar un espíritu identificado con la naturaleza insular. El canto a la luz se hace apología de la

⁵²⁴ Al respecto dice la profesora Ruiz Barrionuevo, luego de referirse al poema “Páginas de vida” de Julián del Casal, testimonio de su encuentro con el nicaragüense Rubén Darío: “No es ocioso citar este poema de Casal, que es el que más ha difundido su principal característica física, si queremos entender la Oda que Lezama le dedica y en la que el verde es un símbolo nítidamente acezante que va desvelando toda su personalidad” (en Carmen Ruiz Barrionuevo: “Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima o la invención de la imagen” en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, loc.cit. p. 50. Véase además José Lezama Lima: “Oda a Julián del Casal”, *op.cit.* pp. 578-584 y Julián del Casal: “Páginas de vida” (*Rimas*) en *Poesías completas*, *op.cit.*, pp. 279-281.

⁵²⁵ Este tópico, al que hemos hecho referencia tanto en la Introducción como a lo largo del presente Capítulo, lo desarrolla el investigador Virgilio López Lemus en el estudio particular de la obra de Samuel Feijóo –tal y como hemos observado– el que por su alta representatividad del tópico de la naturaleza dentro de la poesía cubana, se puede extrapolar para fijar este rasgo en toda la lírica. Sin haber sido miembro activo del Grupo “Orígenes”, Samuel Feijóo (1914-1992), poeta, folclorista y pintor, integró su órbita y compartió la amistad de sus integrantes, sobre todo de los más jóvenes, a los que frecuentaba. Su gran amistad que devino familiar con la poeta Cleva Solís (cultora de las artes plásticas como él mismo) se refleja en los emotivos poemas que esta le dedicara a su muerte, en especial la sección “Réquiem por Samuel Feijóo” del libro *El beso del hada* (1993) (en Cleva Solís: *Obra poética*, compilación de Fina García Marruz y Cintio Vitier, prólogo de Fina García Marruz, La Habana, Letras cubanas, 1998, pp.330-340). Sobre el tema, destaca en su obra el libro *Faz* (1955).

insularidad, y los matices (rangos lumínicos) van de la mano de los sentimientos que ésta ofrece al poeta. De modo paradigmático, en el siglo XIX la poesía ilumina, ella misma, los recodos íntimos del alma del poeta en una correspondencia macrocósmica-microcósmica que se hace una en su esplendor. Más que nunca resuenan las palabras de Albert Béguin -ya referidas con anterioridad- tesis rectora de nuestra apropiación de la filosofía natural, a propósito del romanticismo alemán y de las variaciones lumínicas de su poesía: “el hombre reencuentra toda la Creación en el centro de sí mismo”⁵²⁶. La naturaleza insular, es el centro de la poesía -del poeta- adentrado en la ronda de su luz, como bien avistaremos en algunas figuras emblemáticas de la lírica cubana del siglo XIX.

II.2.1. Juan Clemente Zenea

Entre los poetas del siglo XIX que evidencian una calidad épica de la naturaleza, y que acondicionan el escenario a ese *lumen* irradiador que expresa los modos incidentes de la luz, está Juan Clemente Zenea (1832-1871). El viaje interiorista de esa luminosidad, llega con prontitud a una espiritualización de la naturaleza como meta, a través de un tono crepuscular que tantas veces se encontrará, con honduras metafísicas, en la poesía posterior, pero que en Zenea ya se asoma como manifestación de un espíritu de igual tono, sobre el que José Lezama Lima ha insistido como prenuncio de tal matiz. En su ensayo “Juan Clemente Zenea”, el poeta originista lo sitúa, como el punto meridiano de tonalidades lumínicas de la poesía cubana, en el *chiaroscuro* crepuscular: “Pero aún falta otra dimensión, quizás la más terrible de todas, el *chiaroscuro* crepuscular, las horas intermedias de suaves combates algodonosos entre el sol que se retira y la pechuga de la luna que avanza sombría.”⁵²⁷ No estamos en presencia de un restallar de la luz, sino de una opacidad que da tono a su queja. Nostalgia y vaguedad - que

⁵²⁶ Albert Béguin: *L'âme romantique et le rêve*. Libraire José Corti, Paris, 2006. p.68.

⁵²⁷ José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 263.

“deja paso a lo indeciso, al matiz excesivo, al claroscuro”⁵²⁸ - de la hora inexacta que ilumina el día o la noche, como nos dice Zenea en su poema “Fidelia”:

...las campanas de la tarde
saludan a las tinieblas,
y en los brazos del reposo
se tiende Naturaleza...⁵²⁹

El mismo sentido crepuscular, se alcanza como tema en la bruma indistinta del bosque:

[...] que ese sol que baja pálido
tras mis montañas natales,
que vaga en ondas errantes,
me anuncian, ¡ay! El crepúsculo
de una ilusión adorable,
la noche en mi pensamiento,
y en mi corazón la tarde!⁵³⁰

Naturaleza que se ilumina casi en tangencias (como una “vivencia oblicua”, diría Lezama Lima) o recato, alusiva y lejana, como un “Recuerdo”:

Cuando emigran las aves en bandadas
Suelen algunas, al llegar la noche,
Detenerse en las costas ignoradas,
Y agruparse de paso a descansar⁵³¹

En Juan Clemente Zenea se vislumbra de modo fehaciente el concepto juanramoniano de “patria poética”⁵³², patria -como alma- que se evidencia a partir de la poesía, tal y como fuera expresada desde los testimonios iniciales de nuestra historia, en las advertencias de Cristóbal Colón, lo que José Lezama Lima definiera con certeza como “preludio de una

⁵²⁸ *Ibíd.*

⁵²⁹ Juan Clemente Zenea: “Fidelia” (*Cantos de la tarde*) en *Poesía*, recopilación y prólogo de José Lezama Lima, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Editora Nacional de Cuba, 1966, pp.154-155.

⁵³⁰ Juan Clemente Zenea: “Introducción” (*Cantos de la tarde*), en *Poesía, op.cit.* p.148.

⁵³¹ Juan Clemente Zenea: “Recuerdo” (*Poesías varias*) en *Poesía, op.cit.* p. 237.

⁵³² Este concepto lo hemos explicado en el Capítulo I, acápite I.5.2 a propósito del paradigma de la luz en Juan Ramón Jiménez .

cultura partiendo de la poesía”⁵³³ ya entre los años 1850 a 1879. Esta misma tesis es la que asienta las lecciones de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1958), donde se convocan conceptos de nuestra “cubanidad” a través del estudio de la lírica. La “patria poética”, de acuerdo a esta ilación conceptual, será en Zenea no un paisaje extendido sino una “hora” constreñida y particular, momento ilusorio -y tentativo- del crepúsculo, instante en que la naturaleza insular alcanza la mayor correspondencia con el sentir del poeta. Las correspondencias, entonces, serán exactas, y la espiritualización de la naturaleza hallará su mejor continente en la vibrátil condición de un crepúsculo que titubea por manifestarse. La noche, para Zenea, no es aún el paisaje pleno de la nocturnidad sino su cercanía, su proximidad, la tristeza y vaguedad nostálgica que le anuncia. Así dirá:

Oíd. Ese suave acento,
ese solemne murmullo,
es el canto de la tarde,
es la voz de los sepulcros.⁵³⁴

La vaguedad lumínica que se encuentra en la poesía de Zenea, marca un aspecto de suma importancia para el desarrollo posterior de la lírica en Cuba, y es el anclaje en una zona crepuscular que alcanzará su mejor visaje en Eliseo Diego, y la determinación del terreno de un espacio intermedio⁵³⁵ como habitáculo cierto de la poesía. Su imaginario poético se instala con acomodo dentro del concepto de “imaginización”⁵³⁶, expresado por Cintio Vitier, que va

⁵³³ José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, *op.cit.*, p. 271.

⁵³⁴ Juan Clemente Zenea: “Las sombras” (*Cantos de la tarde*) en *Poesía, op.cit.* p. 155.

⁵³⁵ Sobre el sentido de los espacios intermedios donde se puede apreciar la zona crepuscular de la poesía, hemos comentado en el Capítulo I, a propósito de la poesía de Edgar Allan Poe (véase acápite I.4 “Poesía cosmogónica. Algunas figuras representativas de la poesía hispánica”).

⁵³⁶ Cintio Vitier: “La zarza ardiendo” en *Obras* tomo I (*Poética*), La Habana, Ed. Letras cubanas, 1997, p. 118. Muy en consonancia con el pensamiento neoplatónico de San Agustín, la capacidad de imaginar para Vitier es el resultado de un proceso de iluminación y por tanto de develamiento de conocimientos pre-existentes y de tal modo exorcizados por la luz. Sobre ello expresa el poeta: “Esta imagen no es meramente receptiva ni creadora en su sentido de invención, ya sea individual o cultural. No se debe propiamente a la imaginación sino a lo que podríamos llamar capacidad de “imaginización”, es decir, facultad de que las cosas existentes se nos aparezcan configuradas como imágenes alusivas a un sentido que las traspasa.” (*Íbid.*, p. 118). Por este carácter “alusivo”, Cintio cataloga la imagen no meramente imaginaria sino “testimoniante” (*Íbid.*). De tal forma, como mismo fuera para San Agustín (y para María Zambrano), la luz es un *a priori*, cuya imagen simbólica da testimonio del ser.

más allá de la imagen para alcanzar otro rango de existencia para la metáfora poética, expresada en el Sistema Poético de Lezama como “hipóstasis” de la poesía encarnada en lo real.⁵³⁷ Ya en Zenea vemos una metáfora fluctuante entre la naturaleza que expresa su imagen de luz (luz como *lumen*) y la naturaleza poetizada. La zona crepuscular, el umbral que su añoranza quiere alcanzar pero que su imagen zigzagueante no traspasa, consigue una hondura de enorme fuerza emocional, capaz de transmitir ese estado de ánimo casi inalcanzable donde los elementos de representatividad (luz y oscuridad, sol y luna, día y noche) entrechocan para quedar, llenos de fuerzas antagónicas, en un nuevo estado de naturaleza insular totalmente imaginada, como espacio “imaginal”⁵³⁸. Así vemos las atmósferas creadas por esa niebla crepuscular de una noche que se niega a anunciarse como plena:

Murió la luna, el ángel de las nieblas
su cadáver recoge en blanca gasa;
y en un manto de rayos y tinieblas
el dios del huracán envuelto pasa.
[...]
Qué oscuridad! ¡qué negros horizontes!
¡Hora fatal de angustias y pesares!
¡Ay de aquellos que viajan por los montes!
¡Ay de aquellos que van sobre los mares!⁵³⁹

⁵³⁷ Para José Lezama Lima, la poesía es una encarnación de la realidad de la que se apropia por la imagen. Esta idea la expresa al hablar de su concepto de poesía y de su participación o emblema dentro de su proyecto de la revista *Orígenes*, como una forma de volver a la poesía en su calidad pura y esencial. En la entrevista realizada por Armando Álvarez Bravo, bajo el título de “Órbita de José Lezama Lima”, el poeta argumenta sobre el asunto: “Yo quería que la poesía que allí apareciera fuera una poesía de vuelta a los conjuros, a los rituales, al ceremonial viviente del hombre primitivo [...]. Así, se trataba de un problema de encarnación de la poesía, o para decirlo en un lenguaje que recuerda al de los teólogos, *hipóstasis de la poesía*. Se trataba de buscar un pie de apoyo para la poesía, una encarnación de la metáfora y de la imagen en lo temporal histórico.” (Armando Álvarez Bravo: “Órbita de José Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, op.cit.* pp. 62-63). La idea de hipóstasis de la poesía explica fehacientemente el concepto poético de Lezama, y el trasunto filosófico de su proyecto origenista. Nos parece esta idea muy concorde con la de *ocupatio* que integra a su Sistema Poético del Mundo, que apropiada del pensamiento estoico significa la ocupación de un cuerpo. Sobre esto dice: “Por eso es posible hablar de caminos poéticos o de metodología poética dentro de ese incondicionado que forma la poesía. En primer lugar citaremos la *ocupatio* de los estoicos, es decir la total ocupación de un cuerpo. Refiriéndonos a la imagen ya vimos cómo ella cubre una substancia o resistencia territorial del poema.” (*Ibid.* p. 61). La hipóstasis de la poesía no es más que la total ocupación de la realidad por la imagen poética, lo que llevará además a hacer de ella una “segunda naturaleza”, según la apropiación que hace de la idea de Pascal.

⁵³⁸ En el Capítulo I hemos explicado la idea de “lo imaginal” a partir de las concepciones del filósofo y místico Ibn Arabi, tan en consonancia con las de Gaston Bachelard, y de marcada resonancia –como hemos visto– en la poesía cubana. Véase acápite I.2.8. “Teorías lumínicas en el pensamiento sufí”.

⁵³⁹ Juan Clemente Zenea: “Nocturno. Noche tempestuosa” (*Poesía varia*) en *Poesía, op.cit.* p.239.

Es importante señalar un aspecto destacado en los poetas que hacen de la luz un paradigma, sea filosófico o poético, y que es el vislumbre metafísico (suprasensible, pero engarzado con fuerza al epifenómeno material) de la luz que deja ver. Ese amarre -enunciado en el “canto a la naturaleza” que da tono a nuestra poesía- se traduce en una mediación, que en el caso específico de Zenea (como es también en José Lezama Lima) está dado en la figura del ángel, el llamado por él “ángel de los poetas”⁵⁴⁰, aquel que “desciende para llorar al mundo”⁵⁴¹ y que el propio Lezama reinterpreta en alusión a la leyenda -narrada por el islamólogo Louis Massignon- cuando al preguntarle a Hallach de donde procede el sonido de la flauta, él responde que “es la voz de Satán que llora por el mundo”⁵⁴². Esta parábola, recreada desde la filosofía oriental, hace del ángel-demonio una cadena fenoménica, pues concierta al mediador como cuidador de las cosas del mundo. A los ojos de Lezama, esta narración cobra enorme importancia ya que es conocido que Zenea fue iniciado en las artes musicales por el padre, lo que no deja de ser casual a la hora de buscar el poeta la causa propicia para anunciar, con acentos musicales, el crepúsculo, y así, revisitarlo. Así lo expresa Zenea:

⁵⁴⁰ Si bien es cierto -como ya hemos comentado en el acápite correspondiente al pensamiento sufí del Capítulo I- que un estudio profundo de la incorporación (directa o indirecta) de asuntos de la mística oriental rebasa el contenido de la presente investigación, creemos que es interesante destacar el sentido de la figura del “ángel” en Zenea, pues guarda una estrecha relación con el concepto sufí de “Ángel-Alma” que es *logos* (relacionable) del hombre con el mundo para esta filosofía. Lo enunciado como “ángel de los filósofos” innegablemente señala una estrecha analogía con el “ángel de los poetas” al que alude Juan Clemente Zenea, como lo fuera un siglo después el “ángel de la Jiribilla” para Lezama Lima.

⁵⁴¹ Estas palabras son parte de los comentarios de Lezama a propósito del poema “Las sombras”, de Juan Clemente Zenea, donde éste recrea el mito de Satán, como el flautista encantador del mundo. Véase José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, *op.cit.* p. 264.

⁵⁴² José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, *op.cit.* p. 265. Lezama introduce el comentario completo de Louis Massignon sobre el tema: “Hallach, lo relata el arabista Louis Massignon, pasea un día con sus discípulos por una calle de Bagdad, cuando le sorprendió el sonido de una flauta exquisita: ¿qué es eso? Le preguntó uno de sus discípulos. Y él responde: ‘Es la voz de Satán que llora sobre el mundo’. Y comenta Massignon: ‘Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora’” (*Ibid.*). Si bien Lezama no deja constancia de la fuente de donde extrae la referencia del islamista, deducimos que provenga, directa o indirectamente, del libro de Louis Massignon: *La Passion d’Al-Hallāj* (1922), donde narra aspectos de la vida y la obra del místico iraquí. Sobre este personaje, véase además “Vida de Hallāj” en Louis Massignon: *Ciencia de la compasión. Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*, edición y traducción de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Ed. Trotta, 1999. Louis Massignon fue un autor muy admirado por María Zambrano, por lo que suponemos que fuera a través de ella que Lezama haya conocido su obra.

Oíd. Ese suave acento,
Ese solemne murmullo,
Es el canto de la tarde,
Es la voz de los sepulcros.
Desde el seno de la luna,
envuelto en manto de luto
el ángel de los poetas
a llorar descende al mundo.⁵⁴³

Desde las tinieblas, anunciadas por la voz del aire (“Las campanas de la tarde / saludan a las tinieblas”⁵⁴⁴), Zenea se lanza a la noche en la evocación nostálgica de lo perdido. El crepúsculo es el instante que arroja esa nostalgia de la que no logra evadirse, como si la evocación triste de la pérdida (felicidad, amigos, confianza, amor) fueran nudos demasiado apretados para ser zafados, y con tales ataduras se volcara hasta una noche que prefiere su hora crepuscular: aquella que aún muestra alguna esperanza de rescate. Zenea hace de esa preferencia crepuscular una apología de vida. Lezama recuerda en su estudio sobre Juan Clemente Zenea, las palabras de Leonardo Da Vinci: “Demasiada luz produce aspereza; demasiada sombra, no deja ver”⁵⁴⁵. El crepúsculo, ya desde entonces, será categoría lumínica y espacio poético de nuestra lírica. Como diría Lezama: “la noche (que) se niega a sí misma y el día rendido a lentas evaporaciones”⁵⁴⁶. Noche que él mismo, un siglo después, acogería, gustoso, como un regodeo vibrátil por las ensoñaciones y que mostraría el verdadero encanto de la “noche insular” iluminada por los destellos que el sol regala tras lo arbóreo, otro síntoma de nuestra naturaleza. La profusión arbórea que da voz al bosque insular -tan consustancial a nuestra naturaleza y de este modo al itinerario poético que le expresa, como hemos señalado- tiene especial significación en Zenea. Vinculado a la espiritualización de la naturaleza, y de este modo a los conceptos de Mircea Eliade sobre el valor religioso subyacente en ella (en

⁵⁴³ Juan Clemente Zenea: “Las sombras”, *op.cit.* p. 155

⁵⁴⁴ Juan Clemente Zenea: “Fidelía”, *op.cit.* pp.154-155

⁵⁴⁵ Referido en José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, *op.cit.* p. 264.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*

este caso traducido a una “religión natural” como aquella cifrada en José Martí⁵⁴⁷), el poeta transmuta sus sentimientos en el bosque como pórtico de una noche, profusa y densa, exuberancia que esconde su luminosidad ahora convertida en crepúsculo como umbral, tal y como advertimos en los siguientes versos:

Conduce al lugar querido
do está un sepulcro modesto,
y así lo anuncian dos sauces
que a su entrada mece el viento.
A través de un bosquecillo
suelen mirarse de lejos
la losa de mármol blanco,
la cruz de toско madero.⁵⁴⁸

La transmutación habida más allá de una manifestación de lógica realidad (luz primaveral, ocaso otoñal), no hace más que construir un nuevo rango espacio-temporal dado en el espacio de lo imaginado, aquello que Lezama calificara como “cuerpo de gloria”⁵⁴⁹ en la poesía de Zenea. Cuerpo (“estación de gloria” diría Fina García Marruz al señalar la propia poesía de Lezama⁵⁵⁰), que aúna naturaleza y alma del poeta, simbiosis lograda en la zona crepuscular donde anida su poesía:

¡Aquí las hojas de invierno
de las ramas se desprenden,
cuando en mis campos natales
todas las plantas florecen!
¡Con velo oscuro de niebla
aquí el aire se ennegrece,
y en tanto un cielo sin nubes
sobre mi Cuba se extiende!⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Sobre la “religión natural” de José Martí, según ha categorizado Cintio Vitier, estudiaremos en el acápite correspondiente al paradigma de la luz en su obra, dentro del presente Capítulo.

⁵⁴⁸ Juan Clemente Zenea: “El sepulcro” (*Cantos de la tarde*) en *Poesía*, op.cit. p. 157.

⁵⁴⁹ José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, op.cit p. 328. La frase en contexto es: “Aquellas ondas errantes de su poesía se han transformado en un nuevo cuerpo de gloria: su cristal ha sudado la sangre.” (*Ibíd.*)

⁵⁵⁰ Aludimos al texto de Fina García Marruz titulado “Estación de gloria” sobre la poesía de José Lezama Lima. Véase Fina García Marruz: “Estación de gloria” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op.cit. Sección “Testimonios” pp.278-288.

⁵⁵¹ Juan Clemente Zenea: “Tristeza” (*Cantos de la tarde*) en *Poesía*, op.cit. p. 169.

Esta fusión entre el alma del poeta y la naturaleza que se avista en la obra de Zenea⁵⁵², es un signo eminentemente romántico para ese otro gran poeta cubano Mariano Brull (1891-1956), quien juzga que esa “intensa comunicación entre su existencia y su obra, la vida y la literatura se mezclan entre sí de tal modo que desaparecen confundidas sus fronteras.”⁵⁵³ Según Brull -gran cultivador de la poesía pura en Cuba- la conjunción entre vida y obra sostiene la personalidad enriquecida del poeta romántico, ya que “la verdadera acción literaria romántica arranca de la vida misma”⁵⁵⁴, para hacer de Juan Clemente Zenea el poeta “de la predestinación y de los presentimientos”⁵⁵⁵, y resaltar en el estremecimiento y vocación crepuscular de su poesía, una premonición del final de su existencia.⁵⁵⁶ El canto a la naturaleza cubana, que hemos visto nace desde las primeras expresiones poéticas -ya acotadas- alcanza el raudal tormentoso de una personalidad extremadamente sensible y

⁵⁵²Mariano Brull -quizás en una hipérbole demasiado audaz, guiada por su ferviente admiración- sitúa a Juan Clemente Zenea en una línea de consecutiva inmediatez luego de Silvestre de Balboa y de Manuel de Zequeira, para una aprehensión de la “sustancia cubana”, resultante de su canto al paisaje y la naturaleza cubanos, línea que no considera excesivamente prolija en la historia de la lírica en Cuba, en la que, sin embargo, ubica en primer término a Zenea, por haber conservado “con fino perfil su relieve lírico”. Véase Mariano Brull: “Juan Clemente Zenea y Alfredo de Musset. Diálogo romántico entre Cuba y Francia”, en Juan Clemente Zenea: *Poemas selectos*, prefacio de Mariano Brull, dibujos de Amelia Peláez, La Habana Revista de La Habana, 1944, p. 10.

⁵⁵³ Mariano Brull: “Juan Clemente Zenea y Alfredo de Musset. Diálogo romántico entre Cuba y Francia”, *op.cit.* p. 20. Esta mezcla indisoluble entre la postura existencial y la obra de Zenea, también es prevista por José Lezama Lima, por lo que dice: “Sus sentidos refractan como el prisma y parecen preludiar la frase del corno dibujando las nubes con las vacilantes ninfeas en el fuego de las mareas siguiendo los consejos lunares. Lo vespertino, la vacilación, la noche que se niega a sí misma y el día rendido a las lentas evaporaciones. Es un estado de sensibilidad en la manera de ser de un hombre.” (José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, *op. cit.* p. 264).

⁵⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁵⁶ Juan Clemente Zenea fue fusilado en 1871 a la edad de 39 años, acusado por los insurgentes de alta traición, basados en un intento de acercamiento que hiciera con las autoridades del Gobierno español, gesto nacido de una profunda frustración por la falta de unidad y coherencia de ideales entre los propios cubanos. Uno de los testimonios poéticos más conocidos de esos trepidos momentos vividos por el poeta, es su poema “No más”, escrito pocos antes de morir, ya encarcelado en las mazmorras de la prisión, y donde expresa su dolor y abandono: “Prisión enfermedad, negras pasiones / contra mí desatadas, / y tantas, tan acerbas aflicciones / en un pecho mortal acumuladas! / Por la esposa infelice suspirando, / y de mi niña ausente, / y el soplo de la suerte marchitando / los pálidos laureles en mi frente. / ¡Oh, Dios, que así mi corazón heriste! / ¡Recibe un alma tierna; / cierra las puertas de este mundo triste, / abre las puertas de la patria eterna!” (Juan Clemente Zenea: “No más”, en *Poemas selectos*, *op.cit.* p. 62). Un siglo después, Zenea fue reivindicado luego de revisado el proceso penal. Este triste pasaje en la vida del poeta, ha sido fuente de inspiración (así como fuera de polémica) para creadores, entre los que cabe destacar el dramaturgo y poeta Abilio Estévez, quien escribiera su pieza teatral “La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea”, publicada en 1987 (La Habana, Ed. UNION, 1987) y que obtuviera el Premio UNEAC de Teatro “José Antonio Ramos” en 1986, año en que fuera estrenada en La Habana por Teatro Estudio, bajo la dirección del prestigioso dramaturgo y escritor Abelardo Estorino.

exaltada, comunión con los claroscuros de una noche que aparece como un sueño. La “encantada historia” que oculta y matiza el crepúsculo en la poesía de Juan Clemente Zenea, se desata y rompe su hechizo en la noche brava y poderosa de Luisa Pérez de Zambrana, incapaz el atardecer de disimular el dolor, tácito y amargo, tremebundo, de la poeta en su nocturnidad.

II.2.2. Luisa Pérez de Zambrana

En Luisa Pérez de Zambrana (1835-1922) encontramos el más puro sentido de la noche manifestado en su nocturnidad -fusión de sus caracteres cósmicos y espirituales- como estado de alma. Su poesía -de la que José María Chacón y Calvo ha dicho que está impregnada de sosiego y “apacible ternura”⁵⁵⁷, tan “próxima al verso claro de Mendive y a los cantos crepusculares de Zenea”⁵⁵⁸ -armada de notable sencillez semántica que la refuerza en su significación, directa, abierta, impactante por elegíaca, es paradójicamente pura y blanca (como alude Cintio Vitier⁵⁵⁹) lo que realza más los contrastes de la forma y la angustia que habría de impregnarla, y que ya en sus versos se tañe, y se alcanza a ver:

No hay para mi, tornasoladas nubes
ni flor que el albo seno desabroche,
soy velando tras lápidas sombrías
la alondra que solloza por la noche.

[...]

Ya no hay estrellas de oro, ni la luna
mallas de perlas sobre el agua vierto
¡ay! entre tres sepulcros, de rodillas,
soy la cruz enlutada de muerte.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ José María Chacón y Calvo: “Luisa Pérez de Zambrana”. Semblanza leída en el Ateneo de La Habana, 22 de marzo de 1918, en www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/zambrana/chaconycalvo.htm. [1 de enero de 2004].

⁵⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁵⁹ Sobre esa blancura y pureza del verso en Luisa Pérez de Zambrana, ha dicho Cintio Vitier: “Toda la blancura que venía acumulándose como substrato de la visión arcádica y bucólica más el intimismo romántico (Poey-Plácido-Milanés-Mendive-Zenea) estalla en Luisa como invasora inocencia y delicia. Blanco es su verso idílico, amoroso o doloroso; blancos son sus asuntos y visiones; blanco el traje ideal de su modestia.” (Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, *op.cit.* Sexta lección, p. 179).

⁵⁶⁰ Luisa Pérez de Zambrana: “Tres tumbas”, en *Antología poética*, selección y prólogo Sergio Chaple, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, p. 99.

Imágenes de alegría y candor que, no obstante, ceden paso a la umbría:

Ceñida de azucenas tembladoras
y vestida de perlas y rocío
se sienta ya la entristecida tarde
de la noche en el pórtico sombrío.⁵⁶¹

La llaneza del verso enumera con candidez la quietud de una naturaleza (cercana, amiga, familiar, muy semejante a la primera poesía de Fina García Marruz de su libro *Las Miradas perdidas*, 1953) aún no invadida de dolor, pero que sin embargo, en el traspaso de alegría y queja, ya advierte en ella una nota de melancolía:

¡Es tan grato mirar en el silencio
y en la tranquila soledad del campo
cómo destila en luminosas hebras,
rasgando los blanquísimos celajes,
su luz de perla la callada luna
entre el húmedo azul de los ramajes!⁵⁶²

El animismo natural que acompaña la poesía de Luisa Pérez de Zambrana, como “religión natural” -al igual que en Juan Clemente Zenea y en José Martí, como veremos- de quien se interna y sumerge en ella por devoción, aprehende una totalidad, una vastedad de alma y espíritu que ata el sentimiento a la manifestación, como si el epifenómeno natural fuera el pronunciamiento de cada “hora poética”⁵⁶³, de cada imagen impecablemente rasgada del paisaje, que es conjunción con la materia, sustancia de su poesía:

¡Oh, quién pudiera sumergirse ahora
en ese azul y transparente cielo,
en esa atmósfera de luz y vida,
en ese mar de eterna oscilación.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Luisa Pérez de Zambrana: “La noche de los sepulcros” en *Antología poética*, *op.cit.* p. 86.

⁵⁶² Luisa Pérez de Zambrana: “Dulzura de melancolía” en *Antología poética*, *op.cit.* p. 39.

⁵⁶³ Aludimos al verso del poema “Horas poéticas” de Luisa Pérez de Zambrano. Véase en *Antología poética*, *op.cit.* pp. 43-44.

⁵⁶⁴ *Ibíd.* p. 43.

Esta atracción por lo natural es interpretada por el investigador cubano Sergio Chaple como “humanización de la naturaleza”⁵⁶⁵, personificación (hominización natural) del bosque insular que simboliza la voz íntima diversificada en los seres queridos, perdidos ya en el tiempo y encontrados en los distintos signos de lo insular. Muy cercano a esta interpretación de la naturaleza humanizada está José Lezama Lima, quien insiste en la idea de los parques como espacio de vegetación arbórea que constituyen la “bisagra engarzadora” -al decir del verso sorjuaniano- de lo humano con lo natural, que se conjunta e integra y que se interpreta de modo tan cercano en el trópico, tal y como expresa de manera rotunda en uno de las crónicas habaneras que escribiera para el *Diario de la Marina*: “Pero en los trópicos la naturaleza es un personaje [...] Aquí la naturaleza no respeta el diálogo ni las horas de amor. Seguramente nuestra naturaleza se complace en el orgullo de ver al hombre como un árbol más”⁵⁶⁶. Esta hominización que en Lezama descubre la elementalidad sustancial de toda figura -integrada igualmente la humana- determina su crecimiento hipertélico desde el índice de un cuerpo más particular hasta el más general, que acusa una integración total al ruedo del universo. Ese cuerpo vegetal, representado por Lezama en el parque, crece en circunvalaciones que lo llevan a una representación compleja como figura cósmica, elevado desde lo más cercano al hombre hasta su más amplia proyección, tal y como dice en otra de sus crónicas habaneras: “Así se forma el ideal de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal, en el lenguaje severo de quien tiene que ser oído.”⁵⁶⁷ El canto a la naturaleza de la poesía cubana, también acoge una forma de representación urbana, pero no alejada de esa naturaleza que lo sostiene sino como una figura más que la denuncia, apoyada y alzada por sobre el símbolo del bosque, lo que expresa en otra de sus crónicas:

⁵⁶⁵ Véase Sergio Chaple: “Prólogo” a Luisa Pérez de Zambrana: *Antología poética, op.cit.* p.27.

⁵⁶⁶ José Lezama Lima: “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, Crónica 83, en *Tratados en La Habana, op.cit.* p. 313.

⁵⁶⁷ José Lezama Lima: “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, Crónica 1, en *Tratados...op.cit.* p. 216.

La ciudad muestra el orgullo de un pensamiento que se crea, que se hace creación, y de un crear centrado por el gobernario del hombre. Al levantarse frente al bosque o circularlo [...], la ciudad no se redujo a entelequia ni se afianzó como palpable de la teoría de las ideas [...]. Pues en realidad la ciudad expira y aspira, se aduerme, se hincha graciosamente en su asimilación, se demora por sus laberintos y reaparece con nuevas criaturas de rostro más complicado.⁵⁶⁸

Pero estas figuras ciudadinas “de rostro más complicado”, no implican un alejamiento esencial sino un crecimiento espiroidal del mismo germen que se apoya en esa primera naturaleza que sostiene el diálogo del mundo y, de manera principal, el del hombre y la naturaleza. Tal diálogo con la naturaleza insular, que está presente en toda la poesía cubana, y que en la apologética entrega de Luisa Pérez de Zambrana se hace monólogo, se intensifica en sus elegías, desde la primera pérdida hasta “[...] la muerte del último hijo que me quedaba”⁵⁶⁹. La naturaleza deja de reflejar el brillo solar para absorberlo como motivo salvador, y su luz ilumina los abismos de su alma, en un abandono total. En esa total dejadez de luz, que es la noche oscura de su alma, dice Zambrana:

¿Amanece? ¿Tengo alma? ¿el sol alumbraba
este mar de tinieblas?
¿Las altas palmas, del suplicio antiguo
son las cruces inmensas?⁵⁷⁰

La noche oscura de la poeta no es tan sólo noche cósmica sino espiritual, que se fuga hasta lo abisal para derrotar su propia luminosidad que queda obnubilada y apresada en la queja. Es también atmósfera sombría que en su loa al Sol, casi inadvertida, realza más su absurdo en su cántico que se enraíza en el recuerdo -para Chacón y Calvo “con humildad, con reposo, con la mansa tristeza de los cuadros de la niñez”⁵⁷¹- para situarse en esa “lejanización” del paisaje -del que hablara Vitier- que dispone un trecho de observación

⁵⁶⁸ José Lezama Lima: “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, Crónica 52, en *Tratados...op.cit.* p. 277.

⁵⁶⁹ Luisa Pérez de Zambrana: “Después de la muerte del último hijo que me quedaba”, Epígrafe a “¡Mar de tinieblas!” en *Antología poética, op.cit.* p. 96.

⁵⁷⁰ Luisa Pérez de Zambrana: “Mar de tinieblas”, *op.cit.* p. 96.

⁵⁷¹ José María Chacón y Calvo: “Luisa Pérez de Zambrana”, *op.cit.* p. 5.

atenuante de angustia, y que tonifica su imprecación, aún en medio de la sombría noche de su alma:

¡Noche sombría,
que en gran silencio vas por el espacio
con la túnica azul tendida al viento!
¡Qué triste te contempla el pensamiento,
cuando entre sombras vagas,
callada, melancólica, despacio,
¡Ay!, como de la envidia el sentimiento
con tus pardos crepúsculos apagas
la inmensa pira de oro y topacio.⁵⁷²

El “sol excelso”⁵⁷³ no tiene ya cabida en el mundo de la poeta, y la luz que es expresión de esa naturaleza insular, alguna vez recorrida, es ahora “estrella rutilante”⁵⁷⁴ y trémula, palpitante por insegura, avasallada sin miramientos por la tragedia. La luminosidad es un “momento (que) rutila / brillante allá en el espacio”⁵⁷⁵, pero que “de repente palidece / y de occidente en los mares / casi apagada se mece”⁵⁷⁶. Y aún a pesar, el verso blanco y puro de Luisa Pérez de Zambrano, desea enumerar con gratitud los recuerdos, y así evoca en medio de su profunda noche, una memoria “que trae de un bosque la amorosa sombra, / que trae de un río al cariñoso ruido / cuyo rumor dulcísimo me nombra / algún pasado que me fue querido”⁵⁷⁷. En Zambrana, (al contrario de lo que ocurrirá en Eliseo Diego casi un siglo después), los recuerdos eluden el “oro” de la luz y reflejan tan sólo su lado oscuro, que rutilan indecisos más allá de un crepúsculo, en la hora en que “muriendo entristecido el día / el sol, entre flotantes aureolas, / se para en el ocaso todavía / para verse en las olas”⁵⁷⁸. El coloquio que ensaya Luisa Pérez de Zambrana con la naturaleza, llega a su mayor expresividad en el controversial bosque, allí donde “los valores religiosos de la vegetación” asumen una

⁵⁷² Luisa Pérez de Zambrana: “Al sol” en *Antología poética*, *op.cit.* p. 45

⁵⁷³ *Ibíd.* 46

⁵⁷⁴ Luisa Pérez de Zambrana: “La estrella de la tarde”, en *Antología poética*, *op.cit.* p. 49.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*

⁵⁷⁶ *Ibíd.*

⁵⁷⁷ Luisa Pérez de Zambrana: “Mi casita blanca” en *Antología poética*, *op.cit.* p. 59

⁵⁷⁸ Luisa Pérez de Zambrana: “La amistad”, en *Antología poética*, *op.cit.* p. 65.

simbología de espiritualización natural, elemento arbóreo de nuestra naturaleza que se apropia del dolor supremo para categorizar un animismo inusitado como noche insular. Ante la “cifra de realidad”⁵⁷⁹ del bosque cubano, impregnadas sus raíces del sentimiento de la poesía y de este modo, convertido por la expresión de la desolación total en “bosque fúnebre”, la poetisa interpreta la voz de la vegetación como paisaje que oculta lo perdido, verdadero *ubi sunt* de su elegía:

Que ya todo pasó, pasó, ¡Dios mío!
Para jamás volver; ¿adónde, ¡oh cielo!
Adónde iré sin él, por el vacío
de esta noche sin fin? ¡Fúnebre bosque!⁵⁸⁰

El diálogo de la poeta con una naturaleza humanizada, alcanza un tono metafísico, ya que el bosque, el “mediador” con la persona amada, es más que una *physis* desplegada, una región de luz terciaria, como *deus absconditus* al que implora y que devuelve, en una relación simpatética, el mismo tono quejumbroso y doliente:

Vuelves por fin, ¡Oh dulce desterrada!,
Con tu lira y tus sueños,
y la fuente plateada
con bullicioso júbilo te nombra,
y te besan los céfiros risueños
bajo mi undoso pabellón de sombra.”
Así, al verme, dulcísimo gemía
el bosque de mis dichas confidente;
¡Oh bosque! ¡oh bosque! Sollocé sombría,
mira esta mustia frente,
y el triste acento dolorido sella,
siglos de llanto ardiente
y oscuridad de muerte traigo en ella.⁵⁸¹

José Lezama Lima ve a la poeta respirar como el bosque en el que busca cobija y consuelo, al igual que el hombre -como recordara en su crónica habanera ya citada- que ha de

⁵⁷⁹ Aludimos a la frase de María Zambrano sobre la *physis* cubana, tan a propósito con el sentido secreto, casi mágico, de la naturaleza en Luisa Pérez. Véase María Zambrano: “La Cuba secreta”, *loc.cit.* p. 3.

⁵⁸⁰ Luisa Pérez de Zambrana: “La vuelta al bosque”, *op.cit.* p. 85.

⁵⁸¹ *Ibíd.* p. 81.

sentir como la planta, porque la entrega de la poesía es transmutativa, sin orden ni distinción, y más que analogía con la planta, el alma de la poeta establece un *sympathos* con la vegetación que recoge, en ese proceso de simpatía, las emociones que luego le serán devueltas en la poesía. De este modo es que entiende Lezama el proceso de simpatía natural de Luisa Pérez de Zambrano, el que citamos *in extenso*:

En el silencio vegetativo, la gota que no se oye, la doncella dormida en la base de un árbol cuyas hojas caen con la lentitud del rocío sobre el río congelado [...]. No es la noche con aquellos blandos animales, que aparecen en el sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, que duermen con una piedra entre las garras, para estar más de parte de la vigilia que de la lentitud suspendida de los humores. Es la noche del adormecimiento en el bosque de Luisa Pérez de Zambrana, de la penetración en lo oscuro como regida por una melodía inaudible que logra estremecer [...]. El destino la lleva sola y errante a vagar por el bosque oscurecido. Ella no ha buscado esa soledad y se rehúsa en caminar errante, pero sólo le es permitido oír ‘un eco conocido que ha pasado en las alas del viento’”.⁵⁸²

La acentuación de la imagen nocturna que palpa Lezama Lima en los versos angustiosos de Luisa, dinamizan una plasticidad donde se fusionan poeta y naturaleza, vinculadas por la misma *Ánima*: “[...] ¿qué pintura cubana de su época -nos dice- puede seguir esa excursión casi fantasmal de Luisa Pérez de Zambrana por la ingravidez de una noche que con un sosiego feérico desciende sobre el bosque hechizado?”⁵⁸³ El paisaje evocado por la metáfora poética se desgrana en los colores de la imagen plástica que resplandece en el tejido, vital y luminoso, de la creación. El fondo natural como acento poético de nuestra lírica, previsto por Juan Ramón Jiménez, se devela con una precisión de orfebre en Luisa Pérez de Zambrana. La pulsátil luminosidad de un rayo empeñado en no dejarse ocultar, a pesar de “sus rayos abismándose en las ondas / del profundo océano”⁵⁸⁴, los destellos luminosos avistados en la blancura de un verso que se afana en iluminar aún el ocaso, la agonía de un alma que se abisma en la noche como vacío de dolor, es la manifestación, gloriosa también,

⁵⁸² José Lezama Lima: “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba...”, *op.cit.* p. 178.

⁵⁸³ *Ibíd.*

⁵⁸⁴ Luisa Pérez de Zambrana: “Al sol”, *op.cit.* p. 46.

de un canto a la naturaleza insular, que se avista aún mejor en las sombras de su noche: la noche cosmogónica, a ratos mística, de Luisa Pérez de Zambrana. Tanto en ella como en Juan Clemente Zenea, la luminosidad asoma por las fisuras a las que le obliga una melancolía que las obnubila. La luz se advierte en ambos no sólo como *lumen* sino como *lux*, es decir, como sustancia plena de lo expresado, para expandirse en un tono que justifica una topografía del alma. En Zenea, la noche se asoma en el crepúsculo, aún presa; en Zambrana rutila y tiembla, e incapaz de soportar el peso de una luz que hiera, se abisma. En José Martí, la noche será “solemne, alta”⁵⁸⁵, creadora, “prendida de un aliento el sol”⁵⁸⁶.

II.2.3. José Martí

Por el trasunto ético de la poesía -que reafirma el compromiso del hombre en el mundo-, por las resonancias cósmicas de la poesía que traducen el universo, y por la función cognoscitiva de la luz, en su ambivalencia día y noche, elementos que se incorporan a la eidética como huella de filiación, es que se da esta condición animista del verso a través de los tonos de luces y sombras, y que alcanza una suprema condición en la obra de José Martí (1853-1895) en lo que traduce los sentimientos más íntimos a la vez que sublimes del alma humana. Fiel a este linaje espiritual, José Lezama Lima ha expresado:

En José Martí culminaron todas las tradiciones de la palabra [...] Su figura recuerda lo que los místicos orientales llaman el alibí, capaz de crear por la imagen la palabra. [...] Fue un reavivador del idioma, es decir, el español, desde la época de los grandes clásicos, Santa Teresa, Quevedo, Gracián, no volverá a lucir tan ágil, flexible y novedoso como en Martí⁵⁸⁷.

Otro poeta, Juan Ramón Jiménez, reverenció a Martí más allá de su impronta en el Modernismo, para penetrar hasta la simiente profunda del verso martiano: “El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior. No, Martí fue otra cosa; y Martí estaba,

⁵⁸⁵ José Lezama Lima: “Juan Clemente Zenea”, *op.cit.* p. 261.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*

⁵⁸⁷ José Lezama Lima: “Prólogo” a *Antología de la poesía cubana*, *op.cit.* tomo I, p. 254.

por esa “otra cosa”, muy cerca de mí. Y, cómo dudarlo, Martí era tan moderno como los otros modernistas latinoamericanos”.⁵⁸⁸ Juan Ramón alcanza a ver en la expresión martiana, el paisaje espiritual que lo sostiene y así lo enaltece y parangona con las dimensiones enormes de su Patria:

Hasta Cuba, no me había dado cuenta exacta de José Martí. El campo, el fondo. Hombre sin fondo suyo o nuestro, pero con él en él, no es hombre real. Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente.⁵⁸⁹

La filiación martiana en la modernidad cubana, es un cauce por donde confluye, además de un "modo de ver" la poesía en su raíz ética, un "modo de ser" la poesía, apreciada en su dimensión cosmogónica, tal y como se descubre en el siguiente texto, que fuera el “Prólogo” al “Poema del Niágara” del venezolano José A. Bonalde:

¡El poema está en el hombre, decidido a gustar todas las manzanas, a enjugar toda la savia del árbol del Paraíso y a trocar en hoguera confortante el fuego de que forjó Dios, en otro tiempo, la espada exterminadora! ¡El poema está en la naturaleza, madre de senos pródigos, esposa que jamás desama, oráculo que siempre responde, poeta de mil lenguas, maga que hace entender lo que no dice, consoladora que fortifica y embalsama! ¡Entre ahora el buen bardo del Niágara, que ha escrito un canto extraordinario y resplandeciente del poema inacabable de la Naturaleza!⁵⁹⁰

La consustancialidad del hombre con la naturaleza como vía de participación en el contexto que lo sostiene como modo de completar su misión en la historia -vista ahora desde la profundidad de su enlace con el universo y que se descubre como sentimiento panteísta en el pensamiento martiano- entra en consonancia con sus postulados acerca de la misión del hombre en la historia por la poesía -tal y como expresara Cintio Vitier en sus lecciones sobre

⁵⁸⁸ Juan Ramón Jiménez: *Españoles de tres mundos*, op.cit. p. 34

⁵⁸⁹ *Ibíd.* p. 32.

⁵⁹⁰ José Martí: "El Poema del Niágara" en *Obras completas*, tomo 7, p. 226. Este texto fue publicado como Prólogo al “Poema del Niágara”, del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, en Nueva York, en 1882, y más tarde reproducido por *Revista de Cuba* (1883), XIV. Por su importancia, se ha incorporado al *corpus* escritural de José Martí como texto independiente, tal y como es citado.

poesía cubana y José Lezama Lima en su Prólogo a la *Antología de poesía cubana*-, y ésta a través del poeta:

Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo o que es lógico, por lo que viene a suceder que esta época de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes, es para los poetas.⁵⁹¹

Historia y Poesía se unen en el “canto a la naturaleza”, huella indeleble de aquel esplendor henchido de imágenes que alcanzara relieve en el *Diario* de Colón. En el caso de Martí, este “canto a la naturaleza” conlleva, como primer postulado, el de “distinguir en nuestra existencia la vida pegadiza y postadquirida, de la espontánea y prenatal...”⁵⁹² que es entrar en la verdadera sustancia de la naturaleza. Uno de los conceptos más importantes del pensamiento martiano, es el trasunto religioso como “religación” con la naturaleza, para dar cauce a una integración hombre-naturaleza a través de su espíritu, para sostenerse y elevarse sobre ella como modo de afianzarse en lo “humano”. La ligazón con la naturaleza que para Martí fuera “templo”, se ciñe a aquello que definiera Cintio Vitier en él como “religión natural”⁵⁹³. La interrelación entre naturaleza y espíritu es una de las ideas que toma José Martí del filósofo norteamericano R.W. Emerson⁵⁹⁴, junto a la divinización del universo y el hombre, como una tendencia a la religación que concluye en su concepto de “todo en

⁵⁹¹ *Ibíd.* p. 224

⁵⁹² *Ibíd.* p. 230.

⁵⁹³ Al respecto dice Cintio Vitier en su artículo “Sobre el humanismo de José Martí”: “la religión futura, la ‘religión natural’, de la que por cierto también hablara San Pablo (Romanos, 2, 14-16)” (*Temas martianos 2, en Obras* tomo 7, Temas martianos 2, La Habana, Letras cubanas, 1985, p 249). Acerca del tema expresa además Cintio en “Sobre las ideas religiosas de José Martí”: “Para Martí hay religiones corruptibles y perecederas [...] pero hay también lo que siempre llamó la “religión natural”, innata y perecedera, cuyo centro es el amor militante al prójimo” (*Temas martianos, op.cit.* p. 107) Este concepto nos parece un valioso aporte a un pensamiento que rebasa el mero sentimiento panteísta, para acrecentarlo como emoción trascendental, tal y como se entiende la religión.

⁵⁹⁴ Sobre estas influencias, véase el libro de Ignacio Delgado: *José Martí y Nuestra América*, Concordia, Aachen, 2004. Para el filósofo cubano, el conocimiento del espiritualismo fue derivación orgánica de su primer acercamiento al romanticismo en su etapa juvenil, bajo la guía de su maestro Rafael María de Mendive, y al trascendentalismo norteamericano. Véase particularmente sobre estas ideas el Capítulo II “Orientación filosófica en Martí” en Ignacio Delgado: *José Martí...*, *op.cit.* pp. 23-36.

Dios”⁵⁹⁵. La influencia de los trascendentalistas norteamericanos, entre los que encuentra Emerson⁵⁹⁶, induce a Martí hacia un espiritualismo creador, que concibe al Espíritu Universal -lo que sería la idea de “Eternidad” juanramoniana, y “Absoluto” en Rafael García Bárcena⁵⁹⁷- impulso de creación y génesis. Pero este paisaje natural, sobredimensionado por el hálito divino que lo sostiene, necesita del Hombre como vector que acciona el núcleo creador. En la estrecha correspondencia con su lugar es que el Hombre cumple su justo avatar, lo que enfatiza Martí en su ensayo sobre Emerson: “[...] El veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la Naturaleza [...]. Se sumergió en la naturaleza y surgió de ella radiante [...] y (es que) el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza.”⁵⁹⁸ Esta conjunción del Hombre con la Naturaleza, se expresa en la poesía como *logos* recóndito que logra la reunificación, asunto que se descubre en su particular canto al Niágara: “¡El poema del Niágara! Lo que el Niágara cuenta; las voces del torrente; los gemidos del alma humana; la majestad del alma universal”.⁵⁹⁹ Y más adelante describe Martí la plena conjunción: “Y se entendieron. El torrente prestó su voz al poeta; el poeta su gemido de dolor a la maravilla rugidora.”⁶⁰⁰ Del mismo modo en que se funden Hombre y Naturaleza para exaltar la majestuosidad de la vida,

⁵⁹⁵ Para I. Delgado, esta idea subyace en el pensamiento de Emerson, y da cuerpo a esa filosofía natural en Martí, que también apoya su “religión natural” definida así por Vitier. Véase Ignacio Delgado: *José Martí...*, *op.cit.* p. 29.

⁵⁹⁶ Se integra en ella además B. Alcott, otro filósofo admirado por Martí, autor de “Table Talks” y “Versículos Orfeicos”, y al que dedicara su ensayo “Bronson Alcott, el platoniano”.

⁵⁹⁷ La idea de Espíritu Universal, nacida de una asimilación de la corriente del trascendentalismo norteamericano, se hace corresponder -a nuestro juicio- con aquellas de la Eternidad, en Juan Ramón Jiménez, y la de “Absoluto”, en Rafael García Bárcena. Las “eternidades” es una de las ideas fijas del poeta andaluz que se identifica con su intuición de la Inmensidad. Uno de sus libros de poemas se titula precisamente *Eternidades* (1918). En el caso del poeta cubano, el “Absoluto” es un concepto abstracto adonde confluye todo el movimiento de la materia y el espíritu, y adonde converge el hombre con Dios. Este concepto se apoya en su otra idea de “principio configurante” que da sentido al entramado cultural, social y antropológico que desarrolla en su libro *Redescubrimiento de Dios* (La Habana, Imprenta universitaria, 1956).

⁵⁹⁸ José Martí: “Emerson”, en *Obras completas, op.cit.* tomo 13, p. 18.

⁵⁹⁹ José Martí: “El Poema del Niágara”, *op.cit.* p.231.

⁶⁰⁰ *Ibid.* p. 233. Indiscutiblemente, se hace necesario establecer la correspondencia entre las palabras de alabanza escritas por José Martí al “Poema del Niágara”, y las del poema “Oda al Niágara” del cubano José María Heredia, sostenidas ambas por el impulso cosmogónico provocado por la exultación de la naturaleza.

se llena el poeta de la animosidad natural, como reposo o como pena. Así dice en *Versos libres*:

Cuando, oh Poesía,
cuando en tu seno reposar me es dado!
Ancha es y hermosa y fúlgida la vida.
¡Que éste o aquél o yo vivamos tristes,
culpa de éste o aquél será, o mi culpa!
[...]
Naturaleza, siempre viva: el mundo
de Minotauro yendo a mariposa,
que de rondar el Sol enferma y muere;
[...]
¡Vaciad un monte, en tajo de sol vivo
tallad un plectro, o de la mar brillante
el seno rojo y nacarado, el molde
de la triunfante estrofa nueva sea!⁶⁰¹

El animismo que se desprende de su visión de la naturaleza, y que hace decir a Martí que “el hombre es el Universo Unificado”⁶⁰² como identidad universal, pone de manifiesto el trasunto vitalista de su pensamiento, toda vez que la razón humana entra en concordancia con su vivencia y comportamiento existencial que nutre su intelecto y que se enriquece con el caudal universal, del que es evidencia microcósmica. Siguiendo la tradición de conjugar ciencia y fe particularmente manifestado en el pensamiento cubano -sobre todo en Félix Varela y José de la Luz y Caballero⁶⁰³- José Martí hace corresponder en una misma óptica de indagación la física, como “estudio del mundo tangible” y la metafísica, como “estudio del mundo intangible”⁶⁰⁴, caras de la misma moneda que validan la verdad como vía de

⁶⁰¹ José Martí: “Estrofa nueva” (*Versos libres*) en *Obras...*, *op.cit.* tomo 16, p.175-177.

⁶⁰² José Martí: “Cuaderno de apuntes”, Cuaderno No. 9, en *Obras completas*, *op.cit.* tomo 21, p. 261.

⁶⁰³ Véase Cintio Vitier: “Varela y Martí” en *José Martí: en el sol de su mundo moral* (colectivo de autores), *Vivarium*, La Habana, 2004. Cintio Vitier desarrolla en este ensayo un interesante estudio sobre la línea de continuidad entre el pensamiento de Félix Varela y el de José Martí, basado entre otras cuestiones en la conciliación de ciencia y fe para ambos, y que sirve de base a su tesis de la “religión natural” de José Martí, emanada de un culto a la naturaleza sensorial y trascendental.

⁶⁰⁴ José Martí: “Juicios. Filosofía”, en *Obras completas*, *op.cit.* tomo 19, p. 361. El fragmento completo donde aparecen estas ideas reza como sigue: “Al estudio del mundo tangible, se ha llamado física; y al estudio del mundo intangible, metafísica. / La exageración de aquella escuela se llama metarrealismo; y corre con el nombre de espiritualismo, aunque no debe llamarse así, la exageración de la segunda. / Todas las escuelas filosóficas

acercamiento a lo Absoluto. De la unidad immanente Hombre-Naturaleza, se pasa a la unidad trascendente de lo físico y lo metafísico que es la fórmula integradora cuerpo-espíritu, esencialidad del hombre y del mundo que se corporiza o espiritualiza de acuerdo a los grados de expresión existencial. De aquí el encomio de Martí a las propuestas de Emerson:

Y por qué no ha de ser todo el mundo como Emerson, que escribió en su lugar: the world is mind precipitated, y en otro -como para probar que no veía contradicción entre que el mundo fuese espíritu, y el espíritu tomase formas graduadas y crecientes.⁶⁰⁵

La vocación apologética del pensamiento martiano, subyace también en la calidad cosmogónica de su poesía:

Siempre que hundo la mente en libros graves
le saco como un haz de luz de aurora:
Yo percibo los hilos, la juntura,
la flor del Universo: yo pronuncio
pronta a nacer una inmortal poesía.⁶⁰⁶

La filosofía “nuestra americana”⁶⁰⁷ (como la llama el filósofo cubano-alemán Raúl Fornet-Betancourt) se impregna del saber profundo que emana del paisaje de nuestra América, natural y espiritual, *physis* que es cuerpo de “alma corpórea y levadura terrenal”⁶⁰⁸ y

pueden concretarse en estas dos [...]. Las dos unidas son la verdad; cada una aislada es sólo una parte de la verdad, que cae cuando no se ayuda de la otra [...]. Por medio de la ciencia se llega a Dios.” (*Ibid.*)

⁶⁰⁵ José Martí: “Juicios. Filosofía”, *op.cit.* t 19, p.370.

⁶⁰⁶ José Martí: “Siempre que hundo la mente” (*Flores del destierro*) en *Obras Completas, op.cit.* t 16, p. 302.

⁶⁰⁷ El filósofo cubano-alemán Raúl Fornet Betancourt, gran exégeta de la obra martiana -la que toma como base para su propuesta de filosofía intercultural-, expresa que en José Martí no existe lo que se pudiera denominar *stricto sensu* una filosofía, sino determinadas “ideas” y “creencias” -modelos que establece a partir de los conceptos fijados por José Ortega y Gasset en su libro *Ideas y creencias* (1940)- las que dan forma a un corpus pre-filosófico o filosofía contextual, tal y como explica: “Para Martí entonces no hay una filosofía, sino que lo que hay, y debe haber, son filosofías contextuales, filosofías creadas en tiempos y contextos determinados. Y de ahí se desprende precisamente la transformación que él opera en la filosofía a este tercer nivel, proponiendo la creación de una filosofía “nuestra-americana” que sería justo la filosofía nacida de la ocupación con la historia y el contexto de Nuestra América.” (Raúl Fornet Betancourt: *Aproximaciones a José Martí*, Aachen, Ed. Concordia, 1998, p.88). Pensamos, no obstante, desde la perspectiva más abierta que ofreciera el siglo XX y la incorporación de diversos discursos de tan variadas hermenéuticas no ortodoxas, que el *corpus* de José Martí ofrece un campo plenamente filosófico, ligado y derivado de su expresión poética, tal y como hemos observado ocurre con el propio de José Lezama Lima, como “poeta-filósofo” (véase el acápite 1.4 “Poesía cosmogónica” del Capítulo I).

⁶⁰⁸ José Martí: “Fragmentos” No. 22, en *Obras completas, op.cit.* tomo 22, p.322. La frase en contexto es: “Lo que yo llamo cuerpo no es el cuerpo en sí, sino una especie de alma corpórea y levadura terrenal, con que los sentidos se mezclan con los sentimientos [...]. El roce del alma con la tierra produce esa alma corporal.” (*Ibid.*).

que califica la expresión propia, enlazada con ese espacio en sus dimensiones física y metafísica, unidad esencial de lo americano más allá de lo concertado como escenario político o social. Al respecto escribe Martí:

No nos dio la Naturaleza en vano las palmas para nuestros bosques. Y Amazonas y Orinocos para regar nuestras comarcas; de estos ríos la abundancia, y de aquellos palmares la eminencia, tiene la mente hispanoamericana, por lo que conserva el indio, cuerda; por lo que le viene de la tierra, fastuosa y volcánica; por lo que de árabe le trajo el español, perezosa y artística. ¡Oh! El día en que empiece a brillar, brillará cerca del Sol, el día en que demos por finada nuestra actual existencia de aldea.⁶⁰⁹

El panteísmo y la particularidad poético-metafísica del pensamiento martiano, sustantiva una visión de la poesía enlazada a los arcanos de su propio yo. La exaltación animista e irracionalista del pensamiento poético martiano condiciona la apropiación de todo elemento intuitivo y abismal, como trasfondo espiritual de su pensamiento como elementos que delinear sus concepciones poéticas. Es importante recalcar lo ya apuntado con anterioridad, que del romanticismo y el trascendentalismo norteamericano (marcados por sus dos grandes influencias: B.Alcott y R.W.Emerson) Martí se acerca al espiritualismo que signará tanto su pensamiento como su expresión poética. De este modo, los nexos ocultos entre la lógica integración con la naturaleza y la profundidad inalcanzable de su sentido, se descubren en las siguientes palabras de su "Introducción" a los *Versos Sencillos*:

Mis amigos saben cómo me salieron estos versos del corazón [...] Me echó el médico al monte; corrían arroyos, y se cerraban las nubes: escribí versos. A veces ruge el mar, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del castillo ensangrentado: a veces susurra la abeja, merodeando entre las flores⁶¹⁰.

Lo que se advierte también en su Introducción a *Versos libres*:

Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones [...]. Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero [...]. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava.

⁶⁰⁹ José Martí: "Mente latina" en *Obras Completas, op.cit.* t 6, p.25.

⁶¹⁰ José Martí: "Versos Sencillos" (Introducción) en *Obras Completas, op.cit.*, p. 61.

[...]

Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre.⁶¹¹

Este verbo “ardiente y arrollador”, en el que se brinda el poeta como su propia sangre, marca angustia y desolación, y un espíritu exaltado que se impregna de la propia naturaleza:

Aquí estoy, solo estoy, despedazado.
Ruge el cielo; las nubes se aglomeran,
y aprietan, y ennegrecen, y desgajan
los vapores del mar la roca ciñen
sacra angustia y horror mis ojos comen
¿A qué Naturaleza embravecida,
¿A qué la estéril soledad en torno
De quién de ansia de amor rebosa y muere?

[...]

¿En pro de quién derramaré mi vida?⁶¹²

La expresión martiana incita a penetrar los arcanos del espacio que subyace, adentrarse en sus dimensiones, conocimiento poético que permite develar, como un crisol, la naturaleza que manifiesta. Del espectro crecido en que se expresa, se avista la blancura, justa, tonal, de su Patria. Allí lo encuentra el poeta Juan Ramón Jiménez, enmarcado en un modernismo literario que pone de relieve el colorido natural: “Y por esta Cuba verde, azul y gris de sol, agua o ciclón, palmera en soledad abierta o en apretado oasis, arena clara, pobres pinillos, llano, viento, manigua, valle, colina, brisa, bahía o monte, tan llenos todos del Martí sucesivo.⁶¹³ Tanto la angustia y la desolación, como la belleza y la ensoñación, argumentos exaltados en la obra martiana en prosa y en verso, manifiestan sentimientos y esencias como sombras y luces de su alma, modo en que se refracta en él la luminosidad. El vastísimo tema de la luz en Martí, que deriva del animismo natural que impregna su pensamiento, se descubre en su función cognoscitiva e intelectual, no en la mera ornamentación del verso o en la

⁶¹¹ José Martí: “Mis versos” “Introducción a *Versos libres*, en *Obras completas, op.cit.*, t 16, p. 131.

⁶¹² José Martí: “Isla famosa” (*Versos libres*) en *Obras completas, op.cit.* t 16, p. 163.

⁶¹³ Juan Ramón Jiménez: “José Martí” en *Españoles de tres mundos, op.cit.* p. 36

descripción del paisaje cubano, lo que da la medida del trasunto filosófico de su poesía, ya que para él la naturaleza determina una cosmogonía fundada en la armonía con el entorno que hace del espacio no una casualidad geográfica sino una causalidad esencial que marca el sentido de lo humano dentro de él. La integración hombre-naturaleza de filiación martiana, impregna las ideas de una antropología cultural en la que el hombre tiene particular eminencia, y en grado sumo llevará a una “hominización”, pero nunca para alcanzar el desarraigo del registro natural. Esta dependencia se encontrará con gran nitidez en el pensamiento poético de José Lezama Lima, acorde con el de Martí, tal y como lo expresa a propósito de “La imagen histórica”:

El hombre es una respuesta, un seguir un hilo que no se sabe cuando se rompe. La respuesta de una pregunta intemporal [...] El hilo de un verso, dicho por alguien, continuado por otro verso o sentencia similar, nombre de hazañas de fundación de ciudades, que tenían la gracia de su ringlera o la igualdad de las sílabas finales⁶¹⁴.

La vocación de entrega absoluta a la vida en consonancia con su espíritu -vital, poético, humano- es en Lezama la más grande herencia del legado martiano. El modo de asumirlo marcó un estilo de vida volcado en la poesía. Si bien el significado plenamente comprometido en lo social y político de Martí alcanza otras dimensiones en lo histórico, dictadas por su propia circunstancia existencial, la base relacionable de su ser en el mundo es la misma que inspiró la acción poética en Lezama Lima, condicionada su inspiración por la búsqueda de una definición mejor para la Patria, que en Martí determina su verso social y en Lezama el afán teleológico por salvar la integridad de lo cubano. El poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar⁶¹⁵ ha dicho de José Martí que patentiza en su obra una voraz

⁶¹⁴ José Lezama Lima: "La imagen histórica" en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 13.

⁶¹⁵ Roberto Fernández Retamar (1930). Poeta, ensayista, crítico y profesor. Muy joven se incorporó a la órbita del Grupo Orígenes, y publicó en sus ediciones el libro *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (La Habana, Ed. Orígenes, 1954). Actualmente es Presidente de Casa de las Américas y director de la revista *Casa*. Bajo su dirección, y organizado por Cintio Vitier y Jorge Luis Arcos, Casa de las Américas organizó en 1994, el

asimilación del mundo⁶¹⁶, aseveración que a nuestro juicio comporta también la prosa reflexiva de Lezama por su afán de incorporar elementos de culturas diversas, no en una simbiosis inconexa sino en una lógica y orgánica integración que hace salir a flote las vecindades y convergencias que tienen dentro de la realidad. La exaltación de la función social del hombre a partir de su acción poética, tal y como la entendiera José Martí, se centra más en Lezama en la condición esencial e íntima de la poesía. Si bien ambos escritores divergen en cuanto a la funcionalidad social de lo poético -en Martí más política, en Lezama más cultural- la raíz de sus concepciones es idéntica, toda vez que en ambos se asume la *poiesis* como la vía posible de conocimiento universal, y la misma y necesaria entrega absoluta del hombre en la sustancia de la poesía, más que como signo comunicativo, como enlace comunicante con el universo, lazos de correspondencia que vislumbra Martí entre poesía, hombre y naturaleza: "Y se entendieron. El torrente prestó su voz al poeta; el poeta su gemido de dolor a la maravilla rugidora. Del encuentro súbito de un espíritu ingenuo y de un espectáculo sorprendente, surgió este poema palpitante, desbordado, exuberante, lujoso"⁶¹⁷. Lezama Lima busca con igual denuedo el misterio de la poesía en la sencillez de la naturaleza, y la encuentra en su entrega absoluta a ella, como mismo lo demuestra al decir:

Con el recuerdo de la casa, el río, las plantaciones, el toro, en el alfabeto nos encontramos con las cinco letras aportadas por la poesía. Son signos no descifrables, no deben ser signos de reminiscencias de figuras, como símbolos de la pervivencia del secreto reto atesorado en un alfabeto. Es la ofrenda de la poesía, cinco letras desconocidas, errante análogo de lo estelar con lo telúrico, de la nube entrando en el espejo. Eran las letras que están en el fondo y saltan como peces cuando bebemos agua en el cuenco de la mano.⁶¹⁸

Congreso Internacional "Cincuenta años de la revista Orígenes", primera reivindicación oficial que se realizara en Cuba luego de años de silenciamiento y ostracismo del Grupo y de sus integrantes.

⁶¹⁶ Véase Roberto Fernández Retamar: "La crítica de José Martí" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Letras cubanas, 1975, p. 15.

⁶¹⁷ José Martí: "Prólogo al Poema..." *op.cit.* p. 226.

⁶¹⁸ José Lezama Lima: "Confluencias" en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 489.

La exaltación animista e irracionalista del pensamiento poético martiano condiciona la apropiación por parte de Lezama de lo intuitivo y abismal, trasfondo espiritual de su eidética como elementos que delinear sus concepciones poéticas⁶¹⁹. Inmerso en su propio corazón como introspección intimista, Lezama añora alcanzar el sentido último de la poesía, asunto que trató particularmente en su prosa reflexiva al expresar sus criterios sobre poética, cuando refiere:

Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica [...] El asombro, primero, de poder ascender a otra región. Después, de mantenernos en esa región, donde vamos ya de asombro en asombro, pero como de natural respiración, a una causalidad que es un continuo de incorporar y devolver, de poder estar en el espacio que se contrae y se expande, separados tan sólo por esa delicadeza que separa a la anémona de la marina⁶²⁰.

Tal y como calificara Mariano Brull a Juan Clemente Zenea como “poeta de la predestinación y de los presentimientos”, José Lezama Lima expresa de Martí su dimensión profética, avizorada su mirada por la trascendencia de su propio destino que se cruzara con el altísimo de hombre de letras. En “La sentencia de José Martí” declara Lezama sus criterios:

La irradiación de su fragmento le daba esa medida órfica para su real instalación en la ofuscadora claridad de su destino. Su fragmento se aclarará cuando logre también con poéticas mediciones, con metáforas participantes, sorprender su totalidad, el mundo ahora desconocido del cual formaba una adición, y en el cual ya no es un fragmento, sino unidad que se disuelve en lo histórico operante en un contrapunteo animista.⁶²¹

Este “histórico operante en el contrapunteo animista” al que se refiere Lezama, es un notorio rasgo de la escritura martiana, que se palpa aún más desbordado en sus apuntes en el *Diario de campaña*, donde alma y naturaleza, pasión por la Patria y por la letra, se hacen una

⁶¹⁹ Es de interés destacar las palabras de Cintio Vitier al respecto y que marcan una pauta de análisis de la poética lezamiana a partir de la consonancia martiana en su obra: “El Martí de la “era de la posibilidad” de Lezama, junto a las más altas recepciones anteriores o simultáneas, terminó por ser la clave de su propio pensamiento poético, en la medida en que lo intuyó como paradigma y anuncio de la encarnación de la poesía en la historia” (Cintio Vitier: “Brevisima presentación” en *Martí en Lezama*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, p.5).

⁶²⁰ José Lezama Lima: “A partir de la poesía” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 34. Otros ensayos donde vierte sus consideraciones sobre la poesía son: “La imagen histórica” en *La cantidad...* *op.cit.*, y “La dignidad de la poesía”, *op.cit.*

⁶²¹ José Lezama Lima: “La sentencia de José Martí” en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 51.

en su poesía cosmogónica cuyas resonancias alcanzarían a toda la lírica cubana posterior. Digno es destacar la resonancia musical de la naturaleza y la poesía en su escritura, que se escucha en uno de los pasajes del *Diario*, testimonio del día 18 de abril de 1895:

La noche bella no deja dormir. Silva el grillo; el lagartijo quinquena, y su coro le responde [...], entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea y se enlaza, y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima; es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines sacan son, y abre, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? [...].⁶²²

Poesía y naturaleza en José Martí se hacen corresponder en la visión lezamiana con la “seda del agua”⁶²³ en una armonía no de relaciones violentas o superpuestas, sino de mullida organicidad, concordia entre poesía y vida de clara conjunción, que le hará incorporar la figura del prócer cubano en una de sus “eras imaginarias”.⁶²⁴ La hipóstasis que alcanza la figura humana de José Martí como imagen poética en Lezama Lima, dispone además de páginas de gran profundidad exegética, un tono laudatorio más personal y una devoción que le hacen ver como un “hombre de luz” derivado -como hemos estudiado- del de “naturaleza perfecta”, ecuación de igualdad que alcanza José Martí en el retrato que de él ofrece, donde la luz del alma esplende para iluminar su devoción:

Martí es un vecino arropado de los senderos, un solitario que mira de frente y se abanica con palmas. Una levita olorosa a camino, a monte, a ciervo que busca amparo, a banderín de la entrada. Su mentón huidizo carece de importancia, porque vive bajo un follaje bigotudo. Es una persona intensa, olvidada de los espejos. Crece

⁶²² José Martí: *Diario de campaña*, *op.cit.* p. 20. Imposible ignorar la consonancia estrófica y musicalidad paralelas, provocadas por una secuencia de frases breves y cortantes, que existe entre este pasaje y algunos de los versos del Poema No. X de su libro *Versos sencillos*, conocido por “La bailarina española”, tal y como podemos sentir: “Alza, retando la frente; / crúzase al hombro la manta: / En arco el brazo levanta: / mueve despacio el pie ardiente/ [...] Súbito, de un salto arranca: / Húrtase, se quiebra, gira: / abre en dos la cachemira, / ofrece la bata blanca.” (José Martí: Poema X, *Versos sencillos*, en *Obras completas*, *op.cit.* tomo 16, p. 81.)

⁶²³ José Martí: *Diario de campaña*, *op.cit.* p. 40. La frase en contexto es: “La lluvia de la noche, el fango, el baño en el Contramaestre: la caricia del agua que corre; la seda del agua.” (*Ibíd.*)

⁶²⁴ Lezama dimensiona la figura martiana como una “era imaginaria”, por la cual dice: “La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí [...]. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado, desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estado de la pobreza, las inauditas posibilidades desde la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante.” (José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *op.cit.* p. 46).

duplicándose desde la barbilla a la frente, donde redoblan faldas y palmeros. El mar es un apócope de su persona y él es un aféresis bifurcado del mártir.”⁶²⁵

El retrato que Lezama regala de José Martí borra las fronteras espaciales entre el hombre y la naturaleza para ser una conjugación de un cosmos unificado.⁶²⁶ Las resonancias espirituales y anímicas que le configuran esencialmente como poeta, destacan entre tantos versos cuando Lezama selecciona aquellos que representan para él la “frase más desolada” y la “más centelleante y cegadora”⁶²⁷, y a las cuales responde el poeta, primeramente respecto a la frase más desolada: “Digo, ‘callo y entiendo, y me quito la pompa del rimador’ ¿Conoce alguien más triste que el poeta cuando depone su cetro?”⁶²⁸, y sobre la frase más centelleante dijo: “‘Yo vengo de todas partes y hacia todas partes voy?’ Ante ese trueno magistral y prolongado, mejor acumular un ensimismamiento y cauteloso silencio.”⁶²⁹

Otro de los elementos del pensamiento martiano que incide con mayor profundidad en la conformación eidética lezamiana es el referido a la luz. El propio Lezama ha ubicado a

⁶²⁵ José Lezama Lima: “Su retrato de José Martí” en Félix Guerra: *Para leer debajo de un sicomoro. Entrevistas con José Lezama Lima*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1998, p. 20. Es interesante destacar además el poema “Entre la viola y el oboe” de Cleva Solís –cuyo estudio del tema de la luz incluimos en el presente Capítulo– y que recoge también elementos físicos de su personalidad, esta vez en la proyección de su voz, la que –según refiere la propia poeta, basada en comentarios de Fernando Figueroa, quien siendo estudiante de música a los 11 años de edad conociera a Martí– establece un registro medio entre la viola y el oboe. Véase Cleva Solís: “Entre la viola y el oboe” (*Los sabios días*, 1984) en *Obra poética*, compilación de Cintio Vitier y Fina García Marruz, prólogo de Fina García Marruz, La Habana, Letras cubanas, 1998, pp. 262-263).

⁶²⁶ Con igual sintonía será el perfil que María Zambrano dibuja de Lezama a su muerte, donde igualmente se aprecia el parangón entre hombre y naturaleza insular, en este caso tamizado del color verde y otorgada plenamente la dimensión del “hombre de luz”, que será para ella el “hombre verdadero”. Véase María Zambrano: “José Lezama Lima: hombre verdadero” en *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Ed. Verbum, 2007, pp. 214.218. Sobre este texto y las relaciones entre Zambrano y Lezama, daremos cuenta en el acápite correspondiente del Capítulo III.

⁶²⁷ Nos referimos a las preguntas que Félix Guerra le hiciera a Lezama Lima sobre Martí: “¿Su frase más desolada?” y “¿La más centelleante y cegadora?”, que forman parte del cuestionario incluido en su libro *Para leer debajo de un sicomoro...*, *op.cit.* pp. 90-96.

⁶²⁸ José Lezama Lima: “Respuesta a cuestionario” en Félix Guerra: *Para leer debajo de un sicomoro...*, *op.cit.* p. 90. El poema al que se refiere Lezama es de José Martí: Poema 1, *Versos sencillos*, en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 63.

⁶²⁹ *Ibid.* p. 96. Se refiere Lezama a otra estrofa del mismo poema de Martí. Véase José Martí: Poema No. 1 en *Versos sencillos*, *op.cit.* p. 65.

Martí dentro de la tradición poética cubana de "lo lumínico"⁶³⁰, acerca de lo cual ha comentado:

Nadie se ha apoderado de la madrugada con más brío que José Martí: la gloria del horizonte prende de un aliento el sol. [...] Esa gloria, que no se sabe qué es, se estira en el surco de un aliento, dice Martí, y se lleva la mañana al galope. En ese trance del raptor nos regala por añadidura la evocación de los primeros cultos del fuego, sus primigenias obtenciones por el calor acumulado. Prender el fuego lo equipara Martí con obtener el sol⁶³¹.

El vastísimo tema de la luz en Martí, que tanto aportara a Lezama Lima, se descubre en su función cognoscitiva e intelectual, no en la mera ornamentación del verso o en la descripción del paisaje cubano, lo que da la medida del trasunto filosófico de su poesía⁶³², ya que para él la naturaleza determina una cosmogonía fundada en la armonía con el entorno que hace del espacio no una casualidad geográfica sino una causalidad esencial que marca el sentido de lo humano dentro de él. De este modo expresa Martí la luz como vía de conocimiento en dos momentos de sus "Versos sencillos" (1891), y que ejemplifican el referido sentido cosmogónico de su poesía al ofrecer en ella su concepto del mundo:

En el bote iba remando
por el lago seductor
con el sol que era oro puro
y en el alma más de un sol.⁶³³
[...]

Todo es hermoso y constante
todo es música y razón
y todo, como el diamante,
antes que luz es carbón.⁶³⁴

⁶³⁰ Véase su ensayo "Juan Clemente Zenea" en *La cantidad hechizada. op.cit.*, donde exalta la expresividad poética que Martí da a la noche, sin menoscabar la importancia que también tiene, estética y temáticamente, en otros autores como son los poetas Manuel de Zequeira y Luisa Pérez de Zambrana ("¿Y la noche? ¿Quiénes expresan la noche? Aquellas alucinadas rondas de Zequeira, por las calles portuarias de La Habana de fines del siglo XVIII. Un verdadero aquelarre, una excursión nocturna de brujas. Y la noche de espesura melancólica, del más fino rocío. Ahí vemos a Luisa Pérez de Zambrana, siguiendo las huellas de una sombra borrada por los astros", José Lezama Lima: "Juan Clemente Zenea" en *La cantidad... op.cit.*, p.263).

⁶³¹ José Lezama Lima: "Juan Clemente Zenea" *op.cit.*, p. 136.

⁶³² Este tema, tan próximo a las propias concepciones lumínicas de José Lezama Lima y de tanto arraigo en la poesía cubana, requiere por su importancia, de un estudio amplio y particular que escapa de los marcos de los objetivos de la presente investigación.

⁶³³ José Martí: "Poema XII" de *Versos sencillos*, en *Obras Completas*, t. 16 *op.cit.*, p. 85.

El "sol del alma" encarna una metáfora del conocimiento en José Martí, que en Lezama significa también una conjunción entre luz y fuego, como elementalidad iniciática de la naturaleza. En su hermoso texto "Se invoca al Ángel de la Jiribilla", incluido en su ensayo "A partir de la poesía", expresa esta imagen vinculada a la naturaleza cubana⁶³⁵, apoyada en la elementalidad que la compone: luz y aire:

Ligereza, llamas, ángel de la jiribilla. Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra. Luz que lleva, en sí misma su vitral y su harnero. Luz que encuentra siempre sus ojos de buey, para descomponerse en la potencia silenciosa de la resaca lunar⁶³⁶.

Pero dentro de las concepciones lumínicas de Lezama Lima no es el rango de la "luz" la más consustancial con Martí -sin que por ello deje de tener importancia propia y valor- sino que es la gradación de "lo nocturno" -el tema de la noche-, que con mayor fuerza incide en su pensamiento, subrayado además por el primordial lugar que tiene en la obra martiana, asunto que no escapa a la sagacidad del poeta:

[...] Ahora la noche adquiere su monarquía y sueña con glorias de estatuas, alguien las besa, las habla, se cuida de su espada. Es la noche profunda, alta de José Martí [...] Ninguna noche igualará a esa noche, luce solemne, alta, noche que ya alcanzó su miguelangelesco relieve⁶³⁷.

El investigador norteamericano Ivan A. Schulman ha estudiado a fondo la simbología y el cromatismo en la obra de José Martí -como ya hemos dicho- y ha insistido en la idea de que "el uso del color en Martí -lo mismo en su aspecto parnasiano que en el simbólico- estaba condicionado por su convicción de que el escritor había de pintar como los pintores"⁶³⁸, lo

⁶³⁴ José Martí: "Poema I" de *Versos sencillos*, *op.cit.*, p.65.

⁶³⁵ La naturaleza representa uno de los argumentos más importantes dentro de la simbología martiana, que agrupa elementos de polaridad fija así como de movimiento, según el estudio realizado por Ivan Shulman en su libro *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Ed. Gredos, 1960. En el grupo de los elementos de polaridad fija, dentro de la simbología del idealismo, Shullman menciona el "ángel" y la "luz" (acompañada ésta de algunas de sus formas expresivas como son el sol, la estrella, el alba, la aurora) que consideramos de enorme importancia para situar las correspondencias entre el pensamiento de José Martí y de José Lezama Lima.

⁶³⁶ José Lezama Lima: "A partir de la poesía" *op.cit.*, p. 52.

⁷³ José Lezama Lima: "Juan Clemente Zenea" en *La cantidad...* *op.cit.*, p. 138.

⁶³⁸ Ivan Schulman: *Símbolo y color en la obra...*, *op.cit.* Capítulo V "Simbolismo cromático", p. 454.

que sustenta con las propias consideraciones del intelectual cubano, escritas en el segundo número de la *Revista Venezolana*: “[...] el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use diversos colores, y no el otro.”⁶³⁹ Sin lugar a dudas, la óptica enteramente apologética de Martí con respecto al mundo, y esa vocación anunciada en su precepto del “Universo unificado”, no le permite reparar más que en relaciones de un mismo tejido que representan, además, la plasticidad que caracteriza su obra y que en su expresión exaltadora de la naturaleza, la proyecta con igual vitalidad y, por ende, con igual colorido. En su *Diario de campaña*, bajo la tensión de la inminente batalla, Martí se deja arrobar por el colorido natural, y así lo deja ver en sus apuntes del 11 de abril de 1895, en plena manigua: “La luna asoma, roja, bajo una nube [...]”⁶⁴⁰. En otra de sus anotaciones, deja hablar al día en su representación solar, símbolo expresamente resaltado por Schulman como “elemento activo y acicate por alcanzar altos principios éticos [...]”⁶⁴¹ pues “en su brillantez hay no sólo un elemento fortificador, sino también un luminoso tanto moral que invade el alma del hombre e infunde calor y armonía al ambiente”⁶⁴², y que sostiene ese concepto martiano de “sol del alma” -que por su carácter paradigmático hemos mencionado en tantas ocasiones- para expresar en tono plenamente poético:

[...] El sol brilla sobre la lluvia fresca. Las naranjas cuelgan de sus árboles ligeros. Yerba alta cubre el suelo húmedo: delgados troncos blancos cortan salteados, de la raíz al cielo azul, la selva verde, se trenza a los arbustos delicados el bejuco, espiral de aros iguales [...] chirrían, en pleno sol los grillos.⁶⁴³

La investigadora cubana Ena R. Columbié ha estudiado la utilización de los colores en los *Versos sencillos* de Martí y -como mismo ha aportado con gran erudición y fino tacto Schulman- ha enlazado tal cromatismo a una simbología psíquica y anímica, muy enlazada a

⁶³⁹ Citado en Ivan Schulman, *op.cit.* p. 454.

⁶⁴⁰ José Martí: *Diario de campaña*, *op.cit.* p. 9.

⁶⁴¹ Ivan Schulman: *Símbolo y color en la obra...*, *op.cit.* p. 152.

⁶⁴² *Ibíd.*

⁶⁴³ José Martí: *Diario de campaña*, *op.cit.* p. 21.

las tesis del filósofo francés Lucien Renout⁶⁴⁴ que en 1882 enunciara bajo el nombre de ontocolorismo.⁶⁴⁵ Si bien la profesora Columbié hace un análisis profundo de la aparición de una larga gama de colores en los versos -donde predominan, como en el resto de la obra martiana, los indicadores de la naturaleza, es decir, el azul, el verde, el amarillo, el rojo- nos llama poderosamente la atención la utilización del violeta⁶⁴⁶, no tan predominantemente, pero sí enlazado a un sentir irracionalista y espiritualista del mundo, lo que encontramos con igual connotación en versos de José Lezama Lima, para dar un cariz suprasensible a la idea de la naturaleza, con sus anverso físico y reverso espiritual, caras duales de una *physis*, tal y como encontramos en “Noche insular, jardines invisibles” y sus famosos versos: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses”.⁶⁴⁷ Aportador de esta “extrañeza de estar”⁶⁴⁸, imbuido en una naturaleza donde el color resalta la ambigüedad y descubre una realidad oculta bajo un oropel impostado, es el poema No. XXII de los *Versos sencillos*, uno de los más herméticos de José Martí:

Estoy en el baile extraño
De polaina y casaquín
Que dan, del año hacia el fin,
Los cazadores del año.

Una duquesa violeta
Va con un frac colorado
Marca un vizconde pintado
El tiempo en la pandereta

⁶⁴⁴ Lucien Renout (1853-1891). Filósofo y pintor francés que desarrolló una peculiar teoría del color como derivación propia de las cosas, y por ende como proyección particular de cada ser.

⁶⁴⁵ Comenta la profesora Columbié que el ontocolorismo traduce “el arte capaz de develar el mundo visible del ser por medio de las impresiones cromáticas” (Ena R. Columbié: “La utilización de los colores en los Versos sencillos de José Martí” en www.jose-marti.org/jose_marti/arte/artejm/articulosarte/columbie/coloresversosencillos.01.htm [1998]. Esta teoría lumínica es una derivación de la óptica volitiva y psicologista de la teoría de los colores de Goethe, ya comentada.

⁶⁴⁶ Si bien aparece en Martí el color violeta como matiz simbólico de una profundización en zonas abismales, entre ellas aquella subyugante de la noche, no se queda su expresión en un esteticismo de lo raro o angustioso, síntoma del movimiento del “decadentismo” -aunque sí aparece imbuida del simbolismo francés-, sino como tránsito hacia el alma, nunca atado a una actitud “decadente”, tal y como es propuesto por el movimiento artístico.

⁶⁴⁷ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p. 90.

⁶⁴⁸ Hacemos alusión al poemario homónimo de Cintio Vitier *Extrañeza de estar* (La Habana. Ed. Orígenes, 1944).

Y pasan las chupas rojas
Pasan los tules de fuego,
Como delante de un ciego
Pasan volando las hojas.⁶⁴⁹

El ahondamiento anímico que descubre Martí por el color, en este caso el violeta - sintomáticamente en la escala del espectro solar el límite de la línea que marca la visibilidad - no pasa inadvertido para Lezama Lima, cuando contrapuntea estos versos con el tono sublime y conmovedor de José María Heredia en su arrobamiento frente a las cataratas, para engrandecer aún más, en la comparación, la aparente sencillez de la expresión martiana como certero enigma:

Heredia, para llegar a la sublimidad terrífica necesita del asordamiento de la gran catarata, pero a Martí le basta, con esas adquisiciones suyas que son para siempre, ver las indescifrables hojas que vuelan delante de un ciego, para mantener esa atmósfera de terror llevadero, pero igualmente enigmático que necesitamos a la salida de un baile.⁶⁵⁰

Martí regala a la poesía cubana su profundo sentido de la noche: misteriosa, creadora, espacio donde se alcanza el conocimiento por la posibilidad de la honda introspección en sí mismo, intimidad que enlaza al hombre con la poesía. En el ensayo *Ese sol del mundo moral* (1975), Cintio Vitier determina como una de las corrientes de pensamiento que integra el gran *corpus* teórico de José Martí, al romanticismo, corriente que -como hemos visto- otorga una gran importancia al tema de la noche, que enlaza el sentido de la poesía. Las correspondencias entre lo nocturno, lo onírico y la poesía, evidentemente tienen una de sus bases en las teorías

⁶⁴⁹ José Martí: Poema XXII, *Versos sencillos* en *Obras completas, op.cit.* tomo 16, p. 97.

⁶⁵⁰ José Lezama Lima: "Paralelos. La pintura y la poesía...", *op.cit.*, p. 184. La atmósfera de rareza onírica que inunda el poema de José Martí reúne, como pocos, tanto la sencillez de expresión y grandeza filosófica de los restantes, como el eco de aquellos otros "encrespados [...] endecasílabos hirsutos" de sus *Versos libres* (José Martí: "Mis versos" Introducción a *Versos libres, op.cit.* p. 132), impetuosos como la propia libertad que blasonan en su autenticidad. Este poema ha convocado más de un eco en la lírica cubana. Eliseo Diego lo recuerda en su poema "El baile extraño" (*Cuatro de oros*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1993, p.55) y Raúl Hernández Novás lo incorpora en su Glosa VII (del libro inédito *Canciones y figuras rimadas*). Tales resonancias las he analizado en el artículo "Una carta del azar" (Revista *Cuba en el Ballet* (1994), 5, 2,3, pp. 46-48) donde aparecen publicados ambos poemas.

psicoanalíticas de Sigmund Freud⁶⁵¹, y marcan un interesante paralelo entre el ámbito poético y el nocturno, a través del sueño -que aunque remitido a la poesía alemana (Novalis, Höderlin), se extrapola y extiende a toda la poesía- tesis que propone Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*, retomada a su vez por el filósofo francés Gaston Bachelard para sus consideraciones sobre poética expuestas en su libro *El aire y los sueños...*, son ideas que resaltan, precursoras, los caracteres de nocturnidad avizorados en los versos martianos:

La noche es la propicia
amiga de los versos. Quebrantada
como la mies bajo la trilla, nace
en las horas ruidosas la Poesía.
A la creación la oscuridad conviene
[...]
Deja el silencio una impresión de altura:
y con imperio pudoroso, tiende
por sobre el mundo el corazón sus alas.
(noche amiga, - noche creadora...)⁶⁵²

La función genésica que Martí otorga a la noche se integra a su *corpus* teórico para enlazarse con su concepto de poesía, al dotarla de carácter continuo y móvil y a la vez creador dentro de un ámbito invisible en espera de su revelación por la acción del poeta. La integración hombre-naturaleza y la nocturnidad como germen de creación, sedimentan un legado en el pensamiento poético cubano y, en particular, en la cosmología de José Lezama Lima, para hacerse pleno conocimiento de la Isla, sentida como el "sol del alma".

⁶⁵¹ Sobre este tema ya nos hemos referido en el Capítulo I sobre Sor Juana Inés de la Cruz.

⁶⁵² José Martí: Flores del destierro, en *Obras completas, op.cit.* tomo 16, p. 245.

II.3. Itinerario lumínico de la poesía. Siglo XX

El siglo XX abre sus puertas a un período de renovación lírica que entre 1913 y 1923 fuera epicentro del período postmodernista en la poesía cubana, cuyo principal objetivo era rescatar “un ayer de plenitudes perdidas”⁶⁵³ consecuencia de la fracasada guerra independentista por el entreguismo de la Metrópoli española a los Estados Unidos -que fuera escenario y colofón de un modernismo polémico, de grandiosas figuras asomadas pero frustradas por la misma contienda: José Martí, Julián del Casal, Juana Borrero y los hermanos Federico y Carlos Pío Urbach, entre tantos otros- para elevar nuevamente la poesía a su sitio de honor. Las figuras emblemáticas del período fueron José Manuel Poveda y Regino Boti - junto a Agustín Acosta- quienes con particular brío prosiguieron la línea de exaltación nacionalista cuyos rasgos románticos aún presentes, enaltecieron las bondades de la naturaleza cubana en estos autores, muy especialmente señalado, en Regino Boti, en sus poemarios *Arabescos mentales* (1913), con su vocación paisajista (la bahía, el mar, los “ritmos panteístas” -título de una de sus secciones) y *El mar y la montaña* (1921), cuyo mismo título da tono a sus argumentos, y en José Manuel Poveda, en su libro *Versos precursores* (1917), con un mayor ahondamiento en la naturaleza anímica de la geografía insular. La línea de consecución de este postmodernismo cubano, a semejanza del hispanoamericano, con avisos panteístas y naturalistas, propende a esa sinonimia poesía-historia que tanto particularizó el discurso poético desde Heredia, y del que da cuenta Cintio Vitier en los casos señalados de Boti y de Poveda:

Si leemos cuidadosamente sus textos programáticos (llenos de un orgullo que es para ellos materia de fe, axioma inicial de la actividad artística) y a esa luz releemos los libros de Boti y de Poveda, comprendemos que lo que ellos se proponían era realmente un *rescate de la Nación a través de la poesía*, un traslado de la finalidad histórica perdida, al mundo de la creación verbal.⁶⁵⁴

⁶⁵³ Enrique Saíenz: “La lírica”, del epígrafe “La Etapa 1895-1923. La literatura en la etapa del advenimiento de la frustración republicana” en *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Ed. Letras cubanas, 2003, tomo II, p. 35.

⁶⁵⁴ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, op.cit. p. 343.

Notoriamente vemos en este ejemplo, además del sello de un legado martiano cuya finalidad fue siempre el avizoramiento poético de la Patria, el proyecto teleológico de José Lezama Lima, cuya simiente advertimos ya desde la poesía anterior y en las valiosas aportaciones teóricas de los poetas postmodernistas -en particular en Boti y en Poveda- para sostenerse en ellas, trasuntadas de una intención de superación y trascendencia locales para alcanzar amplitud universal, apoyada en una unicidad -a pesar de los altibajos expresivos de su evolución-, que van depurando una expresión hasta llegar a una esencia unitiva que impele a decir a Boti que es “la poesía [...] una e inmutable”⁶⁵⁵. En esta tríada renovadora fue Agustín Acosta con su libro *Ala* (1915) quien representó el tránsito hacia las vanguardias, hasta la cual llevó un raigal modernismo y hasta romanticismo -del que nunca la poesía cubana ha podido deshacerse-, y que resonaría aún más en un contexto donde, con los nuevos cánones estéticos de la vanguardia poética en Cuba, la poesía “se torna irreverente, iconoclasta, desenfadada”⁶⁵⁶, pero con una brecha abierta por la que antiguas tendencias y maneras más íntimas del sentir humano prosiguen su curso, y que justificarán el surgimiento, en medio de tales abordajes de inmediatez social y política inmersos en la poesía, del avistamiento trascendental del Grupo Orígenes en plena efervescencia vanguardista.

En Cuba la modalidad poética vanguardista tuvo su vocero más acendrado en la *Revista de Avance*, que tuvo su auge entre 1927 y 1930, aunque ya desde 1923, fecha en que acaece la llamada “Protesta de los Trece”, protagonizada por el Grupo Minorista⁶⁵⁷, la poesía comenzó a observar una transformación de propensión a la vanguardia por la reinterpretación

⁶⁵⁵ Regino Boti: “Yoismo. Estética y Autocrítica de *Arabescos mentales*” (1913) en *Poesía*, selección y prólogo de Imeldo Álvarez, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, p. 11.

⁶⁵⁶ Enrique Saíenz: “Del postmodernismo a la vanguardia”, en *Historia de la literatura cubana*, *op.cit.* p. 292.

⁶⁵⁷ El Grupo Minorista representó el pensamiento intelectual progresista y revolucionario de los primeros años de la República. Comenzó a adquirir personalidad grupal entre el 1920 y el 1923, cuando poetas, músicos, escultores y demás intelectuales, de diversas formas de pensamiento y filiación estética, se reunieran por las noches en el café Martí y luego en la redacción del periódico *El Fígaro*, imbuidos por el fervor y el empeño de dinamizar la vida cultural del país.

de la realidad que ya en el plano social tenía lugar y por el carácter reivindicador y combativo que el hombre -poeta- tomaba en la conciencia de su rol preconizador. Luego de las figuras prevanguardistas que junto a Rubén Martínez Villena -integrante de este grupo- impulsan el sentido “creacional” de las vanguardias hispanoamericanas -José Zacarías Tallet, María Villar Buceta, Manuel Navarro Luna, entre otros-, aparecen los trazos de la poesía pura, la poesía social y la poesía negrista por donde se diseñaría el vanguardismo en Cuba. Por la vertiente purista transitarían Mariano Brull -quien iniciara esta corriente en la Isla, en filiación directa con la poesía de Paul Valéry, y de cuyo poemario *El cementerio marino* fuera primer traductor-; Eugenio Florit -quien traería desde España el exquisito cuidado de la forma y la fineza del verbo-; y Emilio Ballagas -quien tuviera además un acercamiento a la poesía negrista. En la poesía social, los máximos cultores serían Regino Pedroso y Manuel Navarro Luna. Y en la poesía negrista, ya superada la primera etapa folclorista de Ramón Guirao, estará la poesía mayor de Emilio Ballagas y de Nicolás Guillén, muy en consonancia con la sublimación de lo popular que se elevaría con ellos a rango cosmovisivo, así como fuera en la poesía de los españoles Federico García Lorca y de Rafael Alberti. Es en este contexto cultural que irrumpe la poesía del cubano José Lezama Lima, figura égida del Grupo “Orígenes”⁶⁵⁸. Ante la banalidad de la circunstancia epocal marcada por una “desustanciada” República -como la llamara Jorge Mañach⁶⁵⁹-, donde la consonancia política (tanto causal

⁶⁵⁸ El Editorial al primer número de *Orígenes*, constituyó un manifiesto más que estético, conceptual y ético de todo el quehacer origenista, para ser una postura intelectual dentro de la cultura cubana que marcaría, por encima de todo, una irradiación de esos propios conceptos en lo que tuvieran de resonancia y proyección, imán que atraería, en originalidades y no en exigencias, nuevos modos de vivir la cultura. De aquí se desprende el potencial cautivador y dinámico, entendido como dialéctica vital de la cultura que encarna en la propia vida, de las palabras con que se iniciaba la entrega editorial: "No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela"(*Orígenes* (1944) I, 1). Arbitrio y libertad que eran, a pesar de su no articulación manifiesta o al menos no intencional, un verdadero programa de eticidad, siempre en pos de la autenticidad de valores humanos, intelectuales o factuales, y que caracterizó al Grupo y a la revista en tanto expresión de una vocación ecuménica donde las individualidades fueron tono justo a la coralidad que logró.

⁶⁵⁹ Nos referimos a la recurrida frase “República desustanciada” (Jorge Mañach: “La crisis de la alta cultura en Cuba” (1925), en *Ensayos de Jorge Mañach*, selección y prólogo de Jorge Luis Arcos, La Habana, Letras cubanas, 1999, p. 9) con la que calificara Jorge Mañach a Cuba, por falta de una “alta cultura”, concepto este que fuera uno de los objetivos entrañables de toda su obra, en un afán por otorgarle a la nación el esplendor intelectual y cultural merecido, por sobre las limitaciones propias de la idiosincrasia del cubano.

como consecuente) minaba los horizontes de valoración cultural, surgió esta propuesta literaria y artística que representó, en un contexto de disidencia social (interpretado en el plano poético por la voz estridente de la poesía social o la más sosegada de la poesía pura) un proyecto nacionalista que recabó en las “raíces protozoarias”⁶⁶⁰ de la propia poesía. Tal surgimiento -como hemos expresado- si bien es sorprendente, tiene sus justificantes en estas líneas expresivas que entrecruzadas y subyacentes dentro de nuestra evolución lírica, la penetran y conducen por meandros totalmente conectados a orgánicas afinidades. Uno de estos cauces es abordado por el ensayista cubano Luis Rafael Hernández al interpretar el modernismo en Cuba tamizado por la fuerte presencia de la obra martiana que signará una gran parte de la poesía cubana, bajo una óptica espiritualista y trascendentalista, que será un fuerte componente de la poética origenista. Sobre tal asunto expresa:

El Grupo Orígenes, pléyade de la literatura cubana del siglo XX, por la diversidad y calidad de sus obras y la labor de rastreo y rescate de lo mejor de la tradición cultural hispánica y nacional, sobresale en su intento de reelaboración de un canon literario que se corresponde con la ideo-estética modernista martiana, basada sobre la raíz latina y contrapuesta a la Modernidad extranjerizante del vanguardismo, al modelo del American Way of Life.⁶⁶¹

Más adelante y en aras de explicar con mayor profundidad las razones de las imposturas vanguardistas para un realce del afán más apegado a lo fidedigno cubano y al historicismo como tradición, aporta el investigador:

⁶⁶⁰ Esta frase, tan representativa dentro de la estética y poética origenistas, y en particular de José Lezama Lima, aparece en la primera respuesta que el poeta dió al texto acusatorio de Jorge Mañach (que este publicara en la revista *Bohemia* (1949), 25, 9) y que bajo el título de "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach" publicara también en la revista *Bohemia* (1949), 2,10, y que dio paso a una interesante polémica, que abarcó las entregas del 25 de septiembre; 2 de octubre; 16 de octubre y 23 de octubre del año 1949. La frase que nos ocupa aparece en contexto como sigue: “¿Filiación y secuencia de la *Revista de Avance*? Había radicales discrepancias. A Orígenes sólo parecía interesarle las raíces protozoarias de la creación, la propia norma que lleva implícita la riqueza del hacer y participar [...]. No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o ne la ganga mundana de la política.” (José Lezama Lima: “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, *Ibíd.* p. 70).

⁶⁶¹ Luis Rafael Hernández: “José Lezama Lima y la modernidad” en José Lezama Lima. *La palabra extensiva*, editora Gema Areta, Madrid, Ed. Verbum, 2011, p. 160.

Si los vanguardistas pretendieron sacar a Cuba de la marginalidad rompiendo con los cánones modernistas y copiando modelos extranjeros para, como diría Félix Lizaso, “adelantar los relojes”, los origenistas, por el contrario, retornan al siglo XIX y al Modernismo dando continuidad al “ahondamiento” en las raíces de lo autóctono, desde cuya perspectiva ensayarán la incorporación de nuestra cultura a lo universal contemporáneo.⁶⁶²

Sobre tales lazos opina Fina García Marruz, en vívidas reflexiones:

Pero ¿no llamó la Mistral a Martí ‘el maestro más ostensible en su obra’? ¿No llamó Vallejo a Darío ‘el cósmico’? ¿No fue Rubén el ‘indio aymara’ que dio el consejo de ‘crear’ a Huidobro? Y Lezama, ¿también entonces, un modernista?, podrían objetar. ¿Pero no fue Martí el eje espiritual de todo el pensamiento de Lezama? ‘Pero la vanguardia reaccionó contra el modernismo’. Podrían seguir objetando. Sí, hasta que descubrieron, desde luego, los más lúcidos, que venían de él.⁶⁶³

Al comprender esta evolución de corrientes subyacentes, más apegadas a “los orígenes”, se obtendrá la suficiente claridad para aquilatar el fenómeno origenista y la imantación lezamiana como parte intrínseca del proceso lírico cubano, más allá del abrupto impacto que supuestamente parece caracterizarlo, y que con tanta fuerza sorprendió. Sólo en el conocimiento profundo de los enlaces que de manera subyacente le comunican con su época y así con la proyección literaria y poética que en consonancia representó su espíritu, podemos aquilatar la conmoción provocada por la impronta poética de José Lezama Lima en su momento, a la vez que conocer la grandeza de una voz que no por alta y elevada constituyó un soliloquio en la lírica hispánica y sí fructífero diálogo con ella. Su primer poema, *Muerte de Narciso*, fue recreación de un mito de la cultura grecolatina en medio de la efervescencia social cubana, que sorprendió en concomitancia con los poemarios *Cantos para soldados y sones para turistas*, de Nicolás Guillén; *Hora de junio*, del mexicano Carlos Pellicer; *Mar cautiva*, de la cubana Serafina Núñez; *Doble acento*, de Eugenio Florit; todos publicados en 1937. Algo más tarde, en 1941, Lezama da a conocer *Enemigo Rumor*, plenamente expresada

⁶⁶² *Ibíd.* p. 163.

⁶⁶³ Fina García Marruz: “Hacia una reevaluación del modernismo” en *La familia de Orígenes*, La Habana, Ed. UNION, 1997, p. 78.

su estética de la fugacidad temporal y la inapresabilidad de la sustancia poética⁶⁶⁴, pero donde nada recuerda los aires vanguardistas de su tiempo. Es el momento de *Solo de rosa*, de Mariano Brull, *Vigilia y secreto*, de Serafina Núñez, de *Recinto y otras imágenes*, del mexicano Carlos Pellicer y de *El ciudadano del olvido*, del chileno Vicente Huidobro. Junto a poemarios plenamente identificados con la línea social vanguardista o las vertientes purista y neorromántica, la voz de Lezama Lima obtiene un lugar de importante valía y gravitación en la proyección de una poética en la que el verbo va en busca de su esencialidad como lo “inefable” en su camino hacia una trascendencia que crea nuevamente el mundo por la palabra a través de la imagen como única visión del entramado real. Este sentido de lo poético como *poiesis*, lo expresa Lezama Lima en su ensayo *La dignidad de la poesía*:

En la *poiesis* se enraiza el acto primigenio, pero de una manera hipertélica, es decir, rompe la concepción de cualquier finalidad, pero el acto de bondad se configura, se detiene por uno de sus extremos; en el momento mismo en que el acto primigenio se detiene, el soberano bien aparece.⁶⁶⁵

En este mapa lírico, está la dimensión de Jorge Luis Borges con su palabra-símbolo y su sentido arquetípico. Cercano a ellos, se sitúa César Vallejo quien, hacedor de innumerables cabriolas verbales, apoyado en el trasunto social siempre remitido al concepto cristiano de

⁶⁶⁴ Si bien ya nos hemos referido (acápites I.2.3, Capítulo I, nota 54) al sentido de fugacidad y resistencia de la sustancia poética a corporizarse en el poema, lo que se advierte con gran notoriedad en el poemario *Enemigo rumor* y de manera paradigmática en el poema “¡Ah que tú escapes!” (*Enemigo rumor*, *op.cit.* p. 23), resulta interesante citar un fragmento de los comentarios al margen de Armando Álvarez Bravo en la entrevista que le hiciera a José Lezama Lima, a propósito de este libro: “El título de este poemario es de por sí enigmático. ¿Por qué Enemigo rumor y no Rumor? Hay una carta de Lezama a Cintio Vitier que aclara este punto y la concepción de la poesía. Dice: / ‘Se convierte a sí misma, la poesía, en una substancia tan real y tan devoradora, que al encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira [...]’. / Sirvan estas palabras para inaugurar la lectura del primer poema de Enemigo rumor: ‘¡Ah que tú escapes!’”. En él se aprecia cómo los conceptos de la carta se fundamentan clarificando [...]” (Armando Álvarez Bravo: “Órbita de Lezama Lima” en *Recopilación de textos...*, *op.cit.*, p. 49. En “Interrogando a Lezama Lima” (*op.cit.*) a una pregunta de Ciro Bianchi sobre la recepción de *Enemigo rumor* al ser publicada, responde el poeta: “*Enemigo rumor* fue publicado en 1941 pero gran parte de sus poemas habían sido publicados en años anteriores. El libro fue acogido con relativa indiferencia, que es casi el único sentido crítico que tenemos y mostramos, pero, sin embargo, en lo que era el estado naciente de sensibilidad en aquellos momentos el libro tuvo una grata resonancia.” (*Ibid.* p. 17). Pensamos que dado el contexto de las vanguardias poéticas en Cuba que acogió la aparición del libro, la recepción de “grata resonancia” apuntaba a una sorpresiva acogida que mucho tuvo que ver con el “estado naciente de sensibilidad” al que se refiere Lezama.

⁶⁶⁵ José Lezama Lima: “La dignidad de la poesía” en *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, 1958. p.384. Este texto fue primeramente publicado en la Revista *Orígenes* (1956), 40, XIII pp.48-68.

“persona” -resaltado en *Poemas humanos* (1939), y ya distinguido desde *Los Heraldos negros* (1919)-, toma la palabra como objeto inestable, sólo apropiado en una lucha entre el verbo y el poeta. Nada más cercano al concepto de inapresabilidad poética en Lezama que esta angustia vallejana donde la ruptura temporal (la de distintos tiempos), también recuerda el fluir de su temporalidad, aunque en el poeta peruano se resuelva en la estridencia de una palabra que se hace queja en un plano sensorial, lo que en la poética lezamiana no es más que imagen transitoria y, por ello, fugaz, pero integradora de lo fáctico y lo intrínseco, lo visible y lo invisible de la realidad. De este modo la poesía, a más de concepción demiúrgica del mundo, es un reservorio de todo aquel caudal que le pertenece al hombre como acervo. Ilustrativas son sus palabras acerca de las concepciones poéticas sostenidas por la Generación de la revista *Espuela de plata* (1939-1941), antecesora directa de *Orígenes*: “No era pues la poesía un alejamiento, un estado entrevisto de inocencia que mostraba el orden de lo sobrenatural posible, sino que clamaba proféticamente para ser convertida en un recinto tan seguro como la tradición”⁶⁶⁶. Así como la poesía no es extrañamiento de un contexto sino posibilidad de recomposición de fragmentos sólo rescatables de la misma fuente del origen, el verbo lleva en sí la gracia de proseguir una tradición, que en la prolijidad de movimientos, corrientes y “estridencias” -a veces adulterante de aquella pureza tan cercana al develar de su misterio-, caracteriza la vertiente mística de la poesía española en su vocación por lo luminoso y espléndido del vocablo. Atento a esta tradición inmersa en moldes tan disímiles en la literatura española e hispanoamericana, se corporizó nuevamente la “delicadeza suma”⁶⁶⁷ de lo inefable, huidizo y, a la vez, más esencial de la poesía.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ José Lezama Lima: “Después de lo raro, la extrañeza”, editorial de la revista *Espuela de Plata* (1939), 1,1. El texto fue publicado luego en José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1981. p.167.

⁶⁶⁷ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p.89.

⁶⁶⁸ Si bien para nuestro estudio del rango de la luminosidad hemos seleccionado las “confluencias” que pensamos decisivas como presupuestos eidéticos, el poeta cubano fue irradiado por la obra de otros autores, muy

II.3.1. Orígenes: los nuevos paradigmas. Figuras más representativas del tema de la luz.

Dando fe de la misteriosa cadena de información cultural a lo largo de la Historia literaria, nos encontramos en pleno siglo XX una consonante réplica de la visión del saber desde la poesía y la cultura. Con un enfoque tan singular como fiel al linaje martiano esta óptica es advertida en la acción de “Orígenes”, grupo que a pesar de caracterizarse por un quehacer eminentemente poético y artístico y de este modo conocido e integrado a la evolución de nuestra cultura, dinamizó propuestas que trascendieron la propia hechura de su decir. En la organicidad subyacente que da coherencia a la estructura del mundo origenista, se descubre el hilo conductor, no por un sentido de racionalidad o aprehensión intelectual, sino por la intuición, más plenamente identificada en ellos con la *poiesis*. Pero debemos subrayar que no es la poesía como vía de aprehensión intuitiva de la realidad una mera intención cognoscitiva aunque sí sea un grado en el camino de conocimiento de la realidad y así de participación, sino que en Orígenes va más allá al ser la poesía un “estado”, una dimensión a alcanzar no para contemplar una idea, una forma, un concepto, un mundo, sino para consustanciarse con él, integrarse, sumergirse. En esta búsqueda -que es programa de eticidad humana- está la comprensión de su misión cívica y social. El Grupo “Orígenes” ha sido, en gran medida, blanco de polémicas no solamente por sus propuestas y objetivos no plenamente comprendidos, sino hasta como definición grupal. El historiador Rafael Rojas en su libro *Motivos de Anteo*, ha expresado al respecto:

[...] es difícil comprender la obra de ese grupo intelectual a partir de representaciones integradoras de una pluralidad como las de ‘constelación’ y ‘confluencia’ o bajo los signos de un espíritu o una sensibilidad literaria única u homogénea dentro de la cultura cubana. Eso que Cintio Vitier y sus discípulos han llamado el ‘mensaje central’ o ‘la

especialmente los poetas Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, vertiente hispánica que destaca sobremanera en los estudios recogidos en su libro *Analecta del reloj* (*op.cit.*).

poética coral' de Orígenes, en la que convergen unas diez líricas personales, es una generalización abstracta, imposible de definir o glosar.⁶⁶⁹

Frente a estos criterios, aparece la propia actitud de José Lezama Lima, quien cataloga la revista *Orígenes*, centro irradiador del Grupo, como un “taller de tipo renacentista”⁶⁷⁰, una generación “que impuso la expresión nueva y el espíritu de la modernidad”⁶⁷¹ y -sobre lo que pensamos fuera la más rotunda definición- que “el misterio de la peculiar aventura de *Orígenes* fue que a una voz individual de segura imposta y de registro alto se unió el entono de un coro en la tierra desconocida”⁶⁷², lo que devela no sólo el misterio de Orígenes, sino cualquier misterio grupal, como signo elocuente de unicidad y multiplicidad a la vez.

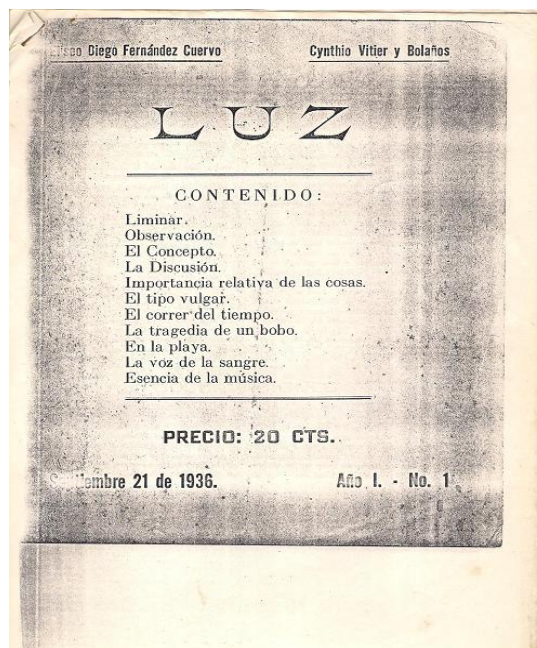
La revista *Orígenes* fue el fruto de maduración estética de cuatro intentos editoriales que la precedieron y que fueron perfilando sus preceptos desde la publicación del primer número de *Verbum* (1937), pasando por *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1941- 1943), *Nadie Parecía* (1942-1943), acaso mencionando las más importantes, para no detenernos en otras, que aunque más sencillas y menos conocidas, también fueron indispensable pilar y un legítimo apoyo, como es el caso de la revista *Luz* (1936), dirigida por Cintio Vitier y Eliseo Diego en sus años escolares, significados que darían fe de una ilación asomada de manera grupal, cuya conciencia se cohesionaría en *Orígenes* como grupo y como revista.

⁶⁶⁹ Rafael Rojas: *Motivos de Anteo*, *op.cit.* p. 281. En esta misma línea de no generalización como grupo, están los intelectuales cubanos Duanel Díaz (*Límites del origenismo*, 2005) y Antonio José Ponte (*El libro perdido de los origenistas*, 2002) aunque más dirigidos a las disidencias dentro del propio grupo –Lorenzo García Vega y Virgilio Piñera, por un lado, y el resto por el otro- que a una no aceptación de una coralidad.

⁶⁷⁰ “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p. 16.

⁶⁷¹ *Ibíd.*

⁶⁷² *Ibíd.*



Primer Número de la revista *Luz* (septiembre 21 de 1936) cuyos editores fueron los adolescentes Eliseo Diego Fernández Cuervo y Cynthia Vitier Bolaños.



Segundo Número de la revista *Luz* (noviembre 10 de 1936).

Si *Nadie Parecía* (codirigida por José Lezama Lima y Ángel Gaztelu) fue un "cuaderno de lo bello con Dios"⁶⁷³, *Orígenes* continuó su misma línea esteticista. Dirigida desde su creación en 1944 por Lezama Lima y por José Rodríguez Feo, tuvo además como coeditores a

⁶⁷³ La revista *Nadie Parecía* tenía por subtítulo *Cuaderno de lo bello con Dios*.

Mariano Rodríguez y a Alfredo Lozano durante algunos años. Como publicación trimestral, salía y representaba cada estación del año y así permaneció hasta 1956 en que por un desacuerdo entre sus directores (Lezama Lima y Rodríguez Feo) y luego de que dos números (el 35 y el 36) aparecieran dobles, lo que atizó la tirantez de la situación creada, desapareciera.⁶⁷⁴ El Editorial al primer número de *Orígenes* constituyó un manifiesto más que estético, conceptual y ético de todo el quehacer origenista, para ser una postura intelectual dentro de la cultura cubana que marcaría, por encima de todo, una irradiación de esos propios conceptos en lo que tuvieran de resonancia y proyección, imán que atraería, en originalidades y no en exigencias, nuevos modos de vivir la cultura. De aquí se desprende el potencial cautivador y dinámico -entendido como dialéctica vital de la cultura que encarna en la propia vida-, de las palabras con que se iniciaba la entrega editorial: "No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela"⁶⁷⁵. Tales arbitrio y libertad eran, a pesar de su no articulación manifiesta o al menos no intencional, un verdadero programa de eticidad que sustentó tanto la labor editorial como la poética del grupo, siempre en pos de la autenticidad de valores humanos, intelectuales o factuales, y que caracterizó al Grupo y la revista en tanto expresión de una vocación ecuménica donde las individualidades fueron tono justo de la coralidad que logró. No es fortuito que tales presupuestos fueran también signos de convocatoria en la forma de su primera voz:

La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos o a su frustración, ya partiendo de su yo más oscuro, de su reacción o acción ante las

⁶⁷⁴ Debido a la publicación de un texto de Juan Ramón Jiménez, en el que supuestamente atacaba a Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, José Rodríguez Feo, coeditor además de sustentador financiero de la revista, conminó a Lezama a retirarlo del número, so pena de retirarse él mismo del proyecto, pues alegaba que esta disputa había tenido secuelas en la propia España. Lezama se negó rotundamente a ello, lo que originó la ruptura de los directores y de que los números 35 y 36 salieron repetidos, cada uno con un director distinto. Al referirse José Rodríguez Feo a este hecho de manera implícita en el primer número de *Ciclón*, revista creada por él junto con Virgilio Piñera, expresó: "Borramos a Orígenes de un golpe". Se pretendió borrar de un golpe "económico", aunque infructuosamente como la historia haría ver, 12 años de cultura nacional. Sobre este hecho y su repercusión en los medios culturales del momento, léase el texto: "En torno al final de las Orígenes" en Virgilio López Lemus: *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*, La Habana, UNION, 1977, pp.70-82.

⁶⁷⁵ Editorial de *Orígenes* (1944) I,1, p.5.

solicitaciones del mundo exterior, siempre que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano."⁶⁷⁶

Vemos así que el manifiesto subyacente que sustentó el quehacer origenista expresado en las páginas de la revista, se perpetuó en el punto medular de la cultura, entendida como defensa de la libertad del hombre, en su ser individual y colectivo, entraña y ramaje de sus formas de decir y actuar, ajenas a una imagen preconcebida o circunstancialmente requerida, sino en una "atemporalidad" que sacudiera de hojarascas innecesarias que adulteraran su más íntima condición. Este "yo" salvado de sus circunstancias - parafraseando a José Ortega y Gasset, cuyo influjo previsto en su "razón vital" impregnó la poética origenista- no fue síntoma de extrañamiento ni extrapolación del hombre de su contexto social, cultural y político, sino tan sólo ruptura de encadenamientos y fatalismos, proyección de esa libertad humana que implica, subrayada aún más por el pensamiento cristiano católico o "catolicidad"⁶⁷⁷ - como calificara con mayor precisión Cintio Vitier al sentimiento religioso de los origenistas- el cumplimiento de una misión terrenal como camino de salvación y ascenso del hombre en la escala de una añorada espiritualidad.

La urdimbre orgánicamente entrelazada y que diera paso a la creación de la revista *Orígenes*, no fue un hecho derivado de una concertación netamente intelectual, sino la proyección fluida de la "sobreabundante posibilidad compañía"⁶⁷⁸ que ya habitaba en

⁶⁷⁶ *Ibíd.* pp.5-6.

⁶⁷⁷ Léase sobre este tópico de la "catolicidad", como esencia de un catolicismo *sui generis* en el Grupo Orígenes, de Cintio Vitier: "La aventura de Orígenes" en *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, edición y prólogo de Iván González Cruz, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1993, p. 314.

⁶⁷⁸ José Lezama Lima: "Sucesivas o las coordenadas habaneras", *op.cit.* Crónica 73, p. 301. Lezama Lima ha recalcado que fueron los lazos de amistad, en primera instancia, los que llevaron a cohesionarse en Grupo e iniciar la empresa origenista, tal y como dice en una de sus múltiples entrevistas concedidas: "Ya le he hablado de la amistad que existía entre nosotros, que más que amistad es lo que la Biblia llama la familia del espíritu." ("Interrogando a Lezama Lima", *op.cit.* p.13). Bajo el título de "La amistosa compañía", presentamos al Grupo Orígenes en la multimedia homónima, por pensar que es en primera instancia las afinidades y enlaces amistosos los que cohesionaron y dieron forma definitiva al Grupo. Véase Ivette Fuentes: "La amistosa compañía", Presentación Grupo Orígenes, en *Orígenes.*, Multimedia, La Habana, Ediciones Cubarte, Ministerio de cultura, 2010.

tertulias, paseos, complicidades, el mejor punto de convergencia de las afinidades intelectivas y espirituales, visualización de los anhelos que se expanden como el eco de una pequeña e íntima conversación. Así se daban los primeros trazos de la revista, como contiguas y crecidas estaciones, con "El turco sentado", los domingos de Bauta, la casa de Trocadero⁶⁷⁹, entre poetas, pintores, músicos, narradores, críticos y promotores del arte y la literatura en general, que formaron el núcleo central de *Orígenes*⁶⁸⁰. Si bien el signo poético guió la estética de la revista, sus páginas estuvieron abiertas a todo tipo de creación, atendiendo a la libertad de formas y conceptos en que esta renacía en cada colaboración, muy en sintonía con el modo de entender la poesía como *poiesis*, es decir, como esencialidad de un pensamiento creativo, afán de vuelo de la idea, poesía como sustancia de toda creación, imagen de la inflexión del arco, ímpetu de la flecha.⁶⁸¹

Es de comprender, ante el crédito que nombres de tanto realce mundial en la literatura como fueron los colaboradores de *Orígenes*, y el poder convocatorio de la revista junto a las condiciones de aceptación de colaboraciones de acuerdo a la calidad literaria y no por criterios ideológicos, estéticos, la especial connotación artística que resultó la armoniosa fórmula de talento artístico y literario y, en tal sentido, la repercusión y aporte de la

⁶⁷⁹ Agustín Pi, periodista y crítico literario, quien frecuentaba desde joven la casa de las hermanas Bella y Fina García-Marruz, llamó "El turco sentado" a la tertulia que celebraban en su casa el grupo de amigos que formarían luego el Grupo "Orígenes", alrededor de la revista homónima. "Los domingos de Bauta" da nombre a los almuerzos organizados por el P. Angel Gaztelu, párroco de la Iglesia de Bauta, donde participaban los contertulios, entre ellos el "peregrino inmóvil" de la "casa de Trocadero", como fuera llamado José Lezama Lima.

⁶⁸⁰ Hablamos de José Lezama Lima, Angel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, René Portocarreo, José Ardévol, Julián Orbón, José Rodríguez Feo También los más jóvenes: Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina y Bella García Marruz, Octavio Smith, Lorenzo García Vega, Cleva Solís, Samuel Feijóo. En su entorno, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamis, entre otros.

⁶⁸¹ Junto a las grandes voces líricas del momento, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Octavio Paz, T.S.Eliot, Rainer María Rilke, Paul Valéry, Paul Eluard, Louis Aragon, Vicente Aleixandre, y tantos otros que harían la vasta cifra de colaboradores, estuvieron María Zambrano, Theodore Spencer, Alfonso Reyes, Robert Altman, Allen Tate, Gustavo Pittaluga, Henry James, Juan Marichal, Albert Camus, entre ensayistas y narradores. A la larga lista de colaboradores extranjeros que prestigiaron la revista *Orígenes* y fueron a través de ella conocidos en el ámbito de las letras hispanoamericanas, muchas veces en su primera traducción al castellano, se unen los cubanos Lydia Cabrera, Roberto Fernández Retamar, Humberto Piñera Llera, Mario Parajón, Alejo Carpentier, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Samuel Feijóo, Pablo Armando Fernández, Mariano Brull, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Rolando Escardó, Pedro de Oráa, Fayad Jamis, Luis Marré, Alcides Iznaga, además de los propios integrantes del Grupo, que cubrieron los géneros de poesía, ensayo, cuento, crítica, novela, crónica y teatro.

publicación como tesoro de la cultura universal de la época, especialmente de la cubana. Como mismo ante la banalidad del contexto socio histórico de la primera etapa republicana de Cuba -décadas del 40 y 50, donde la consonancia política de todo acto estrechó los horizontes de valoración cultural- se manifestara a través de la poesía el desacuerdo ante la opresión social, unas veces en posturas de abierta denuncia (poesía social) y otras en explícita negación (poesía pura), *Orígenes*, en su actitud de rechazo a esa desalentadora realidad, se constituyó en baluarte de un proyecto nacionalista ajeno a toda estridencia política, actitud de resistencia fraguada en lo implícito de la acción misma que la llevó por otras vías a un rompimiento total y absoluto con cualquier vasallaje de índole social y cultural, más allá del estrecho poliedro de lo circunstancial. De aquí los postulados enunciados en el propio nombre del magacín, cuyo empeño no era tanto avanzar -como referiría Cintio Vitier- sino el de ir "en busca de los orígenes"⁶⁸².

Orígenes no fue sólo un espacio para la poesía sino el cuerpo que expresó el espíritu ya devenido forma de una nacionalidad, buscada allí en sus raíces, entrevista por esto más allá de sus significantes, en sus propios significados. El historiador Rafael Rojas interpreta esta vocación conjuntiva del tejido poético de la nación cuando habla de su aspiración a "la génesis de una tradición poética cuya hipóstasis temporal fuera el destino posible de la imagen creada."⁶⁸³ Junto al nacionalismo expreso es que habitó latente su sentido de lo cubano, perenne lucha contra la falsa idiosincrasia basada en folklorismos y pintoresquismos, que le restaban dignidad. El proyecto origenista expresado a través de selectiva labor editorial, buscó la escala de esa cubanidad en un rescate del alma y del espíritu nacionales allí donde confluyen las esencias primarias de lo universal. En esta confluencia se expresó el espíritu de una letra que perpetuó los síntomas de su aura, imagen de un mundo trascendido en la

⁶⁸² Cintio Vitier: "Prólogo" a *Cincuenta años de poesía cubana* (1902-1952), ordenamiento, antología y notas de C. Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, p. 4.

⁶⁸³ Rafael Rojas: *Motivos de Anteo*, *op.cit.* p. 287.

palabra, salvado de la caducidad del tiempo por la poesía. La idea central, como eje de positividad y promotor de las futuras creaciones partió del rechazo a las coyunturas circunstanciales de una epidermización de la cultura. Así pues, el manifiesto sustentador del quehacer origenista se perpetuó en el punto medular de la cultura, entendida como defensa de la libertad del hombre, en su ser individual y participativo, entraña y raíz de sus formas de decir y actuar, ajenas a la imagen circunstancial requerida o deseada, en una “atemporalidad” -como punto de partida- que sacudiera de hojarasca innecesarias y adulterantes su propia condición. De esta percepción de un mundo trascendido en la superficialidad y carencia de finalidad dados en el contexto epocal republicano, surge el fundamento de la visión teleológica y trascendentalista, basada en un sentido de “lo cubano” dado en los planos más subyacentes. Para Rojas, más que una convergencia por “intensidad”, existió en Orígenes como lazo cohesionador “el deseo de abandonar -de distintas maneras- una misma cosa: la unidad letrada de la República”.⁶⁸⁴

Pero “Orígenes”, como destacara el propio Lezama Lima, fue alguna vez más que una generación literaria, fue (es) un “estado organizado frente al tiempo”⁶⁸⁵, definición que nos otorga un punto de partida para explicar algunos de sus rasgos más significativos y esenciales. Entre ellos destaca, como hemos mencionado, la no circunstancialidad del proyecto origenista en su propósito de desarraigar la acción cultural como un hecho estrictamente dependiente de la coyuntura socio-política que le sirve de escenario vital. Esta intención no debe confundirse con un desarraigo de ese contexto sino que por el contrario, es el empeño de encontrar no las causas que lo atan a la circunstancia de manera fortuita, entendida esta como algo fortuito también, sino los “enlaces ocultos”⁶⁸⁶ (al decir lezamiano) que sostienen esta dependencia, al

⁶⁸⁴ Rafael Rojas: *Ibíd.* p. 280.

⁶⁸⁵ José Lezama Lima: “Señales. Alrededor de una antología” en Revista *Orígenes* (1952), IX, 31, p. 64.

⁶⁸⁶ La idea de los enlaces no causales, sino debidos a un incondicionado poético –tal y como aparece este elemento en el Sistema Poético del mundo de Lezama- se recoge implícito en su obra reflexiva. Sobre estos enlaces dice en una de sus entrevistas: “Al llegar a mi madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del

desechar las razones epidérmicas y falsas para encontrar los lazos de mayor esencialidad. El proyecto origenista es “un rasguño en la piedra”⁶⁸⁷, una organización verdadera de un ente que, por tener raíces de profundidades ancestrales, no depende de los arrastres de vendavales coyunturales, del tiempo en tanto elemento que marca una caducidad, sino sumergimiento en un espacio donde la fluencia temporal permite los más largos desplazamientos. El rechazo al dualismo vida-cultura, como consecuencia también de la época, pérdida de sus significados y funciones por la amalgama a que esta integración había conducido, es uno de los aspectos de la propuesta de “Orígenes” como posibilidad de selección - no fatal dependencia- del mundo que rodea al hombre, no en una evasión más allá de una mera recreación literaria para ser la construcción de una imagen más real por fidedigna. La validez de lo circunstancial está dada así por el significado con la fuente original, nexos intrínsecos y no extrínsecos con una tradición que la emparentan con la Suprahistoria. Dicho en palabras de José Lezama Lima, en la temprana fecha de 1939, en el primer número de *Espuela de Plata* es:

Mientras el hormiguero se agita -realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil |y torre-pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más.⁶⁸⁸

“Orígenes” demostró que “el rasguño en la piedra” dentro de la cultura es tan poderosa arma como el manifiesto social. Ese fue su programa de sentido humanista que seguía el dictado martiano como base ideotemática del Grupo, índice de eticidad y dignidad. Con una

mundo, una concepción de la vida fundamental en la imagen y en la metáfora. Me pareció adivinar en cada poema una vida que se diversificaba, que alcanzaba infinitas proliferaciones, entrelazamientos, conversaciones y silencios. Los enlaces y las pausas se corporizaban [...], las palabras al trepar sobre las palabras esbozaban figuras, me parecía que las imágenes enmascaradas querían revelar su secreto al final del baile.” (en “Interrogando a Lezama Lima”, op.cit. p. 34). Los enlaces ocultos integrados al Sistema Poético lezamiano, tienen mucho que ver con la idea del “azar concurrente”, sobre lo que dice más adelante, referido a su novela *Paradiso*: “Nadie veía en el momento en que mostraba en el rocío un rostro incomparable, por un azar concurrente se me regalaba ese deslumbramiento. El azar se empareja en la metáfora, prosigue en la imagen, el contrapunteo que hace visible esa concurrencia en la novela.” (*Ibid.*)

⁶⁸⁷ José Lezama Lima: “Diez años en Orígenes. Advertencia” en Revista *Orígenes* (1954), XI, 35, p.65. La frase en contexto es: “Al cumplimentar esos primeros años de *Orígenes*, podemos ofrecer el primer método para operar en nuestra circunstancia: el rasguño en la piedra” (*Ibid.*).

⁶⁸⁸ José Lezama Lima: Editorial a *Espuela de Plata*, loc.cit.

gran carga metafísica y una visión espiritualista de la realidad y, más aún, con un punto de mira situado más allá de la realidad visual y objetiva que lo eleva a un plano imaginario, el pensamiento poético sitúa los rangos espacial y temporal en un plano ontológico por cuanto redefinen unas coordenadas del ser trascendido y enriquecido por la poesía, ontología situada en una “segunda naturaleza” -en plena consonancia con el postulado pascaliano- que hace que por la poesía el espacio y el tiempo -y junto a ellos el hombre- alcancen un grado de perfectibilidad y significación en el mundo así recreado.

Dentro del Grupo “Orígenes” y de su peculiar órbita que atrajo a otros poetas de indudable valía -órbita que aún hoy resuena en la peculiar corriente del postorigenismo⁶⁸⁹-, prosigue la conjunción hombre-naturaleza, en cuya ecuación resuena con particularidad expresiva la denotación de la luz, muy enfatizada en la obra de Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cleve Solís, para enmarcar la muy propia de José Lezama Lima, que se inserta en la coralidad origenista, con las connotaciones de una original cosmovisión donde la luz determina un paradigma filosófico.

⁶⁸⁹ Con una fuerte consonancia y resonancia del importante momento del origenismo en la poesía cubana, en algunos casos parte de su propia órbita, y en otros, derivaciones precisas y enlazadas a él, aparece en la poesía una tendencia que podemos enunciar como “postorigenismo”, que continúa la pervivencia de elementos raigales como fueron en la poesía origenista una vocación de trascendencia y espiritualidad, poesía que bucea dentro de una realidad que toca los fondos más invisibles de su paisaje, y que continuadora de una tradición sentada ya dentro de la historia de nuestra poesía -que es aquella que cargada de un componente emotivo, funcional y vital- la hace entroncar con una realidad esencial que conforma su *corpus* de expresión, cosmogonía que se acomoda a la sencillez o a la urdimbre profusa de metáforas del creador, ya sea el caso. Sobre esta base de trascendencia se apoya una corriente que, en su primer momento, representó la participación de los propios integrantes del Grupo en etapas posteriores a su escisión, junto a una órbita de poetas jóvenes que ya obraban junto a ellos -Cleve Solís, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamis, Roberto Friol, Pedro y Francisco de Oráa- para luego impregnar con una semejante cosmovisión a otros poetas, como fuera Raúl Hernández Novás, uno de los más destacados. En la actualidad podemos mencionar, entre otros, a Jorge Iglesias, Emilio de Armas, Jorge Luis Arcos, Roberto Méndez, Heriberto Pajés, Alberto Lauro y Juana García Abás. El investigador Virgilio López Lemus propone el término de “neorigenismo”, lo que infiere -a nuestro juicio- un resurgimiento, que creemos deja fuera una orgánica continuidad, sí recogida en el término propuesto del “postorigenismo”.

II.3.2. Eliseo Diego

Integrante de la llamada Segunda Generación del Grupo “Orígenes”, Eliseo Diego es poeta de un inconfundible lirismo que mezcla con peculiar coherencia al tono coloquial de su obra. Buscador de la calidad prístina de la palabra como principal sostén del diálogo con el entorno, hace de la comunicación con el “dios pequeño”⁶⁹⁰ que pervive en el existir humano, un baluarte. Como parangón platónico de lo Bueno y lo Bello, llega Eliseo Diego al síntoma de la Perfección como don máspreciado del camino hacia la felicidad, razón por la cual dijo cierta vez al ser entrevistado que: “Uno de los anhelos más desconcertantes de la especie humana es el de la perfecta comunicación, sin la que jamás se cumplirá, con la venia de nuestro padre Francisco de Asís, el estado de perfecta felicidad.”⁶⁹¹, lo que será la conjunción entre el sitio del hombre como “señor del mundo”⁶⁹² y la comprensión del limitado rol de ser tan sólo “un nombre más”⁶⁹³. La carga de lejanía y lontananza que resalta en la obra eliseana, ya sea en prosa o verso, no impiden el sentimiento optimista que prima, pues los miedos y crepitaciones del alma que entretejen su urdimbre poética no son queja vacía sino presupuesto de una búsqueda en la que la imagen -“un poco de su propia sangre”⁶⁹⁴-

⁶⁹⁰ Eliseo Diego: “Quien ve la noche” (*El oscuro esplendor*, 1966), en *Obra poética, op.cit.* p. 116.

⁶⁹¹ Estas palabras aparecen en una conferencia inédita de Eliseo Diego, no fechada ni titulada, que obra en la papelería en los fondos de su biblioteca personal a la custodia de su hija Josefina de Diego. Entre los santos de mayor carisma y por los que mayor devoción sintió Eliseo Diego, estuvo San Francisco de Asís, de lo cual deja constancia en una de las entrevistas realizadas por el periodista cubano Mauricio Abreu y publicadas en el libro *Asomado al mundo de Eliseo Diego* (La Habana, Ed. Urbe-Artex, 1993). Refiriéndose al aura de bondad y belleza de alguna de sus figuras literarias, dice el poeta: “[...] todas estas figuras están tramadas sobre la urdimbre de mis creencias católicas. En ellas tengo, como sucede con todas las creencias y causas, muy buena y muy mala compañía; tengo a San Agustín, el primero que se atrevió con el océano de la memoria, y a San Francisco, que le escribió al sol el más hermoso poema del mundo, y con ingenua familiaridad lo llamó su hermano” (*Ibíd.* p. 39). En el capítulo “Secretos del cofrecillo blanco” de mi libro *A través de su espejo* (La Habana, Eds. Letras cubanas y Extramuros, 2006) hemos incluido otra de sus conferencias donde habla particularmente de su poética. Estos hallazgos fueron fruto de una labor de selección de los inéditos realizada junto a Josefina de Diego, resultado dado a conocer como “Los papeles de Eliseo Diego” y que parcialmente han sido publicados por la familia.

⁶⁹² Eliseo Diego: “Ya estás aquí por fin, señor del mundo” (*Muestrario del Mundo o Libro de las maravillas de Boloña*, 1963) en *Obra poética, op.cit.* p. 231.

⁶⁹³ *Ibíd.*

⁶⁹⁴ Eliseo Diego: “Un regalo de cumpleaños” (*Noticias de la Quimera*, 1975), en *Prosas escogidas*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1983, p. 231. En este texto aparece la figura de Hans Christian Anderson como uno de los personajes, quien fuera muy admirado por el poeta cubano. La anécdota contada resalta el valor de los objetos prodigados de amor por el hombre que los utiliza y que, como ocurre en el cuento, se ofrecen a sí mismos, lo que

reconquistará los espacios de soledad. Este “no positivo” sentido en su poética, determina también la zona intermedia en la que se asienta, dualidad entre la luz y la sombra como un duelo en que se debate la posibilidad de aniquilamiento y de salvación. Los tres pasos previstos en su proceder poético son la materialización de las ideas en el acto de nombrar, la objetivación como diferenciación de la sustancia en la diversidad de imágenes logradas y la figuración, como integración final al cuerpo del poema. Estas tres fases sistematizan un proceder implícito -y no consciente- en su poética, que llega a determinarla categóricamente como el proceso de “nombrar las cosas”⁶⁹⁵. La actitud dinámica de este acto de nombrar se compensa con la manera reverencial del poeta al asumirlo, lo que a su vez descubre una carga de eticidad cristiana en la postura humilde de nominar desde dentro del gran rueda al que pertenece, en un acto sacrificial donde el poeta cumple una misión demiúrgica. En el proceso de “nombrar las cosas”, el vocablo inicia un vuelo metafórico para ir más allá del significante, como signo, hasta el significado que descansa en el sentido sugerente del término y en el modo de nombrarlo como intención, pues no llega a convocarlo en la imposición volitiva del hombre como hacedor, sino en el acercamiento tangencial que rastrea puntos, planos, directrices, vértices, todos en función de una visión integral -cubista más que planimétrica- de la palabra como vastedad. La esencia poética se asienta en la infinitud conceptual que propicia la polisemia del vocablo, la que deja un margen de libertad para la aprehensión de la idea, conjunto de imágenes que trascienden una particularidad hasta llegar a macrogeneralizaciones que posibilitan un entendimiento universal. El vocablo se convierte así en un arcano, misterio guardado hasta el instante de su comprensión -o entendimiento, en su raíz de *entendere*, escuchar- acto de mimetizar el sentido de la palabra cuando se vuelve a nombrar como acción

constituye una de las tesis más interesantes de la poética eliseana, en la interrelación del hombre con los objetos que acompañan su existencia y que así lo pregonan.

⁶⁹⁵ Sobre la poética de Eliseo Diego, particularmente sobre su proceder poético que es el acto de “nombrar las cosas, tal y como se expresa en su poema, he argumentado en el ensayo *Nombrar las cosas*, La Habana, Ed. Extramuros, 1992.

irrepetible por ser siempre única y a la vez infinita de acuerdo a la voz enunciante. La simbología lexical del discurso de Eliseo, debe entenderse como hermenéutica cristiana, toda vez que el signo se vuelve misterio paulino del cuerpo que encierra el espíritu por el cual se perpetúa el mundo en la siempre resurrección de la palabra. Este diálogo entre significante y significado en el acto de nominación, se sitúa en un espacio no acotado por una realidad vista sino soñada, sugerida por la propia poesía, que no puede restringir con un nombre la excelsitud semántica, sino que la representa en un raptó de nobleza y de concesión, gracias a la mirada develadora del poeta. Eliseo Diego presenta sus imágenes dentro de un ámbito de libertad, basada en la conceptualización nominativa del mundo y de una eticidad que preside su cosmovisión poética. En uno de los poemas del libro *En la Calzada de Jesús del Monte* dice:

No podría decirles nunca: esto fue un sueño y esto fue mi vida.
Pero en un principio no fue así. En un principio la mesa estuvo
realmente puesta, y mi padre cruzó las manos sobre el mantel realmente, y el agua
santificó mi garganta.⁶⁹⁶

Libre en un ámbito sublime, conocedor de la “inmensidad de los espacios”⁶⁹⁷ y casi con el miedo -pascaliano- de perderse en ellos, es que el poeta se descompone como elemento -uno más- de ese vacío:

Al norte espadas y al este oros, y al sur bastos y al poniente copas.
Y en el centro, ¿qué hay?
Nadie lo supo nunca.
Nadie.
Nunca.⁶⁹⁸

⁶⁹⁶ Eliseo Diego: “Voy a nombrar las cosas” (*En la Calzada de Jesús del Monte*, 1949), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 27.

⁶⁹⁷ Sobre la idea amenazadora para el hombre de esa inmensidad de los espacios, ya nos hemos referido en el acápite I.4.1 del Capítulo I, dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz (nota 195).

⁶⁹⁸ Eliseo Diego: “Geografía” (*Versiones*, 1967), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 175.

En el flujo poético propiciador de todas las imágenes que es el “orbe tumultuoso”⁶⁹⁹, surge organizado el mundo. La “dulce figura de la nada” es el comienzo que ya ha indicado un tiempo y un lugar que borrarán el caos en el movimiento creacional. El *Fiat Lux* es el *Fiat Verbum* -como mismo fuera el referente de angustia de Ibn Arabi ante la inminente nominación de las cosas del mundo⁷⁰⁰- y cada acto de “nombrar las cosas” será el vencimiento de una primera muerte. Luego de ella vendrán las imágenes como una conversación en la “donde casi no roza la palabra / siquiera el borde de la luz”⁷⁰¹. Pero no colmamos las razones de la égida poética de Eliseo Diego en una historia de la literatura cubana, si no aclaramos que esta conversación en la pureza de la calma se escucha tan sólo por la necesidad de la luz que prodiga “el medio mismo del día”⁷⁰², no por la particularidad lumínica como accidente cronotópico sino como concepto activo de potenciación de una misión de rescate. Será la luz - tal y como fuera el sentido direccional de las “iluminaciones” de San Agustín-, entropía del conocimiento que resurge del pasado como memoria y que ilumina los resquicios de cada historia individual para conducir, por tan sutil hilo, la reconstrucción poética del mundo por su imagen. De este modo aparece la poética de Eliseo Diego como un nuevo modo de insularidad, donde la luz no quema en su incidir directo sino en el suave y discreto memorial que se descubre por la comprensión de la mirada desde dentro de sí mismo. El asombro surge porque el rayo de luz impregna de sabiduría el alma del hombre y así descubre, por la luz interior, los arcanos del “oscuro esplendor”⁷⁰³. Como fuera

⁶⁹⁹ Eliseo Diego: “El primer discurso” (*En la Calzada de Jesús del Monte*), en *Obra poética, op.cit.* p. 20.

⁷⁰⁰ Sobre el tema ya nos hemos referido en el acápite I.2.8 del Capítulo I (nota 139), dedicado a las teorías lumínicas del sufismo, a propósito de una idea desarrollada por Ibn Arabi sobre la angustia producida por la nominación de las cosas, y su resistencia a ser aprehendidas, y comentada por Henri Corbin: *La imaginación creadora...op.cit.*

⁷⁰¹ Eliseo Diego: “Quietud” (Los días de tu vida, 1977), en *Obra poética, op.cit.*, p. 313.

⁷⁰² Aludimos al poema de Eliseo Diego: “En el mismo medio del día” (*Los días de tu vida*), en *Obra poética, op.cit.* p. 310.

⁷⁰³ Nos referimos al poema “El oscuro esplendor” (*El oscuro esplendor*, 1966), en *Obra poética, op.cit.* p. 111.

en San Juan de la Cruz “la noche oscura del alma”⁷⁰⁴ anticipo de los fulgores de la comunión con Dios, la penumbra y los resplandores en Eliseo Diego, como duelo entre la noche y el día, presiden la nominación más exacta en una conjunción del terror y la dicha, la caída y la redención. La transición por el puente que lleva esta noche hasta la luz de un conocimiento mayor, no es el reflejo de una claridad pintoresca o folclorista en la poesía cubana, ni tan siquiera -a pesar de los temas urbanos y cotidianos en él- de un “canto a la naturaleza”, noticia recurrente en una nuestra antología, sino la visión de un camino ascendente del alma y el espíritu de la cubanidad, que trasciende la hechura de un sol que no le ciega porque ha sabido hacer del fuego su propia sombra. El sentido tan peculiar de la luminosidad en la poética de Eliseo -que reclama, por sí mismo, un estudio mayor- determina un carácter insular y complementa, a nuestro juicio, esa otra arista insular -ahora acogedora de su ser más íntimo en lo musical- que recorre la poesía de Nicolás Guillén. Utilización de la luz, en el jolgorio del ritmo entendido por la luz que coloca el lugar cotidiano y real de la Isla en el espacio imaginado de su crepúsculo. Cuando hablamos de la poesía de la luz, no adjudicamos un adjetivo trivial, sino que definimos el resultado de un modo de poetizar como aspiración constante a la luminosidad, distanciamiento de las sombras que anuncian con ellas la muerte. El mundo natural manifestado, se debatirá entre dos extremos: el comienzo de una existencia que transcurrirá antes de perecer y las expresiones que el tiempo permite; serán las formas que acoge su poesía en el acto de nombrar. Por eso la muerte se cierne como una amenaza sobre los objetos de su vida, pues es ésta la conciencia del límite, del final de un camino que ha otorgado un resplandor inusitado.

⁷⁰⁴ La “noche oscura del alma” que aparece en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, la que es explicada en *Subida al Monte Carmelo*, es un concepto que ha permeado profundamente la poesía de Eliseo Diego, que deriva en la intuición del “oscuro esplendor”. La gran conexión que existe entre el santo carmelita y la vibración anímica de la luz en Diego, se denota en las siguientes consideraciones del poeta cubano expresadas en una de las entrevistas realizadas por el periodista Mauricio Abreu, a propósito del místico español: “San Juan de la Cruz estaba en el centro de uno de mis altares, y en un rinconcillo del propio altar puse una imagen más pequeña de Fray Luis de León [...]. Tanto en San Juan como en Fray Luis hallaba mi instinto como elemento común una calidad imponderable: el secreto último de su poesía está en la voz, en la pura voz del hombre.” (“Respuesta a cuestionario”, en Mauricio Abreu: *op.cit.* p. 99.)

La poética de Eliseo Diego, expresión de este esencial dualismo, asciende y progresa por entre innumerables pares, preguntas y respuestas, en una lucha que se hace insostenible por la obsesiva idea de la perdurabilidad, la que caracteriza el *pathos* de su poesía, simiente trágica que brinda un tono nostálgico a toda su obra. Traducido a un lenguaje plástico, es la constante de una variedad tonal, claroscuro que repite el dualismo de la luz y su sombra. De aquí la utilización reiterada de las palabras oro, resplandor, sombra y penumbra. Y por encima de todas, el espejo, vocablo que representa la resolución de lo dual, objeto de luciente y bruñida superficie, cuyo brillo refractario es reflejo de todo el fulgor de la vida y a la vez emblema ciego por la carencia de luz natural, esencia apagada y muerta como íntimo valor. El impedimento por alcanzar una fuga de la rueda viciada del tiempo está entendida en lo propiamente humano como fracción de la naturaleza. No obstante apreciar una sutil separación entre los nombramientos de Hombre y Dios, su orgánica correspondencia impide un deslinde en entelequias separadas, engarzadas además a la matriz común de la Naturaleza. La obra de Eliseo deja ver ese animismo natural de las cosas, incluida la figura humana. El animismo de los objetos está en correspondencia directa con su utilidad y su función, pues la “humanización” de las cosas se alcanza por la nominación del mundo, al irradiar su universo desde las necesidades del hombre que es, no sólo el ser natural, la sustancia integrada y organizada de la Naturaleza, sino centro él mismo -en su íntima relación con los objetos que garantizan su función en la vida- de ese universo natural al que pertenece como cota de perfección, tal y como se logra ver en su poema:

Ya estás aquí por fin, señor del mundo,
en medio de las bestias y los dioses.
Como flechas los símbolos veloces
van a clavársete en lo más profundo.
Para tu gloria, que arde en un segundo,
¡tantas llamas y cúmulos atroces!
Hay una desmesura en los adioses
Para tan frágil animal inmundo.

[...]

Y sin embargo, tú eres la figura
Que ocupa el centro mismo del diseño
Y a quien todo se vuelve y todo acrece.
Fugaz, vertiginosa desventura
Tú sola alumbras con tu débil sueño
La ciega inmensidad que permanece.⁷⁰⁵

El epicentro en el que Eliseo sitúa al hombre y donde confluyen todas las formas posibles del gran cosmos expresadas en las alegorías del zodiaco, recuerda la forma de similitud que indicara Michel Foucault en la *aemulatio*, que reproduce “sus círculos, lejos unos de otros, según la semejanza sin contacto”⁷⁰⁶, pero que mucho tiene que ver con el reflejo y el espejo que arman un engranaje de respuestas como ecos. Para Foucault, esta “sabiduría del espejo”⁷⁰⁷ conjunta los variados ciclos de tal modo que “el hombre descubrirá que él contiene las estrellas en el interior de sí mismo, y que lleva así el firmamento con todas sus influencias”⁷⁰⁸, idea que trasunta este poema de Eliseo Diego, y que se advierte además en las múltiples piezas que contienen esa “sabiduría del espejo”, a partir del símbolo reiterado por el poeta cubano. Los seres que pueblan el mundo, los objetos, “las bestias y los dioses”⁷⁰⁹ existen para develar al hombre no sólo el sentido amplio de la Naturaleza sino el suyo propio, sabiduría que lo roza como “símbolos veloces”. La manifestación de lo real es un modo de exorcizar la potencia creadora del hombre, capaz de catalizar un proceso cognoscitivo que entra de lleno en los dominios de su inteligencia, del mismo modo en que por el acto de poetizar se re-crea la vida, que se asimila y devuelve como un hecho artístico.

⁷⁰⁵ Eliseo Diego: “Ya estás aquí, por fin, señor del mundo”, *op.cit.* p. 231. En otras ediciones este poema es titulado “Uno”. Véase Eliseo Diego: *Poesía*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1983.

⁷⁰⁶ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, *op.cit.* p. 28.

⁷⁰⁷ *Ibíd.*

⁷⁰⁸ *Ibíd.* p. 29. La cita de Paracelso que incluye Foucault es del *Liber Paramirum* (1559), traducción de Givry, París, 1913, p. 3.

⁷⁰⁹ Eliseo Diego: “Ya estás aquí, por fin, señor del mundo”, *op.cit.* p. 231.

Ha dicho Eliseo sobre “las hebras” que forman su poesía: “Unas se las tomé a la trama de la luz; otras a la estofa de la tiniebla”⁷¹⁰ Tal y como ha dicho el investigador Enrique Saíenz, el hombre toma las hebras de la luz “cuando es un ser para la dicha”⁷¹¹ y las roba a la tiniebla cuando “ha devenido un ser para la muerte.”⁷¹² De aquí la preeminencia de la relación lumínica en la poética de Eliseo Diego, pues condiciona el volumen en que transcurre la vida re-creada. El esplendor que ostenta su poesía es un arma contra el tiempo que se enfrenta a la memoria. Esta trama de la luz tan presente en la obra eliseana y que destaca sobremanera en su poema “Oda a la joven luz”, sustenta el juicio del crítico cubano José Prats Sariol al decir que es esta pieza no sólo un magnífico poema sino que comporta una “relevante importancia para entender su poética”⁷¹³ tal y como podemos apreciar:

Y es que ciega la luz en mi país deslumbra
su propio corazón inviolable
sin saber de ganancias ni de pérdidas.
Pura como la sal, intacta, erguida,
la casta, demente luz deshoja el tiempo.⁷¹⁴

La luz en Eliseo Diego nace del prodigio de desatar el tiempo, capaz de iluminar, de otorgar nueva vida a los recuerdos -tal y como expresa en el momento de mayor intensidad- en el medio mismo del día:

Son las once del calor, las once en punto de la vida.
Seguramente que mi padre sabe hasta olvidarlo
qué habrá para el almuerzo, qué hará el lunes, de dónde
vino hace un momento y adónde irá a la tarde.⁷¹⁵

Sobre esta relevancia el propio Eliseo comenta en una de las preguntas que le dirige Prats Sariol en el aludido texto:

⁷¹⁰ Eliseo Diego: “A través de su espejo”, en *Prosas escogidas*, *op.cit.* p. 477.

⁷¹¹ Enrique Saíenz: “Introducción” a Eliseo Diego: *Poesía*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1985, p. 15.

⁷¹² *Ibíd.*

⁷¹³ José Prats Sariol: “La joven luz de Eliseo Diego” en Mauricio Abreu: *Asomado al mundo...*, *op.cit.* p. 167.

⁷¹⁴ Eliseo Diego: “Oda a la joven luz” (*Los días de tu vida*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 307.

⁷¹⁵ Eliseo Diego: “En el mismo medio del día”, *op.cit.* p. 310.

El poema parte, como dice, del tiempo en su sentido más inmediato de experiencia: el momento en que uno, como en un pasmo, se hace consciente de nuestra propia luz. Luego esa luz, sin dejar nunca de ser ella [...] se convierte en ser del país [...]. Ahora bien, a ese ser de la luz como ser el país no es posible acercársele con las manos mugrientas a ese 'sudor de la codicia' a que también es ajeno el oro, que en *mi* lenguaje aparece unas veces como concreción de la luz, hecha materia pura, y otras veces como su glorificación.⁷¹⁶

Tales consideraciones recaban de la luz su doble enigma como *lux* (“su glorificación”) y como *lumen* (“concreción de la luz”) que delinea un concepto de luz insular apegado a lo sensorial y a su cualidad anímica, adentrado en la tradición lumínica de la poesía cubana. La conciencia unitiva que es ver más allá de las formas y los detalles del mundo, allí en el preciso momento y lugar del destello como epifanía, cobra especial relevancia en la capacidad de la mirada, visión esencial que se alcanza con los “ojos del alma”. En Eliseo Diego se advierte la misma connotación en el acto de ver que como proceso cognitivo que se engrandece aún más por ser, para él, el secreto más puro de la poesía. De este modo “los secretos del mirar atento”⁷¹⁷ -como ya hemos dicho- es el significado más propio del poetizar, facultad de la visión que es capaz de llegar a las realidades inteligibles ocultas en lo fenoménico que es el mundo, para dar paso a su esencialidad. El acto de aprehensión del mundo avizorado por las noticias corporales y espirituales es un discurrir de la imaginación a partir de formas y figuras que están prontas a desvanecerse y que la poesía capta por medio de su intuición. Estas formas sensoriales que en Eliseo, hemos dicho, se procuran a partir de la memorización, quedan asentadas en la -ya referida- “estación de la extinción” -conceptuada en la mística sufi como momento de desvanecimiento de la imagen- signos aprehendidos antes de su desfiguración como formas del mundo en un destello lumínico. Este sentido epifánico de la poesía que aprehende las formas del mundo como un súbito (o éxtasis, así

⁷¹⁶ Eliseo Diego: Respuesta a cuestionario en José Prats Sariol: “La joven luz de Eliseo Diego”, *op.cit.*, p. 170.

⁷¹⁷ Véase Eliseo Diego: “Secretos del mirar atento. En torno a Hans Christian Andersen” en *Prosas escogidas*, *op.cit.* pp. 338-359. Sobre la correspondencia entre el acto poético y el de mirar, hemos comentado en el acápite I.2.8. del Capítulo I (nota 134) a propósito de la visión interior en la mística sufi.

llamado en la poesía mística), se advierte en la obra de Eliseo tanto en su intención de “nombrar las cosas” como en la extrañeza que es para el hombre- poeta el hacerlo. Así nos evoca:

Es así que puesto a mirar les oigo las diferentes formas de pasar sobre el mundo. Y llega una nube extraña y sobreviene el silencio de un interior sagrado y fresco; pero pasa la nube y vuelve el canto, y en el canto mi gente, sorda, que se repite incesante, hacia la pureza final de otro silencio.⁷¹⁸

El glorioso instante de la poesía devuelve el mundo al punto de su surgimiento, a su Unidad, y el acto de “nombrar las cosas” a partir de los destellos de ese mundo aprehendido en sus fragmentos, se va disipando cuando la conciencia individual se integra a la conciencia cósmica, que es integrarse a Dios. Análogicamente se traslada este sentimiento de “aniquilamiento-resurgimiento” de la mística sufí a la visión cosmológica de la poesía de Eliseo Diego, de modo que el silencio se vuelve en ambos casos, la voz del universo como “hálito de los hálitos de la Unión”⁷¹⁹, “el que, diría el poeta sufí Jâmî:

[...] procedente de donde sopla el viento de la extinción, es llevado por el olfato a sus corazones; y por los rayos de luz de ese relámpago, las tinieblas de sus almas se disipan y desaparecen y, por el soplo de ese hálito, su interior, liberado por un momento del fuego de la búsqueda y la agitación del deseo, goza de un momento de descanso y tranquilidad⁷²⁰

Momento de calma que se alcanza, para Eliseo Diego, cuando el alma se despoja de inquietud y tribulación, para que la vida no sea más que un secreto balbuceado en la quietud:

Casi no roza la palabra
Siquiera el borde de la luz
Bajo la sombra de los mangos
Todo
Está inmóvil, como a salvo
Del tiempo que se va

⁷¹⁸ Eliseo Diego: “Es así que presto a mirar les oigo las diferentes formas” (*En la Calzada de Jesús del Monte, IV*) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 34.

⁷¹⁹ Jami: *Los Hálitos de la intimidad*, *op.cit.* Capítulo III, p. 49.

⁷²⁰ *Ibíd.*

-sesgado, a oscuras-
por el secreto de tus venas.⁷²¹

En Eliseo, el ámbito de los espacios intermedios donde se reúnen “las hebras de la luz y la estofa de las tinieblas”, ofrece también un espacio de confluencias entre las formas terrenales y la esencialidad, chispa de divinidad sólo obtenida por un tenue fulgor avizorado por la atenta mirada de la poesía:

El unicornio acecha por la hendidja
Minúscula de Aldebarán,
sus grandes ojos líquidos
velados de inquietud. Un bosque
profundo y simple está a su espalda
donde crece la dicha en el silencio
como la flor de la verdad.

Remoto
Llama el fénix.
[...]
Pero en el fondo
brilla un instante el áureo
punto del cuerno, en una
trémula anunciación.⁷²²

Para Eliseo Diego, la dificultad de ver sin los prejuicios adquiridos por el hombre que adulteran la nitidez de su visión, sólo es salvada por el “roce inocente de la luz”⁷²³ que alcanzan a ver los seres más puros, que para Eliseo son los niños. Por eso hay una notable distinción en el querer ver los destellos de la luz a vivir en ellos, sin la conciencia de hacerlo, lo que permite la perfecta unidad. Es esta la angustia subyacente en toda la poesía de Eliseo cuando el hombre siente la pérdida del mundo en la huida de su inocencia, hálito que, en esa inconsciencia, no se perturba por la agitación del deseo. Esa quietud, sólo conocida por los inocentes “en el principio del mundo”, es la contemplación de Dios:

Aquí los niños juegan en las salas del polvo
suaves moviendo el torpe sueño de las cosas
cuya penumbra cruzan sus manos como las palomas

⁷²¹ Eliseo Diego: “Quietud”, *op.cit.*, p. 313.

⁷²² Eliseo Diego: “A través del espejo” (*Poemas al margen*, 2000) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 582.

⁷²³ Eliseo Diego: “En un roce inocente de la luz” (*El oscuro esplendor*) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 116.

a imagen de los ángeles en el principio del mundo
cuando sus alas esparcían la bendición y las figuras.⁷²⁴

El oficio sagrado que es el vivir dentro del ruedo del mundo, sin conciencia de su extrañeza o su desarraigo, es la más plena incorporación al destello que se logra ver como espacio donde se conjugan materia y espíritu sin rivalizar sus dominios, en una llamada a Dios. Fuego e inocente luz se unen como un juego:

Juega el niño con unas pocas piedras inocentes
en el cantero gastado y roto
como paño de vieja.

Yo pregunto:

Qué irremediable catástrofe separa
sus manos de mi frente de arena,
su boca de mis ojos impasibles.

Y suplico

al menudo señor que sabe conmover
la tranquila tristeza de las flores, la sagrada
costumbre de los árboles dormidos.

Sin quererlo

El niño distraídamente solitario empuja
la domada furia de las cosas, olvidando
el oscuro esplendor que me ciega y él desdeña.⁷²⁵

José Lezama Lima, al comentar las exquisitas prosas de *Divertimentos* (1946), da una definición exacta del umbral lumínico en el que el poeta del “oscuro esplendor” se sitúa, y que logra caracterizar cualquiera de sus textos, ya sea en prosa o en verso, por lo que dice: “El haber superado que la negrura o soplo de la atmósfera supera al peso en sí de sus protagonistas, le presta al libro su salud, la cordialidad de un tono, que utiliza el susto, pero no el terror ni lo terrible.”⁷²⁶ Lo reverencial de la luz en él, su aporte a la “delicadeza suma”⁷²⁷

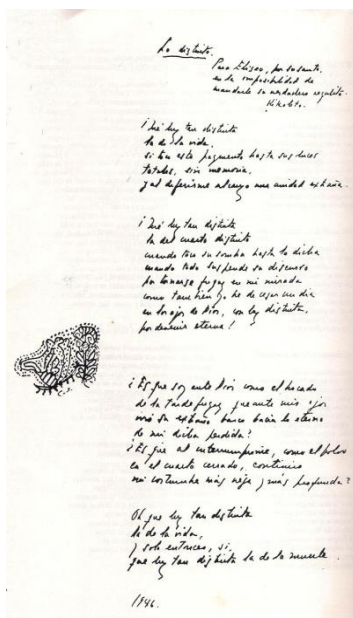
⁷²⁴ Eliseo Diego: “Los patios, el crepúsculo” (*En la Calzada de Jesús del Monte*), en *Obra poética*, op.cit. p. 59.

⁷²⁵ Eliseo Diego: “El oscuro esplendor” (*El oscuro esplendor*), en *Obra poética*, op.cit. p. 111.

⁷²⁶ José Lezama Lima: “Otra página sobre los *Divertimentos* de Eliseo Diego”, en *Tratados en La Habana*, op.cit. p.331.

⁷²⁷ Este verso que José Lezama Lima escribe en su poema “Noche insular, jardines invisibles” (op.cit.), también aparece en uno de los poemas que Eliseo incluye en “Versos al túmulo de la señora muerte” (Poema No. 9 “*De tus ojos que no vemos*”, de la sección “Versos al túmulo de la señora muerte”, libro *Muestrario del mundo o*

con la que el propio Lezama la colmará en su noche insular, sitúa la placidez lumínica más allá de lo negro, en la “negrura”, que es la posibilidad que el mar regala a la Isla para aclarar una más densa oscuridad. La zona crepuscular que guarda la poesía de Eliseo Diego, aún en la concomitancia de las sombras, crece hasta la luz como vía de salvación de su caducidad y ocaso. Quizás desdeñando ese oscuro esplendor que se cierne ante ella, ante la espléndida aurora que se anuncia, persigue Eliseo Diego los vaivenes de la luz, hasta apresarla, joven, restallante, para entregarla en su calidad áurea, que es para el poeta el brillo secreto de la naturaleza insular.



Poema de José Lezama Lima dedicado a Eliseo Diego, por el Día de su santo (fechado en 1946). En el poema Lezama hace alusiones a la luz, temática que ambos comparten en sus poéticas. El texto fue publicado en la Revista *Vivarium* (1994), IX, junio, dedicado al Grupo Orígenes, y con ilustraciones de Cleve Solís.

II.3.3. Fina García Marruz

Se ha comentado sobre la especial connotación que da Fina García Marruz a los paisajes interiores destacados a partir de un visaje de lo exterior, en lo que el investigador

Libro de las maravillas de Boloña), así como descubrimos: “Delicadeza suma, inescrutable / de esquivar la figura entre la niebla, / de avenirse la luz a la tiniebla / para ser el no ser de lo mudable [...]” (*Ibid.*, p. 281).

Jorge Luis Arcos llamara “lo Exterior en su poesía”⁷²⁸ y que si bien alcanza en los poetas originistas distinciones importantes, los comunica con la base objetual, próxima y familiar de sus contenidos, al revelar la esencia que los enlaza y los engarza al entorno. Ya Cintio Vitier había destacado el elemento de evocación por vía de la memoria llamado por él la “imaginización”⁷²⁹ que en ella se alcanza por la profundidad de sus “miradas perdidas”⁷³⁰, allí donde solamente puede llegar, más que la razón, la emoción, para alcanzar en ese develamiento de lo interior el “saber del alma”⁷³¹, tal y como expresara la filósofa María Zambrano, cercana amiga del grupo Orígenes. El dominio abarcado por la mirada se exterioriza como forma donde late una esencia aún más íntima. Es lo que Merleau-Ponty llamaría “fenomenología de la percepción”⁷³², Jacques Serrano “testimonio del espíritu”⁷³³ y

⁷²⁸ Parafraseando el ensayo de Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía” (Revista *Orígenes* (1947), IV, 16, pp. 16-22), Jorge Luis Arcos intuye en la categoría de “lo exterior” uno de los elementos esenciales en el pensamiento poético de Fina, por lo que expresa: “Y es aquí donde descansa a nuestro juicio el valor del pensamiento poético de Fina García Marruz, en su apego a lo particular, en su validación de la realidad a través de la poesía, en esa exterioridad que si es vista como trascendente, se revela en las cosas mismas, por lo que, si bien reconoce un límite para el conocimiento de la realidad [...], ese límite no supone la negación de los sentidos, sino que los presupone [...]” (Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, Ed. UNION, 1990, p. 118). Uno de los epígrafes del Capítulo II del libro referido, está dedicado por entero a este tema (*Ibid.* “Lo exterior” en Capítulo II, pp. 111-119).

⁷²⁹ Sobre esta idea ya hemos comentado en acápite II.2.1, nota 136.

⁷³⁰ Nos referimos al primero de los libros de Fina García Marruz, titulado *Las miradas perdidas* (La Habana, Ed. Orígenes, 1951)

⁷³¹ Ya nos hemos referido en el Capítulo I a esta idea, como sabiduría espiritual más allá de un saber puramente racional.

⁷³² Nos referimos al libro de Maurice Merleau Ponty *Fenomenología de la percepción* (1949) donde con profundidad estudia el fenómeno de la percepción visual de los cuerpos. Entre otros aspectos de esta aprehensión fenomenológica de la realidad expresa: “[...] la revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo, se extiende a todo el mundo sensible. Y nuestra mirada, advertida por la experiencia del cuerpo propio encuentra en los demás objetos el milagro de la expresión” (M. Merleau Ponty: *Fenomenología de la percepción*, París, Ed. Gallimard, 1949, p. 40). Para Fina, este “milagro de la expresión” reside en el coeficiente de libertad de esa visión que busca el objeto extendido “a todo el mundo sensible”, como dijera Merleau Ponty, y que es motivado por amor como base intencional de la mirada. Sobre tales condicionantes para la aprehensión objetual, nos dice la poeta cubana: “La libertad no debe residir, pues, en nosotros, nuestra elección, sino en la visión exterior de nuestro fin, en la entrega amorosa a un objeto.” (Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, loc.cit. p. 17). La importancia de la categoría de “lo exterior” como trasunto poético en Fina García Marruz, lo realza la propia escritora desde sus primeros textos, al ser introducido el asunto en el ensayo “Lo exterior en la poesía” (ya mencionado) publicado en la temprana fecha de 1947, y donde con amplitud ahonda en un tema que acompañaría toda su obra. El texto fue incluido luego en sus *Ensayos* (La Habana, Ed. Letras cubanas, 2003, pp.75-85), edición por la cual seguiremos citando.

⁷³³ Jacques Serrano: *La significación de los cuerpos*, Barcelona, Ed. Troquel, 1967, p. 140.

que para Friedrich Schelling fuera la más simple relación de la figuración con la naturaleza⁷³⁴, base de toda prodigalidad y manifestación de lo real. En esta especulación del objeto como forma, se avista un particular pensamiento poético allegado a la fenomenología (quizás aquella señalada por Edmund Husserl en las “objetividades esenciales”⁷³⁵ que sitúa en lo aparential del mundo una vía de penetración de sus esencias) tesis básica del ensayo “Lo exterior de la poesía” (1947) que apela a una “exterioridad mucho más profunda”, que va más allá de lo “externo-conocido” para aproximarse, por el misterio de la Forma, a lo “externo-desconocido”, “verdadera allendidad de lo Exterior”.⁷³⁶ Estas figuraciones que en Fina superan la más notoria de cuerpo y que se deslizan por los contornos exteriores de lo expresado, son la posibilidad de percepción espiritual, intuición poética a la vez que mediadora de la realidad primera, prescindible de ésta en un nuevo rango de realidad, portadora de un eco preciso en aquello que en el pensamiento oriental es “lo imaginal”, y que en ella se traduce en el concepto eminentemente católico de misterio. Pero ese misterio, sabemos, no se queda en el signo, sino que se abre a lo infinito por perfectibilidad hacia Dios, imagen detonante que traspasa ese “externo-conocido” y que continúa su marcha hacia lo insondable que es lo “externo-desconocido”.

En concordancia con el pensamiento de Friedrich Schelling, -filósofo alemán propugnador de una filosofía de la naturaleza, con quien encontramos comunidades de espíritu y puntos de contacto sorprendentes-, Fina García Marruz parece decirnos que “la

⁷³⁴ Nos referimos a las tesis desarrolladas en su libro *La relación de las artes figurativas y la naturaleza* (1954), donde enfatiza su idea de la naturaleza, *leit motiv* de su obra filosófica, dentro de las artes y la poesía.

⁷³⁵ Las “objetividades esenciales” (sobre lo cual nos hemos referido en el Capítulo I, acápite I.1.1.), es un concepto integrado a la fenomenología de Husserl que se apoya en lo aparential del mundo como vía de penetración de sus esencias, por lo que en él lo fenoménico apunta a una gnoseología como vía de aprehensión y conocimiento del mundo. Encontramos una similitud básica entre esta idea y la de imagen poética -no solamente en Fina, sino también y muy notoriamente en José Lezama Lima- por ser esta imagen la vía de conocimiento del mundo de las apariencias en busca de sus esencias. Sobre estos conceptos véase Edmund Husserl: *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Alianza Universal, Madrid, 1944.

⁷³⁶ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía” en *Ensayos, op.cit.* p. 75-76.

naturaleza es el espíritu visible, y el espíritu es la naturaleza invisible”⁷³⁷, secreto de su constante movilidad o, como dijera Jacques Maritain sobre el amor, que configura en el interior la Forma que trasciende toda Forma, “metáfora del corazón”⁷³⁸ como vía de conocimiento del mundo, que es el conocimiento poético. La dicotomía que se alcanza a ver entre lo visible y lo invisible, que para Fina es la relación sutilmente diferente entre lo “exterior-conocido” y lo “exterior-desconocido” como reflejo de lo esencial de la Forma, es parte de una relación de semejanza, la que es señalada por Michel Foucault en la “simpatía” como enlace de similitud. Según el filósofo francés, en este diálogo entre lo visible y lo invisible, la semejanza es “[...] la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles, sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesario una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad”⁷³⁹, figura que en García Marruz será la preponderante de “lo exterior”. Penetrar lo “externo-desconocido” se avista ya desde sus primeros versos, escritos entre 1939 y 1949 siendo aún muy joven, y donde sitúa la “distancia mágica”⁷⁴⁰ entre su mirada y la realidad, para salvar la “allendidad de lo Exterior” por una mirada prístina, motivada por el amor y la grandeza de Dios. Así dice en uno de esos poemas, recopilados en “Primera Hora” (recogido en *Hora temprana*):

Yo nunca había oído cantar al alba un hombre
Y os digo que no hay nada más serio que una voz,
Porque una voz es algo más hermoso que un nombre,
Y un nombre, ya sabemos cómo es cosa de Dios.⁷⁴¹

⁷³⁷ Citado por Alfonso Castano Pinau en su “Prólogo” a F. Schelling: *La relación de las artes figurativas y la naturaleza*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1954, p. 14.

⁷³⁸ Aludimos al ensayo homónimo de María Zambrano: “La metáfora del corazón” (Revista *Orígenes* (1949), I, 3, pp. 3-10) donde elabora una novedosa hermenéutica filosófica a partir de la figura literaria de la metáfora, vía única para llegar al conocimiento de las cosas en su mayor esencialidad. En el Capítulo III nos referiremos a este concepto, por sus relaciones con la poética lezamiana.

⁷³⁹ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, op.cit. p. 35.

⁷⁴⁰ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía” en *Ensayos*, op.cit. p. 78. Sobre esta idea comenta: “Pero hay lo que podemos llamar una *distancia mágica* entre el ojo y lo mirado que no puede traspasarse sin que le equilibrio interior y exterior quede roto para siempre” (*Ibíd.*), lo que presupone un espacio de contemplación sutil entre lo aparential y lo esencial. La poeta Cleve Solís, integrante del Grupo Orígenes en una ulterior etapa, prepondera este concepto al punto de titular uno de sus libros *Las mágicas distancias* (1961), donde recrea en sumo grado la visualización del acto poético.

⁷⁴¹ Fina García Marruz: “Primera hora” (sección *Hora temprana*) en *Obra poética*, op.cit. p. 314.

En los poemas escritos entre 1940 y 1951 no incluidos en *Las miradas perdidas*, luego reunidos con el título *Umbral*, ya se advierte la agudeza de una vista que al incidir en lo observado no se refracta sino que penetra para buscar el verdadero sentido de su figuración, sabedora de que más allá de esa impresión de los sentidos, y aún en ellos mismos, resbalado por sus contornos aparece una “exterioridad mucho más profunda”⁷⁴², realidad que será el “nosotros mismos y Dios”⁷⁴³. De estas consideraciones da fe su poema “Cántico”:

Pero qué antiguo mi cuerpo bajo el cielo
lo que tocan mis ojos es el rayo de tu voz
el ojo ve contornos, la mano sabe formas,
y su oscuro palacio es revelado.
Pero qué amarga costumbre continuar para siempre
habla al fin, qué rodea la estrella, qué alude
el leopardo, nombrando fabulosamente a tu mártir.⁷⁴⁴

Consustancial a la Forma y como un rango a la vez que poético, estético en su poesía, “las miradas” son un recurso que se entraña en lo vital y así en lo vital poético de García Marruz. En el ensayo “Lo exterior de la poesía” insiste Fina en el impulso que abre las compuertas de un trasfondo esencial, y que crea la verdadera libertad de una imaginación que proviene, para ella, de la visión. La incorporación del mundo, el develamiento del manto protector de las superficies, el ahondamiento en la multiplicidad de lo real con la conciencia unitiva de ver más allá de las imágenes para aprehender su misterio, son los “secretos del mirar atento” (“lo poético” para Eliseo Diego, como ya hemos visto) de una visión del alma, acto de mirar que es el salto “...a la orfandad divina, / [...] del ojo que te mira y que me mira”⁷⁴⁵, juego vivencial de entrar al mundo, salvar sus límites, por los juegos de la mirada.

⁷⁴² Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 75.

⁷⁴³ *Ibíd.*

⁷⁴⁴ Fina García Marruz: “Cántico” (sección *Umbral*) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 320.

⁷⁴⁵ Fina García Marruz: “¿Soy yo al que desprende...?” (*Las miradas perdidas*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 30.

Pero esa mirada no proviene de los “ojos abiertos”⁷⁴⁶-que quedarían, como sentidos de apropiación del epifenómeno de lo aparential, en lo “exterior-conocido”- sino “de la visión del ojo cerrado”⁷⁴⁷, “videncia” guiada por la intuición de “las miradas perdidas”, sabiduría de gracia -diría Santo Tomás- sabiduría por iluminación -sería para San Agustín- que convergen ambas en una sabiduría poética como “saber del alma”. Esta visión del ojo cerrado, que en el sufismo iraní es la visión del “ojo de la certeza”⁷⁴⁸, es la verdadera visión que se inicia con la apertura (siempre interna) de los ojos, que sigue por el rostro y se continúa por todo el cuerpo. Para el llamado “fiel de amor”⁷⁴⁹, aquel que mira con los ojos del alma (tan cercana Fina García Marruz como lo fuera María Zambrano a esta mirada), todo rostro es un testigo teofánico porque sin éste, sin ese espejo que traduce el alma, el ser divino se mantendría como *Deus Absconditus*. Sin pretender ahondar en el tema del rostro, asunto de tan notable importancia en su poética, sí debemos recordar que es en Fina uno de los más notorios índices de la calidad de lo exterior y la dialéctica de las cotas espaciales, donde la superficie es el único límite, imágenes superpuestas de esas distintas figuras que se alcanzan dentro del tiempo, alertas a la fuga que a veces debe contener la “máscara” como a un principio eterno infinitamente devuelto y desvanecido. Interesante es, dentro de la significación que para Fina

⁷⁴⁶ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 76.

⁷⁴⁷ *Ibíd.*

⁷⁴⁸ En el libro de Rahmân Al-Jâmî: *Nafahât al-Uns* (1477): *Los Hábitos de la Intimidad* (*op.cit.*), del que hemos ejemplificado sobre conceptos del sufismo que obran en semejanza con las ideas poéticas de los autores estudiados (entre ellos Eliseo Diego, Fina García Marruz, Juan Clemente Zenea y José Lezama Lima), se expresa el término *ayn* con dos acepciones: “esencia” y “ojo” que unidas determinan una “visión en esencia” que se parangona asimismo con el término *iyân* como contemplación por “el ojo de la certeza”. Véase Rahmân Al – Jâmî: *Los Hábitos de la Intimidad* (*op.cit.*), p. 42.

⁷⁴⁹ El concepto de “fiel de amor” en el sufismo iraní es un “testigo de contemplación” (Henri Corbin: *El hombre de luz*, *op.cit.* p. 106) del ángel-luz correspondiente a cada hombre y es quien media entre la luz divina y la terrenal al servir de traspaso para su contemplación. De este modo -tal y como dice el místico Najm Kobrâ, quien es comentado por Corbin- “[...] tu contemplación vale lo que vale tu ser; tu Dios es el que tú mereces; él testimonia de tu ser de luz o de tu tiniebla” (citado por Henri Corbin: *El hombre...*, *op.cit.* p. 106). Henri Corbin especifica lo que este “fiel de amor” significa para Ibn Arabi (el pensador sufi de mayor acercamiento a los poetas origenistas, como hemos dicho) ya que opera como un intermediario (lo que sería también para el hombre que contempla la luz y que paulatinamente se ilumina con el conocimiento divino, tal y como fuera para San Agustín), de tal modo que su contemplación “garantiza o asegura las tinieblas en la medida en que las tinieblas la invadan y dominen” (*Ibíd.* p. 109). Esta posición intermedia que asume el hombre, se parangona en Fina García Marruz con el equilibrio que alcanza la mirada poética por la “distancia mágica” que hay entre el ojo y lo mirado, como mediador de un haz de luces que devela la esencialidad del objeto.

García Marruz tiene el tema del “rostro” como blasón (recordemos sus paradigmáticos versos: “No mira Dios al que tú sabes que eres / -la luz es ilusión, también locura- / sino la imagen tuya que prefieres, / que lo que amas torna valedera, / y puesto que es así, sólo procura / que tu máscara sea verdadera”⁷⁵⁰) una de las cuatro similitudes que determina M. Foucault como signatura del mundo, en la “analogía”, donde ejemplifica con la relación que va “de los órganos de los sentidos al rostro que animan”⁷⁵¹ y que para Fina fija las correspondencias entre ambos polos señalados en la relación entre “la imagen tuya que prefieres”⁷⁵² y la “máscara (que sea) verdadera”⁷⁵³, en su caso.

En analogía con otras religiones, el misticismo sufí -como el cristianismo en su oración como mirada íntima devuelta a Dios- recuerda en una plegaria que “cada vez que sube a ti una llama, una llama desciende del cielo hacia ti”⁷⁵⁴, lo que resulta fórmula dual, como arribo de la luz divina al alma, a través de la visión interna, que será la penetración por lo exterior-conocido hasta lo exterior-desconocido, en un itinerario de luz. El raro equilibrio entre ese mundo corpóreo que se desvanece y el mundo espiritual, está fijado por una “distancia mágica”, medida cifrada entre “el ojo y lo mirado”⁷⁵⁵ que sólo se salva en un único fulgor de lo poético como “espacio imaginado” o más precisamente, como espacio de lo “imaginal”, más allá de la imaginación como proceso, instante cuando lo invisible toma realmente forma a través de la invocación y la figuración para vencer la “exterioridad”. El instante del fulgor poético puede asemejarse con ese momento en que ocurre el “destello”,

⁷⁵⁰ Fina García Marruz: “Ama la superficie casta y triste” (*Las miradas perdidas*) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 38.

⁷⁵¹ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, *op.cit.* p. 30.

⁷⁵² Fina García Marruz: “Ama la superficie casta y triste”, *op.cit.* p. 38.

⁷⁵³ *Ibíd.*

⁷⁵⁴ Henri Corbin: *El hombre de luz...*, *op.cit.* p. 101. La cita proviene de un comentario sobre el concepto de “testigo teofánico” (que es el mismo que “testigo en el cielo”, “fiel de amor”, ya comentado) de Najm Kobrâ y que sitúa una relación de semejanza entre el hombre que contempla la luz divina y lo contemplado, punto de convergencia de lo divino y lo terrenal. Para Corbin la relación de rebote entre la llama que sube por la oración y la llama que desciende como respuesta al reclamo, es “verificación experimental para ilustrar el motivo de la reunión de lo ‘semejante con lo semejante’” (*Ibíd.*)

⁷⁵⁵ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 78.

difícil concurrencia de los “primeros rayos de la manifestación de la Esencia”⁷⁵⁶ antes de llegar al ocaso en su extinción. Los dos grados de conocimiento de la Unidad a la que aspira la *gnosis* -y así la *gnosis* poética- están dados por la capacidad de “ver”, primero, como estado, a partir de la remembranza que es la aprehensión de la realidad como recuerdo de Dios y de las cosas en las que se brinda, y segundo, por la ofrenda sin mácula en una identidad que se aprehende sin conciencia del acto. Esta penetración en las esencias, cuando las formas de lo existente desaparecen y dejan sólo la luz, es la llegada a la “conciencia unitiva” por la que desaparecen las formas del mundo para dejar paso a la sola visión de Dios como “cualidad del unitario”⁷⁵⁷. El Diálogo del Hombre y Dios que es comunión y reintegración en el origen, lo expresa Fina de este modo: “[...] Y es que la distancia que separa nuestro ojo del tamaño ideal, aparente de las cosas, estuvo medida desde el Principio, su longitud exacta es la cuerda de la alabanza del Padre y la que hace posible el cántico en las lenguas justas.”⁷⁵⁸. En busca de lo “exterior-desconocido”, sumergida en la propia exterioridad, Fina llega a aquello que llama F. Schélling “el alma de la forma”⁷⁵⁹, que es alma de la naturaleza como *anima mundi*.

⁷⁵⁶ Rahmân Al-Jâmî: *Los Hábitos de la Intimidad* (*op.cit.*), p. 49. La idea completa de Jâmî es: “Antes que brillen para ellos los primeros rayos de la aurora de la manifestación de la Esencia, y antes de que estén asentados y bien radicados en la estación de la extinción, sucede que, de vez en cuando, un destello proveniente de las nubes refulgentes de la manifestación brilla y luce en su contemplación de Dios [...]” (*Ibid.*) El proceso de aprehensión de las cosas por la imagen poética que en Fina García Marruz (así como en Eliseo Diego y en José Lezama Lima) surge de un fulgor poético como epifanía, es aquí explicado por Jâmî a partir de metáforas igualmente poéticas, para mostrarnos lazos de concordancia entre ideas. Sobre los conceptos de “estación de la extinción” y del “hábito de los hábitos de la Unión” como voz del universo, también aplicable al tema de lo lumínico en Eliseo Diego, nos hemos referido en acápite correspondiente (notas 314 y 316).

⁷⁵⁷ Jâmî, en su ya referido libro, enuncia siete cualidades que ha de tener la persona divina (la que se acerca al concepto de “hombre de luz” comentado por Corbin en su libro homónimo) una de las cuales es la “cualidad del Unitario” (Rahmân Al-Jâmî: *Los Hábitos de la Intimidad*, *op.cit.*, p. 29) como reflejo “de la luz de su Esencia” (*Ibid.*) la que reúne en sí misma a las demás. De tal modo dice: “Todas las tinieblas producidas por las formas de la existencia desaparecen y se evaporan, prácticamente, en la luminosidad que desprende la luz del *Tawhid*. Esta luz se oculta y se confunde en la luz del estado del unitario, del mismo modo como la luz de las estrellas se confunde en al del sol [...]” (*Ibid.* p. 31).

⁷⁵⁸ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 76.

⁷⁵⁹ F. Schélling: *La relación de las artes figurativas...*, *op.cit.* p. 55. La frase en contexto es: “El alma y el cuerpo están también en perfecta consonancia; el cuerpo es la forma, la gracia es el alma, aunque no el alma en sí, sino el alma de la forma o el alma de la naturaleza” (*Ibid.*) De este modo Schélling expone su propia consideración de *Anima Mundi*, que es la relación exacta entre forma y espíritu del mundo. La enunciación que hace el filósofo alemán de los grados de visibilidad de la forma, que tiende a una introspección gradual que va de lo más visible a lo más invisible, nos recuerda aquella que expresara Vitier en su Primera lección de *Lo cubano en la poesía* (*op.cit.*) al interpretar el recorrido de la luz para develar lo cubano en “grados cada vez más distintos y

La dicotomía forma-contenido, extensamente abordada por diversas corrientes filosóficas, en particular por la filosofía natural, adquiere en Fina García Marruz rebotes peculiares en línea de continuidad con algunos pensadores. Entre ellos, a más del ya referido filósofo, destaca el místico alemán del siglo XVIII Karl von Eckartshausen, quien en su libro *La nube en el santuario* (1802) destaca ideas que resuenan con sorprendidas correspondencias con el pensamiento de García Marruz: “El mundo visible con todas sus criaturas -dice el pensador alemán-, no es más que la figura del mundo invisible; lo exterior es la signatura de lo interior. Lo interior trabaja constantemente para manifestarse”⁷⁶⁰, palabras que destacan además la dicotomía ya señalada en Fina entre “lo exterior-conocido” y “lo exterior-desconocido” como signatura de esa esencialidad buscada.

Con iguales acordes hallamos en Plotino, y en virtud ya de una muy propia “estética de la luz”⁷⁶¹, la expresión de una dialéctica entre lo de “afuera” -como objeto conocido- y lo de “adentro”, como sujeto que conoce, tesis que desemboca en un conocimiento como mística, unión íntima entre sujeto y objeto, lo que pudiera traducirse en el pensamiento de Fina como el diálogo entre lo exterior-conocido y lo exterior-desconocido, ajuste preciso entre la materia y el alma de la materia, simpatía perfecta de la que hablara Plotino, y que recuerda la *unio sympathia* de la mística sufí, referida por Henri Corbin⁷⁶². Más interesante aún, en lo que nos respecta, serán los enlaces establecidos por Plotino entre la Luz y el Amor, ya que para llegar a esta mencionada sintonía entre lo de afuera y lo de adentro, es necesario

luminosos” (Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía, op.cit.* p. 13) para así dar un muy análogo panorama al mostrado por Schelling. Citemos de Vitier todo el fragmento: “La poesía va iluminando al país. Lo cubano se revela, por ello, en grados cada vez más distintos y luminosos, Primero fue la peculiaridad de la *naturaleza* de la isla. No olvidemos que el fondo natural es decisivo para entender las configuraciones del carácter, el sentimiento y el espíritu. Muy pronto, junto a la naturaleza aparece el *carácter* [...]. Más adentro comienza a brotar el sentimiento, se empiezan a oír las voces del *alma*. Finalmente, en algunos momentos excepcionales, se llega a vislumbrar el reino del *espíritu*, del espíritu como sacrificio y creación.” (*Ibid.*) La relación entre el alma y el cuerpo, en Schelling, recorre para Vitier “la *naturaleza, carácter, alma, espíritu*” (*Ibid.*) como unidad completa de la *physis* insular.

⁷⁶⁰ Citado en Karl von Eckartshausen: *De las fuerzas mágicas de la naturaleza* (fragmentos), *op.cit.*, p.5.

⁷⁶¹ Ya nos hemos referido a la estética de la luz de Plotino, en el acápite I.2.1 del Capítulo I.

⁷⁶² Véase Henri Corbin: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi, op.cit.* Capítulo I “Pasión y compasión divinas: de la *unio mystica* como *unio sympathica*”.

“amar” lo inteligible, a través de lo sensible, lo que recordara Schelling al expresar que “el amor es el lazo de todas las cosas”⁷⁶³, resonancias -neoplatónicas y naturalistas- que se hacen corresponder con el trasunto poético en Fina que por la visión interior de un Objeto llega a su entrega amorosa, y que nos conducen a escuchar con especial acuciosidad los versos: “Ama la superficie casta y triste / Lo profundo es lo que se manifiesta / La playa lila, el traje azul, la fiesta / pobre y dichosa de lo que ahora existe.”⁷⁶⁴ Ya expresada en Plotino una estética de la luz que comporta un conocimiento como mística, e incorporadas otras variantes de teorías estéticas que plantean, unas, la estética física -como expresión de la armonía y la proporción- y otras, la estética metafísica -encaminadas a exaltar la belleza de las ideas más allá de la forma- podemos considerar que en Fina se formula una conjunción de ambas, pues su peculiar modo de expresar una exterioridad de la forma, sabemos que supera el mero diseño de la línea externa, para ahondar en la esencia vibrátil que habita en su esquema. Tal conjugación entre una estética física y una metafísica (tan empática con el pensamiento árabe que hospeda cualquier forma de expresión cargado de sensualismo y sinuosidad vivencial), no está basada en una elección como acto racional, sino “en la visión exterior de nuestro fin, en la entrega amorosa a un Objeto”⁷⁶⁵, lo que apunta en su ensayo “Lo exterior en la poesía” donde subyace todo un manifiesto estético -ya hemos dicho-, entrega amorosa que traza un itinerario exacto entre la línea externa -la conocida y la desconocida- así como entre ambas y la Luz que devela la *gnosis*, es decir el conocimiento de ellas.

Si bien la Luz, en su doble condición de *Lux* -corpórea, rayo divino, irradiación- y *Lumen* -resplandor, esplendor, iluminación resultante en las cosas- es la encargada de iluminar el mundo y así crearlo por su incidencia en sus formas, es bien resaltado -y así estudiado en los tratados ópticos que datan desde los árabes, los enunciados en la patrística

⁷⁶³ F. Schelling: *La relación de las artes figurativas...*, *op.cit.* p. 62.

⁷⁶⁴ Fina García Marruz: “Ama la superficie casta y triste”, *op.cit.* p. 38.

⁷⁶⁵ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 71.

hasta los más actuales de la física moderna⁷⁶⁶- que ella misma es sustancia y engendra corporeidad (corpúscular y energética), esto es, constituye el principio del universo, desde el genésico *Fiat Lux*. Al crear el mundo material, la luz demuestra que es materia prima, vida y existencia ella misma, que se desgrana y vierte en él. En el itinerario de la luz, del que hablan San Buenaventura y San Agustín, la luz recorre un camino que corresponde al avatar humano: el hombre como destello de Dios, es reintegrado a su seno, ya entonces ser “iluminado”. Posteriormente, Roberto Grosseteste ha argumentado que este itinerario tiene su límite mayor en el firmamento, pero que dirige también la luz hacia el centro del mundo, que es lo mismo que decir que su itinerario comporta una “centración”, propagación de la luz hacia el interior de la propia luminosidad, centro oscuro donde se penetra al traspasar la “allendidad de lo exterior”. De este modo, vemos que el itinerario de la luz, en un movimiento fijado por sus gradaciones, descubre la misma sustancia lumínica en “lo oscuro”, plenamente manifestada en el instante de su figuración. Tanto por el movimiento de la luz en su recorrido por estaciones -atributos, modos, destellos- como por esa imposibilidad humana de absorber de toda una vez la luz divina, imposibilidad de salvar drásticamente la “distancia mágica” - diría Fina- “entre el yo y lo mirado, que no puede traspasarse sin que el equilibrio interior y exterior quede roto para siempre”⁷⁶⁷, es que surgen las metáforas de luz, que posibilitan un diálogo entre el Yo y el Hacedor, para la aprehensión paulatina del *logos*. La metáfora de luz mantiene la “distancia mágica” simbólica entre la imagen de Dios, en lo visible, y el mismo Dios como significado aún invisible, afán que trata de descubrirse en esa exterioridad desconocida que se logra entreabrir como arcano, como “fuente sellada”⁷⁶⁸.

Ya sea visto como instante en el itinerario de la luz, o realizado en una metáfora luminosa, aparece el rango de lo oscuro -la negrura, diría José Lezama Lima a propósito de

⁷⁶⁶ Sobre el tema de las estéticas de la luz, hemos hecho un exhaustivo recorrido en el Capítulo I.

⁷⁶⁷ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 78.

⁷⁶⁸ *Ibíd.* p. 85.

Eliseo Diego- como uno de sus atributos. Llegar a lo que los cabalistas mencionan como “oscuridad primordial”, que para ellos es Dios más allá de toda comprensión y manifestación, es penetrar el reino de los *Inferos*, pero no para quedar preso en él, sino para lograr la impulsión hacia el reino de los cielos, que es el reino de la luz, proceso tan bien explicado en la metáfora de la “rueda de los órficos”⁷⁶⁹. La impulsión lleva a rescatar ese “Dios escondido” hasta su manifestación luminosa, impulso que hace traspasar lo escondido y oculto de lo externo, iluminado a medias, para llegar a la Fuente de Luz, allí en lo hasta ahora desconocido. Lo más sugestivo de las metáforas lumínicas en la poesía de Fina García Marruz, es el riesgo constante que plantean, en su dicotomía de lo externo, rejuego de luz y oscuridad. Las mirada poética de Fina García Marruz, su visión interna, descubre la esencialidad de lo luminoso en ese paisaje amenazante, ora agreste, ora hostil, pero que ella penetra con una sabiduría de gracia que le permite visitar, sin miedo, tal espacio, con la idéntica serenidad y valor con que se conversa con la luz. El diálogo lo inicia en las equidistancias del alba, el más inquietante refugio de la luz cuando llega y cuando escapa, huída de una noche angustiosa y titubeante:

El alba separa de la luz
la sombra”, cantabas tú. El alba
separa. ¿Separa, el alba?
Y nosotros, aquí, estamos
¿en la sombra, en la luz?

⁷⁶⁹ El orfismo fue una de las corrientes presocráticas de pensamiento que más interés puso en el tema de la luz, y que hacía de los ciclos luz-oscuridad, día y noche, un diálogo de movilidad señalada en la “rueda” y conocida así como “rueda de los órficos”. El juego constante al que alude Fina García Marruz entre la luz y la oscuridad, lo visible y lo invisible, tiene por referencia mediata el sentido lumínico de los órficos, que interpreta como necesidad el hundimiento en la noche para renacer en el amanecer. La filosofía de María Zambrano -gran transmisora del pensamiento occidental para los origenistas- estuvo permeada del orfismo, lo que se señala notoriamente en su concepto de la luz (al que aludiremos en el acápite correspondiente en el Capítulo III). José Lezama Lima dedica un ensayo capital a la interpretación del orfismo (José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* pp.67-78), del que hemos tomado algunas referencias ilustrativas de su concepto lumínico. Su poema mas ejemplar del tema es: “Doce de los órficos” (*Poesía completa*, *op.cit.* pp. 342-353) donde introduce con especificidad la metáfora de “la rueda de los órficos” (“La ruela humedece la suerte infernal del doble. [...] / Cuando la esfera deja de escindirse en el cuadrado / y la conjugación del verbo reúne lo sugerente con lo hostil, / el aliento, la cantidad de aire penetrador es también un signo, rocía la indistinción de la torre negra y de la noche. / Lo semejante sólo se rompe con la resurrección.” (*Ibid.*, pp. 343-349). Como se advierte en los versos, el movimiento de la “rueda de los órficos” es la movilidad de las figuras que representan tan sólo momentos de una sustancia semejante, que es la luz.

[...]
Pero, ¿estás, estarás
en el alba tú, y lo que nos separa
es la luz, la luz que nos habrá
de unir a todos, alguna vez,
a la sombra que fuera nuestra
luz también, aquella sombra, otra luz?⁷⁷⁰

Todo conocimiento es un proceso, y es por lo mismo que la gnoseología de la luz es un largo camino desde el *Lux* hasta el *Lumen*, desde la irradiación hasta los resplandores, diversidad luminosa en el ser de las cosas. Por ese largo camino que son los “saberes antiguos”, las metáforas lumínicas de Fina García Marruz se desplazan hacia el centro de lo oscuro, aún a riesgo de tropezar falacias -espejos, lámparas de fuego- atributos y formas de luz que como epifenómenos pudieran desvirtuar el encuentro con la Luz verdadera. Integrada la escritora al mismo linaje de los “poetas de la noche”, precedida entre los cubanos por Juan Clemente Zenea, Luisa Pérez de Zambrana y José Martí, entre otros, Fina García Marruz atiende a la “noche oscura” al entender su “música callada”⁷⁷¹. Cuerpo ella misma, la Luz muestra su externo-desconocido en una sustancia que, antecesora del alba, muestra síntomas de angustia ante la luz presentida en la madrugada:

Celeste el carricoche como un ángel sencillo
pasa bamboleándose. ¿Empieza ya a despertar
el tembloroso cuerpo velado tristemente?
¡Oh misterio que tiembles, sonrisa de las vírgenes,
ante la muda Esfinge manchada de milenios!
¡Oh misterios, oh fuentes, oh asnos delicados,
ofrecida torpeza de esta luz indecisa,
frente a la flecha fría de mi sagacidad.⁷⁷²

⁷⁷⁰ Fina García Marruz: “Las melodías italianas” (*Habana del Centro*), en *Obra poética, op.cit.* p. 48.

⁷⁷¹ Hacemos alusión a los versos de San Juan de la Cruz: “[...] En par de los levantes de la aurora, / La música callada, / la soledad sonora, / la cena, que recrea y enamora”. (San Juan de la Cruz: “Canciones entre el alma y el esposo” en San Juan de la Cruz. Santa Teresa de Jesús: *Poesías*, introducción de Enrique Saíenz, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1985, p. 79). Fina ha estudiado con profundidad el significado del silencio como “música callada” en San Juan de la Cruz, en su ensayo *San Juan de la Cruz: de la palabra y el silencio* (La Habana, Ed. Vivarium, 2013).

⁷⁷² Fina García Marruz: “Poética para la madrugada” (*Las miradas perdidas*), en *Obra poética, op.cit.* tomo I p. 89.

Sagacidad que se apega al misterio, porque aunque se expresa en una exterioridad radiante, de “...vivos vitrales tras las arcadas puras! / Hallazgo del azul en pardos transeúntes!”⁷⁷³, sabe que la respuesta subyace “más allá del abismo / de mi rostro y su espejo interrogante”⁷⁷⁴, allí en el “centro de pobreza espléndida / que organiza los astros, las piedras y los nombres!” (“Madrugada, piedras, pájaros”)⁷⁷⁵. Y por buscarlo, “gloria a lo oscuro”, al cuerpo luminoso de la noche. Y así dice:

He aquí la noche bíblica de Job y de amaranito,
la noche desvestida de las noches, la pura
originaria. Oh vedla inmensamente desnuda
saliendo de las manos de Dios: es solo un canto
de terrible alegría ensordeciendo llanto
de la carne mortal, enseñando a la oscura
luz de los hombres lo que es la luz oscura
de Dios...⁷⁷⁶

Estamos frente a la inmensa noche mística que se oculta, como externo-desconocido, de la cósmica, la vista y disfrutada, no temida. Es ahora que se nos presenta la primigenia noche, inalcanzable por divina, sin nexo aún, sin semejanza, sin manifestarse más que por la añoranza humana por un dios escondido en ella. A ese cuerpo asomado ante la visión interior del ojo curioso y anhelante, llegan las miradas dirigidas para captar, más allá de una figura exterior nocturna, su significado, su correspondencia con el alma del mundo, ya que es sabido que cada sentimiento, función, cuerpo, tiene su parangón en el ámbito espiritual, a veces de miedo, de desconsuelo o de terror. Así se prenuncia “lo oscuro” como el ángel arquetipo de lo triste, como un desequilibrio en la armonía de lo justo, la bondad aún sin iluminar. Así se asiste a otra oscuridad:

⁷⁷³ Fina García Marruz: “Madrugada, piedras, pájaros” (Las miradas perdidas), en *Obra poética*, op.cit. tomo I p. 88.

⁷⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁷⁶ Fina García Marruz: “La noche” (*Las miradas perdidas*) en *Obra poética*, op.cit. tomo I p. 84.

Si esto es el heno verde ¿qué al seco?
¡Si esto al que probó la leche
nada más, con soñoliento ceño!
Sepultólo la piedra. ¡Y oros leves
le jugaban encima, iban bullendo!
No para él, el adorable, breve
dulce tiempo! El confiar no cede
jamás, y el bulto atroz sobreviniendo!⁷⁷⁷

O también lo oscuro puede ser lo perdido:

La realidad confía en la memoria,
que es un soplo tan leve,
cuando su recio cuerpo da en la sombra
su sol desaparece, [...] ⁷⁷⁸

Al igual que existe una mística de la luz, es advertida una mística de la oscuridad, que muestra sus dones por el itinerario que las conecta y conjunta, de acuerdo a sus grados de iluminación. De este modo se puede hablar de una “mística de la luz de la oscuridad”⁷⁷⁹, manera de entender con mayor profundidad la “noche oscura”, bebida en las fuentes de la “noche de luz” (la *nox illuminatio*) y el “sol de medianoche”⁷⁸⁰ (de tan fuertes resonancias en José Martí) de la mística sufí. En este *maremagnum* de ideas y conceptos, donde bucean por igual la oscuridad y la luz como sustancias -definidas así desde las teorías lumínicas de san Buenaventura, Ficino y Eckharthausen-, se sumerge Fina García Marruz para crear sus metáforas lumínicas, centradas en el cuerpo oscuro como el exterior-desconocido de mayor imantación. En el imaginario sufí, tan plenamente arraigado en el neoplatonismo, la poesía mística y -más cercano al pensamiento moderno, en los “saberes de la luz” de María Zambrano (y de este modo irradiado a la poesía cubana)-, aparece el concepto de “Naturaleza

⁷⁷⁷ Fina García Marruz: “A un niño sepultado e una cueva mientras jugaba” (*Visitaciones*), en *Obra poética*, *op.cit.* tomo I, p. 310.

⁷⁷⁸ Fina García Marruz: “Lo oscuro” (*Las miradas perdidas*), en *Obra poética*, *op.cit.* tomo I, p. 53.

⁷⁷⁹ Sobre una mística de la oscuridad, que es la mística de la luz de la oscuridad, hemos tratado en el acápite I.1.1 del Capítulo I, al referirnos al sentido de la luz en la cábala cristiana.

⁷⁸⁰ Sobre estos conceptos véase el acápite I.2.8 referido a las teorías lumínicas en el sufismo, del Capítulo I (nota 117).

Perfecta” y el “Hombre de Luz” -ya comentados- que representan una aventura cósmica de reintegración, muy en correspondencia con una simbología cristiana donde Dios es perfección y Jesucristo, su Hijo, marcha por un camino de perfectibilidad. Ambos son la Luz, proyectada en atributos y escalas como manifestación en el mundo. En el poema “Príncipe oscuro”, a nuestro juicio uno de los más imponentes y cosmogónicos de la autora, si bien hermético y místico a la vez, resuenan, en signos cristianos, significantes de esta imaginería sufí, al atisbar con fuerza inusitada, arcanos comunes y universales. Con la reverencia y a la vez la suficiencia humana, cual Altazor, la poeta se postra ante el *Deus absconditus* que habita lo oscuro:

Nada entiendo, Señor, di lo que he sido
Virgen es todo acto, el más impuro
Yo no puedo llegar a esos oscuros
Ángeles que he engendrado y que he movido.
Acto, reminiscencia de lo puro,
que tan sólo una vez he poseído-
Oh su extraña inocencia en lo perdido,
que espera tus nevados ojos duros.⁷⁸¹

El poema apoya su hermenéutica en la naturaleza de los dialogantes, esto es, entre el imprecado Príncipe oscuro como “luz negra”, y la poeta que le interroga, ella misma plena de oscuridad por la duda. Tal sentimiento se acompaña de su “ángel” propio, pues la Luz como Naturaleza Perfecta se hace corresponder con cada individuo como “ángel-alma”⁷⁸². Es el alma de la poeta quien imprecas y apela al “acto”, que es la vía por la cual la luz negra, como luz reveladora, puede iluminarla al ser manifestada. La angustia de no entender la semejanza, de no hallar la procurada unión dialógica, la verdadera intimidad -“que es siempre extraña

⁷⁸¹ Fina García Marruz: “Príncipe oscuro” (*Las miradas perdidas*) en *Obra poética, op.cit.* tomo I p.96.

⁷⁸² Sobre este concepto al que ya nos hemos referido, véase acápite I.2.8. del Capítulo I (nota 120). También hemos aludido el concepto del “ángel-alma” en el epígrafe II.2.1 del presente Capítulo, dedicado al poeta Juan Clemente Zenea.

como un ángel”⁷⁸³, ya nos diría- es el no reconocimiento de Dios en aquellos “sus nevados ojos duros”⁷⁸⁴. En el angustioso cuestionar, la poeta intenta descorrer la doble tiniebla: una, la que puede interceptar la luz para dejarla apresada sin escapatoria; la otra, la que esplende en sí misma como “noche luminosa” en su “luz negra”. Sabe la poeta que para develar la luz es necesario convocar al acto, pues -como apuntara Henri Corbin- “el acto de existir es la dimensión de luz en los seres”⁷⁸⁵. Convertir el “Dios escondido” en “Dios revelado”, es develar la luz habitada en lo oscuro. Nos conmueve asistir a la comprensión de la poeta de que ese “acto de luz” como “acto de ser” (existir), está relacionado con el Principio (Principio oscuro, oscuridad primordial que le antecede), como punto genitor. La imprecación a la luz aquí, no se regodea en itinerarios o estaciones luminosas, ni en atributos fortuitos, sino que va a la fuente primigenia donde el tiempo, la estrella y la sangre, retornan sin movimiento en el tiempo, porque este aún no existe. Para el acto de existir, el acto de luz:

¿Va el tiempo hacia el ayer y no al mañana?
¿Va la estrella al ayer y no al mañana?
¿Va mi sangre al ayer y no al mañana?
Antepasado, hijo mío, realízame
oh tierra en que he nacido
Acto, príncipe oscuro, realízame.⁷⁸⁶

Como una exquisita reminiscencia, intuido diálogo entre poetas de una misma metáfora luminosa, la Luz y la Oscuridad, aparece el texto del teósofo iraní Sohrâvardí, que impreca igualmente a su Señor, extraviada su Luz:

Tú, mi Señor y Príncipe, mi ángel sacrosanto, mi precioso ser espiritual, Tú eres el Espíritu que me alumbró y el hijo que mi Espíritu alumbra [...] Tú que estás revestido de la más resplandeciente de las luces divinas [...] manifiéstate en mi en la más bella

⁷⁸³ Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, *op.cit.* p. 76.

⁷⁸⁴ Fina García Marruz: “Príncipe oscuro”, *op.cit.* p. 96.

⁷⁸⁵ Henri Corbin: *El hombre de luz...*, *op.cit.* p. 127.

⁷⁸⁶ Fina García Marruz: “Príncipe oscuro”, *op.cit.* p. 96.

de las epifanías, muéstrame la luz de tu rostro resplandeciente, sé para mi el mediador [...] aparta de mi corazón las tinieblas de los velos.⁷⁸⁷

Vemos así una misma imprecación a la Luz divina en sus dos atributos: luminoso y oscuro, que en Fina García Marruz se refuerza por un tono agónico, en conmovedor enfrentamiento a lo más puro y esencial, para que ese “oscuro principio” (“Príncipe oscuro”), se revele como “Hombre de Luz” en su unidad como “Naturaleza Perfecta”. Es la manifestación de una metáfora tan raigal e íntima como la Luz de una Primera Inteligencia. Las metáforas lumínicas en Fina son manifestaciones de una misma condición: la dinámica dual entre los límites de una expresión corpórea que da fe de la importancia de la Forma en su poética. Como advirtiera el filósofo francés, padre jesuita Pierre Teilhard de Chardin, a Dios ha de buscarse en “el corazón de la materia”. Allí, en lo profundo, en la “naturaleza de las cosas”⁷⁸⁸, en su maravillosa circunstancia de existencia sensible y corpórea, es donde acostumbra la luz hacer sus “visitaciones”. Como reza el apócrifo Evangelio de Tomás, si se pidiera que se mirara al cielo para encontrar el Reino, se respondería: “Pero el Reino está en nuestro interior y en nuestro exterior”.⁷⁸⁹ Allí se encontrará, en la intimidad, “fuente sellada”, la familia perdida, guardada por la luz de una poeta.

II.3.4. Cleve Solís

Hace ya más de un siglo, un poeta cubano, Regino Boti, expresó junto a la sentencia -ya referida- de que la poesía es “Una e inmutable”, que el ritmo poético individual forma parte

⁷⁸⁷ Citado en Henri Corbin: *El hombre de luz...*, op.cit. p. 21. Corresponde a *Évangélie selon Thomas (Evangelio según Tomás)*, 19-36 (copto establecido y traducido por A.Guillomont, H.C. Puech) Prisma, México, 1988.

⁷⁸⁸ Aludimos a la importante obra de Lucrecio *De rerum natura* (siglo I a de C), básico para todas las corrientes de la filosofía de la naturaleza.

⁷⁸⁹ *Ibid.* El *Evangelio de Tomás* —también llamado *Evangelio copto de Tomás* o *Evangelio gnóstico de Tomás*, es un evangelio apócrifo que contiene 114 dichos atribuidos a Jesús de Nazaret. Se ha conservado en un papiro manuscrito en copto, descubierto en 1945 en la localidad egipcia de Nag Hammadi. Existen dudas acerca de su fecha de composición. Algunos de los dichos de este evangelio se asemejan a los de los evangelios canónicos de Marcos, Mateo, Lucas y Juan; otros eran desconocidos hasta su descubrimiento.

del “ritmo del Gran Todo”⁷⁹⁰. Sobre esa particularidad identitaria conjugada con tal universalidad, la poesía cubana ha ido esplendiendo diversidad de formas y figuras en consecuentes corrientes poéticas que han ido perfilando aquel “sentido y acento” que clamara para ella Juan Ramón Jiménez en su memorable Introducción a *La poesía cubana en 1936*⁷⁹¹. Desde entonces, la poesía ha encontrado voces de semejanza o divergencia, pero todas en función de una unidad y diversidad arbórea, en plena correspondencia con su naturaleza, que fija en cubanía un tronco asomado y enlazado al mundo por su follaje. Cleve Solís es figura que participa del entorno origenista⁷⁹², pero que se desprende para ocupar un sitio que aunque con fuertes correspondencias, sobre todo en la pervivencia de búsqueda de una *physis* oculta - como fuera para la poética del Grupo- adquiere una voz tan propia que se nos hace diferente. En Cleve, aquello que llamara Fina García Marruz, “lo exterior en la poesía”, es pórtico que invita a pasar, pero a diferencia de aquella, no es regodeo en su umbral, sino requisito para entrar de lleno al mundo que detrás existe, con la certeza de saber que no es el lugar cómodo el que le aguarda, sino el agreste, el incógnito de la noche como espacio desconocido, lugar recóndito que transgrede el lugar recóndito, para alertar a los que la prosiguen:

⁷⁹⁰ La frase en contexto es: “Entiendo que originalidad es personalidad. Si yo tengo un carácter, un ritmo interior (armónico con el ritmo del Gran Todo), en mis creaciones debe estar viva mi personalidad, por encima de todas lecturas de poetas, críticos, sociólogos y filósofos.” (Regino Boti: “Yoismo. Estética y autocrítica de *Arabescos mentales*”, *op.cit.* p. 11). Resaltamos el sentido de continuidad que Boti advierte en la poesía cubana, como suma de individualidades poéticas que resultan en su macroimagen, la misma que advertía José Lezama Lima en su Prólogo a la *Antología de la poesía cubana* (*op.cit.*) al buscar el común denominador de una expresión fijada en la exaltación de una *physis* oculta. Es interesante hacer notar la visión moderna de Boti al captar una óptica de consonancia macrocósmica como semejanza, acorde a las corrientes más contemporáneas de pensamiento representadas por Foucault y su teoría de la signatura del mundo a partir de las cuatro similitudes planteadas (Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, *op.cit.* Capítulo II “La prosa del mundo” pp. 26-52) la que se inclina más a la similitud mencionada como “simpatía”, que a nuestro juicio da tono a la literatura cubana en su nexo con la naturaleza, muy acorde con el concepto de A. Cancellier –utilizado por nosotros- de “constelación articulada de significados” (A. Cancellier: “Apuntes para una poética de la luz...”, *op.cit.* p. 2).

⁷⁹¹ Véase Juan Ramón Jiménez: “Estado poético cubano”, Prólogo a *La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, Comentario final de José María Chacón y Calvo, La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937, pp. XII-XXI. “Sentido y acento” es el título de la sección 3 de dicho prólogo.

⁷⁹² Fina García Marruz, en memorable ensayo, la llamó “La otra poetisa de Orígenes”, para dejar constancia no sólo de su “membresía” al Grupo, sino de la valía de su impronta poética. El texto fue leído en el Coloquio “Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana”, organizado por la Universidad Complutense de Madrid en 1993, publicado en las Memorias del evento. También fue publicado en Revista *Vivarium* (1997), XV, 1, pp. 16-27.

¡Viajero! Cuando cruces la noche desierta de tembladeras y luciérnagas, de chorreantes aguaceros y temerarios laberintos, de noche incapaz, y abandonada, no grites ¡Socorro!, porque nadie vendrá en tu ayuda.

[...]

¡Viajero! No os detengáis sino a las puertas de nuestro cautiverio. Porque allí os abrigan y os abrirán, y os darán las oscuras velas de los caracoles que conversan en las playas.⁷⁹³

El universo poético de Cleve Solís se adentra en el vacío para iluminarlo con aquella luz que ha encontrado dispersa en el mundo, y que necesita, en todo su esplendor, para crear otro orbe más propio, donde halle las respuestas que la realidad no le otorga. Y para llevar ese esplendor de la luz hasta el vacío que es aún caos sin sentido, ella busca el alma de la tierra - como fuera el “corazón de la materia” la simiente de vida para el padre jesuita Teilard de Chardin- aunque para eso deba “herir la luz con el espíritu de la locura”⁷⁹⁴. Al recordar las palabras de Albert Béguin -ya mencionadas- cuando dijo que la naturaleza “rencuentra toda la creación en el centro de sí mismo”, vemos una réplica diferente pues la creación es distinta, diversa, y cada poeta la interioriza del modo en que resuena. Cleve se llena de la naturaleza, del mundo, organizando los colores para crear su nueva urdimbre, no como una amalgama o empaste de inspiraciones superpuestas, amables o amistosas, sino engarzándolas como el pescador de perlas que hará de su firme red, el máspreciado cosmos. No podemos definir en Cleve -como sí es posible en Eliseo Diego o en Octavio Smith⁷⁹⁵, los ámbitos precisos de la luz -en ellos fijados en los claroscuros y en la luminosidad respectivamente- porque no escapa a su mirada un matiz que no le diga alguna razón, para ser la mayor de todas que el color alcanza el rango de entidad animada de tal modo que su falta demerita el espacio. En el poema “Lo desnudo”, la poeta habla de lo umbrío del bosque cuando la luz lo abandona en

⁷⁹³ Cleve Solís: “Al viajero” (*Vigilia*, 1956) en *Obra poética*, compilación de Fina García Marruz y Cintio Vitier, prólogo de Fina García Marruz, La Habana, Letras cubanas, 1998, p. 34.

⁷⁹⁴ Cleve Solís: “Plácida” (*Los sabios días*) en *Obra poética, op.cit.* p. 313.

⁷⁹⁵ El poeta Octavio Smith (1921-1987) miembro de la llamada Segunda generación del Grupo Orígenes, caracteriza su obra por una amalgama entre lo natural vívido y el restallar de la memoria, y donde la luminosidad de los espacios ocupa un lugar preponderante. Entre su obra destacan los libros: *Poemas* (1946); *Casa marina* (1946); *Estos barrios* (1966) / *Crónicas* (1974) y *Andanzas* (1987).

“abatimiento sombrío”⁷⁹⁶ lleno del “carbón de las sombras”⁷⁹⁷. Del mismo modo, los sentimientos blasonan alguna tonalidad, que se hace corresponder a esa cosmología cromática que va fijando nuevos espacios y nuevos visajes de luz. El “dolor” para Cleva será “...fuente / de negrísimas uvas, y fuertes moños de aceites lentos / que parece de ser acariciada / por sed alguna.”⁷⁹⁸, y el Ser, por el contrario, es capaz de vencer el claro-oscuro “donde la luna / de la corriente titánica / de los escalones turbios / y las letanías / proyectan su luz / en la órbita / constante de su esfera.”⁷⁹⁹

No es fortuito que encontremos tal identificación entre el universo poético de Cleva y el color, cuando sabemos que el ojo avizor que mira la vida es el de la artista, y por eso es que su contemplación es amplia y resbala por espacios que se expanden más allá de lo visible. Si bien ese animismo con que otorga vida a la naturaleza no participa tan sólo de ella (recordemos a los poetas de la luz -poetas de la noche- Juan Clemente Zenea, Luisa Pérez de Zambrano, José Martí, Lezama Lima, ya mencionados), en Cleva se carga de un colorido inusual, al punto de sentirnos en su poesía como dentro de una espacialidad plástica que nos alcanza como si entráramos en su gran lienzo. Y ese colorido va creando un mundo totalmente ilusorio, imaginativo, de tal modo que los colores, si bien observan un parentesco con los arquetipos cromáticos de Goethe, en su *Teoría de los colores* -que sintonizan con la corriente del psicologismo, que respaldan las más modernas de Max Luscher, o como fueran sus referentes en el teósofo alemán Karl van Eckarsthausen, donde se organizan a partir de un sentido fisiológico además del psicológico- se desgajan de cualquier convención -incluso biológica o psicológico-social- para darnos su propia interpretación, pues son la “constelación articulada de significados” que organizan su propia cadena. De tal modo, en su libro *Los sabios días* (1984), va nombrando los afanes de su nueva luz, la que reinventa. En “De los

⁷⁹⁶ Cleva Solís: “Lo desnudo” (*Las mágicas distancias*), en *Obra poética*, op.cit. p. 139.

⁷⁹⁷ *Ibíd.*

⁷⁹⁸ Cleva Solís: “Fuente negra” (*Las mágicas distancias*), en *Obra Poética*, op.cit. p. 156.

⁷⁹⁹ Cleva Solís: “Ser” (*Las mágicas distancias*), en *Obra poética*, op.cit. p. 114.

azules desconocidos”⁸⁰⁰, “Los tonos acababan de bañar la luz tenue y la llovizna apacible. Las murallas apagaban sus oficios con la yedra y el cobre [...] calmo azul volando en paz con la tarde”⁸⁰¹. En “De los Grises”⁸⁰² “Son los huéspedes entre el esplendor y el naufragio, la cortina entre la oscuridad del tiempo y la claridad de los carruajes en las villas prodigiosas”⁸⁰³. En “Los azules”⁸⁰⁴, narra como personajes todas las tonalidades inimaginables del color: añil, azul marino, celeste, turquí, turquesa, pastel. Pero la mayor definición de color, la encontramos al detenerse en el “sol blanco”⁸⁰⁵, donde nadie ha llegado. No conocemos poeta que haya cantado al corazón oculto y blando del sol, pues siempre ha quedado en la superficie de su masa ígnea, quemante y fulgurosa, desde donde se le reverencia. Pero Cleva ha penetrado más, y ha llegado a la calma del sol, del que dice: “Solamente / derribo el aliento / de la espera / larga y aterida / Entro a un sol blanco”⁸⁰⁶. La poeta ha sido capaz de ver tras las apariencias y las equivocaciones, porque su paseo no es fútil, sino pleno de sabiduría. En “Los sabios días”⁸⁰⁷ enuncia la luz: “Hoy he visto las lámparas / más fervorosas, de una iluminación / inaudita.”⁸⁰⁸

Con esa lámpara de iluminación inaudita es que Cleva Solís anuncia su mundo de nuevo color, naturaleza que brinda impregnada de un cromatismo que atiende a su íntima sabiduría. El diálogo de la poesía cubana con la naturaleza se establece en ella a través de cada color que impregna la vegetación, el bosque, las quintas, los recuerdos. En “El árbol”⁸⁰⁹ nos dice: “Guarda la luz / aquí sus prendas / más calladas. / Un niño de oros / rueda /

⁸⁰⁰ Cleva Solís: “De los azules desconocidos” (*Los sabios días*, 1984) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 249.

⁸⁰¹ *Ibíd.*

⁸⁰² Cleva Solís: “De los grises” (*Los sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* 253

⁸⁰³ *Ibíd.*

⁸⁰⁴ Cleva Solís: “Los azules” (*Los sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 296.

⁸⁰⁵ Cleva Solís: “Los documentos” (*Los sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 240.

⁸⁰⁶ *Ibíd.*

⁸⁰⁷ Cleva Solís: “Los sabios días” (*Los sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 296.

⁸⁰⁸ *Ibíd.*

⁸⁰⁹ Cleva Solís: “El árbol” (*Lo sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 391.

buscando / su corazón más oscuro.”⁸¹⁰ Bien ha comparado Fina García Marruz la poesía de Luisa Pérez de Zambrana con la de Cleva, pues en ambas existe un patetismo enlazado a lo natural, como si esa naturaleza las salvara del cataclismo o las consolara. El poema “La vuelta al bosque”, de Luisa, se llena de su queja y su dolor. Cleva le regala al Bosque, el color más plácido: el azul, y con él lo besa: “Es azul / y cae lento / y cruza las heladas / avenidas, / y va trastornado / y no intenta posarse / ni apartarse de su envío, / y es una suma breve / conmovida / de lo celeste.”⁸¹¹ Pero no olvidemos, en la supuesta placidez de una naturaleza que rodea la voz de la poeta, que no es el espacio apacible al que nos convoca, sino a aquel del vacío que intenta llenar y rellenar con el colorido que reinventa. Los “ojos de la noche” - los de Lezama, los de William Blake- la miran, y pregunta: “Es la mirada grave de la vida?”⁸¹² Luego se responde: “Me trastorna / su seda lenta quemándose en mi fuego, / el sucio añil, el viejo ocre, / el blanco perla de las mariposas frágiles / bajo el chubasco frío.”⁸¹³ Las “frágiles mariposas”⁸¹⁴, dice Cleva, abren sus alas lejanas “musitando los amores / de las materias / de lo que sube sin rostro aún”⁸¹⁵. Dibujar el nuevo rostro, informe aún, es tentación para la poeta que abre sus diapasón para empastar su universo de luz, en ese Mundo Otro -del que hablara Patrik Harpur en su ensayo *Realidad daimónica* (2007)- donde la imaginación despliega todo su arsenal sin que lo desdiga algún arquetipo, y donde la luz es herida sin que venga a su auxilio la cordura. Es cuando comienzan a asomarse las dríadas y las sombras de la tierra, la Mancha, la Trampa, la Primera cifra⁸¹⁶. Y más allá del blanco sol, se establece el

⁸¹⁰ *Ibíd.*

⁸¹¹ Cleva Solís: “Las ofrendas” (sección VI “El beso del bosque”) en *Obra poética, op.cit.* p. 391.

⁸¹² Cleva Solís: “Gris”, (*Las mágicas distancias*) en *Obra poética, op.cit.* p. 115.

⁸¹³ *Ibíd.*

⁸¹⁴ Cleva Solís: “Limbo de las manchas” (*Las mágicas distancias*), en *Obra poética, op.cit.* p. 119.

⁸¹⁵ *Ibíd.*

⁸¹⁶ Hacemos alusión a los poema de Cleva Solís: “La mancha” (*Vigilia*) (*Obra poética, op.cit.* p. 62); “La trampa” (*A nadie espera el tiempo*, 1961) (*Ibíd.* p. 230); y “La primera cifra” (*Las mágicas distancias*) (*Ibíd.* p. 94).

Diálogo con el fuego: “Ha caído la luz como una lluvia / pero la oscuridad / como distancia fiel lo baña.”⁸¹⁷

El universo poético de Cleve Solís se instaura en un abismo, y allí lanza a jugar sus colores para iluminar en algo tanta oscuridad, tanto desequilibrio. Busca el espacio vacío con afán, para encontrar su puesto en el cosmos. Le impreca: “Enséñame a volar aprisa, más aprisa que el viento”⁸¹⁸ Cleve parece habitar un lugar impropio, donde no se le ve. Como poeta demiurgo, crea el suyo propio hasta donde llegan sus “dones”, y allí puede gritar: “Las mil palabras que me llaman, para que ellas salgan y entren.”⁸¹⁹ Desde allí convoca el mundo y los hombres para habitarlo y hacerlo existir:

Agregad dibujos a las arenas! ¡Hojas pecioladas, estrellas y difíciles animales que comen en la mano! Acostaos y observad vuestro techo y vuestras lámparas no os faltan. Que estamos dentro de un hogar infinito, que sólo el cuerpo será separado del espíritu como el mar y la tierra, y todo lo demás es una sola criatura que se asiste, y nuestra tarea es consumación y alto sitio en la esfera.⁸²⁰

Es el hogar que ella forja el que recibirá la luz del fuego domesticado. Salta de uno a otro extremo del abismo para recoger colores, y a veces le asiste el temor de nunca regresar, “porque cada uno es una experiencia / que Dios abandonó, / un gesto con el cual solía valerse / a tocar él mismo / las abejas rubias de los Salmos”.⁸²¹ Cleve conoce la soledad, el espacio en que la luz se duerme y abandona. Pregunta Fina: “¿Hay una sabiduría de la luz, la simple luz física? Ella, tiene que ver con nosotros? La visitante diaria, ¿nos ignora?”⁸²². La otra poetisa la hace parte de sus dones, como un ofrecimiento y dice: “Cuelga la luz tejiendo / la oscuridad siniestra / de su llama / con guirnaldas de flecos [...]”.⁸²³ La mejor respuesta, de la que son deudoras ambas poetisas, la trae la española María Zambrano cuando habla de un nuevo modo

⁸¹⁷ Cleve Solís: “Diálogo con el fuego” (*Vigilia*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 63.

⁸¹⁸ Cleve Solís: “El verbo” (*Las mágicas distancias*) en *Obra poética*, *op.cit.* p. 177.

⁸¹⁹ *Ibíd.*

⁸²⁰ Cleve Solís: “Al viajero” (*Las mágicas distancias*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 190.

⁸²¹ Cleve Solís: “Nunca regresaré a mi” (*Las mágicas distancias*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 152.

⁸²² Fina García Marruz: “La poesía de Cleve Solís”, Prólogo a Cleve Solís: *Obra poética*, *op.cit.* p. 34.

⁸²³ Cleve Solís: “Ofrecimientos” (*A nadie espera el tiempo*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 215.

de conocer por un “saber hacia el alma” que es apoyo a su filosofía como “sentir iluminante”. Toda una tradición de la luz, poética y hermética, se abre en la poesía de Cleva como resonancia de esta sabiduría de la luz, la que discierne Zambrano en su ensayo “La metáfora del corazón”:

Al lado de la gran metáfora de la “luz intelectual” ha vivido otra de destino bien diferente: su continuidad no parece haberse mantenido, de tal manera que hemos de echar mano a otra metáfora: la del río cuyas aguas se esconden absorbidas por el tiempo para luego reaparecer, nada más parecido a la arena que se traga el agua que el paso del tiempo que, a veces, parece encubrir muchas cosas que han muerto y que prosiguen su vida secretamente, casi clandestinamente con una continuidad que podríamos llamar infra - histórica. ⁸²⁴

En María Zambrano, la luz es fundamento ontológico como constitutivo del ser, fuente-luz y *logos* relacionable por el que entabla el diálogo (poético, filosófico) el hombre. Esta ontogenia de la Luz hace entender la relación dialógica que llega a establecer con la razón humana y las distintas denotaciones que ha tenido, con similar correspondencia, en el largo proceso de conocimiento, entre las cuales está la de “iluminación divina” que permea el filosofar zambraniano. Ya parece responder la pregunta de la cubana, cuando carga de poderío ontológico -fuerza genésica- a la luz, tal y como fuera el *Fiat Lux*. En semejante línea de entendimiento, en Cleva la luz se desgaja en su espectro de colores pero con la misma función ontogénica, para crear -iluminar- el mundo. Pero con la luz, penetra la sombra, a la que no teme, porque sabe que “son la otra mitad / del Canto de la Vida”⁸²⁵. Las sombras son los colores evadidos, como son los sentimientos de amor y alegría que han huido. En uno de sus más bellos y profundos poemas, ella traduce ese imperio de la desolación (tan cercano a aquel de Gabriela Mistral):

¿Dónde están aquellas vigili-
as
de contornos de esperanzas?
¿la puerta presta a una cálida recepción?

⁸²⁴ María Zambrano: “La metáfora del corazón”, *loc.cit.* p. 114.

⁸²⁵ Cleva Solís: “Del puro rigor” (sección III “Las sombras”) en *Obra poética*, *op.cit.* pp. 347-348.

¿el oro fiel de la ternura de la madre,
esa embriaguez de la serenidad de la casa?

[...]

Ya no arden los leños de la ensoñación,
los días prodigiosos se han ido.

La desolación

cubre el tramonto,
el quebranto, es un fiel
alarido.⁸²⁶

El universo poético de Cleve Solís es quebranto de quien clama por ser visto, por requerir el abrazo humano para entrar en el mundo que nos dibuja y pinta, que nos regala como ensueño. Ubicar su poesía en medio de un contexto de voces trepidantes, pero con otra vocación, aún las propias de los origenistas, es difícil. Centrarla en su propia generación, la de los años '50, adentrada en una poesía coloquialista o conversacional, ocuparía las formas dialógicas en las que se expresa, pero no los tonos intimistas y los temas de plena espiritualidad y trascendencia. Su mundo no es el real, sino aquel de los *daimones* secretos que todos llevamos, pero que en ella escapan y se delatan con particular brío. A veces algunos poemas ("Pan"⁸²⁷) recuerdan la poesía matérica de la Mistral ("Y hay un pan / que vino / - pura alondra- / en un recodo / de la sal del día"⁸²⁸), en otros ("Los ofrecimientos"⁸²⁹) la poesía quejumbrosa y rebelde de Alfonsina Storni, a ratos metafísica, que se esconde bajo la común estampa ("Cuelga la luz tejiendo / la oscuridad siniestra / de su llama / en guirnaldas de flecos"⁸³⁰), y hasta un neorromanticismo, el que nunca abandonará la lírica, más allá de exteriorismos que lo quieran ahuyentar ("Cuando la belleza cae sordamente echada en el arroyo de la corriente, cuando su rostro se deshace pulcro en rotos contornos de flor sin tregua, se escucha el sonido de sus lágrimas, abandonando los pliegues de su seda, y su andar

⁸²⁶ Cleve Solís: "Desolación" en *Obra poética, op.cit.* p. 365.

⁸²⁷ Cleve Solís: "Pan" (*Los sabios días*) en *Obra poética, op.cit.* p. 258.

⁸²⁸ *Ibíd.*

⁸²⁹ Cleve Solís: "Los ofrecimientos", *op.cit.* p. 215.

⁸³⁰ *Ibíd.*

distante se oscurece en las sombras.”⁸³¹). Gran exégeta de su compañera en Orígenes, Fina supo ver tras el frenético colorido de su verbo, el aura feérica e imaginaria de la Luz y el Color⁸³². José Lezama Lima, por su parte, en un memorable texto dedicado a Cleva el día de la Epifanía de los Reyes Magos, penetró igualmente el mundo fascinante de la poeta y pintora, para captar la dimensión fantástica de su realidad:

Con un enorme lazo arcoíris penetra y mide las ruinas de un cafetal, donde encuentra la rabiche, que sólo Cleva sabe llamar por su nombre, coronada de amaranto y el rostro de una dama romana manchada de té tibetano [...]. Tiene la alegría severa de la hoja interrogada por un pájaro.⁸³³

Como Juan Ramón Jiménez, con sus blancos perfectos, José Martí con el audaz violeta, Darío y su azul, los colores en Cleva se conjuntan para darnos el raro prodigio de lo siempre comenzante. Como mismo fuera en vida, en su poesía sigue siendo “Mujer sola”⁸³⁴. Con ella, “la soledad / pulsa el canto, / y un cisne / de rocíos se aleja silenciosamente”. Pero antes nos deja el beso del hada.⁸³⁵

⁸³¹ Cleva Solís: “Coralillo” (*Las mágicas distancias*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 192.

⁸³² Véase de Fina García Marruz: “La poesía de Cleva Solís”, *op.cit.* p. 7.

⁸³³ José Lezama Lima: “Para Cleva Solís, Día de los Reyes”, citado por Fina García Marruz en “La poesía de...”, *op.cit.* pp. 41-42.

⁸³⁴ Cleva Solís: “Mujer sola” (*Los sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* p. 258.

⁸³⁵ Cleva Solís: “El beso del hada” (*Los sabios días*), en *Obra poética*, *op.cit.* pp.337-338. Dentro de la vastísima obra de Cleva Solís, esta breve prosa poética -escrita un 8 de agosto de 1992, día de su cumpleaños- representa el equilibrio justo entre el tono conversacional y aquella otra voz trascendente y espiritualista, de trasfondo metafísico, matiz característico de su poética. El espacio de la poesía de Cleva se sitúa en un umbral siempre transgredido, al menos en intención. La visión realista que a veces ocupa sus temas –música, tradiciones, historia, pintura- se asoma constantemente a un abismo que incorpora como leve toque de suprarrealidad, lo que en cierto modo hemos calificado -al aludir a la obra de Patrik Harpur- como “mundo daimónico”. En “El beso del hada” aparece explícitamente señalada esa línea de transgresión que hace sentir su poesía como guardiana de la belleza y la pureza de un mundo totalmente inaccesible, solamente atisbado por su espíritu. Así dice: “[...] y la gran belleza es el silencio, y la búsqueda de una línea leve, opaca, o una lámpara sinuosa de apenas una tenue luz, que registra la videncia de un hilo transparente, que aleja a los pies de nosotros, el beso del hada.” (*Ibid.* p. 338)



Portada Revista *Vivarium* (*loc.cit*), con ilustración de Cleve Solís



Ilustración de Cleve Solís para revista *Vivarium*



Cleva Solís de pie, en segunda fila, al lado de Fina García Marruz. En la foto aparecen, entre otros: José Lezama Lima y Ángel Gaztelu (sentados), Roberto Fernández Retamar, Mario Parajón, Octavio Smith y Cintio Vitier, entre otros miembros del Grupo Orígenes, colaboradores en el proyecto “Universidad del aire”, iniciativa del profesor y ensayista Jorge Mañach.



Cleva, en primer plano, junto a integrantes del Grupo Orígenes y familiares, el día del cumpleaños 60 de Eliseo Diego. Aparecen en la foto, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Bella García Marruz, Eliseo Diego, Agustín Pi y Octavio Smith. En segundo plano, Sergio García Marruz.

CAPITULO III

LA CALIDAD TRANQUILA DE LA LUZ EL PARADIGMA DE LA LUZ EN JOSE LEZAMA LIMA

III.1. El concepto lumínico en José Lezama Lima

Orgánicamente ligado a una tradición lírica en Cuba que evoluciona desde los primeros siglos y que se descubre desde los primeros atisbos literarios cuando las descripciones y representaciones de la naturaleza cubana del *Diario de Navegación* de Cristóbal Colón y demás crónicas de la Conquista se volvieron su primer canto poético, José Lezama Lima hace de la *physis* cubana esencia constituyente de su propia poesía. Las distintas formas que la naturaleza y sus elementos integradores más notorios (la luz entre ellos) se han venido expresando en la lírica insular -y que en el *corpus* textual hemos resaltado como sólida base y fuente nutricia- alcanzan en el poeta un grado aún más alto y peculiar, pues la *physis* lezamiana, indicadora también de esos “estado de alma” que Cintio Vitier resaltara y subrayara en su libro *Lo cubano en la poesía*, como característica que esencia a la poesía cubana⁸³⁶, penetra aún más en las dimensiones de alma y espíritu, para hacer de ellas un hilo de la urdimbre filosófica que es su pensamiento poético. Desde esa naturaleza donde Lezama hurga hasta encontrar los “elementales” que se conjuntan en una macroimagen de geografía y sentimiento, manifestaciones visible e invisible -y desde donde se revelan variadas imágenes del aire, el fuego, el agua-, la luz se convierte no solamente en índice notorio de su expresión poética y del dibujo que conduce al develamiento de los parajes más ocultos del paisaje cubano, sino además en un elemento sustanciador y sostenedor del andamiaje filosófico que entreteje su Sistema Poético del Mundo, eidética que se recoge en sus postulados. La luz en Lezama, se expresa, de este modo, como un paradigma filosófico que permite comprender la simiente de su poética, pues es ella la particularidad que fundamenta la categoría de la imagen como centro, develada su primacía a partir de su visualización. La luz se acoge a las funciones ontológica y gnoseológica y destaca los parajes

⁸³⁶ Al respecto hemos comentado en el Capítulo II, acápite II.1. “Hacia un paradigma de la luz en la poesía cubana”.

por donde asoma su cosmología. El instante poético prodigado en la imagen es la expresión de este espacio iluminado, naturaleza de un paisaje que penetra lo visible a la vista y lo invisible develado por la mirada interior. El elemento lumínico, como paradigma filosófico, se descubre no sólo en las explícitas intuiciones dentro de un discurso reflexivo, en sus ensayos y artículos de carácter crítico, sino también dentro de su obra de ficción (narrativa y poesía), cuestión que hemos abordado con anterioridad de manera ilustrativa a partir del contrapunteo con otros autores que integran y componen un aura de influencias y tangencias. Intentamos en el presente Capítulo pormenorizar el itinerario lumínico que muestra su obra como un visaje imprescindible de su cosmología.

III.1.1. El concepto de la luz dentro de su sistema poético. La imagen

Como se ha venido resaltando a lo largo del presente estudio, el elemento de la luz en la obra lezamiana reviste tal importancia para la conformación de su cosmología, que puede considerarse un paradigma dentro de ella. La resolución de la sustancia poética en cuerpo poemático se debe, para el poeta cubano, a la incidencia de la luz que vence la resistencia de la contextura espacial ofrecida como escenario de nacimiento. Entre la proyección de la luz y el cuerpo ya formado, entre la energía que potencia y la última forma, hay un espacio de posibilidades que representa la escala de iluminaciones propiciadoras de las “incesantes transformaciones de la poesía”⁸³⁷. Para la comprensión de la cosmología poética lezamiana y de la participación que en ella tiene el concepto de la luz, apoyado en el rango medular de su imagen poética y su visualidad, es necesario conocer la interrelación entre la vida y la obra de José Lezama Lima, decisiva para el entendimiento del rango medular de su imagen poética y su visualidad.

⁸³⁷ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 454.

Al interiorizar en pasajes de su vida, apreciamos que acontecimientos muy íntimos de su vida familiar señalan ese entrelazado entre los planos visible e invisible, engarce que fija la imagen como sustitutiva de una realidad que se hace cada vez más efímera y fugaz. Un suceso de su niñez comienza a preconcebir sus primeras ideas de la imagen. Desde Fort Barrancas, Florida, cuando tenía 8 años, le envía el padre a Lezama algunas tarjetas postales con notas al dorso. Dos de ellas llaman la atención por la sutileza con que el niño es inducido a observar y establecer lazos entre el texto que ha escrito el padre y la imagen del anverso; en ambos casos hay una aparente omisión de nexos visuales que deberá descubrir y reconstruir: “Estás hecho un gran jinete. Aquí no hay caballos. (En el anverso: interior de una barranca, con soldados”, y, “Qué tal caballería? (En el anverso: Convento de la perpetua adoración, Pensacola)”⁸³⁸. En el libro *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas* (2009), el poeta recuerda otros momentos importantes de su niñez; desde los juegos y paseos hasta sus lecturas -*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, entre las más importantes-; el relacionado con la visita a su casa del combatiente de la Guerra de los Diez Años Manuel Sanguily⁸³⁹, y también el de los combates de esgrima a las que su padre le llevaba, en el campamento militar de Columbia, y de ello especialmente las máscaras, los caballeros vestidos de blanco, los pasos sonando en el tablado. Es interesante destacar cómo la reminiscencia de este recuerdo, basado en una experiencia visual, es recogida y fijada en su *imago mundi* y devuelta en un texto que se cierra en una imagen visual, plástica:

Pero todo eso, en el fondo, me causaba una impresión de pesadilla, pues aquellos hombres no dejaban de ser enmascarados que parecían agitarse en una noche de luna muy clara, en una de esas noches que siendo simpáticas no dejan de ser terribles y en las que vemos el patio de la casa con una blancura que de pronto nos sorprende. Alzamos el rostro y vemos la sonrisa lunar recorriéndolo todo, y alguna areca entremezclando sus anchas cintas verdes.⁸⁴⁰

⁸³⁸ José Lezama Lima: *Como las cartas no llegan*, ed. Ciro Bianchi, Bogotá, Colombia, UNION, 2000, p. 263.

⁸³⁹ Manuel Antonio Sanguily Garrote, abogado y periodista cubano. Fue combatiente de la Guerra de 1868, conocida como la Guerra de los Diez Años. Ocupó cargos políticos en la República neocolonial. Su hermano fue el Mayor General Julio Sanguily.

⁸⁴⁰ Ciro Bianchi Ross, *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p.15.

El hecho de mayor trascendencia e importancia en la vida de Lezama Lima y que determinó con fuerza la conformación de la imagen como centro de una cosmología aún en ciernes, fue la pérdida del padre, que influyó decididamente en su personalidad y dejó huella indeleble en el futuro escritor, acontecimiento que siempre recordaría en entrevistas y comentarios, lo que presupone el grado de importancia, más allá de la propia tragedia personal, que tendría en su obra y que prefijó decisivamente el terreno en el que se sedimentaría su poética. Así lo argumenta Lezama:

Ese hecho fue para mí una conmoción tan grande que desde muy niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen.⁸⁴¹

“Ese espacio vacío, esa pausa inexorable”⁸⁴² que fuera la pérdida del padre, y que ineluctablemente debía llenar “con lo que al paso del tiempo fue la imagen”⁸⁴³, que alcanzaría una preeminencia por sobre el mismo hecho real, consolidó desde muy joven su vocación poética, argumentos que le llevan a expresar que “toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal.”⁸⁴⁴ Lezama recuerda estos sucesos de la niñez como una señal de que debía construir su memoria sobre la carnalidad de la poesía, ante el hecho sorprendente de visualizar la imagen del padre en la figura de un juego de yaquis. La sorpresa de esta visión, que le conmocionó grandemente, le dio la medida de su responsabilidad ante la memoria

⁸⁴¹ Consúltese Pedro Simón: "Interrogando a Lezama Lima" *op.cit.*, p.11; también sobre la suplantación de la presencia por la imagen de una ausencia, opina la ensayista y profesora Carmen Ruiz Barrionuevo que “así como la memoria recubre la ausencia y por la imagen la supera, la muerte puede llegar a complacer al convertirse en final de lo temporal y comienzo de la pervivencia” (Carmen Ruiz Barrionuevo: “El Enemigo rumor de José Lezama Lima” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1984, p 173).

⁸⁴² Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit* p. 11.

⁸⁴³ *Ibíd.*

⁸⁴⁴ José Lezama Lima, “Confluencias” en *La Cantidad Hechizada*, *op.cit.*, p. 445.

familiar y la vía poética como forma imperecedera del mundo. El sentido de la imagen como “latido de la ausencia”⁸⁴⁵, que restituye la presencia, caló en su obra y lo condujo también a fijar en ella el carácter de prontitud para la aprehensión de esa imagen sólo lograda en el instante poético. La significación de la figura paterna y el culto seguido a través de la madre, impelieron un dinamismo a la creatividad como construcción de un mundo fragmentado. Este convencimiento se convirtió en conciencia de su misión, y así lo recuerda Lezama, al recordar aquel juego de yaquis en que el trazado de las piezas creó la imagen del padre:

Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia [...]. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible comenzó a trabajar sobre mí.⁸⁴⁶

Por analogía, Lezama destaca el mismo sentimiento y las derivaciones sustitutivas de la ausencia por imagen, referida a otros sucesos de igual índole. Así en el artículo “Relieve de fuentes”⁸⁴⁷ comenta acerca del soneto que el poeta Francisco de Figueroa dedicara al hijo de Garcilaso, siendo aún muy joven. La muerte, como fuera sentida por él mismo, se encarna en un recuerdo que cobra fuerza como imagen poética y deja de pertenecer a una realidad para ser *imago*, y de ese modo, Garcilaso trasciende su propia muerte en el “latido de la ausencia” por él dejado. El poema de Francisco de Figueroa se reinterpreta en Lezama como un eco que es más fuerte que el propio sonido de la muerte real. “El pequeño hijo de Garcilaso -comenta Lezama Lima- quedó adherido a la imagen de la muerte de su padre. Se sentía penetrado por esa imagen, le pertenecía como si la sombra ausente se hubiese vuelto ferozmente exigente dentro de él [...]. La imagen le había otorgado un tiempo aclarado, evidente hasta su

⁸⁴⁵ Al recordar pasajes de su vida, Lezama recuerda el momento de la muerte de su padre como el que fijó su idea de la imagen de la ausencia, y configuró aquello que él llamaría “latido de la ausencia”: “Tenía mi padre al morir treinta y tres años. Él estaba en el centro de mi vida y su muerte, me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia.” (Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p. 12). La poesía para Lezama es la búsqueda constante de esa imagen que se hace presencia y llena el “latido de la ausencia”.

⁸⁴⁶ Pedro Simón, *op.cit.*, p. 12.

⁸⁴⁷ José Lezama Lima: “Relieve de fuentes”, en *La posibilidad infinita. Archivo de J.L.L.*, p. 269. El texto fue publicado en *Diario de la Marina*, La Habana (1958), 26 de noviembre.

muerte.”⁸⁴⁸ Vemos aquí reflejada la imagen, que es nueva presencia que sustituye a la muerte como realidad ausente, y que constituye en Lezama esa “cantidad hechizada”⁸⁴⁹ que se instala en su cosmos, existencial e intelectual, para imantar hechos que necesitan arraigarse como nueva naturaleza para fijarse como realidad. De este modo interpreta todos aquellos sucesos que, en el punto convergente de la muerte, cobran nueva visibilidad por una mirada poética: “Garcilaso, delicado por transparencia transparente por espacio bien tejido, pudo hechizar, es decir, continuar su manar en realidad y en recuerdo, la fuente de Batres de su adolescencia, y la muerte, pues parece que se acerca siempre a nosotros como muriendo en el cortesano salto de una torrecilla”.⁸⁵⁰ El sentido de la imagen generatriz en su reverso de la “muerte genitora por la transparencia”⁸⁵¹, la introduce Lezama en su novela *Oppiano Licario* (1977), como orgánica transparencia que deja ver desde la muerte la figura que como imagen evocada continúa viva, para profundizar aún más en su concepto de imagen poética, ahora como luminosidad que se trasluce desde su dimensión más apagada en la muerte, tal y como expresa en este pasaje:

Hay la transparencia de la luz, pero existe también una forma de la transparencia mediante la cual la muerte, lo sumergido, lo que se oculta en la noche, llega hasta nosotros, y con la esperanza de la claridad en los dominios de la muerte, se vuelve suscitante y creadora.⁸⁵²

En cierta forma, esta transparencia por donde escapa la vida evocada y que suplanta el vacío dejado por la muerte para constituirlo en “latido de la ausencia”, responde también a esa hipertelia como vocación creadora de la poesía, al imponerse a cualquier resistencia opuesta, más aún frente a la negación de la forma que es la muerte y que fundamenta la sentencia de

⁸⁴⁸ *Ibíd.*

⁸⁴⁹ Esta frase, que da título al libro *La cantidad hechizada* (*op.cit.*), y que aporta elementos sustanciales para la comprensión de la imagen como espacio sumergido dentro de la poesía, la expresa Lezama Lima en una de las entrevistas concedidas: “[...] Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada [...]” (Pedro Simón: “Interrogando ...”, *op.cit.* p. 16). Como se advierte, la poesía para Lezama es materia que lo nutre de manera vivencial, más allá de una simple expresión estética.

⁸⁵⁰ José Lezama Lima: “Relieve de fuentes”, *op.cit.* p. 269.

⁸⁵¹ José Lezama Lima: *Oppiano Licario*, México, Ed. Era, 1977, p. 65.

⁸⁵² *Ibíd.*

Lezama como motivo de tal vocación hipertélica: “[...] la ausencia de lo real producía una presencia de lo irreal ofusadora”⁸⁵³, ofuscación que en el método creacional lezamiano se traduce en una obcecación por tamizar la ausencia por la imagen que la reconstruya como realidad. En Lezama, el carácter hipertélico de su cosmología -que define también uno de los elementos de su poética como "camino hipertélico"- es reflejo de un proceso fenomenológico, pues en el movimiento formativo de los cuerpos hacia la "definición mejor" se develan sus esencias más allá del propio fenómeno como apariencia que lo muestra como signo precedero.⁸⁵⁴ La muerte como evasión de la forma vital en que fuera manifestada su existencia, representa igualmente una imagen -la misma que fuera fijada como “latido de la ausencia” del padre-, y que establece una nueva posibilidad de la forma tras su caducidad; imagen que conlleva una metáfora de esa realidad ya sustituida, y que queda fragmentada en sucesos, figuras, personajes, evocaciones, que enarbolan el aura de lo imaginativo. Tal representación interpreta uno de los pasajes más enigmáticos en la historia cubana -y que para Lezama adquiere visos poéticos- que es aquel de la muerte-vida de don Hernando de Soto, quien fuera gobernador general de la Isla en el siglo XVII, del que dice que es el “enterrado y desenterrado”⁸⁵⁵, cuya imagen “sigue engendrando después de muerto”⁸⁵⁶, y que participa ya de una de las leyendas habaneras que hablan de una vida perpetuada luego de muerto -en unas

⁸⁵³ *Ibíd.* p. 17.

⁸⁵⁴ Además de señalar hacia el pensamiento de Husserl, esta idea apunta hacia los conceptos artísticos del filósofo alemán Emmanuel Lévinas, presentados en su "teoría de la transparencia", que no es más que una nueva fenomenología de la imagen, a nuestro juicio, una peculiar reinterpretación de la fenomenología de Husserl -de quien fue alumno Lévinas- que señala la "objetividad esencial" de lo fácticamente existente. Lo teleológico se hace, de este modo, una vía de develamiento y penetración en los arcanos profundos del ser a partir de los límites de su figura como epifenómeno, en el mundo, lo que para Lévinas supone que "la fenomenología de la imagen insiste en la transparencia. La intención de quien contempla la imagen iría directamente a través de la imagen, como a través de una ventana, al mundo que ella representa, pero aportaría más a un *objeto*" (Emmanuel Lévinas: *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Editorial Trotta S.A., Madrid, 2001, p. 51). La fenomenología de la imagen, en Lévinas, ofrece en la teoría de la transparencia una vía directa para que la imagen llegue al objeto representado. Aunque en Lezama la imagen representa con exactitud la presencia de un cuerpo sustituido, creemos que en tanto en Lévinas la transparencia permite llegar a la "objetividad esencial" de las cosas, idéntica meta en Lezama de llegar a los "orígenes", aporta un interesante y válido punto de vista para comprender la *imago* lezamiana.

⁸⁵⁵ José Lezama Lima: "Prólogo" a *Antología de la poesía cubana*, tomo I, *op.cit.* p. 11.

⁸⁵⁶ *Ibíd.*

ruinas que visitaba en La Florida, junto al militar Porcallo de Figueroa- eternidad ganada a través de las cartas que enviara a su esposa, doña Leonor de Bobadilla, quien lo esperaba en el Castillo de la Fuerza, y que engañada tras la falacia de una presencia hecha letra, desconocía su ya consumada muerte. Las cartas, como huella visible de su paso ya en la muerte, hace ver a Lezama en Hernando de Soto, una imagen de raíz poética. La muerte, vencida por la palabra fijada en las cartas como imagen que la contradice, es una de las más valiosas aportaciones de lo que es para Lezama Lima la imagen como genitora de vida, al igual que fuera la muerte “genitora por la transparencia”. El concepto de imagen como “latido de la ausencia” encarnada en la poesía, lo aplica el escritor al referirse a la idea del *ka* egipcio, y que estudia en una de sus llamadas “eras imaginarias”⁸⁵⁷ a propósito de la cultura egipcia. El culto a la muerte, como muerte-vida, o vida en la muerte, que da forma a su sentido de dualidad, es el tema que centra el interés en el ensayo "Las eras imaginarias: los egipcios". Lo que más interesa a Lezama del concepto tanático, es su carácter tangible y real, manifestación inmanente de una esencialidad humana que de nuevo se corporiza para eternizarse en imagen. Acerca de lo tanático, Lezama estudia el concepto del *Ka* o doble, dualidad Vida-Muerte, que es “el mismo viviente que se paseaba entre los dos reinos”⁸⁵⁸ y que refuerza su idea de *imago mundi* como verdadera representación de la realidad, pues es la “segunda naturaleza”, alcanzada por la mirada poética, la que logra el ser de las cosas. El *Ka* como imagen, será entonces no la vaga reminiscencia de lo que fuera el hombre sino su sentido más pleno por la salvación de su esencia humana aún en la muerte. El *Ka*, tal y como comenta Lezama en su glosa al *Libro de los Muertos*⁸⁵⁹, equivale a la perfección de la imagen y por esto supera la propia idea del esplendor logrado por la resurrección del cuerpo en el catolicismo, pues

⁸⁵⁷ Véase “A partir de la poesía”, *op.cit.* p.44. Estas ideas son tratadas con profundidad igualmente en su ensayo “Las eras imaginarias: los egipcios”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 82.

⁸⁵⁸ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: los egipcios” en *La cantidad... op.cit.*, p. 82.

⁸⁵⁹ El *Libro de los Muertos* es la compilación de los pergaminos que aparecieron al lado de las tumbas de los faraones egipcios durante las excavaciones arqueológicas, y que eran oraciones leídas por los sacerdotes en las exequias fúnebres como parte de ritos religiosos.

contenido en el *Ka* siempre tuvo ese esplendor. Estas disquisiciones sobre la cultura egipcia tienen mucho que ver con sus propias ideas acerca del movimiento, ya que el *Ka* es un símbolo hierático a la vez que móvil, y su inmutabilidad, por lo tanto, es la “fijeza” de la imagen vibrátil que conlleva. Para Lezama Lima el *Ka* es la imagen de la existencia en su dialéctica fijeza-movilidad, tal y como la dualidad muerte-vida es concepto que resume el ciclo existencial. La imagen del *Ka* posibilita el transitar por todos los tiempos del hombre, consecuencia de ese ideal tanático que acompañó a la cultura egipcia y que le hizo rendir idéntico culto a ambas fases de la temporalidad humana. El concepto del *ka*, tiene relación igualmente con el tema del “eco” o, en palabras más próximas a Lezama Lima, de la resonancia, cercano a sus conceptos sobre poesía. Sobre el acto poético recordamos nuevamente al poeta cuando dice que “el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de un doble, que es la poesía”⁸⁶⁰, función sustantiva de la poesía en la que insiste en otro de sus ensayos: “Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de lo irreal, su otra realidad, continuo.”⁸⁶¹. La resonancia de los cuerpos es la imagen que sustituye su forma real por la eternizada en la poesía. A pesar de hablar de “eco” o de “doble”, la imagen es sustitutiva de lo real en tanto la expresa como segunda naturaleza”, es decir, la forma captada por la poesía no se repite a sí misma sino que se transforma y sustantiva en lo poético a través de la imagen. Al trasladarse el cuerpo a su “doble” se constituye en imagen: “La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores”⁸⁶². El interés por el carácter transformacional de los cuerpos y su conversión en imagen, ocupa igualmente largas disquisiciones en el ensayo que Lezama dedica a la cultura egipcia, como hemos observado.

⁸⁶⁰ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias” en *La cantidad hechizada*, *op.cit.*, p. 28.

⁸⁶¹ José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *op.cit.*, p. 218.

⁸⁶² *Ibíd.*

De sus recuerdos de infancia, Lezama extrae el entendimiento de ese “caracol nocturno”⁸⁶³ que es su poesía, por la cual siempre iría desovillando el sutil hilo de sus arcanos, en el “convencimiento de que allí, en lo lejano de lo inmediato, se encontraban todos los chisporroteos de una invisible fragua”.⁸⁶⁴ De las memorias de su estancia en la casa del Campamento y de su biblioteca, Lezama confiesa que surgiría su concepto de “la biblioteca como Dragón”, referida en el ensayo homónimo, incluido en *La cantidad hechizada*⁸⁶⁵. Desde aquella casa grande que fuera la infancia de José Lezama Lima, se abren las compuertas de su poética y dentro de ella, como llave maestra, se halla la *imago*, espacio primordial donde aparece la poesía. La profesora Carmen Ruiz Barrionuevo ha insistido con énfasis en esta centralidad de la imagen en la poética lezamiana, que permite el trazado de la gran metáfora que es su *imago mundi*, tal y como explica:

El centro de su concepción poética lo constituye la imagen, y así explica que la poesía es la irrupción en otra causalidad en la que se van creando metáforas causales hasta llegar a la captación de la primera imagen, a partir de la cual avanzamos hacia la trascendencia de asombro en asombro. Según su concepción, el hombre aprehende toda la realidad a través de la imagen, él mismo se sabe imagen y todo conocimiento debe testimoniarlo a partir de imágenes.⁸⁶⁶

⁸⁶³ En su artículo “Playas del árbol” (en *Tratados en La Habana, op.cit.* pp.123-128) José Lezama Lima ha expresado sobre la poesía: “¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua” (*Ibid.*, p. 125). En el compendio de entrevistas al autor que Pedro Simón incluye en “Interrogando a Lezama Lima” (*op.cit.*) el poeta insiste en esta idea y la detalla aún más: “En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua. Pero desde luego, se le ve la raíz irónica a esa no determinación, es decir, un caracol nocturno no se diferencia gran cosa de uno diurno y un rectángulo de agua es algo tan ilusorio como una aporía eleática, pero antes que todo, no para definir la poesía que no la necesita, sino para acercársele, como yo he hecho en varias ocasiones, hay que hablar de la poesía, del poeta y del poema” (*Ibid.*, p. 17). Pensamos que esta “no definición” es precisamente la más certera y consecuente que pudo dar Lezama a tan compleja pregunta basada en sus propias concepciones poéticas, pues ese “acercamiento” propuesto como modo de asumir la poesía es resultado de la mirada tangencial, oblicua y fugaz –acorde a dos de los elementos de su Sistema Poético: lo oblicuo y el súbito- que permite el instante poético. Tampoco pasa inadvertido, el haz propuesto por el poeta en cuanto a un acercamiento compacto entre poesía, poema y poeta, como entrelazamiento de lo escritural y lo vital, asunto en que insistimos en este acápite. Fina García Marruz tituló a uno de sus ensayos sobre Lezama “La poesía es un caracol nocturno” (en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Universidad de Poitiers, Centro de investigaciones latinoamericanas, 1984).

⁸⁶⁴ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.*, p. 452.

⁸⁶⁵ Nos referimos al ensayo “Las eras imaginarias. La biblioteca como dragón” -ya comentado en anteriores capítulos- del libro *La cantidad hechizada* (*op.cit.*).

⁸⁶⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo: “Paradiso o la aventura de la imagen” en *Revista de Filología de Universidad de La Laguna* (1981), No. 1, p. 58. Si bien Ruiz Barrionuevo se refiere con particularidad a la imagen en la novela *Paradiso* como *summum* poético, la fundamentación de tales consideraciones puede extrapolarse a toda la obra de José Lezama Lima.

La poesía busca también la fuente original para volver a nombrar el mundo de acuerdo a esa condición demiúrgica del poeta, condición bien notoria y distinguida en el carácter cosmogónico de los primeros poemas de la cultura tanto occidental como oriental, que enunciaba el carácter sagrado del Verbo en su poder denotativo y cognitivo que implicaba la potencia de lo comenzante como “acto naciente” de la poesía, lo que explica en Lezama la responsabilidad del poeta como “guardián de la sustancia de lo inexistente”⁸⁶⁷ y este inexistente como el *posibiliter*⁸⁶⁸. Ese momento en que la poesía tiene toda la posibilidad de nacimiento, para nacer como un nuevo mito o cosmogonía en que el Hombre-Hacedor transmuta su palabra en creación, es para Lezama: “[...] el momento para lanzar la sustancia de lo inexistente y que la sentencia poética fuese la encargada de apoderarse de la nueva sustancia”⁸⁶⁹ La fórmula se continúa en la acción humana de llegar hasta la sustancia inexistente, por invisible, y establecer así la relación con el *logos* primero. Por eso prosigue Lezama: “Si por el aliento el cuerpo toca en un punto con lo invisible, al lograr la sustancia de lo inexistente su expresión en la sentencia poética, parece como si por los ojos nos colgáramos de un punto.”⁸⁷⁰ Punto que generará el crecimiento de la imagen prenunciada y visualizada.

Esta aprehensión de la realidad por la imagen, que ha sido fijada desde sus primeras vivencias, va a diseñar una poética donde la metáfora es sustentada por el cuerpo de la

⁸⁶⁷ José Lezama Lima: “La dignidad de la poesía”, en *Tratados en La Habana, op.cit.* p. 393.

⁸⁶⁸ Esta idea viene referida en el párrafo que completa la cita: “El poeta como guardián de la sustancia de lo inexistente como *posibiliter*” (*Ibíd.*). La sustancia de lo inexistente se asocia en Lezama con la posibilidad de creación de la imagen, que siempre será una “sustancia irradiante” (*Ibíd.*) que provoca el “acto naciente” (*Ibíd.*). Al hacer del poeta el “guardián de lo inexistente”, Lezama lo sitúa en la más alta jerarquía posible como hacedor de todo lo creado, idea que desarrolla en el texto referido donde resalta que “El poeta es en esta concepción el guardián de las tres grandes eficacias o temeridades concebidas por el hombre: la conversión de lo inorgánico en viviente, de la sustancia en espíritu, por la penetración del aliento del oficiante, acto naciente de transmutación, superación del acto naciente aristotélico en puro nacimiento: lo inexistente hipostasiado en sustancia, y la exigencia total ganada por la sobreabundancia en la resurrección.” (*Ibíd.*). La “sustancia de lo inexistente” que propicia el surgimiento de la imagen por la poesía, es una expresión del *potens* como potencia germinativa de toda realidad, asunto que igualmente argumenta con claridad en su ensayo “Preludio a las eras imaginarias” (en *La cantidad hechizada, op.cit.* pp. 9-31).

⁸⁶⁹ José Lezama Lima: “La dignidad de la poesía” en *Tratados en La Habana, op.cit.* p.396.

⁸⁷⁰ *Ibíd.* 395.

palabra que se expresa en una momentánea figuración. De aquí surge la importancia que Lezama da al trazado de la figura sustitutiva de una realidad evadida, y configurada por la cohesión de recuerdos -fragmentos de la realidad- reunidos en la imagen, lo que parece explicar con estas palabras: “Con el recuerdo de la casa, el río, las plantaciones, el toro, en el alfabeto nos encontramos con las cinco letras aportadas por la poesía.”⁸⁷¹ Vemos que el propio signo de la letra como imagen, acusa un sentido exaltado de visualidad plástica que tendrá consonancias en su obra, fuertemente relacionados con su significación. Sobre tal condición que habita el signo más esencial de su escritura, dice el investigador cubano José Manuel Prieto que es Lezama “un escritor de una riqueza visual única. Una fuente inagotable de imágenes, de percepciones sinestésicas”⁸⁷², carácter que le permite “la celeridad con que conecta los extremos más distantes”⁸⁷³, base de la peculiaridad de una metáfora que al crear puentes analógicos entre polos de disgregaciones increíbles, produce el “chisporroteo” de la imagen que impresiona por su plasticidad y su amplitud. Tales argumentos se descubren en palabras de Lezama, a propósito de la obra del pintor cubano Martínez Pedro:

En el mar se verifica la comprobación soñada de la imagen porque ahí la imagen desaparece de inmediato. Pero en esa imagen están lo germinativo, la raya del pez, los dictados de la luna, la espiral con su simbólica del pez como falo, como un pez que se desprende del cuerpo.⁸⁷⁴

La imagen del pez desprendido del cuerpo, prevista en Lezama Lima, es forma resbaladiza que continúa la misma imagen en nuevo diseño, y que señala la movilidad constante de su poética para indicar siempre la añorada “definición mejor” dentro de la “corriente germinativa”⁸⁷⁵ que permite visualizaciones de increíble audacia, que van desde un momento figurativo de la propia y simple palabra como germen primario, hasta esos engarces

⁸⁷¹ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.*, p. 453.

⁸⁷² José Manuel Prieto: “Comprobación soñada de la imagen de la mar violeta”, en *Aldabonazo. Trocadero 162*, compiladores y editores William Navarrete y Regina Ávila, Valencia, Aduana Vieja Editorial, 2008, p. 115.

⁸⁷³ *Ibíd.*

⁸⁷⁴ José Lezama Lima: “Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas”, en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1981, p. 83. El texto fue la presentación de la muestra “Otros signos del mar” de Luis Martínez Pedro, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en enero de 1971, según acota Ciro Bianchi.

⁸⁷⁵ *Ibíd.*

e interconexiones semánticas que tonifican igual movilidad en toda su escritura, síntomas que hacen decir a Roberto Fernández Retamar referido a la poesía lezamiana, que “lo que distingue a estas metáforas no es la riqueza imaginativa, con ser notable, sino su fluir constante, refundiéndose y desplazándose entre sí”⁸⁷⁶, signo plástico codificador de una imagen que alcanzará cotas de esplendor como visualización del mundo.

III.1.2. *Physis* y poesía. El espacio gnóstico

El concepto lezamiano de “espacio gnóstico” es la expresión del estado poético de la naturaleza que traspasa la imagen. Paisaje, imagen y sobreabundancia serán las claves de su metáfora. Lezama explica el develamiento del ser y su intrínquilis, a partir de su identificación con la desmesura del paisaje que salta desde su espacio hasta otro crecido, que nos alcanza, como punto de mira. El espacio se extiende, gracias a su plasticidad, como “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 en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.”⁸⁷⁷ La exuberancia del paisaje, que se traduce para Lezama en “desmesura”, es el asombro que impulsa la indagación e interpretación de una realidad que regala su imagen. El paisaje se hace síntoma medular de la expresión, coordinada espacial que completa el tiempo para impulsar su progresión; y es por eso que “el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del entorno [...]. El paisaje es una de las formas del dominio del hombre [...]. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza a la altura del hombre.”⁸⁷⁸ Uno de los valores del espacio gnóstico es sacar a flote el espíritu oculto en lo invisible del paisaje, para hacerlo crecer dentro de la dimensión del espíritu, por la que participa de la condición humana. Dentro de

⁸⁷⁶ Roberto Fernández Retamar: “La poesía de José Lezama Lima”, en *Recopilación de textos...*, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁷⁷ José Lezama Lima: “Sumas críticas al americano” en *La expresión americana*, *op.cit.* p.117.

⁸⁷⁸ *Ibíd.* p.107.

esta dimensión ocupa un particular rango el espacio urbano, el que “no se redujo a entelequia ni se afianzó como palpable de la teoría de las ideas, cobró sensibilidad como un monstruo que se despereza y después es tripulado por el canto del gallo y por el sueño de las aves griegas.”⁸⁷⁹ Las ideas sobre naturaleza y más particularmente sus ideas sobre *physis*, las vierte Lezama con énfasis, en el texto “Epifanía en el paisaje”, donde se descubre el engarce con la metáfora poética a partir del elemento del “súbito”, como chispazo de luz y así de creación:

El espíritu de la Epifanía asegura en los cuerpos rodados la sorpresa de la infinitud posible de su nacimiento. Libera lo epifánico de los comienzos y lo une con la plenitud del esplendor. Esplendor como nacimiento; esplendor como configuración del traspaso de la ausencia a paisaje.⁸⁸⁰

En la cosmología lezamiana, la proyección de intimidad de la imagen literaria hace que la figura expandida penetre, entre por el resquicio que deja entrever la apertura de la forma insatisfecha, vedada en su "transparencia". La imagen alcanza su más alto vuelo no en el desprendimiento de su base sensorial sino en el afianzamiento con la tierra, con el poder evocador de sus referencias materiales; sólo así se logra que las asociaciones sean prolongaciones de un vuelo en el tiempo, formas complejas pero no ajenas a su forma inicial, evolución de su visaje por la perfección. Las formas del paisaje evidencian estas correspondencias con el germen -tal y como describe Lezama del paisaje insular- que las hace diluirse en la naturaleza, pues "ahí en Viñales los ojos no definen, musicalizan lo sumergido en un acordado que es una esponja. Acordeón que recoge la neblina y esponja que chorrear el espíritu epifánico. Está ansioso de un entrelazarse de manos"⁸⁸¹. Por el afianzamiento en esa base sensorial y terrenal, se siente orgánico el paisaje, como una sucesión de formas diversas pero integradas a la autenticidad de su espacio, pues "la carencia de reposo en nuestros paisajes le aviva el acto de nacimiento. Muy pronto la visión epifánica se apodera de ellos y

⁸⁷⁹ José Lezama Lima: “Sucesivas o coordenadas habaneras” en *Tratados en La Habana. op.cit.*, p. 279.

⁸⁸⁰ José Lezama Lima: “Epifanía en el paisaje” en *Tratados en La Habana. op.cit.* p.130.

⁸⁸¹ José Lezama Lima: "Epifanía en el paisaje" en *Tratados en La Habana, op.cit.* p.129.

se doran en novedades de sobreaviso. Bajo la ley de esa incesante nacencia se precipitan en las coordenadas de su nieva imagen"⁸⁸². El impulso fija la precisión del vuelo, "escalón donde el poeta se apoya y al cual vuelve"⁸⁸³ como sustento de la poesía de Lezama -tal diría Vitier- y que permite que los giros de la imagen sean círculos progresivos de una espiral que parte del "instante punto", donde anida la historia de su forma. La perfección y la complejidad en el proceso de corporización, son la evidencia de un crecimiento hacia sí mismo como figura consumada en la coordenada espacio-temporal que fija. Pero también conocemos que no hay final sino finalidad, por lo que no es en la figura como perfección que se toca el espíritu sino a través de ella, un medio del que se vale para manifestarse pero al que es imposible apresar de modo concluyente, y por tanto, insuficiente. La "definición mejor" es una meta que guía la acción pero no un resultado definitivo, ya que el movimiento determina un proceso de constante perfeccionamiento. La persona, como cuerpo más complejo en la escala natural, sería la máxima aspiración de la figuración en el tiempo. Pero el antropomorfismo no es en Lezama categoría rectora sino constitutiva de un más fuerte substrato que convierte al hombre, dentro de su eidética, en sujeto. Su *physis* establece unas coordenadas en las que los elementos constituyen figuras paralelas, divergentes sólo por la exactitud y notoriedad en el diseño; el sentido de "lo humano" se supera a sí mismo como trascendencia de la materia que conforma su cuerpo, pero no como superioridad en la escala natural. El reto se establece, pero se resuelve también en un dualismo impulsor del movimiento, no en una sucesión cronológica de hechura mejor. La transformación sustancial se calza como tensión de lucha en el ensayo "Introducción a los vasos órficos":

En un cuadro de Picasso aparece un efebo dormido, al lado de su caballo dórico. El equino muestra una esbeltez, totalmente domesticado, no obstante, el gesto imperioso con que el joven esgrime las riendas, parece como si su victoria sobre la bestia fuera

⁸⁸² *Ibíd.*

⁸⁸³ Cintio Vitier: "La poesía de José Lezama Lima..." *op.cit.* p.446.

reciente, hay una relación de tierna dependencia en ese juego de dos figuras excesivamente complicadas⁸⁸⁴.

En este fragmento citado, “la tierna dependencia” se convierte en la atracción de los polos opuestos que se debaten por ser uno y se continúan por su magnificencia, por su idéntico ascenso a la perfección en una dualidad. Si basáramos nuestro análisis en un sentido de ascensión vertical, un progreso en la línea del tiempo exclusivamente, tendríamos que la dualidad habría de resolverse más tarde o más temprano en la figura humana, como obra más perfecta de complejización, superior al rango animal. Sería en este caso la “hominización”⁸⁸⁵ una respuesta. Pero la “hominización” es una respuesta transitoria en la escala evolutiva que trasciende la figura lograda cronológicamente. La inmersión en el gran tiempo como flujo temporal, rompe el esquema de una progresión lineal y por tanto el proceso de corporización es un crecimiento por participación en la sustancia primordial que brinda una materia más rica de acuerdo al grado de compenetración, de inmersión de la forma en el magma universal. Lo espacial responde a la temporalidad, lo que permite que su crecimiento sea hacia lo profundo e íntimo. Se destaca así la idea lezamiana de participación igualitaria de todos los elementos de la naturaleza, y de la complementación del hombre y su lugar, como resalte de su esencia humana por la identificación con el espacio vital que lo colma. “Victoria sobre la bestia” de fugaz fijación, pues la coordenada espacio-temporal donde ocurriera el triunfo se deshace y regresa el hombre a los momentos en que fuera “tierna dependencia”. La hominización como fase terminal de un proceso genético lineal, entraña en su perfección un riesgo, que es la autosuficiencia del ser por la complejidad suprema de las formas. La apertura a lo universal, la no suficiencia en sí mismo de lo humano, es lo que le salva de su aniquilamiento. Su

⁸⁸⁴ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos” en *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁸⁵ Hemos tomado prestado el término “hominización” del sistema filosófico de Teilhard de Chardin, donde representa el concepto de perfeccionamiento de las figuras naturales en la humana. A falta de otro propio dentro de la nomenclatura lezamiana, pensamos que este concepto precisa las ideas al respecto en nuestro autor. La hominización como camino de perfección de lo humano, también refuerza la idea hipertélica de la cosmogénesis lezamiana.

participación en lo homogéneo permite a la figura su continuidad. Y esta continuidad no se logra más que en la fluencia poética cuando sus coordenadas penetran el “gran tiempo” como infinita posibilidad de la figura.

Este proceso de corporización que va fijando instantes en un camino hipertélico, representa lo que Lezama llamara (en el fragmento anteriormente referido) “la tierna dependencia”, que manifiesta primeramente ese maremágnum de formas que convergen hacia la “definición mejor” como asomo futuro de la “victoria sobre la bestia”⁸⁸⁶. En el poema “Cuerpo, caballos” se descubre magníficamente la misma idea expresada en “Introducción a los vasos órficos”:

Quando el chorro de la respiración, entre una escala de voces amansadas,
iba a fijarse en el cuerpo glorioso.
Quando la oscuridad se paseaba sigilosamente
por el cuerpo verde de los árboles y por el cuerpo blanco de los hombres.
Quando los ojos describían círculos voladores, ardientes esferas,
y al alejarse se perdían en un túnel que crujía.

[...]

Olvidado también de su cuerpo escapado de orto cuerpo más antiguo

[...]

Ay, ay, y este cuerpo
extendido en el aire, olvidado de ti, vendrá cayendo de los planetas
más dormidos hasta el fondo rapidísimo, verdinegro del estanque sin recuerdos,
sin acariable cuerpo que detenga el mustio oleaje de tus suspiros,
sin sombra que ajuste tu cuerpo a la destreza del ojo acariciado.⁸⁸⁷

Como se advierte, el sentido de hominización es un paso más del proceso evolutivo, un escalón más que se salva en la progresión, pero que surge como desprendimiento fugaz, propiciado por “la destreza fugaz del ojo acariciado”, como luz incidente en la naturaleza. El vórtice en que converge el movimiento de los seres es transformación, transición, fuga, escape. Más allá se continúa; más allá del hombre como forma humana, para alcanzar la conciencia abarcadora de lo ultrahumano, conciencia de la complejidad del universo, mirada

⁸⁸⁶ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, *op.cit.* p. 76.

⁸⁸⁷ José Lezama Lima: “Cuerpo, caballos” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* pp. 68-69.

abarcadora de la realidad que se integra a la Forma como solución a la dualidad. Complejidad mayor y más profunda por la pérdida del esquematismo de la forma individual, ya sea hombre, animal, objeto; enriquecimiento de la conciencia por la participación en la complejidad universal, integración de lo discontinuo para llegar a la comprensión de la continuidad. Comprensión sólo aproximada por la forma, imagen del mundo como único esplendor.

Por este espacio de concurrencia y, particularmente, por el enlace entre el hombre y el paisaje, se hace posible el conocimiento, afán cognoscente que genera la relación vital que busca la aclaración de las voces dialogantes. Tres funciones determinan el valor gnoseológico del “espacio gnóstico”: la función relacional, por la interrelación del hombre con la naturaleza que le aporta códigos de comprensión a los puentes de entendimiento establecidos. Ilustremos con las palabras del poeta: “el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno”.⁸⁸⁸ La adecuación de esa mirada a las circunstancias fija la primera fase de conocimiento. La “función dialógica” establece el segundo rango de valores. Por la comprensión de los códigos de comunicación, cifras de un lenguaje fenomenológico, se crea el diálogo entre el hombre y el paisaje, que se hace “reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre”⁸⁸⁹, interpretación de las claves de la naturaleza por el hombre que lo habita. De este modo dice que “el paisaje es la naturaleza amigada con el hombre.”⁸⁹⁰ La “función genésica”-tercera-, sustentada en el concepto del “protoplasma incorporativo” (esencia humana que se brinda a la naturaleza para impregnarle su vitalidad), es consecuencia de los caracteres relacional y dialógico del espacio, que permite que todo sea incorporado y asimilado, para que así adquiriera su potencia germinativa. Si bien la forma es captada por los sentidos y llega al entendimiento por un proceso intelectual, la sustancia de la que surge es

⁸⁸⁸ José Lezama Lima: “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, *op.cit.* p.245

⁸⁸⁹ *Ibíd.*

⁸⁹⁰ *Ibíd.*

trasunto del espíritu, misterio que se resuelve por la trascendencia de la forma en la unidad, y que será nuevamente fuente original, la “nube increada nadando en el espejo”. Esta peculiar visión que, a la vez que toca el fenómeno lo traspasa, alienta la idea de *physis* en Lezama, como imagen que destaca lo esencial de las cosas y fija su carácter trascendente para proyectarse en cualquier campo de especulación, incluido el macroespacio de lo cultural, que sustantiva la imagen histórica y entraña un conocimiento genuino de la cultura que, al decir de la investigadora Remedios Mataix, “descubre facetas insospechadas de la realidad, traza la secreta causalidad de los hechos y permite que un pueblo descubra su historia verdadera de la mano de la *imago*, lo que trae consigo la revelación primordial: el hallazgo de su identidad”⁸⁹¹, asertos que Lezama Lima sustenta en su ensayo “La imagen histórica”, donde expresa: “Ya podemos vislumbrar la imagen más allá del símbolo y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba”⁸⁹², memoria histórica guardada y develada por la poesía, al expandir las dimensiones del símbolo como vislumbre de la imagen del mundo.

III.1.3. *Physis* y poesía. Las eras imaginarias

El “espacio gnóstico” es una posibilidad de conocimiento ancestral del mundo, que se reconoce en el diálogo como añoranza de lo perdido u olvidado, como un encuentro generador con la historia. El amor a su lugar, que sostiene una conducta participativa y, de este modo, una eticidad, conduce al poeta a fundir Historia y Poesía de un modo peculiar, revelador de lo oculto en la *physis* por la mirada poética. Lezama inunda con su metáfora la visión de su espacio vital, junto a la reevaluación de determinados momentos de la Historia, en su concepto de las “eras imaginarias”, donde caben el esplendor de la naturaleza, el hombre y la

⁸⁹¹ Remedios Mataix: *Para una teoría de la cultura, La Expresión americana de José Lezama Lima*, Alicante, Cuadernos América sin nombre, 2000, p. 43.

⁸⁹² José Lezama Lima: “La imagen histórica” en *La cantidad hechizada. op.cit.* p. 61.

ciudad. Ha dicho Lezama que “la historia de la poesía no puede ser otra que el estudio y expresión de las eras imaginarias”⁸⁹³, consideraciones que introducen un concepto que tiene una doble connotación: poética e histórica. La diversidad de miras culturales y eidéticas que descubren las “eras imaginarias” organiza una estructura coherente, mancomunada por el visor de la poesía que las interpreta, de tal modo que no son todos los momentos de la Historia los que ocupan su interés, sino tan sólo algunos aspectos de determinadas culturas que denotan un misterio apetecible y comprensible por el poeta, para anudar los enlaces subyacentes como *sympathos* oculto. Su interés por la capacidad de la poesía para develar la riqueza del espacio, hace que hurgue en etapas excepcionales de la Historia, cuando la naturaleza abarcaba todo el esplendor de lo real, y los signos fenoménicos eran voces de una misma magnificencia.

La idea de "era imaginaria" en la eidética lezamiana se entiende sobre el andamiaje de un sistema poético apoyado en la temporalidad. En el ensayo "Preludio a las eras imaginarias" Lezama se encarga de relacionar cada uno de los elementos de este sistema con sus propias ideas sobre la poesía y el tiempo, vertidas en su reflexión teórica, de tal modo que la noción de "era imaginaria" expresa la integración de ambos rangos categoriales. Cada momento reseñado como "era" expresa una imagen poética que resalta determinados elementos de su cultura, historia o civilización y que fija una estratificación dentro de la evolución cultural de la Humanidad⁸⁹⁴. Sobre esta imbricación de Tiempo y Poesía, dice Lezama en su ensayo: "La poesía se hace visible, hipostasiada en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección"⁸⁹⁵. Sobre este aspecto, el investigador Emilio Bejel aporta interesantes conclusiones al integrar las "eras imaginarias" al tejido poético de la metáfora, que es la incursión de la Poesía en la Historia, de este modo "el sujeto

⁸⁹³ José Lezama Lima: “A partir de la poesía” en *La cantidad hechizada. op.cit. p. 44*

⁸⁹⁴ Las consideraciones sobre las distintas etapas culturales de la Humanidad vertidas en los ensayos referidos, dan fe de esta estratificación.

⁸⁹⁵ José Lezama Lima: "Preludio a las eras imaginarias" en *La cantidad..., op.cit. p.30.*

metafórico, va tejiendo imaginariamente la cultura y la historia, que se van configurando como una ficción, como un poema"⁸⁹⁶, idea que parece completar Ramón Xirau cuando explica que "la imagen es el camino hacia estas largas permanencias y duraciones que constituyen las eras imaginarias, éstas, por último, culminan en la sobrenaturaleza, es decir, en Dios"⁸⁹⁷.

Al penetrar la imagen poética el hecho histórico, lo hace guiada por una impulsión configurativa diseñada por los elementos de su poética. Para explicar esta configuración a partir del "incondicionado poético", Lezama expresa que "el agrupamiento de las variaciones inconexas, donde la causalidad se libera de la igual distribución de la potencia, nace de un margen espacial que se destrenza como condicionante"⁸⁹⁸. Estas consideraciones apuntan a una secuencia de sucesos que rompen la ilación cronológica para ser la ramificación de hechos enlazados por una identidad subyacente, sostenida por la correspondencia con la naturaleza, igualdad que descubre la poesía al participar en la Historia. El carácter progresivo de las estructuras culturales determinadas en las "eras imaginarias" como formas poetizadas de la Historia, se sostiene por "las variaciones causales, de nexos muy recóndito o profundo, [que] sólo pueden ser allegadas por la impulsión, por el aire cinegético que las impulsa a una finalidad, que ellas mismas se clarean por la potencia de su recorrido o movimiento"⁸⁹⁹.

La primera resistencia que debe vencer la imagen poética para develar lo que tiene de asombro e imperecedero el hecho histórico y convertirlo en una "era imaginaria", es la de la propia extensión natural del causalismo de lo evidente y convencional hasta procurar la pureza de las imágenes. Por esto dice Lezama que "la lucha de la causalidad y su

⁸⁹⁶ Emilio Bejel: "Imagen y posibilidad en Lezama Lima: en Coloquio Internacional... *op.cit.* p.141.

⁸⁹⁷ Ramón Xirau: *Poesía y conocimiento: dos poetas y lo sagrado*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1953. p.72. Para el investigador, la definición de "eras imaginarias" implica un ámbito mayor en Lezama Lima, ya que "parece querer sugerir que 'las eras imaginarias' serían aplicables a todos los grandes momentos que iluminan la historia" (*Ibid.* p. 69), cuestión deducible de una mirada que, no por selectiva en los momentos históricos definidos como tal, es tan dinámica y movable como la imagen que puede surgir en cualquier momento donde despierte su luz.

⁸⁹⁸ José Lezama Lima: "Preludio a las eras imaginarias", *op.cit.* p.13.

⁸⁹⁹ *Ibid.* p.14.

incondicionado era de raíz mucho más trágica que la que ofrecía la causalidad y las metamorfosis"⁹⁰⁰, pues el incondicionado no es la secuencia paulatina de los cambios y transformaciones, sino la ruptura brusca de un hilo que cuesta aceptarse como sucesión. Sobre este proceso, difícil de entenderse como fenomenología inmanente por ser la visión de un suceder interno como fenomenología trascendente, argumenta el ensayista cubano:

Al levantar las dos pagodas, las redes quedaban enmarañadas y rotas, el conjunto de sometimiento formal se volatilizaba. ¿En qué forma mostraba su destreza la vivencia oblicua? [...] La contracifra de lo anterior, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz⁹⁰¹.

La visión completa del proceso de desvelamiento histórico a partir de la poesía, se comprende en la interrelación de los ya referidos elementos de su sistema poético, esto es, entre el súbito, el incondicionado y la vivencia oblicua, pues "ese intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito, crea, como ya hemos esbozado, el incondicionado incondicionante, es decir, el *potens*, la posibilidad infinita"⁹⁰². Y así, de manera aún más profunda, Lezama explica esta interrelación como esencia de lo poético y de la imagen cultural que es la "era imaginaria": "El *esse sustancialis*, la suprema esencia de la gloria de los bienaventurados, sólo puede ser vislumbrada por el ser causal, dueño de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal"⁹⁰³. El propósito de Lezama al convertir la imagen cultural en "era imaginaria" por la impronta poética, no es meramente especulativa sino que en su subyacencia anímica intenta hacer prolongar al hombre, como protagonista de la Historia, en el tiempo que sólo la poesía salva de su desintegración total. De aquí que las imágenes seleccionadas en cada cultura o civilización sean aquellas que centran su interés como convergencia de sus propias condicionantes poéticas, y las figuras y personajes así proyectados en lo imaginativo de su prosa de reflexión, sean los que mayor

⁹⁰⁰ *Ibíd.* p.16.

⁹⁰¹ *Ibíd.* p.26.

⁹⁰² *Ibíd.*

⁹⁰³ *Ibíd.* p.29.

repercusión tengan con su personal visión de la cultura. La dualidad vida-cultura como fórmula estática, es rechazada por Lezama para ser traducida en su correspondencia esencial con la proyección de la cultura en el tiempo. De este modo "el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de un doble, que es la poesía"⁹⁰⁴, asunto que nos lleva nuevamente a la significación resonante de lo poético como método de amplificación de un suceso en el plano microfísico -invisible- hasta la Suprahistoria donde el hombre se proyecta, al igual que su contexto, como coordenada del espacio progresado en el "gran tiempo". Sobre este entramado de la Suprahistoria que apoya el concepto de "era imaginaria", expresa el ensayista cubano Abel Prieto:

El Tiempo poemático no marca la tierra, ni al hombre con las dolorosas cicatrices del tiempo histórico; su condición aérea y complaciente, sin negar la presencia inevitable del río de Cronos y ofreciendo al mismo tiempo una síntesis que admita el espejo, construye a su modo una resistencia⁹⁰⁵.

Para Lezama, la historia llega a ser la figura que va conformando los "enlaces ocultos" en el "gran tiempo" que es la Humanidad: la configuración de una peculiar cronología confirma y consolida la autenticidad de cada particularidad histórica.

III.2. De vapores aspirados

El tema de las influencias en José Lezama Lima es complejo y subyugante a la vez, no solamente por el disímil caudal lectivo que apoya su pensamiento poético, sino por el concepto que el poeta tiene de ellas, que participan de lleno en sus propias concepciones eidéticas. Al respecto dijo en una de sus entrevistas: "El problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado. A veces una palabra, una sentencia apenas introducida nos ilumina y logra configurar formas de

⁹⁰⁴ *Ibíd.* p.28.

⁹⁰⁵ *Ibíd.*

expresión.”⁹⁰⁶ En la misma entrevista agrega para completar categóricamente su idea: “Las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas.”⁹⁰⁷ Tales intuiciones hacen que penetrar “la cultura del poeta”⁹⁰⁸ nos introduzca a la misma fluencia lumínica y temporal que se desprende su poética. Lo que Lezama llama -referido a José Martí- “tradiciones esenciales del espíritu humano”⁹⁰⁹ pueden abarcar cualquier época y cultura, sin cronologías ni sucesiones históricas mediatas o inmediatas, sino fijadas en intereses que asoman como fulguraciones. En su ensayo “El secreto de Garcilaso”⁹¹⁰, al referirse a las proyecciones emanadas de su obra que se convierten en “influencias” -paseadas por el tiempo, refractadas desde el futuro en momentos fijados de su propia historia- dice de ellas: “Garcilaso convertido en pastilla se ha quemado, pero sus esparcidos aspirados vapores han motivado efectos contradictorios no previstos por Lopillo.”⁹¹¹ Como enlaces ocultos que engarzan una trama subyacente de afinidades, van delatándose esos “aspirados vapores” (que en el ensayo pasean entre Góngora, Lope de Vega y Garcilaso) que expresarán las propias ideas de las influencias.

Por este entramado de variadas influencias, que van desde el naturalismo griego, las corrientes lumínicas de la Patrística, la Edad Media, el Renacimiento, la Modernidad y la Contemporaneidad, se entretejen hilos aislados que fijan la urdimbre de la luz, para expresar lo que pensamos son los más funcionales “aspirados vapores” que Lezama ha recogido de la cultura (incorporadas en ellas disciplinas tan diversas como la Física, la filosofía, la mística occidental y oriental, entre otras), para expresar el paradigma lumínico de su cosmología.

⁹⁰⁶ Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p. 31.

⁹⁰⁷ *Ibíd.* p. 32.

⁹⁰⁸ Nos referimos al ensayo de la profesora Lourdes Rensoli “La cultura del poeta” (*loc.cit.*) donde estudia, con criterio selectivo, algunas de estas “influencias” en el plano filosófico y literario.

⁹⁰⁹ Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.* p. 32.

⁹¹⁰ José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, en *Analecta del reloj*, *op.cit.* pp. 7-39.

⁹¹¹ *Ibíd.* p. 7.

III.2.1. Algunas influencias filosóficas

La obra de José Lezama Lima y dentro de ella el discurso reflexivo⁹¹², se inserta en un contexto epocal en Cuba, que propició que el pensamiento fuera proclive a la difusión y conocimiento de la filosofía, sobre todo en el descubrimiento de una filosofía irracionalista. La fuerte vinculación de los pensadores cubanos con la realidad socio-política y el carácter funcional y vital de la filosofía en Cuba, coadyuvó a que fueran acogidas aquellas doctrinas foráneas que más se adaptaban a sus propios valores y que centraban sus miras en la conceptualización de la vida y el hombre como eje protagónico, valor primordial que hacía del rango afectivo y sensitivo un nuevo modo de filosofar. Fueron de especial atención los pensamientos de Wilham Dilthey, Edmund Husserl, Henri Bergson, Sigmund Freud⁹¹³ y José Ortega y Gasset⁹¹⁴, que calaron profundamente en la reflexión filosófica cubana, y muy en especial, en el posterior cambio de paradigmas del siglo XX, en el que participaría de manera ilustrativa, el pensamiento poético de José Lezama Lima. El escenario mundial -y así el

⁹¹² La prosa reflexiva en José Lezama Lima, fue el tema de la tesina presentada en 2003 en la Universidad de Salamanca, bajo la dirección de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, para la obtención del Grado de Salamanca. En ella nos detuvimos en el estudio particular de la eidética lezamiana, a partir de la atención a toda su ensayística como reflexión teórica y expresión de su pensamiento poético.

⁹¹³ Integrantes todos de la corriente filosófica del irracionalismo, los autores aquí mencionados tuvieron gran influencia en los derroteros del pensamiento poético a nivel mundial, particularmente para las vanguardias poéticas, y marcaron con fuerza el pensamiento cubano en el siglo XX, especialmente en su línea espiritualista. Su impronta fue determinante para la consolidación de los nuevos paradigmas filosóficos a partir de la cultura y la poesía. Wilham Dilthey (1833-1911) y Edmund Husserl (1859-1938), fueron ambos filósofos alemanes. En el caso del primero, su pensamiento se caracterizó por una visión dinámica de la vida, que definió su filosofía vitalista. Su mayor aporte está en la óptica historicista del pensamiento, relacionado relativamente a cada una de las etapas de la vida y la historia. El pensamiento de Husserl representa la corriente de la fenomenología, como lo esencial de la vida captado a través de la intuición. Su trasfondo intuicionista, basado en el plano de lo inconsciente, entronca con Freud a través de su común maestro Franz Brentano. De gran repercusión e interrelación con la filosofía del irracionalismo, fue el pensamiento de Sigmund Freud (1856-1939). Psiquiatra austriaco, fue el fundador de la escuela del psicoanálisis. Inició el estudio del inconsciente como modo de interpretar la realidad circundante. En su primera etapa, redujo la actuación humana al impulso sexual, tesis que pudo superar para elaborar su teoría basada en la lucha de dos impulsos primarios: la vida (*eros*) y la muerte (*thanatos*). De fuerte influencia en la literatura, la obra del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) representa la corriente filosófica del intuicionismo. Parten sus investigaciones teóricas de un naturalismo y casi biologismo que llegan a un espiritualismo casi místico, basado en el poder sugestivo de la intuición. Su obra presenta un fuerte substrato de la teoría psicoanalítica de S. Freud, del que fue contemporáneo.

⁹¹⁴ José Ortega y Gasset (1883-1955). Escritor y pensador español. Su línea filosófica se define como el raciovitalismo dentro de una filosofía de la vida. Da una enorme importancia a la cualidad vital de la razón ("razón vital"), siempre en función de la circunstancia que le forma como tal, idea que impregnó el concepto de "razón poética" en María Zambrano, que diseñaría igualmente en José Lezama Lima un razonamiento basado en la poesía.

cubano-, estuvo sometido a cambios que llevaron a una crisis de los fundamentos de las ciencias, en particular de las ciencias positivas. Se modificaron las miras de la realidad, y se extendieron mas allá de la mera experiencia sensorial, para llegar a las esencias que constituyen otra dimensión del mundo físico, a lo que se unió la nueva óptica de las ciencias físicas, con todo el protagonismo que la realidad “invisible” y así la posibilidad ficcional obtenían. La mente humana encontraba su sitio de un modo mucho más orgánico y veraz, apoyado en el triunfo del espíritu sobre el desmoronamiento de lo material que trajo por consecuencia la Primera Guerra Mundial. Una gran pugna entre el logicismo puro y la especulación más intuitiva, sirvió de marco al trabajo de científicos más audaces, que pusieron en duda los dogmas del mecanicismo newtoniano. Uno de ellos fue el matemático y filósofo Alfred North Whitehead, quien en 1903 publicó su *Principia Mathematica* donde brindaba métodos e ideas medulares -tales como la “teoría de las descripciones”-, que facilitaban un nuevo tipo de razonamiento que dirigían el pensamiento hacia cosas aún inexistentes. Ya entraba en juego, en el panorama científico y así en el de la filosofía de las ciencias, la posibilidad de que lo invisible (tal la imagen de las cosas) fuera realidad probable. Junto a Whitehead, el matemático Henri Poincaré postulaba que las teorías científicas no eran réplica de la realidad, sino tan solo instrumentos del pensamiento, un paso adelante en las matemáticas que, al medir esa realidad, pretendía absolutizarla, sin contar con el hecho, como rango probable, de que ninguna entidad, no por ser inmensurable, podía quedar fuera de la realidad. Las teorías más perfectas, y entre ellas la propia mecánica de Newton, sin quedar abolidas se relativizaban, tal y como adujera el matemático Pierre Duhem, admirado ante una realidad cada vez más compleja, ante la incapacidad de ser “medida”. Un gran salto del pensamiento ocurrió entonces, apoyado por los filósofos William James y Henri Bergson, cuando se percataron de que existía un margen de duda en las precisiones más inflexibles

hasta entonces, que dejaban el campo abierto a la instauración de un relativismo en las ciencias.

Uno de los pensamientos tutelares en Lezama Lima -como ya hemos apuntado en el Capítulo I a propósito del comentario del paradigma de la luz en el poeta español Antonio Machado, quien comparte tal influencia- es precisamente el intuicionismo de Henri Bergson⁹¹⁵, que en él se identifica plenamente con el irracionalismo, toda vez que éste desplaza cualquier acción de causalismo lógico como aprehensión del mundo, y hace de la cognición una com-penetración del espíritu racional con la propia movilidad, tal y como expresa en sus palabras:

[...] nuestro espíritu puede seguir la marcha inversa. Puede instalarse en la realidad móvil, adoptar la dirección siempre cambiante, captarla, en fin, intuitivamente. [...] Así desembocará en conceptos fluidos y capaces de seguir la realidad en todas sus sinuosidades y de adoptar el movimiento mismo de la vida interior de las cosas⁹¹⁶.

Lezama encuentra en la razón poética⁹¹⁷, el punto justo que equilibra tanto la intuición irracional como el viejo racionalismo cartesiano, para abarcar la imagen del mundo como la totalidad cambiante que es. De aquí que la conocida frase de Lezama Lima: “Es para mí el

⁹¹⁵ Henri Bergson es una de las más sólidas bases del pensamiento poético en José Lezama Lima, que hilvana una línea donde se incluyen a José Ortega y Gasset y a su discípula María Zambrano. El conocimiento de la obra del filósofo francés fue vasta, según podemos presuponer por los libros que de él tenía Lezama en su biblioteca personal, entre los que destacamos los fundamentales: *La evolución creadora* (Montevideo, Claudio García, 1942), *Materia y Poesía* (La Plata, Cayetano Colomino) e *Introducción a la metafísica* (Montevideo, Claudio García, 1944).

⁹¹⁶ Henri Bergson: *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 43.

⁹¹⁷ Hemos comentado acerca de este concepto de María Zambrano y peculiarmente apropiado en las intuiciones poéticas lezamianas, a propósito de la idea de “un saber sobre el alma” proveniente de la conjugación de la nueva razón vital de Ortega y Gasset y las razones del corazón avizoradas por Pascal. Ambas conformarían el trasunto de la “razón poética” en la española María Zambrano, de gran importancia para el diseño de una racionalidad poética en Lezama Lima. El poeta y filósofo Jesús Moreno Sanz, discípulo de María Zambrano y uno de sus mayores exégetas, ha explicado las distintas fases por las que la “razón” fue perfilándose hasta llegar a la definitiva “razón poética” ya en plena madurez (“razón integradora” 1928-1930; “razón misericordiosa” 1937-1939; y “razón mediadora” 1940-1956); Véase en “El lamento de Eurídice”, Introducción a *La razón en la sombra. Antología crítica de María Zambrano* (ed. Jesús Moreno Sanz). Ediciones Siruela, Madrid, 2004 (nota 5) p.15. El concepto de “razón poética” se desarrolla con lucidez crítica en su libro *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano* (4 volúmenes) (Verbum, Madrid, 2008) en cuanto meollo sustancial de la obra filosófica de Zambrano.

primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica”⁹¹⁸ nos trace la pauta de análisis de la supuesta contradicción entre racionalismo e irracionalismo como corrientes filosóficas que se interrelacionan y sostienen las variantes poéticas en su obra. En las teorías de Bergson, la acción de la conciencia, como *élan vital*, agudiza el proceso intuitivo, y así ocurre la *duración* por la superposición de “conocimiento”, constituyente de la memoria. La energía vital como impulsora de la conciencia, en Bergson, hace que ésta trascienda el propio sujeto y haga progresar la relación hasta un radio mucho mayor. En el intuicionismo bergsoniano se apoya el concepto gnoseológico lezamiano por su carácter participativo y relacionable y por su carácter móvil y continuo. Pero el sentido de pura irracionalidad que caracteriza la filosofía vitalista de Bergson, ofrece distinciones en Lezama por su dosis de racionalismo, pues la energía vital, como impulso, prima en aquella por sobre las causas que lo guían, esto es, las imprevisibles apariencias que descubre el conocimiento no guardan un sentido entre sí y obedecen sólo al caos como identificación sustancial, figuras que se forman pero que no continúan más que en el recuerdo de unas asociaciones que desaparecen sin un engarce temporal. La vida es una fuerza, y como tal actúa, opera fuera de sí misma. En Lezama el impulso creacional obedece a una ley formativa, vocación figurativa de la sustancia que se ofrece a la realidad como evidencia de su existir. Estas ideas apoyan el sentido de su imagen visual y así de su concepto de la luz, pues hace que estas imágenes se superpongan en un movimiento gradual que va logrando los distintos aspectos y fases de la luminosidad: el día, la noche, y las tinieblas, todos aspectos que participan como motivos y elementos genésicos de su manifestación.

También las ideas del filósofo alemán Friedrich Schelling, que sostiene su discurso en una filosofía de la naturaleza, participan en la vocación configurativa de Lezama, pues cuando nos dice que “la materia [...] tiende a una configuración regular y tiende, sin saberlo, a unas

⁹¹⁸ José Lezama Lima: “A partir de la poesía” en *La cantidad hechizada. op.cit.*, p. 33.

formas puramente estereométricas”⁹¹⁹ y también que “a las estrellas les son innatas una aritmética y una geometría sublimes”⁹²⁰, se hace corresponder con la vocación hipertélica lezamiana y la escritura figurativa como expresión de la metáfora poética. Así mismo, asumimos en este movimiento ascensional y de tendencia perfectiva, la cohesión de una conciencia que es síntesis de una diversidad en lo unitario como el movimiento que persigue la disposición medida y armónica de su materialidad, lo que en el pensamiento de Platón sería la “geometría sublime” del cosmos. La metáfora poética busca la solución espacial en la imagen. La imagen es la aspiración a la perfección de lo real, la materia poética que alcanza los distintos instantes por ser totalidad. En esta búsqueda de cuerdas y lazos, encontramos en el saber lezamiano al poeta Octavio Paz, para quien esta insatisfacción que impulsa el deseo y sostiene el movimiento, es un “hambre de realidad”⁹²¹ frase afín a la de Lezama, más precisa y microcósmica en su segundo elemento: “hambre protoplasmática”⁹²². La realidad es protoplasma, unidad elemental y primordial que como germen progresa hacia la perfección. Tal y como dijera el poeta cubano: “Marcha de ese discurso poético semejante al pez de la corriente, pues cada una de las diferencias metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la total apetencia”.⁹²³ El término del viaje es la vuelta a los orígenes, el regreso a la orilla de la que partimos, o a la idéntica orilla que es nuestro reflejo. Paul Valéry así lo expresó en su *Introducción a la poética* al decir que “el poeta que

⁹¹⁹ Friedrich von Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, op.cit. p.39.

⁹²⁰ *Ibíd.*

⁹²¹ Octavio Paz: *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972. p.113.

⁹²² Sobre este concepto, con el cual Lezama parece calificar su afán de conocimiento como base primordial de su sistema de ideas, expresa en su “Diario”, fechado el 7 de agosto de 1944: “Alguien ha definido la cópula como hambre protoplasmática” (en “Diario”, *loc.cit.* p. 145). También desarrolla esta idea en su importante ensayo “Introducción a un sistema poético” (en *Tratados en La Habana*, op.cit. pp. 7-46) a propósito del carácter hipertélico de la imagen en su propensión al crecimiento y movilidad, tal y como aduce en sus palabras: “Todo movimiento como tal es una apetencia y una frustración inicial [...]. Sabe que como apetencia, como hambre protoplasmática, como mónada hipertélica, será un indetenible fluir, heraclitano río no apesadumbrado por la matría del cauce, ni por el espejo de las nubes” (*Ibíd.* p.7). La idea de “hambre protoplasmática” tiene mucho que ver con aquella de “razón espermática” que se funda en el *logos spermatikós* como relación fundacional y cualidad de las imágenes del mundo (véase nota 34, en Capítulo I, acápite I.1, donde explicamos este concepto lezamiano).

⁹²³ José Lezama Lima, “Introducción a un sistema poético”, en *Tratados en La Habana*, op.cit. p.11.

reproduce las figuras no hace más que reencontrar en sí mismo el lenguaje en *estado naciente*”⁹²⁴, que para Lezama será siempre la posibilidad de nacimiento de la imagen poética.

Al observar la visualidad y plasticidad de la imagen, es importante anotar que cuando la imagen extendida en el espacio, alcanza por la metáfora otra imagen ya transgredida, se avizora el resultado del proceso creativo que es la sucesión plástica, manera que tiene el proceso de creación poética de ir adquiriendo disímiles formas por el movimiento, que es la construcción de la imagen visual fijada en instantes. La duración de este proceso alcanza el valor dinámico porque produce un cambio sustancial, un crecimiento y un desplazamiento de la figura en su concepción. La metáfora poética, apoyada en la tensión de los extremos (significado y significante causados por la relación arco-lira, según estudia Octavio Paz⁹²⁵) impone las reglas del juego; la tensión se hace mayor en la medida en que se alejan los extremos. La fuente informativa, de la que se nutre la metáfora por conceptos prefijados en el hombre -memoria- ocupa una dimensión mayor. El cúmulo referencial crece, y crece así el poder de la metáfora. La poesía alcanza las más insólitas asociaciones y significados por la capacidad de movilidad de las imágenes, esto es, por su plasticidad y su posibilidad visual. Así mismo debemos recordar que la imagen alcanza su más alto vuelo, no en el desprendimiento de su arraigo sensorial sino en el afianzamiento con la tierra, con el poder evocador de sus referencias materiales. Dicho de otro modo, el impulso no es el desprendimiento sino el apoyo referencial en el punto de partida, la fijación máxima del apoyo para la precisión de las voliciones, lo que sería para Lezama fuerza revulsiva de la metáfora. Expresa también Gaston Bachelard que “el valor de una imagen se mide por la

⁹²⁴ Paul Valéry, *Introduction a la poétique*. Gallimard, Paris, 1938, p.12.

⁹²⁵ En el libro *El arco y la lira (op.cit)*, Octavio Paz expone sus consideraciones sobre la poesía, y define la metáfora poética como una tensión de estiramiento entre el arco de la lira, como un movimiento entre el significado y el significante.

extensión de su aureola imaginaria⁹²⁶, desafío que representa el anhelo de movimiento, consumado en el misterio del vuelo. Tal y como argumentara: “En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento.”⁹²⁷ Tan cercano a los postulados figurativos y progresivos de Valéry - acorde con los lezamianos- continúa expresándonos que “se comprenden las figuras por su transfiguración”⁹²⁸, plasticidad que se acuerda en Forma por la vocación figurativa de la imagen al visualizarse. En su libro *La intuición del instante* (1932)⁹²⁹, hace un parangón sumamente válido entre el conocimiento como proyección de un punto que expande la intuición cognitiva contenida en él, y la iluminación que recibe y sostiene tal expansión, asunto que argumenta de este modo:

En el reino del conocimiento mismo hay así como una falta original, la de tener un origen; la de perderse la gloria de ser intemporal, la de no despertar siendo uno mismo para permanecer como uno mismo, sino espera del mundo oscuro la lección de luz.⁹³⁰

Tal y como se advierte en la gnoseología lezamiana subyacente a su poética, que impulsa el afán de conocimiento que es en sí mismo el movimiento que traza la figura; Bachelard apunta también a un engranaje entre un instante de conocimiento que dibuja, como germen contentivo, el completo devenir de las cosas vivas, en lo que es ya una pre-figura, acorde además a la idea correspondiente de Paul Valéry. De este modo señala en el mismo texto:

El valor intelectual consiste en mantener activo y vivo, ese instante del conocimiento naciente, de hacer de él la fuente sin cesar brotante de nuestra intuición y de trazar, con la historia subjetiva de nuestros errores y faltas, el modelo objetivo de una vida mejor y más luminosa.⁹³¹

⁹²⁶ Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, México, F.C.E., 1972, p.9.

⁹²⁷ *Ibíd.* p. 14.

⁹²⁸ *Ibíd.* p. 15.

⁹²⁹ Aunque las consideraciones expuestas en el libro surgen a propósito de la valoración particular de la obra *Siloé*, del poeta francés Roupuel, la amplitud de miras de los conceptos vertidos son igualmente aplicables a la poesía en sentido general, tal y como ocurre en otras obras del mismo autor (en especial *El aire y los sueños...* (*op.cit.*) cuyas ideas sobre F. Nietzsche y sobre Edgar A.Poe son extensivas a otros poetas)

⁹³⁰ Gaston Bachelard: *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 7.

⁹³¹ *Ibíd.* p. 8.

Más adelante agrega para enfatizar en la idea de movimiento germinativo entre cotas de la figura que “el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada”.⁹³² Lo interesante de estas consideraciones es el acercamiento a la propia naturaleza de la poesía, cuyo hilo de sugerencia se balancea entre dos extremos que lo fijan y que a la vez le permiten desplegar su potencia de plasticidad. En José Lezama Lima, ese instante en que se halla la “realidad afianzada” -como dijera Bachelard- indica la *nacencia*⁹³³ de la imagen posible por la poesía, realidad temporal en tanto vive esa fugacidad del instante en que se plasma, para luego disgregarse en el *maremagnum* de las formas que es -para el filósofo francés- la suspensión entre dos nada, cotas que en Pascal marcaran también la fugacidad del mundo que puede ser destruido, idea que -ya conocemos- Lezama retoma para construir su mundo como “segunda naturaleza”, que será su imagen. La luz como motivo de génesis, acompaña el desenvolvimiento del “instante punto” (Paul Valéry) que es el “conocimiento naciente” (Bachelard) de la imagen que se visualiza, proceso que explica el poeta cubano en su artículo “Epifanía en el paisaje”:

Nacimiento y esplendor norman la visión epifánica, línea de sucesivas integraciones que en cualquier instante de su rotación puede nacer [...] Muy pronto la visión epifánica se apodera de ellos y se doran en novedades de sobreaviso. Bajo la luz de esa incesante nacencia se precipitan las coordenadas de su nueva imagen.⁹³⁴

La diferenciación de matices entre el tiempo presente que para Bachelard marca el instante de realidad, y el instante de la *nacencia* para Lezama, estriba en que para el poeta no hay una vectorialidad precisa sino que la realidad toda es una temporalidad en la cual ese

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ Nacer, como acción resultante de la creación, se vincula en la poética lezamiana al esplendor como visión epifánica, lo que se vincula, a su vez, con su idea de la iluminación en su función cognoscente. El nacimiento es ontogénesis de la imagen, la que vinculada a la “epifanía” con su condición “súbita”, sustancian su concepto de *nacencia*. Por su raíz poética, se establece una relación entre la *nacencia* y la “cantidad hechizada” que expresa el ámbito de la poesía. Véanse especialmente sus ensayos: “Preludio a las eras imaginarias”; “A partir de la poesía”; “La imagen histórica”; “Introducción a los vasos órficos”; “Las eras imaginarias: los egipcios”; “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” y “Confluencias”, todos integrados a *La cantidad hechizada* (1970). Estas ideas también se aprecian con hondura en sus poemas “Nacimiento del día” y “Noche insular, jardines invisibles”, del libro *Enemigo rumor*.

⁹³⁴ José Lezama Lima: “Epifanía en el paisaje”, *op.cit.* p. 128.

instante puede ser pasado o futuro, memoria o futuridad, ya que dentro de él bulle, no solamente la forma instantáneamente detenida, sino la conjunción de todas sus formas posibles. De aquí que Lezama se acerque a la intuición bergsoniana pues esta reúne tanto el pasado como el porvenir -sustentado en lo llamado por Bergson la *durée*- concepto compartido también por Bachelard cuando dice: “[...] es preciso tomar el tiempo en bloque para tomarlo en su realidad”⁹³⁵, que es un modo de apreciar ese instante como germen vital donde se aglomeran las posibilidades temporales y espaciales en el gran todo de la temporalidad. Como se advierte, todas estas reflexiones coinciden con la intuición valéryana de la figura como estado naciente que Lezama llamara “instante punto” y que se hace corresponder con exactitud a la propia lezamiana del germen protoplasmático, concepto ya comentado por estar prolijamente expresado y ejemplificado a lo largo de toda su obra. El “instante punto” en Paul Valéry, cumple la misma función que el germen creacional en Lezama. En su libro *La idea fija*, el filósofo francés instala el punto inicial de la figura en un germen: “Había un germen [...]. Hay un grano, se dice [...]”⁹³⁶; en *Eupalinos o el Arquitecto* se advierte esta idea con mayor notoriedad: “Toma [el constructor] por origen de su acto el punto mismo en que el Dios se había detenido”⁹³⁷. Con inteligencia Lezama conjugó las ideas valeryanas de “germen” y “punto” para determinar el concepto de “instante punto”, que tanta utilidad le aporta a sus concepciones poéticas en consonancia con las propias del germen protoplasmático, como resaltamos. El sentido figurativo que tienen las consideraciones poéticas del escritor francés -que desarrolla con particularidad en su obra *Introduction a la poétique* (1938)- se mantiene acorde al que propone Lezama; de ahí que aún cuando en sus ensayos sobre el autor de *Cementerio marino*, trate de mantenerse alejado de él en una postura crítica, no puede sustraerse a la atracción que le producen sus reflexiones tan empáticas. El

⁹³⁵ Gaston Bachelard: *La intuición...*, *op.cit.* p. 15.

⁹³⁶ Paul Valéry: *La idea fija*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1954, p.16.

⁹³⁷ Paul Valéry: *Eupalinos o el Arquitecto*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1944, p. 138.

“instante punto”, como germen protoplasmático que es para Lezama, aparece explicado como el apoyo de la palabra naciente, tal y como expresa en un importante ensayo:

El punto se sucede, la línea; la célula o germen se multiplica, el cuerpo. [...] O estamos, que es el caso de Valéry, en la creación del germen, instante punto, de la pureza absoluta del fluir del tiempo que al fin se inserta en la figura geométrica, en el cuerpo humano, en la palabra naciente. ¿Cuál es el momento?⁹³⁸

Tanto en su poema “Cuerpo, caballos” del libro *Enemigo rumor*, como en “Dador”, del poemario homónimo, José Lezama Lima desarrolla sus ideas del germen que desde su forma inicial como “instante punto” o “palabra naciente”, deriva en cuerpo formado. Otras ideas que inciden notablemente en el concepto lezamiano de imagen visual, y que nos llevan a aquellos conceptuales de la luz, las aporta el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty en sus estudios de las correspondencias entre la inmanencia del cuerpo y su trascendencia en la naturaleza, sobre todo en su notable intuición del entramado del mundo como “textura imaginaria de lo real”⁹³⁹, para acercarse a una fenomenología, presentada ya por el filósofo alemán Edmund Husserl, y que aporta a Lezama Lima el remanente sensorial como epifenómeno que capta la realidad y que así trasciende. En Merleau-Ponty -que en su visión fenomenológica tanto aporta a las correspondencias entre realidad, imagen y su visualización, lo que entra de lleno en los presupuestos eidéticos lezamianos-, notamos una transparencia que, sin embargo, Lezama traspasa para darle mayor autonomía a la imagen lograda, aún a pesar de ese apoyo sensorial que nutre -como recuerdo, fuente nutricia, arquetipos colectivos- su significado. Sobre este proceso, el filósofo francés nos dice:

De la visión o del sentir, no se retiene más que aquello que los anima y los sostiene indudablemente, el puro pensamiento de ver o de sentir, y es posible describir ese pensamiento, mostrar que está formado por una rigurosa correlación entre mi exploración del mundo y las respuestas sensoriales que él suscita.⁹⁴⁰

⁹³⁸ José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, *op.cit.* pp. 105-106.

⁹³⁹ Maurice Merleau-Ponty: *El Ojo y el Espíritu*, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 24.

⁹⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Paris, Ediciones Gallimard, 1964, p.50 (traducción mía) En el original dice: “De la vision et du sentir on ne retienne plus que ce qui les anime et les soutient

La percepción de la realidad, que es el intento de apresamiento de la imagen y de su visualización como epifenómeno, y que en Lezama Lima se extiende progresivamente por una vocación hipertélica, como hemos dicho, acusa en Merleau-Ponty valiosos presupuestos por su argumentación de la trascendencia de toda forma previamente captada como inmanencia. En *Fenomenología de la percepción*, estudia las ya mencionadas correspondencias para concluir que "... la revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo, se extiende a todo el mundo sensible. Y nuestra mirada, advertida por la experiencia del cuerpo propio encuentra en los demás objetos el milagro de la expresión"⁹⁴¹. Ese milagro de la expresión que se extiende por la progresión de la imagen, da base en Lezama a sus consideraciones sobre poesía en sus tangencias con el tiempo, la Historia y la cultura, pero cuya base está dada en el henchimiento del germen inicial en el que se apoya la metáfora poética para abarcar el espacio en el que irrumpe. Así dice en "Preludio a las eras imaginarias":

En la resurrección se vuelca el *potens*, agotando todas las posibilidades. Cuando el *potens* actúa en lo visible, sus derivaciones son el dominio de la *physis*: cuando se desarrolla en lo invisible, nos regala el prodigio de la imagen de la resurrección....⁹⁴²

La poesía se visualiza al revelar, como dijera Merleau-Ponty, su sentido inmanente, esto es, su sentido como fenómeno de "lo real", esta vez bajo el cuerpo de una "segunda naturaleza" que en el espacio físico se torna visible por su figuración. El milagro logrado es la expresión visualizada de la poesía. La fugacidad para captar la realidad en las formas aparenciales que se brindan a través de la imagen poética, según Lezama, se adecuan a su sistema eidético en la noción de cuerpo, figura captada de la fluencia temporal y súbitamente

indubitavelmente, la pure pensée de voir ou de sentir, et il est possible de décrire cette pensée-là, de montrer quelle est faite d'une corrélation rigoureuse entre mon exploration du monde et les réponses sensorielles qu'elle suscite".

⁹⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Paris, Ediciones Gallimard, 1949, p. 40.

⁵⁵ José Lezama Lima, "Preludio a las eras imaginarias", *op.cit.* p. 29.

fijada. Con mayor particularidad aún, para el filósofo alemán es el cuerpo la vía más precisa para aprehender la realidad de las cosas, por ser éste el límite entre lo exterior y lo interior, lo que sería para Lezama “protoplasma incorporativo”⁹⁴³ y en Valéry el “instante punto”, lindes de la figura con el resto de lo aparential del mundo para diferenciarla y definirla en un instante poético por la imagen visualizada.

Adecuadas a esta línea fenomenológica de pensamiento, nos encontramos con las ideas del filósofo alemán Edmund Husserl, y su concepto de "objetividades esenciales"⁹⁴⁴, que se apoya en la “apariencia del mundo” como objeto esencial para buscar sus esencias. Encontramos semejanzas entre esta idea y la de *imago* en el pensador cubano por ser esta imagen una vía gnoseológica de lo aparential, en tanto imágenes sustitutivas de una realidad perdida, en busca de aquello que Lezama llamara *esse sustancialis*⁹⁴⁵, es decir, el sujeto sustancial. Es necesario insistir, no obstante, que para José Lezama Lima, esas “objetividades esenciales” no son exactamente una entidad sustitutiva, sino una verdadera realidad, que se deja entrever por entre los constantes pestañeos de una luz que visualiza su imagen. Edmund Husserl también aporta en sus estudios la correspondencia avistada por Merleau-Ponty entre la imagen proyectada y la naturaleza que la representa, esta vez de un modo más audaz, como figura que se extiende por el espacio en busca de causalidades ilimitadas. Así argumenta sobre este proceso de “visualización” espacial de la imagen ya hecha objeto-cuerpo, que

⁹⁴³ Vinculamos esta enunciación con el concepto lezamiano de “hambre protoplasmática” como vocación incorporativa de elementos primordiales para la construcción de una imagen más esencial. En su ensayo “Sumas críticas del americano”, incluido en su libro *La expresión americana* (La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957), expresa tal relación: “Esa voracidad, ese protoplasma incorporativo del americano, tenía raíces ancestrales. Gracias a esas raíces se legitimaba la potencia recipiendaria de lo nuestro.” (*Ibid.* p. 115). En este caso, el concepto está aplicado en función de sus ideas culturales, como expresión que abarca el mestizaje integrador del americano.

⁹⁴⁴ Sobre este concepto nos hemos referido en el Capítulo II, acápite II. 3.3, (nota 326), a propósito del concepto figurativo en Fina García Marruz.

⁹⁴⁵ Sobre este concepto, al cual nos hemos referido igualmente en el Capítulo I, dice Lezama: “El *ese sustancialis*, la suprema esencia en la gloria de los bienaventurados, sólo puede ser vislumbrada por el ser causal, dueño de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo casual” (José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, *op.cit.* p. 29). Como se advierte, el *ese sustancialis* es la sustancia mas propia e íntima de la poesía, y por eso su videncia es sólo posible dentro de los márgenes que permite su Sistema Poético del Mundo, de ahí la expresión de sus elementos conformadores.

ocurre “cuando se encuentra a sí mismo como teniendo un cuerpo orgánico que no es, por su parte, ningún yo, sino una ‘cosa’ espacio-temporal alrededor de la cual se agrupa un entorno cósmico que se extiende sin límites [...]”⁹⁴⁶, “encadenamiento existencial” que se engarza a un flujo de temporalidad propiciador de sus innumerables metamorfosis. Siguiendo igual línea de reflexiones comenta el poeta cubano a propósito de este proceso de figuración de la imagen:

La justificación de la figura no es un orden distinto y es la mirada que recibe y el ojo que impulsa, es la visitación, visibilidad de la gracia. La figura, como la forma de los tomistas, lucha con la gracia porque no la puede contener toda
[...]

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 diseños⁹⁴⁷.

La tensión por vencer el reto que lanza el *ese sustancialis* y que constituye el proceso creativo, tanto para la captación tan efímera de la imagen poética, como para su visualización, que es su requerida figuración, descubre las razones de una *imago mundi* siempre cambiante y modificable, pero necesitada de un cuerpo para existir y ser captado. Esa tensión la explica Lezama como la eclosión del germen que explora su futuro movimiento impelido por esa vocación hipertélica de la poesía, marcada por "el dato sorpresivo, sorpresa de chispa en un macrocosmos, que busca ansiosamente su par, que se lanza a completar la extensión de una piel, que la visión no puede ceñir, pero que la memoria del germen nos acostumbra a saludar como un absoluto"⁹⁴⁸, adquirido por la progresión del cuerpo en el espacio. La *imago* lezamiana es más que un objeto de apariencia, que se transfigura una y otra vez por su carácter de movilidad, lo que a su vez apoya las distinciones de la luz como transfiguraciones para llegar a ser ese milagro de expresión del que hablara Merleau-Ponty, la "maravilla de una masa acumulativa que logra sus contracciones en cada uno de sus instantes, estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia,

⁹⁴⁶ Edmund Husserl, *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid, Alianza Universal, 1944, p.49.

⁹⁴⁷ José Lezama Lima, "Sobre Paul Valéry" en *Analecta del reloj*, *op.cit.* p. 115.

⁹⁴⁸ José Lezama Lima, "Mitos y cansancio..." *op.cit.* p. 289.

como de golpe en el costado o de escintilación errante detrás de la prodigiosa piel de su duración⁹⁴⁹.

III.2.2. Teorías lumínicas. Filosofía de la naturaleza

Junto al pensamiento de los filósofos mencionados, aparecen como ecos lejanos pero vívidos, el naturalismo griego, en particular el de Parménides, con la incorporación de la dialéctica heracliteana en sus aportes de unidad de opuestos -luz y sombra-, el carácter determinativo del ser como lleno y vacío y el criterio de consustancialidad de ambos, integrado orgánicamente al neoplatonismo por la vía agustiniana que se sintetizan en el trazado que va de los místicos españoles al pensamiento de Juan Ramón Jiménez y de María Zambrano, y que de este modo complementan el cuerpo conceptual lezamiano. La luz como sustancia que forma los cuerpos, su mayor o menor nitidez de acuerdo al grado de luminosidad y por ello, la consecuente posibilidad de conversión de sus figuras que deriva en una identidad entre lo visible y lo invisible como probabilidades ambas de la proyección lumínica, están presentes -para influir en la concepción de la imagen lezamiana- en la unicidad del ser de Parménides, tal y como expresa en sus palabras el filósofo naturalista: “Ya que todas las cosas se denominan luz y noche, porque la luz y la noche están presentes en esta o aquella cosa, según sus posibilidades, el todo está lleno de luz y al mismo tiempo de invisibles tinieblas. Y la luz y las tinieblas son iguales porque ninguna prevalece sobre la otra”⁹⁵⁰. El equilibrio entre opuestos es una abstracción que simboliza el sentido de unidad como entelequia que a su vez dispone la armonía entre contrarios, que no obstante deja entrever la amenazante ruptura de tal unicidad expresada en la dualidad día/noche. El

⁹⁴⁹ *Ibíd.* p. 11.

⁹⁵⁰ Citado en Nicola Abagnano: *Historia de la filosofía*, tomo I, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1971, p. 28. El fragmento es tomado del libro *En torno a la naturaleza*, largo poema de índole filosófica, escrito en hexámetros. Parménides de Elea (530 a.e. - ¿?) es un pensador de la escuela eleática, y seguidor de la escuela pitagórica. Para muchos es el fundador de la metafísica occidental.

realumbramiento y el ensombrecimiento de la materia es constante y expresa un dinamismo vital que se advierte en el proceso creacional de Lezama, tal y como expresa en su ensayo “Pintura preferida”⁹⁵¹, apoyados sus criterios en el método pictórico: “Mientras la luz penetra en el pintor, su visión, como un lince de fuego rayado, marca el extremo límite donde el contorno es resistencia o dominio espacial”⁹⁵². Una vez vencida la resistencia que deriva de la equilibrada ecuación lumínica (visible/invisible), aparece lo que Lezama llama “dominio espacial”, que es exactamente la propuesta parmenídea del ser como unicidad dialéctica.

La noción de fluidez sustancial y la teoría corpuscular, tan diversamente desarrolladas desde los filósofos de la naturaleza, junto a la idea del constante devenir de la materia, son medulares en las concepciones lumínicas en José Lezama Lima. Es importante destacar la relación orgánica que existe entre éstas y sus concepciones temporales, las que en igual medida sostienen el carácter de incesantez temporal y conforman su estética subyacente⁹⁵³. Lezama Lima ensaya en su artículo “Incesante temporalidad”⁹⁵⁴ una teorización de sus conceptos temporales donde aparece su engarce con las ideas lumínicas, las que nos parecen importantes mencionar en aras de la mejor comprensión de sus fundamentos e ilaciones aludidas. Allí nos dice:

⁹⁵¹ En el original de este importante texto, que obra en el archivo de José Lezama Lima en la Biblioteca Nacional “José Martí”, aparece el título “Preferencias plásticas” tachado, y sobrescrito “Pinturas preferidas” como título definitivo. Este artículo aparece con numerosos cambios, tachaduras y frases incorporadas en la versión final conocida. Nos parece interesante indicar este trabajo de edición en el texto, pues resalta la importancia que para Lezama tenían las reflexiones vertidas en él.

⁹⁵² José Lezama Lima: “Pintura preferida”, *op.cit.* p. 153.

⁹⁵³ Las tesis sobre el concepto espacio-temporal, que sostiene su estética subyacente, aparece desarrollado en el libro *La incesante temporalidad de la poesía*. Editorial Oriente, 2006.

⁹⁵⁴ Este importante texto, al que ya hemos aludido, fue escrito el 1º de septiembre de 1957 y luego incorporado al libro *Tratados en La Habana (op.cit.)*. Como hemos estudiado en el Capítulo I, acápite I.9 sobre las teorías lumínicas de la ciencia actual, los corpúsculos lumínicos llamados fotones en la mecánica cuántica, explican el movimiento corpuscular de la luz como proceso creacional. Creemos que, aunque fuera apropiado este concepto físico y extrapolado de la ciencia para sostener el pensamiento poético en Lezama, el poeta lo toma de las propuestas anteriores hechas por los filósofos presocráticos, llamados filósofos de la naturaleza, y muy en particular de la cosmología de Parménides, que ya expresara en la dialéctica de la luz, un movimiento dual. En lo denominado por él fragmentos astronómico-meteorológicos, se postula como estructura del cosmos la existencia de anillos concéntricos, de diversa naturaleza, que contienen elementos diferentes y contrarios. En esta muy sutil interpretación de lo diverso en lo unitario, que es el Uno parmenídeo, ya avistamos la diferenciación corpuscular que en Heráclito tomará la total distinción de una dialéctica como base de todo movimiento, fuente de la que se alimentará toda la física posterior.

El tiempo hipostasiado en lo histórico parece como el recuerdo de la voz; si lo abandonamos a su pureza, si lo desprendemos de todo accidente cumplimentado, el tiempo queda como la evocación de la luz. La voz y la luz son los dos retos prodigiosos de la reminiscencia.⁹⁵⁵

En el mismo artículo, Lezama enfatiza sobre el modo en que se proyecta la luz de manera gradual en corpúsculos vibratorios para seguir un curso espiroidal, figura que no es más que el círculo concéntrico ascendido en el tiempo:

La voz en sus vicisitudes hipostasiadas es concéntrica, rectificable, se pliega en archipiélagos magnéticos, o se adelanta en el carro de Aquiles⁹⁵⁶, marcando sus remolinos unitivos en medio de la alterna frecuencia y la dispersión evaporada de la batalla.⁹⁵⁷

Esta proyección concéntrica, plegada en “archipiélagos magnéticos”, indica el elemento que motiva el movimiento, esto es, la luz que opera como energía irradiadora y motora, que Lezama compara al “ámbito espacial de la araña”⁹⁵⁸, tal y como observa: “El ámbito espacial

⁹⁵⁵ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, *op.cit.* p. 204.

⁹⁵⁶ La referencia a Aquiles, personaje protagónico del gran poema *La Ilíada*, y partícipe de la amplia mitología reflejada en la epopeya homérica, sirve a Lezama de base para enunciar un “sujeto metafórico” que represente la velocidad a la que alude, ya que Aquiles es paradigma de lo veloz (su más conocido epíteto es “el de los pies ligeros”). El carro con el que Aquiles participaba en las batallas tenía fama de veloz e inalcanzable, y es emblema, en Lezama, de una marcha, arrestada y segura, sin impedimentos, a pesar de las “sinuosidades” y escollos de la batalla.

⁹⁵⁷ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, *op.cit.* p. 204.

⁹⁵⁸ *Ibid.* Lezama presenta en su obra un *bestiarium* cargado de simbolismo. Las correspondencias más directas con lo poético están dadas por el “mulo” y “la araña”. Si bien la figura del mulo, con su alusión a la lentitud y la terquedad, representa en la cosmología lezamiana la continuada y rítmica marcha de la poesía que vence cualquier resistencia opuesta, simbolizada la amenazante desintegración de su forma en los peligros que le acechan (Véase “Rapsodia para el mulo” en *Poesía completa op.cit.*, pp.163-167), la araña significa la urdimbre poética que extiende su entramado de relaciones con el mundo, además de entidad que asimila y apropia todo lo que invade su ámbito para integrarlo a su entretejido, en este caso, el poético. En el ensayo “La dignidad de la poesía” Lezama recurre a la figura de la araña para definir lo poético: “El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo” (José Lezama Lima: “La dignidad de la poesía” en *Tratados en La Habana* p. 381) y en “Introducción a la Esferaimagen” insiste en el entramado poético que simboliza la araña: “Lo que ha aumentado mi voracidad dentro de la poesía, desde los Himnos de Orfeo hasta los conjuros de Proust que reaccionan contra el tiempo, desde los cronistas de Indias hasta José Martí, es un laberinto elaborado por la araña en la espera de esa visitación.” (José Lezama Lima: “Introducción a la Esferaimagen” en *La posibilidad infinita. El archivo de José Lezama Lima (op.cit.)*, p. 288) Acerca de las correspondencias poéticas de este símbolo, el investigador Guillermo Sucre insiste en su carácter relacionable: “como el ámbito de la araña, el del poema es un hilado de relaciones, una actividad que construye, no un objeto construido, tampoco un cuerpo a la vista, sino la mirada que lo va trazando” (Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de su imaginación” en *Lezama Lima, op.cit.* p. 334). Dentro de esta misma línea de razonamiento que hace de la araña un símbolo del entramado poético, queremos subrayar el carácter erótico de su figura como eros de conocimiento, ya que esta relación tiene exacta sintonía con la reforzada sexualidad de la araña y así también expresa la voracidad incorporativa de elementos del

de la araña, donde sus centros nerviosos logran impregnar de energía una dimensión quinientas veces superior a la totalidad de su cuerpo, supera la relación espacial entre el cuerpo y la voz del hombre”⁹⁵⁹. En el mismo texto -a nuestro juicio un tratado cosmológico, análogo al ensayo de cosmología de Edgar Allan Poe *Eureka* -comentado en Capítulo I, acápite I. 2. 1- dice el escritor cubano, a propósito de las correspondencias entre el tiempo y la luz:

El tiempo ya en ese súbito paraíso, no es sólo sucesión sino se muestra complaciente en acogerse a los años luz. Emitida la voz no se obliga a la fidelidad de un destinatario, sino puede surgir cientos de años después de su emisión, por esa trayectoria de los años luz⁹⁶⁰.

En su método analógico, que guía el amplio y diverso caudal de su pensamiento poético, acude nuevamente Lezama a la idea de un espacio macrofísico hasta donde llegue el suceder en el espacio-tiempo, ocurrencia “amplificada” por la fluidez temporal, esto, por el carácter de la “incesante temporalidad”. El vitalismo del tiempo lezamiano se entiende por la activa participación del hombre en él, de tal modo que el acto de creación poética es una extensión del hombre dentro de la propia poesía, condicionada por la potencia que impulsa la creación, lo que en Bergson significa el *élan vital* como impulsión. El entramado de relaciones que establece la poesía con el mundo natural, indica en el hombre uno de los nexos más

entorno, de particular énfasis en la cosmología lezamiana. De modo más personal María Zambrano, en un texto redactado a propósito de la muerte del poeta cubano en agosto de 1976, parangona la actitud poética de Lezama con la vitalidad de la araña: “Memorizaba el verbo Lezama Lima, araña que extraía de su propia sustancia el hilo inasible, la intangible memoria que reproduce en los seres el laberinto que hace permisible habitar el lugar justo del guardián de los ínferos mirándolo sin desafío con la necesaria fijeza [...]” (María Zambrano: “Hombre verdadero: José Lezama Lima” en *Islas, op.cit.*, p. 220). Nos parece interesante concluir estas consideraciones destacando también los testimonios de Eloísa Lezama Lima, hermana del poeta, cuando describe la importancia que desde niño tuvo en Lezama la figura emblemática de la araña, recordada en una conversación: “¿Cuáles son los animales más misteriosos? La respuesta correcta era: -‘El cangrejo, la rana, la araña’. Pero me aclaraba sentencioso: -‘Los más misteriosos son las arañas, mi hermana, porque segregan su tela, igual que los poetas, para crearse un espacio y así se acercan al hombre para oírle sus conversaciones.” (Eloísa Lezama Lima: “Mi hermano” en *Lezama Lima op.cit.*, p. 30). En el caso que nos ocupa, Lezama retoma el símbolo de la “araña” basado en el carácter sugerente de la poesía, como irradiación de una energía que, por el sentido de amplificación de los sucesos que se deslizan por la fluidez del espacio-tiempo, puede salvar el espacio desde el que es irradiada, como polo de referencia de tal metáfora.

⁹⁵⁹ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, *op.cit.* p. 204.

⁹⁶⁰ *Ibid.* Hacemos notar la terminología utilizada en el artículo, que se corresponde con exactitud a la usada en astrofísica, cuando toma en préstamo lexical la frase “años luz” como dimensión lo suficientemente extensa y amplificada para explicar la idea de la infinitud y la fluencia temporal, más allá del término, acaso más fijo y menos sugerente, de “espacio-tiempo”.

esenciales, extensión poética como "*esse sustancialis*", la suprema esencia en la gloria de los bienaventurados"⁹⁶¹, es decir, que "el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de un doble, que es la poesía. Para lograr esa nueva dimensión de la poesía"⁹⁶². La impulsión de la voz, sin destinatario posible, en correspondencia con su idea del "incondicionado poético" implica llegar a esa "infinitud" a través del "ser causal". Por esta misma vía de razonamiento prosigue Lezama: "El tiempo se encamina para engendrar un hecho y después volviéndolo a reconstruir al fragmentarse esa cantidad de tiempo luz. La poesía recoger esas bromas temporales, un hecho que se compone y se pulveriza ante la luz"⁹⁶³. Atiende este fragmento a la realidad corpórea que, en fragmentos disgregados por el tiempo espera el choque corpuscular de la luz y aguarda la iluminación para llegar a ser. Al igual que en la teoría agustiniana, la luz como sustancia de las cosas no es tiempo pasado o futuro, sino potencia de la realidad en la memoria; no el ser ni el no-ser, sino el instante creado; flujo temporal que aguarda la luz como principio de existencia, potenciación de átomos "iluminados", convergencia de la luz para evidenciar la organización de una nueva forma. El *potens* y la impulsión de la voz, elementos regidos por las leyes de la cosmología lezamiana, se apoyan en las funciones de la luz, que entre otras acciones procura la refracción lumínica para que se produzca un viraje de la marcha hacia una nueva figuración, proceso que está en sintonía con sus ideas de la "vivencia oblicua" y el "incondicionado poético", como ya hemos apuntado. Como se ha visto, Lezama establece una analogía directa entre su cosmología y el mundo corpuscular de la luz (como puntos luz) que se basa en el movimiento de los fotones, cuya realidad se evidencia en un proceso amplificado que lleva hasta las nuevas figuraciones de la realidad. El rango de la luz que, como hemos visto, se corresponde con el flujo corpuscular, al desarrollar su acción en un volumen extratemporal donde las coordenadas escapan de una

⁹⁶¹ José Lezama Lima: "Preludio a las eras imaginarias" en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 29.

⁹⁶² *Ibíd.* p. 28.

⁹⁶³ *Ibíd.* p. 206.

causalidad cronológica, no obedece a un esquema de movimiento mecanicista sino que, al disgregarse en su cualidad atómica para de esta forma gestar una nueva figuración, se adentra en lo medular de la materia para propiciar un terreno cada vez más íntimo y esencial como instante de las transformaciones, esto es, pasa de un terreno de evidencias al terreno de la probabilidad que permite las “incesantes transformaciones de la poesía”. Así vemos que los imprevisibles cambios obtenidos por el choque entre átomos ocurren en el nivel microfísico, en el “corazón de la materia”⁹⁶⁴ desde donde se proyecta la energía lumínica que, al incidir en la sustancia, trae como resultado una “figuración”. Esta energía es la que produce el cambio y guía la dirección de la colisión atómica, razón última de las cosas como resultante de las transformaciones.

III.2.3. Teorías de la física actual

Como ya hemos estudiado acerca de las influencias teóricas en la cosmología de José Lezama Lima, el notable influjo que la filosofía de Henri Bergson dejara en Lezama Lima se hace sentir no sólo en su eidética, sino en esa vocación por la integración de los campos de las ciencias particulares y la filosofía, simbiosis a la que alude el filósofo con particularidad en su libro *Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)* (1922), donde analiza bajo una óptica filosófica, el entramado de la relatividad con el fundamental aporte de la dimensión temporal del mundo real. Ya en la introducción al tratado, Bergson insiste en la falsedad de los deslindes entre ciencias (positivas y sociales) con una intención de cognición apologética -que tanto nutrirá el pensamiento poético de José Lezama Lima- acotado en sus palabras: “la idea que ciencia y filosofía son dos disciplinas diferentes pero hechas para complementarse; es lo que nos inspira el deseo y asimismo nos impone el deber de proceder a

⁹⁶⁴ Insistimos en esta frase que esencia un concepto clave del paleontólogo y filósofo jesuita P. Teilhard de Chardin, de notable influencia en el pensamiento de José Lezama Lima, pues indica el nivel donde ocurren las transformaciones sustanciales de la materia, es decir, el rango de la “cosmogénesis”. Véanse sus obras *La energía humana (op.cit.)*, y *La activación de la energía (op.cit.)*.

una confrontación⁹⁶⁵. Del mismo modo, y para destacar la dialéctica móvil y fluida de la relatividad einsteniana, subraya en la física contemporánea la visión más abarcadora e integradora de lo real como entramado vivo, porque “[la física] resalta el cuerpo en un número casi indefinido de corpúsculos elementales; y al mismo tiempo nos muestra ese cuerpo ligado a otros cuerpos por millares de acciones y reacciones recíprocas⁹⁶⁶. La *physis* lezamiana propone una recomposición de los sucesos a nivel microfísico en el plano visible y real a partir de una resonancia o amplificación del suceder, que se logra visionar del modo "súbito" en que aparece la imagen del mundo, asunto del que ya hemos hecho alusión al hablar del Sistema Poético del Mundo de Lezama Lima. Esta amplificación del suceder que se visiona a nivel real, pero cuyo proceso de gestación es invisible, apoya teóricamente la cosmología lezamiana que basa la realidad del mundo en el rango de la posibilidad, el que se corresponde a su vez con el rango físico de lo probabilístico, dimensión sobre la cual se construye todo el andamiaje teórico de la física cuántica, tema que hemos esbozado con anterioridad. Recordamos que en sus investigaciones, Albert Einstein llegó a la conclusión de que "las leyes de cualquier conjunto estadístico [...] cuyo comportamiento está determinado por la probabilidad, se hallan siempre relacionadas con fenómenos de fluctuación"⁹⁶⁷, fluctuación que en la cosmología lezamiana no es otra que la infinita posibilidad de figuración de la materia por el entrecruzamiento constante de partículas luminosas que ofrece una secuencia de imágenes súbitas y momentáneas dentro del flujo continuo de la temporalidad. El aporte filosófico de la teoría cuántica de la irradiación -energía desprendida del fotón como unidad de luz- sostiene la idea lezamiana de los puntos luz como elementos que determinan la

⁹⁶⁵ En Henri Bergson: "Préface" en *Durée et simultanéité (A propos de la théorie de Einstein)* Paris, Libraire Félix Algan, 1922, p. 1 (traducción mía). La cita original es: "l'idée que science et philosophie sont des disciplines différents mais faites pour se compléter, tout cela nous inspirait le désir et nous imposait même le devoir de procéder à une confrontation".

⁹⁶⁶ Henri Bergson: *Durée et simultanéité... op.cit.*, p. 46 (traducción mía). En el original es: "Elle (la physique) résonne le corps en un nombre quasi indéfini de corpuscules élémentaires; et en même temps elle nous montre ce corps lié aux autres corps par mille actions et réactions réciproques."

⁹⁶⁷ Citado en A. Grigorian: *Las ideas básicas de la física*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1961, p. 364.

figura dentro de la temporalidad, puntos que no se satisfacen en sí mismos sino a través de la irradiación energética por los que se evidencian y proyectan en la realidad, ya que su acción ocurre en lo microfísico y se recoge como estado manifestado, esto es, como epifenómeno, que no es sino la imagen creada. Por la fluctuación constante y por el sentido de amplificación de los procesos que ocurren por el desprendimiento de energía luminosa, la imagen del mundo se ofrece cambiante y móvil en su vitalidad, sustrato físico que Lezama traslada a su cosmología para ofrecernos su *imago mundi*. La revolución que para el pensamiento filosófico significó el aporte de las teorías de la física cuántica, con el descubrimiento del ámbito microfísico para los procesos naturales y el concepto de derivación al límite⁹⁶⁸, que refuerza el sentido de continuidad dentro de la discontinuidad material, se dejó ver en todos los campos de las ciencias humanísticas y, entre ellos, en el del pensamiento poético, como se avizora en José Lezama Lima⁹⁶⁹. Ya hemos destacado la alusión a la luz como unidad germinativa, en un préstamo analógico de la unidad energética del fotón, concepto de la física actual que proviene de la filosofía natural griega y la corriente del atomismo. Los corpúsculos fragmentados en un *Fiat Lux* consuman una figura a partir de una imagen convocada por la poesía. Esta analogía audaz, que hemos explicado partiendo de las exposiciones que con

⁹⁶⁸ El concepto de derivación al límite expresa los caracteres continuo y discontinuo de la materia, basados en una partición infinita que propende hasta un límite dado en el "cero". La derivación al "cero" demuestra que la materia es discontinua porque esta tendencia no termina ni se completa nunca, y que es continua porque queda siempre una superficie compacta en la que es posible la división. El problema filosófico de esta contradicción puede trasladarse, por analogía, a la cosmología lezamiana al brindar la poesía en ella una cualidad perfectible, pero no perfecta, lo que determina que la sustancia poética "tienda" a un límite inalcanzable como una "definición mejor" pero no a una "fijeza", que conllevaría al término del movimiento creacional, tal y como lo presenta la física. Extrapolamos las frases del autor "definición mejor" y "fijeza" de sus poemas "Ah, que tú escapes", de *Enemigo rumor* (La Habana, Ed. Orígenes, 1941) y de *La fijeza* (*op.cit.*), respectivamente, para reforzar el sentido de estas ideas. En "Ah, que tú escapes" Lezama expresa el carácter inapresable y efímero de la sustancia poética: ("Ah, que tú escapes/ en el instante en que habías alcanzado tu definición mejor"); en "La fijeza", que agrupa los editoriales-poemas de la revista *Nadie Parecía*, expresa la misma idea, en el instante de la súbita definición de lo poético.

⁹⁶⁹ Pensamos que las vanguardias poéticas, en general, recogen este nuevo dinamismo de pensamiento interpretadas en las rupturas de tradiciones, modelos de mayor expresividad, expectativa y distorsión de la realidad como sentimiento que conforma el ámbito probable que habita el hombre. Mencionamos, particularmente, la obra del chileno Vicente Huidobro y la del español Federico García Lorca, que revalorizan los planos del alma humana y redimensionan sus nexos con el mundo de la naturaleza.

claridad vierte en su artículo “Incesante temporalidad”, ilustran las correspondencias de Lezama con las ideas cosmológicas de la física cuántica, subrayadas en un ejemplo medular:

Una serie de puntos luz convergen hacia una contingencia, un hecho, que es la salida que encuentra la luz, por ejemplo, tiéndase un rayo de luz, de pronto tropieza con una nube, lo inmediato entreabre un ángulo a la refracción [...]. Concurren los puntos de luz a un hecho, a una manifestación fenomenológica, llegadas a esa contingencia, los puntos vuelven a dispersarse en innumerables refracciones.⁹⁷⁰

Este concepto de luz irradiada y fragmentada en corpúsculos vibratorios como “fotones”, subyace además en su obra poética, y se evidencia aún más al aludir a la iluminación del día, tal y como observamos en su poema “Nacimiento del día”:

Dadnos el secreto, brisas de la mañana
que comienza, de la noche que nos libera
en el océano estelar donde ya somos peces.
brisas que comienzan a unir lo invisible
y a separar los desterrados fragmentos
homogéneos, las piedras piramidales,
la diorita mortecina con sus húmedos huesos.⁹⁷¹

La ilación básica de los elementos de la ciencia actual, fundamentalmente de la física y la óptica, y la apropiación que de ellos hace Lezama, sustenta la calidad humanista de su obra y la esencia filosófica de su pensamiento poético, para sustanciar la propuesta del elemento de la luz como un paradigma de su cosmología.

III.2.4. Poesía mística: San Juan de la Cruz

El influjo de la mística carmelitana en José Lezama Lima borda su concepto de la noche a partir del paradigma de la luz que sostiene su cosmología. Más allá de alusiones

⁹⁷⁰ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p. 204. El análisis de este artículo de primordial importancia para la comprensión no sólo del paradigma de la luz en Lezama -que valida además la vinculación de los elementos de su Sistema Poético con el ámbito probabilístico de la física cuántica- sino de todo su pensamiento poético, se encontrará en el acápite III.2. 1 “El concepto de la luz dentro de su sistema poético y su eidética”. Consideraciones sobre el concepto temporal, que claramente se advierten en este texto, las he desarrollado en el libro *La incesante temporalidad de la poesía*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2008.

⁹⁷¹ José Lezama Lima: “Nacimiento del día” (Fragmentos a su imán), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 520.

circunstanciales a la obra de los santos doctores de la Iglesia⁹⁷², el aura de la mística española con el aporte fundamental de la “noche oscura” sanjuaniana, se siente esparcida en toda su obra, elemento de lo oscuro que permite lo luminoso en una naturaleza que esplende sus dos caras con igual irradiación⁹⁷³. La imagen de una *physis* oculta, es aquella que resurgida de la oscuridad de la noche, vueltos los ojos del poeta a su primera y más escondida manifestación, anterior al *Fiat Lux*, alcanza la comprensión de su sentido en aquella que señala la noche mística de San Juan de la Cruz.

La intención más profunda de aprehender el sentido de la *physis* -sentido profundo de lo natural como “sobrenaturaleza”- la da el poeta cubano en su intención de comunicar las esencias del mundo por la imagen. La imagen poética captará las verdades ocultas por una comunicación espiritual, a través de la luz incorpórea que penetra las formas de lo sensible. Este proceso tiene correspondencias con lo que en San Juan de la Cruz fuera la primera comunicación espiritual a través del conocimiento intelectual. La segunda fase de la comunicación espiritual de San Juan como revelación se corresponde a la fase que en Lezama alcanza los secretos “de la brisa de la mañana / que comienza, de la noche que nos libera / en el océano estelar [...]”⁹⁷⁴, tal y como dijera en sus versos, que es el misterio reclamado a la

⁹⁷² Véase especialmente sobre santa Teresa de Jesús, el poema “A santa Teresa sacando sus idolillos” (de *Enemigo rumor*, en *Poesía completa*, *op.cit.* p.59), el artículo “El no rechazar teresiano” (en *Tratados en La Habana*, *op.cit.*) y algunas valoraciones en su “Diario” (*loc.cit.*, 4 de febrero de 1940, pp. 32-33). Sobre San Juan de la Cruz, además de comentarios explícitos en su “Diario” (*loc.cit.*, 3 de enero de 1940, p. 115), aparecen alusiones indirectas a sus ideas lumínicas, en especial a la “noche oscura”. Su ferviente admiración por el santo, se advierte muy en especial en el título de la revista *Nadie Parecía*, que editara junto a su amigo el presbítero Ángel Gaztelu, y que recuerda la estrofa del poema “Noche oscura” que dice: “Aquesta me guiaba / más cierto que la luz del mediodía / adonde me esperaba / quien yo bien me sabía / en parte donde nadie parecía” (San Juan de la Cruz: “Noche oscura”, de *Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*, en *Poesía*, *op.cit.* p. 75-76). El investigador Javier Fornieles Ten, en su estudio *El Otro que sigue caminando. La poesía como metáfora de resurrección en José Lezama Lima* (que fuera su tesis doctoral, defendida en 2010 en la Universidad de Salamanca, bajo la dirección de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo), argumenta prolijamente las alusiones de Lezama Lima a los místicos españoles (véase con particularidad acerca de San Juan de la Cruz el Capítulo IV, acápite IV.1.1 “La noche oscura de San Juan de la Cruz”, y acerca de Santa Teresa de Jesús, el Capítulo IV, acápite IV.1.2 “El ‘no rechazar’ de Santa Teresa de Jesús”).

⁹⁷³ El mayor ejemplo, a nuestro juicio, lo tenemos en el conocido poema lezamiano “Noche insular, jardines invisibles” (*op.cit.*) que estudiaremos en el acápite correspondiente al itinerario lumínico en la poesía.

⁹⁷⁴ José Lezama Lima: “Nacimiento del día”, *op.cit.* p.520.

profusión de los “jardines invisibles”⁹⁷⁵ que aún después de develar una a una su elementalidad, ocultan la unidad confundida en la amalgama de su noche. Tal y como apunta la filósofa Edith Stein sobre la naturaleza de las visiones espirituales en San Juan de la Cruz - con el apoyo analógico que nos brinda su doctrina- estas pueden captarse por medio de la luz “sobrenatural”- que es la luz de la fe- como mismo captan los ojos las cosas terrenales por medio de la luz natural. Pero -enfatisa- este “ver espiritual es más sutil y claro que el corporal”⁹⁷⁶, y aparece no por un proceso de entendimiento sino como una súbita aparición que ilumina con la fuerza de una razón de índole superior. Este espíritu de sutilidad -de estirpe pascaliana- penetra el alma y llega a este elevado conocimiento despojado de la acción del intelecto, sólo conducido por la mano de “Dios”. La “contemplación infusa”⁹⁷⁷ en San Juan de la Cruz, es la mirada guiada por Dios, más allá de la sensoriedad que vadea el terreno por donde transita el hombre en su ascensión por la fe. Para la profesora española María Jesús Mancho Duque, el sentido de la noche sanjuaniana se apoya en la antinomia luz/oscuridad que a su vez es una paradoja, pues el proceso de “oscurecimiento” constituye de por sí “la noche”, momento de un proceso que aún sin estar iluminado, es indicativo él mismo de la luz como meta a la que tiende tal proceso de conversión, de una luz natural en una sobrenatural - lo que sería en las corrientes lumínicas la luz corpórea y la luz incorpórea- proceso manifestado igualmente en los espacios recónditos del alma, que es arribar a la “noche oscura del espíritu”⁹⁷⁸. Para Mancho Duque “lo paradójico radica, consecuentemente con los

⁹⁷⁵ *Ibíd.* Parafraseamos el título del poema “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.*

⁹⁷⁶ Edith Stein: *La ciencia de la cruz*, en *Obras Completas*, Volumen 1, San Sebastián, Ed. DINOR, 1959. p.112.

⁹⁷⁷ La llamada contemplación infusa de la mística, es aquella que mira con los ojos de la fe, razón que explica el santo carmelita en su exégesis de la noche oscura, en su obra *Subida del Monte Carmelo* (Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1995, Introducción, revisión textual y notas al texto José Vicente Rodríguez, Introducción y notas doctrinales Federico Ruiz Salvador, Libro II, Capítulo 4, “Trata en general cómo también el alma ha de estar a oscuras en cuanto es de su parte, para ser bien guiado por la fe a la suma contemplación”, pp. 131-136).

⁹⁷⁸ Muy esclarecedora ha sido la investigación realizada por la profesora salmantina María de Jesús Mancho Duque en su libro *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz* (Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993), muy en particular el acápite 3.2 “Antítesis pertenecientes al eje sémico ‘oscuridad-luz’”, para entender los complicados entresijos del concepto de “la noche oscura” de San Juan de la Cruz.

planteamientos del santo, en que la luz sólo será posible mediante la inmersión previa y plena en la oscuridad”⁹⁷⁹, idea explicada por el poeta místico: “Todas (potencias sensitivas, interiores y espirituales) se escurecen de su natural lumbre en esta noche, por que, purgándose acerca della, puedan ser ilustrados acerca de lo sobrenatural.”⁹⁸⁰ Tal despojo de sensaciones capta mejor el destello de “luz divina” y adquiere la conciencia unitiva allí en el nivel donde la noche del sentido se convierte en noche “despidiente” -nivel representado análogamente por la mística sufí en la “estación de la extinción”⁹⁸¹.

De este modo advertimos cómo para la mística carmelitana -en particular la de San Juan, aunque en cierto modo se descubre también en la obra de Santa Teresa de Jesús, sobre todo en su tránsito cualitativo por el “castillo interior”, sus “moradas”⁹⁸², las gradaciones de la

⁹⁷⁹ María Jesús Mancho Duque: *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, op.cit. p.99

⁹⁸⁰ San Juan de la Cruz: “Noche oscura” en *Vida y Obras de San Juan de la Cruz* (ed. Crisógono de Jesús Sacramentado y Licinio Ruano, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, 16, 1).

⁹⁸¹ Sobre este concepto nos hemos referido a propósito de las metáforas lumínicas de Eliseo Diego y Fina García Marruz. En Eliseo Diego, se manifiesta en el momento del fulgor poético manifestado en el “oscuro esplendor” (véase Capítulo II, acápite II.3.2, nota 311). En Fina García Marruz explica el instante de iluminación que existe en la distancia entre “el ojo y lo mirado” que sólo se salva en un único fulgor de lo poético como “espacio imaginado” (véase Capítulo II, acápite II.3.3, nota 350). Sobre otros conceptos de la mística sufí aplicables a la poesía, véase Capítulo I, acápite I.1.8.

⁹⁸² Nos referimos al libro *Las moradas*, de Santa Teresa de Jesús, escrito en el año 1577, donde explica de igual modo que San Juan de la Cruz en *Subida al Monte Camelo*- el proceso de iluminación divina y de crecimiento espiritual, que en ella se manifiesta como tránsito por sus castillos interiores. La primera edición conocida de la obra fue la autografiada, impresa -según texto original, propiedad de las Religiosas Carmelitas Descalzas del convento de San José- en Sevilla. Fue publicada en 1882, en ocasión del tercer centenario de la muerte de Santa Teresa. Posteriores ediciones introducen correcciones de la edición autografiada -de acuerdo a las introducidas por fray Jerónimo Gracián, provincial de los carmelitas y amigo personal de la santa- que sin intención desvirtuaron el espíritu de lo escrito, asunto que fuera vituperado por fray Luis de León, quien ha dicho de los escritos de Santa Teresa: “En la altura de las cosas que trata, y en la seguridad con que las trata, excede a muchos ingenios, y en la forma del decir y en la pureza y facilidad de estilo, y en la gracia y buena compostura de las palabras, y en una elegancia desafectada, que deleita en extremo, dudo yo que haya en nuestra lengua escritura que con ellos se iguale.” (citado en Tomás Navarro Tomás: “Introducción” a *Las moradas*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1974, p. XIII). El desenfado en el decir y la vinculación abierta que Santa Teresa mantuvo siempre con su entorno en una actitud dinámica y vital, se transfunden en José Lezama Lima en su idea del “no rechazar” teresiano, que subraya el título de su artículo “El ‘no rechazar’ teresiano” (op.cit.). Para José Lezama Lima, el “no rechazar” es consecuencia de su concepto de “hambre protoplasmática”, que sería también explicado como “eros cognoscente”, es decir, por ese impulso de asimilación de todo conocimiento que se apoya en el constante diálogo con la existencia. Sobre esta vocación convergente dice el cubano: “Santa Teresa crea, quizás con la máxima fuerza coloquial alcanzada por una cultura, lo que llamamos el *non seligo*: no escojo o no rechazo.” (*Ibíd.*, p. 112). Este “no rechazar” es “la resistencia [que] se hace tan germinativa como el acto naciente.” (*Ibíd.*) En el texto, y para resaltar las gracias y suertes de la española, alude al triste pasaje del apresamiento de Juan de Yepes: “La buena gracia de Teresa le dice que ella ha escrito y que el Rey le trae la respuesta con su búsqueda por los mesones. Pero un trapiés del malo le susurra, que quizás sean los conjurados calzados del Carmelo, para darle un susto, o llevarla, como hicieron con san Juan de la Cruz, a calabozos bajo el río.” (*Ibíd.*p.113).

nocturnidad -que es el ascenso paulatino de la luz sobrenatural atraída por Dios-, se determinan por los distintos momentos analógicos de lo nocturno en la noche cósmica. Así tenemos la “primera noche”, cuando recién oscurece; la “medianoche”, cuando es totalmente oscuro; y la “noche despidiente”, instante inmediatamente anterior al amanecer. En un sentido espiritual, estos rangos se dan en: primera noche: oscuridad del sentido (o noche del sentido); medianoche, como oscuridad de la fe (noche del espíritu y verdadera “noche oscura del alma” en la concepción sanjuaniana); y la “despidiente” como principio de la luz, acercamiento a Dios⁹⁸³. En Lezama Lima, la correspondencia se sostiene también en las gradaciones de la

⁹⁸³ Este proceso de interiorización de la noche que transita por etapas de nocturnidad, la explica el propio San Juan de la Cruz en su obra *Subida al Monte Carmelo* (*op.cit.*) -todo lo cual fuera poéticamente expresado en su libro *Noche oscura*, que aglutina sus *Canciones*- donde cada uno de los versos son comentados en la primera parte de la obra. La fundamentación de tales disquisiciones han tenido notable influjo en toda la poesía hispánica posterior, sobre todo por el maravilloso concepto de la “noche oscura”, dada en el Primer Capítulo de *Subida...*: “En esta primera canción canta el alma la dichosa suerte y ventura que tuvo al salir de todas las cosas afuera, y de los apetitos e imperfecciones que hay en la parte sensitiva del hombre por el desorden que tiene la razón. Para cuya inteligencia es de saber que, para que un alma llegue al estado de perfección, ordinariamente ha de pasar primero por dos maneras principales de noches, que los espirituales llaman purgaciones del alma. Y aquí las llamamos noches, porque el alma, así en la una como en la otra, camina como de noche a oscuras.” (San Juan de la Cruz: *Subida al Monte Carmelo*, *op.cit.* Libro Primero, Capítulo I, 1,2, pp. 59-60). Más adelante el poeta redundante en la naturaleza de esas noches como fases espirituales: “[...] La primera, por parte del término (de) donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito (del gusto) de todas las cosas del mundo que poseía, en negación a ellas; la cual negación y carencia es como una noche para todos los sentidos del hombre. La segunda, por parte del medio, o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe, que es también oscura pero el entendimiento, como noche. La tercera, por parte del término, adonde va, que es Dios, el cual, ni más ni menos, es noche oscura para el alma en esta vida. Las cuales tres noches han de pasar por el alma, o, por mejor decir, el alma por ellas, para venir a la divina unión con Dios.” (*Ibid.*, Libro Primero, Capítulo 2,1, pp. 62-63). Sobre este proceso de nocturnidad, concebido él mismo como una noche, antítesis entre los términos oscuridad/luz (véase nota 126) que se vuelve paradoja (paradoja que expresa el propio poeta místico: “Por qué, pues es *lumbre* -y *lumbre* aquí es sinónimo de luz divina- que, como decimos, ilumina y purga al alma de sus ignorancias- la llama aquí el alma *noche oscura*” (San Juan de la Cruz: *Noche oscura*, en *Vida y Obra de San Juan de la Cruz*, *op.cit.* Segundo Libro, Capítulo 5, 5.2), dice la investigadora Mancho Duque: “Lo paradójico radica, consecuentemente con los planteamientos del santo, en que el advenimiento de la *luz* sólo será posible mediante la inmersión previa y plena en la *oscuridad*” (María de Jesús Mancho Duque: *op.cit.* p. 99). Por su parte, el proceso de oscurecimiento que es el itinerario de la noche en San Juan de la Cruz, lo explica el investigador Blas Silvestre como una conjunción de vivencias y de intuiciones espirituales, tal y como expresa sobre el símbolo de la noche: “Sobre la base de esta imagen, profundizando en el tesoro de sus valencias, resonancias y significaciones, construye San Juan de la Cruz su teoría de la “noche” como itinerario obligado en la trayectoria esencial del espíritu humano: del apogeo a lo terreno y sensible al encuentro liberador divino. El impulso viene aquí de la energía espiritual condensada en esta sola palabra: “noche” que le viene de su densidad simbólica, de su capacidad para resumir toda la búsqueda del hombre, de su potencia concreta de evocación que nos habla al corazón y nos comunica un mensaje pero no de manera abstracta, sino a través del temblor de las imágenes, de los sentimientos y de las reminiscencias más profundas de nuestra experiencia real [...]” (Blas Silvestre: “Reflexión sobre La noche oscura de San Juan de la Cruz”, en <http://creerrenti.blogspot.com/2015/02/reflexión-sobre-la-noche-oscura> [25de febrero de 2015]. Desde esta perspectiva de acercamiento humano de la disquisición y expresión mística de la noche oscura de San Juan de la Cruz, es que nos acercamos más a la profundización y proyección que tal concepto alcanza en la poesía de otros autores.

luz: primera noche y medianoche, como tinieblas y noche propiamente dicha; la “noche despiciente” será el “éxtasis de la forma” en su traspaso a la nueva figuración, nacimiento como “epifanía” de los cuerpos en una súbita aparición. Este descendimiento para la aprehensión de la luz por los sentidos, es la “delicadeza suma” de la incidencia lumínica, viaje de lo visible a lo invisible, paisaje insular que “como angélico jinete de la luz / prefiere habitar el canto desprendido /de la nube nadando en el espejo, /del invisible rostro que mora entre el peine y el /lago?”⁹⁸⁴ El conocimiento de las cosas -como se evidencia- no es más que su visibilidad y su aprehensión por el sentido y la razón iluminados. La “contemplación infusa” que propone la mística no es, como comúnmente se cree, un quietismo del ser sino una quietud espiritual. El movimiento, tanto racional como anímico, se establece por una empatía -de condición mística ahora- como un puente entre el hombre y Dios, prodigada, ya hemos dicho, por la iluminación que cala en su interior.

Como también san Juan de la Cruz distinguiera entre la luz intelectual, natural, y la luz sobrenatural otorgada por la fe como segunda fase de la iluminación⁹⁸⁵, Lezama Lima observa esta distinción por la gradual intelección de lo alcanzado por la luz, y lo que es más importante, por la convicción de la sola posibilidad de aprehensión del mundo por la imagen.

⁹⁸⁴ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p.90.

⁹⁸⁵ Sobre esta segunda noche o “noche de la fe”, san Juan de la Cruz explica la incidencia de la luz que supera la natural, por lo que es necesario seguir profundizando en este itinerario hasta llegar a aquella luz que surge de la iluminación del espíritu, tal y como expresa en su exégesis: “[...] Y la razón de ser hábito oscuro es porque hace creer verdades reveladas por el mismo Dios, las cuales son sobre toda luz natural y exceden todo humano entendimiento sin alguna proporción. / De aquí que, para el alma, esta excesiva luz que se le da de fe le es oscura tiniebla, porque lo más priva [y vence] lo menos, así como la luz del sol priva otras cualesquiera luces, de manera que no parezcan luces cuando ella luce, y vence nuestra potencia visiva de manera que antes la ciega y priva de la vista que se le da, por cuanto su luz es muy desproporcionada y excesiva a la potencia visiva; así la luz de la fe, por su grande exceso, o prima y vence la del entendimiento, lo cual sólo se extiende de suyo a la ciencia natural; aunque tiene potencia para la sobrenatural, para cuando nuestro Señor le quisiese poner en acto sobrenatural.” (San Juan de la Cruz: *Subida al Monte Carmelo*, Capítulo 3, acápite 3,1, pp. 127-128). De este modo vemos que la segunda fase de iluminación, como noche de la fe, es ya luz del espíritu que espera el advenimiento de la luz divina proyectada en el hombre. Para el teólogo, padre Marciano García (ocd), notable exégeta de la obra sanjuaniana, tal itinerario lumínico se corresponde con vivencias del santo, y sobre ello explica que “aquella mutación radical tuvo lugar en las potencias del alma y en la misma sustancia del alma por efecto de un designio bondadoso de Dios, pero indescifrable de momento.” (Marciano García: *La presencia descubierta de Dios*, Santo Domingo, Ed. Monte Carmelo, Ed. Espiritualidad del Caribe, 1998, capítulo 2, p. 52). Tal y como ocurriera con Lezama Lima, ante la pérdida del padre, el abrupto e inesperado encuentro con lo oscuro, configuró en el alma del poeta la mejor apreciación de la luz.

Los atisbos de la forma son la gradación de la luz, vía iluminativa que integra las fases del develamiento de “los jardines invisibles”, espacio que la fe debe salvar. Este misterio que la luz intelectual advierte en la imagen, cala los cimientos de la cosmología en Lezama. La *physis* permea su *gnosis*, y ambas penetran un *logos* que habita las dimensiones de la Ultraconciencia en una conjugación con el misterio de la divinidad, revelado ya por la primera Luz, como se aprecia en su poema:

Último desdén que sus cenizas nieva,
nacido ya el abismo de olvidarte,
si frío el recuerdo escaso veda
el mínimo paladeo de nombrarte.
La igual destreza de su entendimiento,
la madurez en su compás se vierte.
Huraño reptil la cola del viento
y el guiño del diamante se divierte
sin destruirse en su incesante envío
yerto en su luz de oscuro desafío.⁹⁸⁶

En Lezama, el método de la contemplación mística, que se interpreta por la intensidad de su mirada poética, alcanza su verdadera finalidad cuando penetra el signo de lo visible, contemplación por la cual se llega a la unicidad como rango cercano a la perfección. Tal método se interpreta en sus reflexiones sobre artes plásticas, que son interiorizaciones de su poética, como aprehendemos de su artículo “Tres Visibles”: “Nos sentimos en una región de más domada gobernación cuando nos empapamos de ese acabado por la captación que hace del súbito de una unidad de visión”.⁹⁸⁷ Si bien “la primera intervención de la luz basta para despertar ese espacio sensorial [...] muestra rotunda del encuentro de ese espacio hecho para nuestros sentidos”⁹⁸⁸ -luz intelectual como primera fase de la visibilidad- luego se sumerge en la vastedad del alma y pregunta: “La internación de la luz no es acaso el visible de que el

⁹⁸⁶ José Lezama Lima: “Primera luz” en *Poesía Completa*, *op.cit.* p.50.

⁹⁸⁷ José Lezama Lima: “Tres visibles” en *Tratados en La Habana*, *op.cit.* p.49.

⁹⁸⁸ José Lezama Lima: “Pintura preferida”, *op.cit.* p.152.

pintor está en esa zona donde podrá distribuir de nuevo como otra naturaleza?”⁹⁸⁹ La oscura contemplación que es la “escala secreta” -diría Edith Stein- además de integradora de una mística, se impregna en el alma por amor y así se llega al conocimiento de Dios. Este amor, como sentimiento de atracción entre el Creador y la criatura, es base del misterioso equilibrio con que todos los elementos del universo se sostienen en su ascenso hasta Dios.

En el pensamiento poético lezamiano, esta atracción se hace “vocación unitiva”⁹⁹⁰ como vuelta a los orígenes, donde cada elemento bebe de la fuente nutricia donde alcanzará su dimensión más acabada, en la medida en que la luz otorga los detalles de una “imagen” que va en pos de su “semejanza”, para llegar a la conjunción entre “el hombre y lo divino”.⁹⁹¹ El amor es el “puente, un gran puente” que no se le ve, pero que permite la profusión del mundo, amor que es luz dentro del alma, como “llama de amor viva”⁹⁹² que clamara San Juan de la Cruz. Esta exaltación mística, como *raptus*, se hace corresponder, en tono y contenido, con el sentido esencial de la alegría como concepto filosófico. Alegría que es la exaltación del gozo y el regocijo emanado del amor en su carácter de total armonía de las almas, desmesura del sensual arrobamiento de la materia por existir; espacio que crece y se ensancha hasta llegar al *splendor formae* que provoca la nacencia por la luz.

⁹⁸⁹ *Ibíd.* pp. 152-153.

⁹⁹⁰ Parafraseamos la tesis de Jorge Luis Arcos que diera título a su libro *La solución unitiva* (La Habana, Ed. Academia, 1990) y que expresa este afán de unidad de un proceso concluido y acabado, finalidad que, a nuestro juicio, impide comprenderlo en su esencia de propensión al cambio y la constante movilidad, trasunto que, pensamos, sí acoge la sutil variación que proponemos. Esta idea la ofrece Lezama en sus reflexiones sobre el cuerpo y, más específicamente, alrededor del concepto de cuerpo como unidad materia-espíritu según san Pablo, que son referidas en su ensayo “Sobre Paul Valéry”: “Para los estoicos el cuerpo era un espectáculo, existía como un objeto, pertenece al mundo exterior [...]. Sin embargo, Valéry parece inclinarse a la católica tomista solución unitiva.” (José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, *op.cit.* p. 109).

⁹⁹¹ Aludimos al libro de María Zambrano: *El hombre y lo divino*, *op.cit.*

⁹⁹² Parafraseamos los versos de san Juan de la Cruz: “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro” (san Juan de la Cruz: “Canciones que hace el alma en la intimidad con Dios”, en *Poesía*, *op.cit.* p. 83).

III.2.5. Poesía mística sufí: Ibn Arabi

La luz espiritual que permite la “contemplación infusa” de la mística carmelitana, tiene parangones en la mística sufí -de la que tanto se nutriera- con varios de sus conceptos, concluyentes todos en su método filosófico de un “saber saboreando” (y dentro de él, básicamente, el saber captado por el sentido de la luz) por el que se construye la realidad como “mundo imaginal”. Estas “visiones imaginarias” tan caras para el misticismo y sobre todo, para la poesía mística, representan las aprehensiones de la revelación que por las vías esotérica y exotérica se obtienen por el misticismo sufí, y que no es más, en este sentido, que un escalar hacia la conjunción con Dios. Las tesis de semejanza que aparecen en las doctrinas aludidas, dictan parámetros por donde guiarnos en su explicación, ya que de no haber correspondencia entre hombre y naturaleza -representada ésta por la luz- no podría el hombre asumirla. Este aserto ya advertido en los filósofos mencionados⁹⁹³, encuentran resonancia en Najm Kobrâ, lo que comenta Corbin en fundamentales reflexiones: “lo buscado es la luz divina y el propio buscador es una partícula de esa luz; nuestro método es el de la alquimia; lo semejante aspira a lo semejante”.⁹⁹⁴ Lo más interesante para establecer las analogías entre este pensamiento sufí y el occidental, es el lazo que Corbin traza entre la naturaleza humana y la naturaleza de la luz, consideradas por Goethe en su teoría de los colores, que impulsa -como ya hemos dicho⁹⁹⁵- una participación sensorial e intelectual del hombre en el proceso de apropiación lumínica, condición latente en esa composición sustancial común. Henri Corbin considera esta analogía como una “fisiología del hombre de luz” -a la par que la expresada por Sohrawardî- y que nosotros la fijamos en un “fotismo” que comparte tanto los sentidos fisiológicos como los espirituales, los mismos encontrados como referente en la incorporación del cromatismo en la teoría lumínica de Plotino.

⁹⁹³ Véase Capítulo I, especialmente el acápite I.2.8, referido a la filosofía y mística sufí.

⁹⁹⁴ Henri Corbin, *El hombre de luz... op.cit.* Capítulo VI “Los siete profetas de tu ser”, acápite 3 “Los colores ‘fisiológicos’ según Goethe”, p.150.

⁹⁹⁵ Véase el Capítulo I, acápite I.2.7, referido a la teoría lumínica de Goethe.

El paradigma de la luz en Lezama Lima tiene gran apoyo en la teosofía de la luz de Ibn Arabi, ya que en ambos -como hemos apuntado- la función de la imaginación es medular. Para Lezama, el mundo es develado por la imagen poética que se capta por un destello de luz, de manera súbita, de tal modo que el mundo, como imagen, se convierte en una Epifanía. Para Ibn Arabi, esta génesis del mundo está definida por la palabra *tanaffos*, que es la revelación de un brillo a la manera del nacimiento de una aurora⁹⁹⁶. La imagen del mundo así lograda -en ambos de manera fulgurante, epifánica, efecto de un fulgor poético- es resultante de un proceso de imaginación -imaginación creadora, diría Corbin-, que no es más que un reflejo o derivación de la materia esencial, que es aquella que Dios regala en el mundo y que el hombre, con su postura contemplativa, mirada atenta -índice de un psiquismo, diría Bachelard- va descubriendo y aprehendiendo por la luz. Tanto para Ibn Arabi como para Lezama, este proceso cognoscitivo -como bien hemos observado- es un conocimiento por la luz, lo que podríamos proponer como “sabiduría de la luz”, asunto que dará carácter pleno a la gnoseología de María Zambrano, con la que Lezama tendrá grandes puntos de contacto, y a través de la cual el pensamiento sufí llega al poeta cubano.⁹⁹⁷

Otro aspecto a destacar en esta aprehensión del mundo para crear su personal *imago mundi* es, no sólo el proceso mismo cognoscitivo, sino la resistencia que la sustancia poética opone a su conformación, ya que depende de una activación de la propia imaginación. Como ya hemos expresado, en el proceso de cosmogénesis lezamiana, intervienen tanto el Verbo como la Luz, de modo que el acto nominativo se engarza al iluminativo (tal y como fuera el

⁹⁹⁶ Véase Henri Corbin: *La imaginación creadora...op.cit.* Capítulo I, p. 9.

⁹⁹⁷ El pensamiento sufí es de gran importancia dentro de la filosofía zambraniana. Creemos que si bien no directamente, es muy probable que a través de María Zambrano, Lezama fuera imbuido del conocimiento de este autor. En general, muchos de los poetas origenistas (Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y el propio Lezama) se iniciaron o consolidaron en los estudios filosóficos a partir de los ciclos de conferencias que ella impartiera en el *Lyceum* de La Habana durante su estancia en Cuba. Sobre los elementos de la mística sufí en la pensadora andaluza, es de gran interés el estudio de Jesús Moreno Sanz: *El logos oscuro. Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, 4 volúmenes, Madrid, Ed. Verbum, 2008, en especial el acápite 3, parte III, volumen II, titulado “EL Tao, Ibn Arabi, San Juan de la Cruz, Husserl, M. Scheler, Schelling y Boehme median entre el hombre y lo divino y Nietzsche: los trasfondos de la circulación del saber y sus consonancias cubanas. Un pensamiento del “ya”, todavía no pensado: el dios en devenir y el futuro abierto”, pp. 102-459.

inicial *Fiat Lux*); consecuente con este proceso, podemos decir que lo no iluminado es lo no creado, lo que igualmente queda como espacio desconocido, ignoto, innominado. Estos dos elementos integrados al proceso cognoscitivo, se expresan de igual modo en Ibn Arabi dentro de su concepto de “mundo imaginal”, ya que la creación para el místico sufí, es un acto de amor, que elimina la angustia de las cosas aún no nombradas al sacarlas de las sombras.⁹⁹⁸ En la medida en que las cosas son nombradas -en una sabiduría tal que encuentre el justo nombre- serán desvanecidas las sombras y se iluminarán. Pero esta nube, en el sufismo de Ibn Arabi, no se entiende como tiniebla, sino como forma oculta de la luz -tal y como aparece en Lezama lo invisible, tránsito de lo oscuro a lo luminoso-, lo que será llamada por él “sombra luminosa”⁹⁹⁹. Este momento angustioso dentro del proceso cognoscitivo en el que interviene la luz, se ejemplifica notoriamente en Lezama en su poema “Invisible rumor” (fragmento III), donde se evidencian los rejuegos entre la luz y las sombras, guiados por el sentimiento de amor que motiva la gestación de una forma que se adivina en su “invisible rumor”:

Como el amor si el tiempo lo detiene
 Apresura su sueño en dulce espera,
 O cumpliendo su fruto solo viene
 A su forma, y de mano desespera.
 [...]
 Oh tú impedido, sombra sobre el muro,
 Sólo contemplas roto mi silencio
 Y la confusa flora de mi desarmonía.
 [...]
 Yerto rumor si la unidad maduro,
 Nuevo rumor sin fin sólo presencio
 Lo que en oscuros jirones desafía.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ Henri Corbin lo explica de este modo: “Esta fase está representada por la tristeza de los nombres divinos, angustiándose en el desconocimiento porque nadie los nombra, y es esta tristeza lo que viene a distender la Espiración divina (*tanaffos*) que es Compadecimiento (*Rahana*) y existenciación (*ijād*), y que en el mundo del Misterio es Compasión del Ser divino con y por sí mismo, es decir, por sus propios Nombres.” (Henri Corbin: *La imaginación creadora...op.cit.* p. 7). Sobre esta idea, tan predominante además en Eliseo Diego, véase en Capítulo II el acápite II.3.1 a él dedicado, nota 291. También hemos introducido el concepto en el Capítulo I, acápite I.1.8, nota 139.

⁹⁹⁹ Referido en Henri Corbin: *La imaginación creadora, op.cit.* p. 7. Este proceso cognoscitivo donde las cosas se iluminan y se eliminan las sombras, fue también visto por Eckartshausen en su libro *La nube en el santuario (op.cit)*, del que extrajimos algunos fragmentos ilustrativos. Véase el acápite I.2.6 de este Capítulo.

¹⁰⁰⁰ José Lezama Lima: “Invisible rumor” (*Enemigo rumor*) en *Poesía completa, op.cit.* p. 61.

Con mayor profundidad insiste Ibn Arabi en esta facultad de la mirada al contemplar lo esencial como modo de “mirar” a Dios, en un juego de identidad y semejanza que se opera en la dimensión de “los espacios intermedios” donde se confunden los rostros y las visiones entre el Yo y la Otredad, “mirar atento” que es la mirada que refleja, en la búsqueda de Dios, el visaje del propio corazón.

III.2.6. Impronta de María Zambrano y de Juan Ramón Jiménez en la conformación del concepto de la luz en José Lezama Lima. Primeros avisos.

Con igual consonancia de sensualismo y diálogo, no es de extrañar que en este generoso ataraxia de notables influencias, se entiendan nítidamente los acordes, más profusos y sonantes, con que el pensamiento y la poesía españolas, con María Zambrano y Juan Ramón Jiménez, penetran en la Isla y con su fuerte influencia decidieran uno de los proyectos más fecundos en la historia de nuestra literatura como lo fuera “Orígenes”, y participaran en el acabado perfil del pensamiento poético de José Lezama Lima: su piedra angular. El aliento necesario lo provocó la empatía espiritual surgida del encuentro que, a más de una prolongada amistad y colaboración intelectual cumplió la delicada misión de unir las cuerdas que se brindaban escindidas pero imantadas por su cercanía. La patria poética era lo deseado, la *imago mundi* que crearía el espacio vital de la poesía. Las intuiciones llegaban paralelamente a igual función. La patria poética se completaba en el trasunto de la insularidad como *nacencia*. Haría falta la presencia participante de María Zambrano para sentir el peso de las afinidades intelectivas del grupo y la consonancia histórica más allá de la coyuntura inmediata cultural. Así que la visita de la malagueña, primero breve entre 1939 y 1940 y luego prolongada de 1943 hasta 1953, conformó la visión de un programa -no de otro modo puede llamarse a un sentido manifiesto en ideas, actos y obras conscientemente expresado- y de un pensamiento poético que superaba meras expresiones estéticas, veleidades sonoras o audacias

formales, intento cosmológico de un poeta a través de la imagen. De la mano de María Zambrano y Juan Ramón Jiménez llegan -como recordando nuevamente su existencia- San Agustín y San Juan de la Cruz, continuación del trazo de igual línea intelectual y espiritual. No hace falta insistir en que traen las noticias de la luz, la velada en misticismo y quejido interior, la “noche oscura del alma”, y la que se revela como una vez más conjunción del “hombre y lo divino” en la mente humana, por las iluminaciones del saber. A través de la intermitencia de sus apariciones, la luz cumple su función. Se hace claridad, tiniebla, noche. Para María Zambrano -y con ella nuevamente San Juan de la Cruz¹⁰⁰¹- esta alegoría se apoya en el sentido cosmológico como símbolo de Dios, analogía que hallamos en Juan Ramón cuando la luz se hace don componente, parte intrínseca, condición cósmica para la creación del universo poético, lo que en Lezama Lima será rasgo subyacente de su cosmología. La perfectibilidad y el anhelo insatisfecho de la forma, en Lezama, la angustia por el apresamiento de la inefabilidad de la poesía, en Juan Ramón, se hacen espacio de la luz en María Zambrano. En preciosa metáfora dice María Zambrano sobre el momento de las tinieblas que “la luz parece haber salido no para vencerlas, sino para alumbrarlas”¹⁰⁰², vencimiento que es muerte “cosida suavemente a la fidelidad nocturna” -como diría Lezama Lima, en verso ya recordado. Para Juan Ramón -como fuera el ansia de los místicos- el traspaso sigue siendo el anhelo inalcanzable de lo innominado:

Ignota mina de los sueños
sólo un aroma vago, un
calor desvanecido,

¹⁰⁰¹ María Zambrano dedicó un excelente ensayo al pensamiento de san Juan de la Cruz, que vincula estrechamente con aspectos de su vida, en lo que piensa fue la base de su visión mística de la vida, tal y como apreciamos igualmente en José Lezama Lima. Al respecto dice la filósofa: “[...] San Juan de la Cruz sale de la vida de España, de la de Castilla, y casi cuesta trabajo reconocerlo por su transparente universalidad. Hay que atravesar la transparencia de esa universalidad para llegar a la razón misma de donde saliera; hay que recorrer el mismo camino que en su trascender de todo (“toda ciencia trascendiendo”) recorriera, para tocar la necesidad que queda bajo su alto vuelo, la necesidad de su libertad, la sustancia donde prendiera esta llama que después parece haberla consumido enteramente.” (María Zambrano: “San Juan de la Cruz: de la noche oscura a la más clara mística”, en *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, presentación, cronología y edición Jesús Moreno Sanz, Madrid, Ed., Trotta, 1998, p. 264.

¹⁰⁰² *Ibíd.*

un acento sin nombre -,
a cuyo oro nunca llegan
los pozos de la aurora!¹⁰⁰³

Aurora que sigue alumbrando, con su “nacencia”, la noche insular.

III.2.7. Juan Ramón Jiménez

En su crónica “Recuerdos de Juan Ramón Jiménez”, escrito en el año 1965, José Lezama Lima destacaba el arrobado encantado del encuentro primero con el gran poeta andaluz, hechizo que le acompañara durante toda su vida. Decía así el escritor cubano:

Yo vivía en una forma exacerbada la soledad de la adolescencia y no encontraba a nadie que me presentara a Juan Ramón Jiménez. Pero un día en los avisos que esta Sociedad Lyceum publicaba en los periódicos, me encontré, con gran sorpresa mía, que decía que Juan Ramón Jiménez, recibiría a los poetas jóvenes y a cuantos quisieran conocerlo, después de las cinco.¹⁰⁰⁴

Además de los tantos significados que para valorar la grandeza de la personalidad juanramoniana muestra la condescendencia del poeta -ya reconocido y prestigiado-, para con los demás, y los deseos de proyectar su magisterio en las tierras que acababa de conocer, que así dejaban de ser baldías para siempre, este modo de brindar su ayuda sin ambages ni comedimientos, lanzaba al ruedo de la poesía y la cultura cubanas al gran Juan Ramón, amén que grababa el momento de viraje total, de nacimientos y gestaciones, de derroteros de la literatura cubana que hasta hoy se perciben. Tal encuentro sería el primero, quizás parco y distanciado, con la audacia propia de la juventud, que en el caso del joven Lezama, sería decisivo -en ese diálogo inacabable entre ambos intelectuales- para definir aquella “teleología

¹⁰⁰³ Juan Ramón Jiménez: “El nuevo día” (*Piedra y cielo*) en *Estética y ética estética*, *op.cit.* p.585.

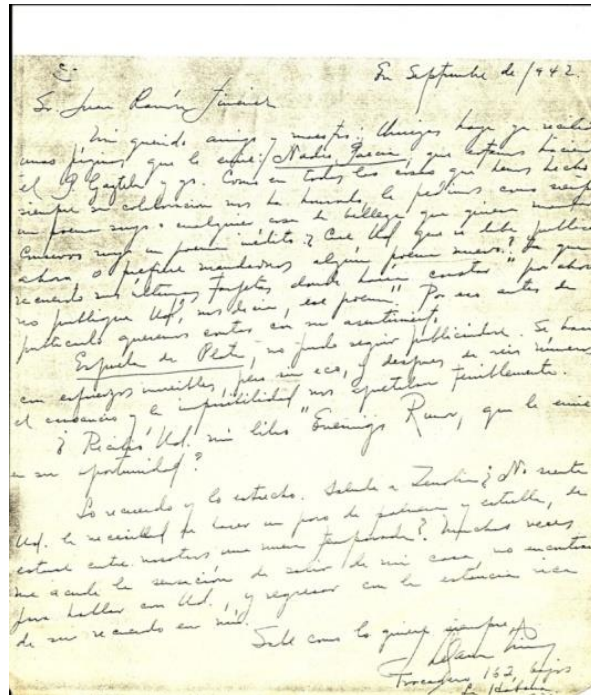
¹⁰⁰⁴ José Lezama Lima: “Recuerdos de Juan Ramón Jiménez”, en *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones y epistolario*, edición, introducción y notas Javier Fornieles Ten, prólogo de Juan Pedro Quiñonero, Sevilla, Ed. Espuela de Plata, 2009, p. 177. Texto escrito en el año 1965 y publicado en *Archivo de José Lezama Lima. Misceláneas*, edición, selección y prólogo de Iván González Cruz, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998. Lezama Lima tuvo siempre como orgullo y privilegio la amistad con Juan Ramón Jiménez. Al preguntársele por los momentos más importantes de su vida no dudó en incluir, junto a los más entrañables de su vida personal, la “amistad con el poeta Juan Ramón Jiménez, cuando visitó La Habana en 1936” (Interrogando Lezama Lima”, *op.cit.* p. 12)

insular” en ciernes, idea que el cubano le “espetaría” y que, en aquel instante, no pareció hundir semillas. Recuerda Lezama la sorpresa y hasta la negatividad de Juan Ramón hacia el asunto, pero que, sin embargo, lo pusiera a pensar, ya que era el tema de la insularidad, como demostraría en futuros escritos, uno de los determinantes en el propio de la *physis* y el espacio, ahora de las Islas insertas en el eterno mito de las aguas y el mar. Lezama, sin saberlo, ponía decidido y riesgoso el dedo sobre una llaga que era punto oscilante de duda, y que para el propio poeta español constituiría futura indagación, lo que se demostraría en su maravilloso poema en prosa “Espacios”, a nuestro juicio, el manifiesto más coherente y orgánicamente expresado de su pensamiento poético, en lo concerniente a lo físico y cosmológico. Como dijera Lezama en la misma Memoria, la poesía española y sus poetas, se hacían visibles por el desgarramiento y el exilio forzado por la Guerra civil: entre ellos Juan Ramón. Pero el poeta, más allá de su *pathos* personal, logró encarar al destino y voltear su desgracia para encausarla hacia las nobles causas de la solidaridad. Y he aquí que el escritor, leído y estudiado, reconocido, se presentaba en su grandísima humildad a abrir las puertas de su magisterio y sabiduría.

No podremos aseverar con certeza si fue aquella idea audaz de la “teleología insular”, o la convicción tan plena del joven poeta, lo que conmovió a Juan Ramón, pero sí que la empatía decidió una amistad de por vida, iniciada tímidamente por llamadas telefónicas (invitaciones a tertulias, a conferencias), hasta que él mismo se presentara, en plena convalecencia de una gripe, a las puertas de la calle Trocadero 162 -como recordara Lezama- para decidir la más perdurable huella en la literatura cubana que fue el *sympathos* de la letra y la amistad. Dijo Lezama Lima en su ensayo “Recuerdos de Juan Ramón”, que “la guerra española hizo visible a los poetas y a la poesía”¹⁰⁰⁵. Y no sólo se refería a los poetas cubanos, conocidos por tantos intelectuales de gran valía que llegaban, exilados, a nuestras altitudes,

¹⁰⁰⁵ José Lezama Lima: “Recuerdos de Juan Ramón”. *op.cit.* p. 177.

sino referido a los propios españoles que de tal modo eran re-conocidos bajo un nuevo visaje. El nuevo rostro de Juan Ramón, era el nuevo de Góngora y el de Quevedo, el renacido de los místicos españoles, de los conceptistas y culteranos del siglo de oro. No gratuitamente le dedica Lezama a Juan Ramón su ensayo “El secreto de Garcilaso”, escrito en 1937¹⁰⁰⁶, para enaltecer su visión del poeta andaluz y su huella imborrable para la poesía cubana.



Carta de José Lezama Lima a Juan Ramón Jiménez, fechada en septiembre de 1942, donde se expresa ya la añoranza por la amistad, personal y poética, del poeta andaluz.

La visita a la poesía cubana no se hizo esperar desde el brevísimo paso de Juan Ramón por La Habana. Con el escaso intervalo de dos meses (de noviembre de 1936 a febrero de 1937), ya el poeta andaluz convocaba, junto a amigos cubanos (Fernando Ortiz, el primero, a la sazón Presidente del Instituto Hispano Cubano de Cultura) un concurso libre de poesía, cuyo premio sería integrar una pensada antología de poesía, que llegaría a ser el tan famoso libro *La poesía cubana en 1936* (1937). El concurso lo presidieron, además del poeta español, los intelectuales Camila Henríquez Ureña y José María Chacón y Calvo (casualmente ambos

¹⁰⁰⁶ José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso” en *Analecta del reloj*, op.cit. p. 7.

también exiliados en Cuba) responsables de la selección. El prólogo, titulado por Juan Ramón “Estado poético cubano”, constituye un manifiesto personalísimo tanto poético como ético, donde se encuentran las bases más profundas de esa empatía por Cuba. Es todo el breve texto un clamor de búsqueda de una verdadera voz para la poesía, expresión más pura de su intrínquilis nacional. Una de las ideas más novedosas y audaces aportadas, es la que echa por tierra la tan manida frase de “Nuevo Mundo”, al apelar a un contexto “desconocido” que intenta afianzarse en su espacio. Para Juan Ramón, era hora ya de definir autenticidad sin paternalismos -“¿Hasta cuándo vamos a esperar esta voz y hasta cuándo va a ser nuevo este mundo?”¹⁰⁰⁷, dice en “Influencias y unidad”-, más allá de “espejismos superpuestos”, pues aunque “el anhelo universal le llegaba por España”, no podía expresarlo de manera plena, pues es la voz propia, como fundación de su palabra y sus mitos, la requerida para apropiarse del alma que debía exorcizar su poesía. Esta centración y búsqueda de lo raigal que serían los “orígenes” de la poesía cubana, se integran a un modo de ver no desde una lejanía -que sería su visión más objetiva y real- sino desde la óptica de eje que busca el equilibrio de resonancias, como apropiación de lo verdadero, sin juicios errantes de los que huye por saberse, aún tan cercano a nuestro ser nacional, un extranjero, ajenos tales juicios, por otro lado, a esa empatía esencial que siempre imantó a Juan Ramón con nuestra poesía. Así apela al crítico y al historiador:

Y me pregunto y pregunto a todos los poetas y críticos cubanos: esta poesía que yo veo y elijo desde fuera, ¿cómo se verá desde dentro, el dentro verdadero de toda poesía que se está buscando o encontrando? ¿Qué habrá en ello, secreto y eterno, que yo no vea, no pueda ver ni hacer ver a los demás, y que la defina con precisión?¹⁰⁰⁸

Interesante es apreciar las convergencias de esta exhortación juanramoniana a la búsqueda de una muy particular voz poética desde el centro de sus ámbitos, con aquella del

¹⁰⁰⁷ Juan Ramón Jiménez: “Estado poético cubano”, Prólogo a: *La poesía cubana en 1936* (edición de Javier Fornieles Ten) editorial Renacimiento, Sevilla, 2008. p. XVI.

¹⁰⁰⁸ Juan Ramón Jiménez: “Estado poético cubano” *op.cit.* p. XV.

dominicano Max Henríquez Ureña, requerida para buscar el “logos discursivo” que, en otras palabras, sería la solicitud martiana al hallazgo de nuestra voz americana, que no haría más que insistir en la construcción de una muy particular “mitología de una época”, contexto americano que sustenta el nuevamente edificado mito del Nuevo Mundo, que ya sería el encuentro de su voz propia no desde el visor eurocentrista sino instalado desde el sujeto de Hispanoamérica. Pero este *logos* discursivo tiene mucho que ver con la perspectiva centrista (la visualización de contornos, la pureza de los lindes, lo esencial que es su poesía, superadas las formas externas) que nos lleva a la importancia de los espacios. Esta óptica es la que señala el sentido de la “patria poética”, que determina un lugar común y propio, auténtico pero no extraño, que mancomunica y se topa con los ramajes universales de su sustancia. Así interpreta Juan Ramón esta autenticidad con el énfasis espacial que conlleva connotaciones amplias, más allá de su mínima geografía, como desgajamiento de ramas del gran tronco -diría José Martí- de nuestras Repúblicas:

Un continente tiene un alma unida. [...]. La poesía cubana debe ser plenamente americana y estar fundida con la de toda América, española e inglesa, como la de España ha sido y es plenamente europea y está fundida con la de toda Europa.¹⁰⁰⁹

El “oasis de poesía” que define el espacio de su autenticidad y a la vez de integralidad, es la condición de patria poética, indispensable para encontrar el decurso de su vida y destino, sin más expresión que la propia, pletórica de la savia de la que no puede desprenderse pero que ya se asimila en nueva sustancia. Oasis que, insistimos, debe buscarse allí, desde el centro, no distanciado en lo ajeno que no llega a vislumbrar las luces de su “sentido y acento”. Lo sugestivo de este interés crítico por parte del poeta español, es que inmiscuye su propia condición de exiliado, de la que, aun sin renunciar, se desliga, para “no

¹⁰⁰⁹ Juan Ramón Jiménez: *op.cit.* p.XVII.

ponerse en la orilla a aullar a otra vida mejor o peor de nuestro mismo mundo [...].”¹⁰¹⁰, sino que participó de lleno en esa otra orilla que hizo suya.

El exilio de Juan Ramón, nos convoca a una visión de la poesía que se enfatiza en un centro que lo hace partícipe de sus nuevos ámbitos de vivencia. No es un renegado de su destino, ni de su condición impuesta. Todo lo contrario. Su grandeza es capaz de apreciar las enseñanzas como acento de propia vida. “Qué bien veo desde Cuba -dirá- los errores poéticos de la poesía europea y española de estos últimos años; nuestros, mis errores.”¹⁰¹¹ Para esa enseñanza que hizo más enriquecedora la “ética estética” de su impronta, supo ser “testigo amoroso de la opulenta flor poética cubana”. E hizo “una línea de vida”, “tendido de mi nacer a mi morir, con amarres a las dos orillas, un hilo tenso, intenso”. Y cuando la línea se interrumpe -esas estampidas de su vida y de su exilio- anuda el “hilo roto”. Nudos, cicatrices -dice- son la cuenta del fracaso. “Pero lo que yo sé bien sé, es que de cada cicatriz me sale un pájaro de fuego”¹⁰¹², palabra y acción que nos dejó como mejor legado.

De Juan Ramón Jiménez, más allá de la eminencia señalada por la impronta fundacional que su encuentro sellara en la obra lezamiana, avistamos la influencia determinante de su poesía en la conformación de presupuestos estéticos y éticos que diseñan las categorías de la temporalidad, la perfectibilidad y la luminosidad, apoyados en los trasuntos poéticos dados en el sentido de lontananza, que es la ruptura de un marco espacio-temporal que permite la elevación hacia lo inefable como realidad prístina; la búsqueda de la perfección como vía de encuentro de una esencialidad poética que conduzca a los “orígenes”; y el juego con las sensaciones puras, recurrencias de aire y luz que refuerzan este carácter epifánico en sus versos. El diseño de una estética a partir de una poética en Juan Ramón Jiménez, entre otras aristas, expresada en los rangos categoriales apuntados, sostiene

¹⁰¹⁰ *Ibíd.* p.XXI.

¹⁰¹¹ *Ibíd.* p. XVIII.

¹⁰¹² Juan Ramón Jiménez: “Estas cicatrices” en *Crítica paralela*, revista *Orígenes* (1953) No. 34.

básicamente el proyecto de la insularidad, capital intuición que halla las correspondencias en el poeta español en el afán de centración, demarcación de contornos y detalle del diseño verbal como vía de hallazgo de la universalidad, idea que alcanza su máximo esplendor en el referido proyecto de la teleología insular. El purismo esteticista de Juan Ramón Jiménez -en el que Cintio Vitier insiste como una ética estética subyacente al esteticismo de su expresión- también legitima este concepto de la insularidad basado a su vez en el de espacio -como *physis*- en la demarcación de los contornos tanto físicos como espirituales de la Isla, que así se proyectan en una tendencia al henchimiento. La denotación precisa de los contornos insulares, en Juan Ramón Jiménez, está en consonancia directa con la limpieza y claridad de sus concepciones poéticas, pues es de idéntico modo que conceptúa el “espacio” del poema, immaculado y pleno en su propia y exquisita dimensión de poesía, para acentuar los límites de su hechura en una apropiación del espíritu contenido en él; simbiosis emblemática que descubre la aguda inteligencia de Zambrano: “En la presencia real de Juan Ramón se advertía siempre el lugar incógnito, siendo tan luminoso y tan declarado por su palabra. Todo estaba en verdad bañado de luz en su presencia y en su historia.”¹⁰¹³ El apartamiento de lo poético como circunstancia (ruptura de la fórmula condicionante Vida-Poesía) sería idéntica a la implícita en el ideario juanramoniano, que tomaba la palabra en su pureza como lazo mancomunado entre los hombres, desnudez poética de la que hablaría, precisamente, en uno de los números de *Orígenes*, el poeta español: “Cada cinco años visto más hermosa a mi Poesía desnuda, para volver a desnudarla mejor durante otros cinco años. Este es el proceso natural de lo completo.”¹⁰¹⁴ Ciclo de entrega de una poesía llanamente esencial. El conocimiento y aprehensión de lo más clásico de la literatura española, lecturas asimiladas con anterioridad, pero ahora reasumidas en las valoraciones y lecturas vertidas por Juan

¹⁰¹³ María Zambrano: “Poeta, profeta Juan Ramón” (1981) en *La razón en la sombra... op.cit.* p. 448.

¹⁰¹⁴ Juan Ramón Jiménez: “Las tres presencias” (*Encuentros y Respuestas*), en Revista *Orígenes* (1946), No. 10.

Ramón, se atañen a este ropaje hermoso de la poesía que desviste sus galas antiguas fuera de modismos de ocasión para dar su imagen más cierta. Sobre ello comenta Lezama en uno de los textos consagrados al poeta andaluz:

Pues la vuelta a lo popular central hispánico, era ya distinto del yo y el tú becqueriano. Había que oír de nuevo el “crótalo, crótalo, escarabajo sonoro” (sic). El crótalo en cuyo rumor cabían los misterios, [...] y lo gnóstico de la judería española y el zéjel árabe, y las nuevas cuerdas pasadas del albogón a la guitarra, y el pastor de cabras que se adormece parta conversar con los mercaderes [...] y los sacerdotes toscanos.¹⁰¹⁵

Las raíces más profundas de la poesía española, con sus cepas engarzadas a su historia, a las vueltas de su cultura ancestral, son sacadas a flote en estos comentarios de Lezama acerca de los propios de Juan Ramón sobre los poetas ibéricos. Pero aún más, piensa Lezama -y llega a ser manifiesto origenista- es el desapego con las circunstancias sociales y políticas, y con esa poesía -en Cuba los aires de vanguardia de la poesía negrista y social- que ensombrecía el sonido de su universalidad. Hasta esas profundidades originales -origenistas- calaría la visión del Grupo en consustancial arraigo que Juan Ramón, en lo que dirá Lezama: “Ese misterio en la gracia, no fue hecho, por el pueblo, ni hecho o deshecho por el letrado. Yo no diría poesía popular, nido de enredos, sino poesía ancestral”¹⁰¹⁶, la misma que con afanes idénticos buscara el poeta habanero.

Inmerso en el gran ruedo poético de Hispanoamérica y España, los espacios físicos y espirituales se acercan y fijan la palabra que construye y edifica los nuevos mitos, asentados y expresados por la nueva palabra poética, carácter que advierte Juan Ramón en el modernismo hispanoamericano -tan caro para él- y le lleva hasta la intuición preclara de que el Modernismo había conseguido unir la naturaleza y el espíritu. El concepto de “conciencia

¹⁰¹⁵ José Lezama Lima: “Juan Ramón en su integración poética” (texto manuscrito entre 1946 y 1950, publicado en *Archivo de José Lezama Lima. Misceláneas, op.cit.*

¹⁰¹⁶ José Lezama Lima: *Ibíd.* p.174.

poética” con el que se llega a aquel juanramoniano -y zambrano- de la “patria poética”¹⁰¹⁷ determina una visión que toca ambas realidades, la del peso objetivo de las cosas del mundo, y la imaginada, peso subjetivo del sueño humano, y que define igualmente su idea de una conciencia con la que alcanza el universo, entrega absoluta a una naturaleza que se brinda de modo primeramente sensorial, y luego aprehendido por el intelecto:

Todos mis átomos recuerdan al mismo tiempo o piensan o sueñan, pero cada uno una cosa distinta, y mi conciencia no hace más que vivir el sueño o el recuerdo o el pensamiento en haces momentáneos. Así mi poesía es la inefable presencia expresiva de lo distinto eterno en lo uno sucesivo.¹⁰¹⁸

Para Lezama, el primer secreto de la poesía juanramoniana es el acercamiento a las claves de lo eterno, sensibilidad por la que percibe con claridad los lugares de “puro olvido” e interpreta el sentido de la isla. El ahondamiento en la insularidad como tema, va más allá de la forma geográfica para asentirse en sus claves de trascendencia. Es la teleología insular lezamiana en el visor de Juan Ramón, al descubrir, en el “ansia de paraíso” la visión mítica, inmaculada de la isla, al colocarla en el espacio sacralizado como retorno a lo divino. Para Juan Ramón es el encuentro del lugar del hombre en el vasto infinito; lo que fuera para María el retorno “al seno de lo divino”, a la “placenta oscura” y en Lezama “conocimiento de salvación”. La perfección pura que se añora en la poesía, es la perfectibilidad del diseño de la naturaleza y de este modo la teleología será la aspiración a una marcha ascendente por salvar de la caducidad del tiempo “la ínsula indistinta en el cosmos”. Como mismo las formas se prestan a alcanzar una perfección por su puridad, así mismo por su calidad divina, no se

¹⁰¹⁷ En su Prólogo a *La poesía cubana en 1936* (*op.cit.*) Juan Ramón Jiménez deja claro que para llegar a un “sentido y acento” propios, es necesario adquirir conciencia de la poesía cubana, al margen de las influencias que puedan tener. Al final de su texto, sus argumentos le llevan a la definición del concepto de “patria poética”: “Para que una isla, grande o pequeña, lejana o cercana, sean nación y patria poéticas, ha de querer su corazón, creer en su profundo corazón y darle a ese sentido el alimento necesario” (Juan Ramón Jiménez: “Estado poético cubano”, Prólogo a *La poesía cubana de 1936*, *op.cit.* p. XX). Esta misma idea, con otros matices, es introducida por María Zambrano en su texto “La Cuba secreta”, *loc.cit.* pp. 3-9), cuando explica el por qué de su aprehensión de un lugar por la poesía, en este caso Cuba: “Y así sentí a Cuba poéticamente, no como una cualidad sino como una substancia misma. Cuba, substancia poética visible ya” (*op.cit.* p.4).

¹⁰¹⁸ Juan Ramón Jiménez: “Estética y ética estética” en *Estética y ética estética. (Crítica y complemento)*, *op.cit.* 298.

llegan a alcanzar, lo que condiciona su carácter fugaz e inapresable. En palabras de Juan Ramón se advierte tal angustia: “Espera, luz, espera! / Y corro ansioso, loco -. / Espera, luz, espera! / Espera, y cuando voy /a llegar a su lado, se oscurece, / fría”.¹⁰¹⁹ Igual condición de fugacidad se encuentra en Lezama, cuando nombra la poesía: “Se te escapa entre alondras el ruido de sienes / para el agua desoída en las primeras horas / que existen o no existen pero siempre aletean.”¹⁰²⁰ Al lado del esplendor de la poesía juanramoniana, con el purismo formal que busca más allá de esa perfección y sutileza las esencias, está “la gracia de Dios vertida en lo sensorial”, gracia que es la belleza del ser corporal como preconizara el también llamado Obispo de Hipona. En su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*¹⁰²¹, diálogo imaginario que intentara Lezama con el poeta andaluz y que reproduce su propio imaginario, ya se percibe el sentido inefable de la poesía para el español y las claves de esa sencillez, que no es otra que el encuentro -reencuentro- del alma con Dios en una unicidad que sólo la poesía, en su capacidad demiúrgica, puede guardar. Es a Juan Ramón Jiménez a quien Lezama participa su incipiente idea de la insularidad, que él la interpretara como parte de su proyecto de la “teleología insular”, lo cual no resulta fortuito al comprender los lazos de afinidad entre los conceptos espaciales de ambos escritores, particularmente insistentes en el espacio insular. Ya diseñado estaba en la conciencia poética de Lezama Lima el carácter de la “cubanidad” en los contornos de la isla. En 1939 había hablado del proyecto de la “teleología insular” en carta a Cintio Vitier¹⁰²². La irradiación del poeta andaluz fue acicate suficiente para una idea ya plasmada en ciernes, resonancia -que reflejaría en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”-

¹⁰¹⁹ Juan Ramón Jiménez: “Espera, luz”, en *op.cit.* p.513.

¹⁰²⁰ José Lezama Lima: “Se te escapa entre alondras” (*Enemigo rumor*) en *Poesía completa op.cit.* p.29.

¹⁰²¹ José Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” en *Analecta del reloj. op.cit.* pp.40-61.

¹⁰²² En carta fechada en 1939, Lezama comenta esta idea a Cintio. En contexto, la cita completa es: “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología insular, en algo de veras grande y nutridor”. Aludiendo a ella, Cintio tituló su conferencia-clase sobre Lezama Lima, incorporada a su libro *Lo cubano en la poesía (op.cit.)* “La poesía de José Lezama Lima o el intento de una teleología insular”.

de las consideraciones del español expresadas en su “Introducción” a *La poesía cubana en 1936*:

¿Una isla? ¿Una hermosa isla? Sí, muy hermosa. Esta vez estamos, por suerte o por desgracia para nuestra vida, en lo más hermoso. Pero bella o fea, la isla tiene que pensar, para ser ilimitada, en su límite. Para que una isla, grande o pequeña, lejana o cercana, sea nación y patria poéticas, ha de querer su corazón, creer en su profundo corazón y darle a ese sentido el aliento necesario¹⁰²³.

Aunque dúctil de análisis por distintas aristas, el concepto de *physis*, particularmente expresado en la idea de “insularidad”, puede ser interpretada como la visión ganada por la luz, tal y como se aprehende en las reflexiones de Juan Ramón Jiménez -tan cercanas también a las propias de Zambrano- y que confluyen en Lezama Lima, para crear su intuición de la “teleología insular”, vía por la que el espíritu de la Isla crece y se integra a lo universal¹⁰²⁴. En los presupuestos éticos -como en los poéticos- Lezama Lima anuncia una direccionalidad (como tendencia), establecida ya por Aristóteles en su propia definición ética dada como un existir orientado hacia un fin. Esa finalidad (*telos*) marca la plena conjunción del carácter ético del proyecto lezamiano de la “teleología insular”, programa encaminado a elevar la Isla en su ser social, cultural, histórico, esencial, hacia su hechura mejor, perfección que logra al disponer al hombre como el sujeto práctico capaz de llevar a cabo esa misión. Este proyecto hace que el tema de la insularidad sitúe un justo punto de partida -como lo fuera de encuentro y amistad- para las afinidades espirituales e intelectivas que ayudarían a la conformación

¹⁰²³ Juan Ramón Jiménez: “Sentido y acento”, “Prólogo” a *La poesía cubana en 1936*, *op.cit.*, p. XX.

¹⁰²⁴ La profesora e investigadora argentina Nancy Calomarde, en su ensayo “Por los caminos del Coloquio” (en *Lezama Lima: Orígenes...op.cit.* pp. 189-204), marca un momento culminante para la consolidación de la idea de insularidad, y de conformación de una poética grupal, el ensayo de María Zambrano “La Cuba secreta” (*loc.cit.*). “Este texto –dice Calomarde- que podría ser leído como una de las “Señales” más significativas que resumen el programa de la revista, recoge, realiza y reafirma lo que a lo largo de cuatro años venía apareciendo como poética: insularidad, cristianismo poético, visión de la poesía como vehículo privilegiado de conocimiento. Zambrano refiere allí una relectura del principal tópico debatido en el Coloquio (el concepto de insularismo) situándolo como una categoría geocultural que traspasa el nacionalismo y lo recontextualiza.” (Ibíd., p. 192). Sobre esta base de dimensión geocultural que realza la importancia que para el diseño del concepto de insularidad tuvo el texto lezamiano “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, apunta el investigador Jorge Marturano una amplitud aún mayor como fundamento de una “teoría de la identidad cultural”, basada en lo que él llama “mito del insularismo”, devenido ya idea programática a partir del Coloquio (Jorge Marturano: “El insularismo de cara al mar”, *op.cit.* p. 206).

precisa de su aspiración. En estas confluencias de interés renacería, por su escritura, la “patria poética” -la añorada por María Zambrano- y que como indicativa de la brillantez y la luminosidad de la poesía, entronca el fervor de la obra de Juan Ramón Jiménez. Así dice el poeta andaluz de la isla:

Cuando el mar de una isla no es sólo mar para ir a otra parte, sino para que lo pasee y lo goce mirando hacia dentro, el cargado de conciencia universal tanto como el satisfecho inconsciente, esa isla será alta y hondamente poética, no ya para los de fuera, sino, sobre todo, para los de dentro.¹⁰²⁵

Pero hay que observar que en este “conocimiento” y “re-conocimiento” de la insularidad, expresado en lo poético, va consustancialmente ligado el sentido de una conciencia cargada de eticidad, “fuero de conciencia” -como sería análogamente conocido en un contexto político la vocación de libertad en otro periodo de la historia- que ahora diseña, en esa independencia, su forma de darse al mundo, desde su espacio y su espíritu. Así comenta Juan Ramón:

Oasis de vida, Cuba debió, desde su suficiente independencia política, vivir aislado su oasis de poesía, debió encontrar su vida poética propia en su oasis más libre, debió expresarse a su manera o a la manera total, no necesariamente aún de España, ni venida por España.¹⁰²⁶

Sus palabras se acercan, como puede advertirse, a lo propio enseñado por José Martí en *Nuestra América*, como *logos* reflexivo a partir de la poesía: “La poesía cubana debe ser plenamente americana y estar fundida con la de toda América, española e inglesa, como la de España ha sido y es plenamente europea y está fundida con la de toda Europa”.¹⁰²⁷ Y así porque “Cuba es ahora Cuba. Su poesía, que tiene ya plenitud, debe tener acento propio”.¹⁰²⁸ Los mismos lazos que atan los cimientos de espacio y lugar, son los de la empatía y la

¹⁰²⁵ Juan Ramón Jiménez: “Sentido y acento” (Estado poético cubano) “Prólogo” a *La poesía cubana en 1936*. *op.cit.* p.XII.

¹⁰²⁶ *Ibíd.* p.XII.

¹⁰²⁷ *Ibíd.* p.XVII.

¹⁰²⁸ *Ibíd.*

afinidad que marcan las correspondencias de hombre con su lugar, no por casuístico proceder, sin por arraigo esencial. Es el primer paso hacia una teleología que descubre el manto que oculta el verdadero rostro, “la firmeza mentida del espejo”¹⁰²⁹. La fábula de Narciso, en el sentir del poeta español, enfatiza esta correspondencia:

Narciso iba paseando por el campo cuando, de pronto, vio que algo lo miraba. Era un ojo de la naturaleza, un ojo del suelo, ojo de agua serena y sonriente; y miró al ojo con sus ojos y, de pronto, también se miró dentro de él. Y vio que él era de la naturaleza madre, como es un hijo. Entonces se echó en el seno maternal, como un hijo que era, y se hundió para siempre en la matriz de que había salido, como en un sueño universal.¹⁰³⁰

Por eso es necesaria la “alta contemplación” para el conocimiento, así como en la fábula de Narciso -aunque consumido en sí mismo por la “desmesura” de su acción- es necesario su desprendimiento de la sustancia natural para poder reincorporarse a la unidad, que será la imagen de sí mismo. El castigo de Narciso estriba en contemplarse, no como una perfección semejante, sino idéntica; detenimiento del camino en lo efímero del ser fijado en la coordenada espacio-temporal de su circunstancia que, por su limitación terrenal, impide la continuidad del movimiento. Movimiento que, no obstante, es permitido por el sentido transfiguracional de la muerte que posibilita una conversión de su ser en el espejo que “al cambiante pontífice entreabre”, fugado “sin alas”¹⁰³¹, como expresara Lezama en su visión de la fábula. Interpretando el mito como una tendencia a la reintegración natural, que es la suma correspondencia hombre-naturaleza, Juan Ramón exime de otro enjuiciamiento tal castigo, salvada por el propio anegarse en los “orígenes”: “Convertirse en fuente un hombre, como Narciso, aun suponiendo que fuera, como algunos necios creen, por castigo del orgullo, ¿no es, no sería una verdadera suerte? ¿Puede ningún hombre desear nada más hermoso?”¹⁰³² En su poema “Muerte de Narciso”, Lezama profundiza en esta relación de semejanza al

¹⁰²⁹ José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 13.

¹⁰³⁰ Juan Ramón Jiménez: “Como en un sueño” en *Estética ...*, *op.cit.* p. 147-148.

¹⁰³¹ José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *op.cit.* p. 13.

¹⁰³² Juan Ramón Jiménez: “En fuente” en *Estética... op.cit.*

reinterpretar el mito -a partir de la entrega de Narciso a la naturaleza- a través del reflejo en las aguas. El estanque en el poema, es el espejo que devuelve la imagen de semejanza, de tal forma que opera como una bisagra que conjunta y separa, haciendo converger las dos figuraciones: la real y la reflejada. En tal dicotomía se sitúa la tesis lezamiana en su reinterpretación del mito, pues la figura real es -como fuera su *imago mundi*- una imagen reconstruida por la poesía, que solamente se define en el instante poético. De este modo, todo el poema es una expresión del proceso poético donde el rostro reflejado, en su entrega al cosmos, se logra ver como señal de un proceso de visualización de su imagen, proceso que señala, además, una gnoseología. La entrega de la figura que se refleja en las aguas, permite una desintegración corpuscular que puede girar para alcanzar -como la propia vida- otros diseños en una nueva posibilidad de recomposición. Así la imagen del ser-Narciso, se aniquila para alcanzar el pleno conocimiento que guarda la materia en su condición más esencial. Perdida su primera imagen, se torna invisible; pero no se pierde, pues la posibilidad de recomposición duerme en el azogue, tal y como lo expresa el poeta:

Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo
El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre
Máscara y río, grifo de los sueños.¹⁰³³

La infinita posibilidad de recomposición, alcanza ya la semejanza que es la fiel analogía de la figura en el cosmos, la realza Lezama en la contraposición de los términos *máscara* y *río*, como punto de conversión de las figuras. La riqueza fenomenológica que apoya el proceso de entrega de Narciso a las aguas -como vía de inmersión en el mundo original- funciona como aquella “sabiduría del espejo” -que para Michel Foucault comprende a su vez “al mundo en el que estaba colocada”¹⁰³⁴, analogía que funciona como engarce entre

¹⁰³³ José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *op.cit* pp. 14-19.

¹⁰³⁴ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, *op. cit.* p. 29.

la entidad real y la imagen surgida como reflejo. En el poema lezamiano, el espejo es el punto de viraje y conversión de un microcosmos -Narciso- y un macrocosmos -naturaleza- que conduce a la reintegración natural *-regressus ad uterum lezamiano*¹⁰³⁵- que impiden la muerte en la posibilidad de metamorfosis. Esta interpretación del mito de Narciso, aunque alejado de una reelaboración del “narcicismo” para adentrarse en una relectura más filosófica y hasta antropológica del protagonista, se acerca a aquella que integrara las Metamorfosis del poeta Ovidio, razón evidente de una mirada que lo presenta como interminable conversión.

Otro mito, el de la insularidad, enlazará aún más los pensamientos poéticos de José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez, sustentado en tales parentescos. Con empatía, poética y estética, Lezama Lima ensaya un imaginario diálogo con Juan Ramón, que pone en evidencia a la vez que honduras en cuanto a temas e intereses que se enlazan en este Coloquio, puntos divergentes que el propio Lezama (se) intenta responder, y donde se funden, además, los interlocutores en una sola voz, justificada y autorizada por el propio Juan Ramón -como reza en el epígrafe inicial- aunque la fabulación se ocupe de evadir tal responsabilidad, ya que “...el diálogo está en algunos momentos tan fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios”¹⁰³⁶. En su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, se acentúan conceptos ya vertidos en la prosa poética del escritor español, y se apela a una discursiva más “intensa” sobre tópicos de excepción. En este caso, el interlocutor “Juan Ramón” insiste no sólo en el aspecto geográfico sino en el conceptual, por lo que habla de una “sensibilidad insular” y apela a una “solución universalista” que irremediamente propende a una teleología. Por esta vocación teleológica, como solución a la “soledad” insular, es que se acude a tal “solución universalista”, solución que no conlleva un desarraigo con el espacio, tendencia muy consecuente por alcanzar “los universales”, sino que implica la irradiación del

¹⁰³⁵ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, *op.cit.* p. 117.

¹⁰³⁶ Epígrafe inicial de Juan Ramón Jiménez, en José Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” en *Analecta del reloj*, *op.cit.* p.40), El texto fue publicado por vez primera en 1938 como folleto independiente (La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Ministerio de Cultura, 1938, pp.1-24).

espacio a través de un crecimiento espiritual, como componente de su *physis*. De este modo, hace decir Lezama a Juan Ramón:

La sensibilidad principia humildemente planteando nuevos problemas existenciales y luego intentar llegar a las soluciones universales, regalándonos las razones de su legitimidad, con el anhelo de ofrecer un momento de su aislamiento, la delicia de su particularismo, única manera de afincarse a una concepción universalista.¹⁰³⁷

En el *Coloquio...*, el dialogante Juan Ramón Jiménez, insiste en garantizar, para la adquisición de la conciencia de lo insular, una “solución universalista”¹⁰³⁸, ya que para él, “el mito de la sensibilidad insular”¹⁰³⁹ pudiera ser motivador de un “orgullo disociativo”¹⁰⁴⁰ que lo aparte de esa sustanciación con lo diverso, y que estriba también en lo que define como la pugna entre los “hombres-islas” y los “hombres-ríos”¹⁰⁴¹, más allegado a esta última convocación, aludiendo a lo dicho por Pascal acerca de que “los ríos son caminos que andan”. A esto responde Lezama diciendo que “el planteamiento de una sensibilidad insular no rehúye soluciones universalistas”¹⁰⁴², que en nada tienen que ver con la “sensibilidad mestiza”, más cercana a la amalgama que a la autenticidad, como algo que queda a medio camino de una verdadera integración. Como proyección de tal autenticidad insular, es que surge la poesía para el poeta andaluz, que es “expresión aislada, acabada, suficiente, única, del pensamiento o el sentimiento plenos”¹⁰⁴³, porque la poesía está “definitivamente del lado del espíritu, que fusiona a esos enemigos aparentes de la naturaleza y de la cultura”.¹⁰⁴⁴ La insularidad, para Juan Ramón Jiménez, siempre será expresión de un momento de fluencias -“cuestión de ondas” diría- cuando en esa movilidad se alcanza una fijación de cuerpo insular, pero siempre en un vaivén de impregnaciones universales, lo que también se expresa para Lezama Lima en

¹⁰³⁷ José Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” *op.cit.* p.54.

¹⁰³⁸ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁰³⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁰⁴¹ *Ibíd.*

¹⁰⁴² *Ibíd.*

¹⁰⁴³ *Ibíd.* p.59.

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.* p. 52.

su inteligente analogía con “la resaca”, que no es más que “el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas...”¹⁰⁴⁵; posibilidad y riesgo en darse, entregarse y recoger, que se soluciona, en Juan Ramón Jiménez -según Lezama- en una dialéctica de individuación-universalización, por un sentido de “internación”, sobre lo cual se expresa: “insisto e insistiré siempre en la internación, la vida hacia el centro, única manera de legitimarse”.¹⁰⁴⁶

En este flujo y reflujo constante que marca la existencia -y así la “cultura de litoral”¹⁰⁴⁷ según Lezama Lima- “interesa más el sentimiento de lontananza que el de paisaje propio”¹⁰⁴⁸, que no es más que la vocación teleológica de conocimiento y aprehensión que marca el pensamiento lezamiano, y que en Juan Ramón particulariza y define el “diverso universalismo” que entraña la poesía insular -marcada en los casos de los poetas cubanos Julián del Casal y José Martí- en el Coloquio. El afán de universalización -vocación y solución- es la respuesta a la “desesperación por aislamiento” propia de la insularidad, que no marca una sensibilidad diferente si se adquiere la conciencia de límite, que no es una frontera al conocimiento ni a la integración, sino que es una forma de vida, pues “los que viven en isla deben vivir hacia adentro”, centración de límites para autenticar los valores que guarda, para que la “resaca” no signifique la pérdida de sustancia sino tan sólo sea un “darse” intermitente como expresión de un flujo vivencial, de los “juegos de agua”¹⁰⁴⁹. La perfección de las cosas en Juan Ramón es síntoma de la perfectibilidad, esencia que se escapa pero que sólo en la intención de aprehenderla saluda la creación. Como en una conversación con ese inefable es su voz:

Canción mía,
canta antes de cantar;
da a quien te mire antes de leerte,

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.* p. 46.

¹⁰⁴⁶ *Ibíd.* p.44.

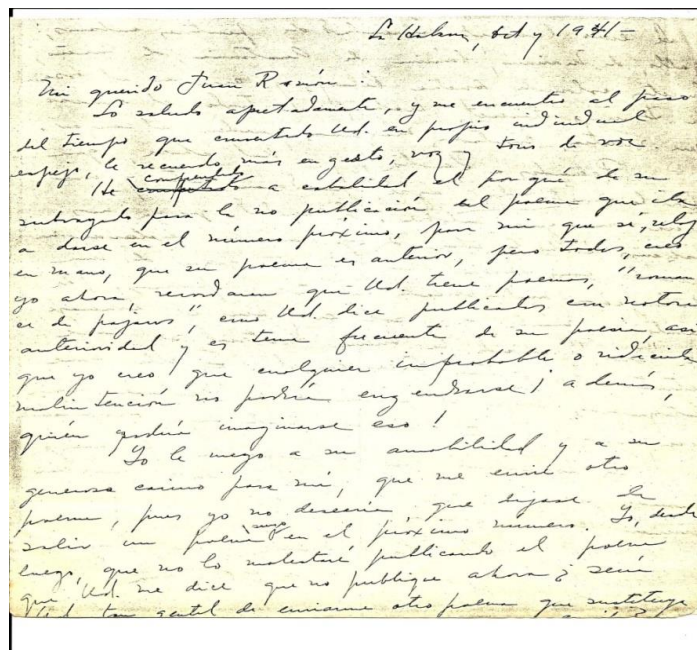
¹⁰⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁹ Aludimos al poemario de la poeta cubana Dulce María Loynaz titulado *Juegos de agua* (1947).

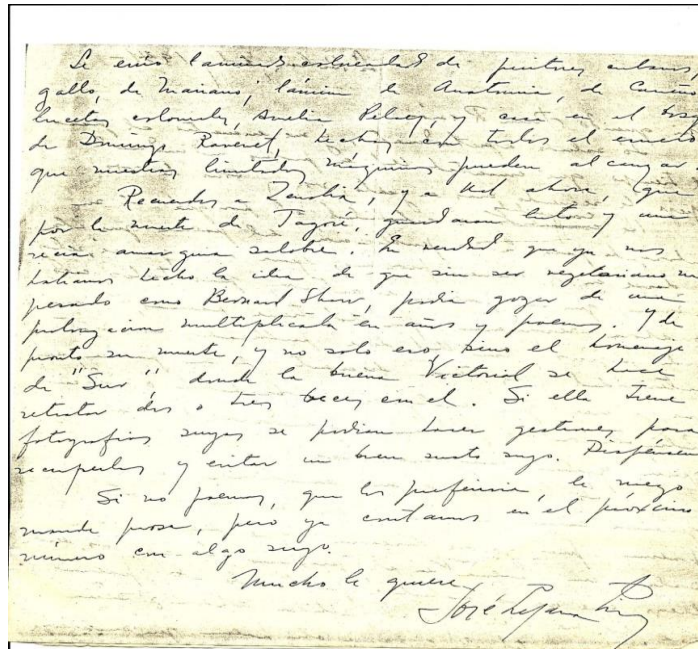
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti, fresca y fragante!¹⁰⁵⁰

En este retorno a la fuente pura de la palabra, sin claves circunstanciales, está la significación de la poesía juanramoniana, “poesía pura” no por desolación sino por autenticidad. La vocación teleológica que pervive en la *physis* oculta de la insularidad, marca la simpatía que justifica las relaciones (*logos*) de un mundo que busca la fuerza de su ser en el origen, como fuera la primera relación con Cristo, asunto que da base a una “logística” que de la mística española evoluciona por otras variantes reflexivas hasta el pensamiento moderno y que se proyecta con la fuerza de su urdimbre en la categoría de la imagen poética.



Carta de José Lezama Lima a Juan Ramón Jiménez (anverso) fechada en 1941, que da fe de los lazos de amistad y colaboración literaria mantenidos durante años.

¹⁰⁵⁰ Juan Ramón Jiménez: “Canción mía” en *Tercera antología poética*. Madrid, Ediciones Biblioteca Nueva, 1957. p.387.



Carta manuscrita de José Lezama Lima a Juan Ramón Jiménez (reverso) fechada en 1941, donde le solicita nuevas colaboraciones.

III.2.8. María Zambrano

A través de las afinidades espirituales que la enlazaron con la Isla -y con ella los enlaces de espíritu y amistad con los poetas origenistas- María Zambrano estableció una fuerte simpatía con nuestra cultura, procurada por una letra hecha ya cuerpo-presencia que cultivó lo asimilable de su filosofía como simiente en el pensamiento cubano. El apego nacido del descubrimiento de sí misma como un vericuetto de su intimidad no fue, sin embargo, el arrobo por la contemplación física de sus bondades, ni el plácido estar en el país acogedor, sino el reverso de la claridad que ansía cualquier viajante, el amor a la sombra, al signo secreto como medida que la ayudaría a comprender el mundo en que se integraba. Muchos años después de aquel primer encantamiento, María escribió su artículo “La Cuba secreta” publicado en la revista *Orígenes*, y en el que da fe de esa ilación espiritual que comunizó a algunos poetas -como selectiva muestra del Grupo- con su égida magisterial. Allí explica las razones de esa empatía y de ese despertar de la memoria para buscar en las remanencias del

tiempo el espacio dedicado a la precognición: "El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo, Mas, anterior al nacimiento ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes..."¹⁰⁵¹. No es de extrañar que el descubrimiento haya surgido del develamiento poético. Cuenta Zambrano que fue la lectura del libro de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos. 1937-1947*¹⁰⁵², que le hizo ver aquella corriente de afectos y sentidos que se entramaba por la poesía y que subyacía en el conocimiento de la isla. Por la palabra poética llega María Zambrano a la razón última de las cosas cuando penetra por entre el resplandor de los fenómenos y de las sensaciones, y encuentra que la *physis* no encarcela al espíritu sino que lo ayuda a transitar la vida. Halla la palabra poética, como voz de la intimidad, por la consonancia de amor, única posibilidad de encontrar la unidad perdida, escindida, escondida, pero ahora denotada por la luz del corazón y el entendimiento:

La palabra poética es acción que libera al par las formas encerradas en el sueño de la materia y el soplo dormido en el corazón del hombre. No despierta el hombre en soledad, sino cuando su palabra despierta también la parcela de realidad que le ha sido concedida a su alma como patria.¹⁰⁵³

Con estos enunciados Zambrano define el contexto histórico del hombre en una dependencia de nexos más esenciales que los visibles, circunstancia que no es una causa de orden social, geográfico o de azar, sino que es la forma de una dependencia orgánica con la naturaleza que sostiene su avatar. Para ella, la comprensión del "estar" preciso, constituye la exacta medida de su eticidad. El signo que comunica la dimensión terrenal del hombre con el espíritu y que lo enlaza al universo, es la palabra poética. La larga parábola que conduce a María Zambrano a la determinación de la nueva "metáfora del corazón", entraña la búsqueda de una visión que corresponda a la expresión poética. Si llega a establecer los vínculos con el

¹⁰⁵¹ María Zambrano: "La Cuba secreta", *loc.cit.* p. 3.

¹⁰⁵² Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos. 1937 – 1947*, La Habana, Ed. Orígenes, 1948.

¹⁰⁵³ María Zambrano: "La Cuba secreta", *loc.cit.*, p 12.

corazón, no es por el sustento sensorial o corporal que mantiene, indudablemente, sino porque para ella: “El corazón es la víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un dentro oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre”.¹⁰⁵⁴ El concepto zambraniano de la “metáfora del corazón” como “esencial mediador”, traza una línea de correspondencia directa con San Agustín, entendimiento más que comprensión porque deriva de oír, escuchar, atender a la más sutil señal que pueda escaparse del silencio. Al igual que el Obispo de Hipona, en espera de que las cosas se le revelen en su propia luz por la predisposición amorosa hacia ellas, María Zambrano establece la conexión con el mundo a través de la “víscera más noble”, el corazón. Como mismo San Agustín entendiera el proceso de conocimiento por “iluminaciones” en medio de una total desnudez de pretensión que superara la capacidad de “atender” y “adquirir” humanos, María conoce que “hay que dormirse arriba en la luz”¹⁰⁵⁵ para impregnarse de su saber. Pero conoce también que primero hay que bajar “allá en los profundos”, a los íferos donde “el corazón vela y se desvela y se reenciende a sí mismo”¹⁰⁵⁶. Cavernas del sentido sanjuaniano que vienen, en una larga parábola, de aquella primera gran metáfora del saber que ideara Platón. Consecuente con estas ideas, la pensadora española María Zambrano interpreta el momento crucial de la aurora como una entrada amorosa de la luz en la noche, instante de las superposiciones amigas y los abandonos pactados, en una simbología mística que representa el equilibrio entre la mística de la luz y la mística de la noche, muy cercana al sentido del “brillo” auroral, tal y como lo interpreta Henri Corbin en el misticismo sufí, como *tanaffos*¹⁰⁵⁷. Al igual que en Lezama, esa luz zigzagueante por comprensiva, esto es, por amorosa -alimentada por la nostalgia, diría Ibn

¹⁰⁵⁴ María Zambrano: “La metáfora del corazón” en *Islas*, *op.cit.* p.117.

¹⁰⁵⁵ María Zambrano: *Claros del bosque*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1993, p. 39.

¹⁰⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁵⁷ El concepto sufí de *tanaffos* que, como hemos comentado, significa “espiración divina” (Véase Capítulo I, acápite I.1.8 nota 140), también se aplica -consecuente a esta misma acepción- como brillo o luminiscencia que se expande desde el interior, tal y como expresa Henri Corbin en su citado libro *La imaginación creadora...* (*op.cit.*): “La palabra *tanaffos* implica también el sentido de brillar, aparecer a la manera de al aurora. La creencia es esencialmente Revelación del Ser Divino a sí mismo; es una teofanía [...]. (*Ibíd.*, Capítulo I:”De la creación como teofanía”, p.4.

Arabi- se interpreta, al igual que en Lezama -así como haría san Juan de la Cruz, anegado en la simbología sufí- por la “llama”:

Una llama blanca cierta y leve. Llama más luminosa que ardiente. Cualidad de llama todo, sobrenadando sin imponerse a la oscuridad como un don que logra que la oscuridad aún sin ser vencida, eje de reinar, se retire insensiblemente y sin amenaza de rebelión, como un párpado que se entreabre ante la bruma que se retira.¹⁰⁵⁸

La mayor profundidad alcanzada por la luz permite arribar al plano medular de las transformaciones, más allá del nivel de lo invisible, allí donde la materia penetra la intimidad de su razón y las antinomias se resuelven en la unidad alcanzada: verbo, luz y acción, trinidad - símbolo de lo creado. Esta visión unitiva es el sentido de la *poiesis* como la “unidad oscura y palpitante”- tal diría María Zambrano -, poesía que “atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta”¹⁰⁵⁹. Pero en la poética lezamiana, la visión unitiva es sólo una estrella en la noche. La noche palpita; se abre generosa; desarrolla el germen pues ha sido gestada por la luz. La imagen que invade la noche, que la atraviesa por los “incesantes puntos de luz”¹⁰⁶⁰, busca fuera de sí, penetra en la temporalidad como en una desmesura, horada el punto, lo traspasa, vuelve a ser. “El oscuro abismo”¹⁰⁶¹ fecunda la imagen que se multiplica en su infinitud de posibilidades. Y esta noche gestada por la luz, es decir, por los incesantes puntos de luz .que resultan ser en la interpretación cosmológica lezamiana- son los “ojos innumerables” -diría María Zambrano, en plena identificación con el poeta cubano- con que mira la noche desde su inmensidad apenas perceptible, desde su corazón trémulo. Así expresa Zambrano: “La noche es hueco, cavidad y mira con ojos innumerables. Y a solas deja sentir el hueco de donde nace la mirada, el ojo vacío, la mirada inexistente o sólo el cielo en su plenitud, en la plenitud de su

¹⁰⁵⁸ María Zambrano: “Cuando el día comienza como una llama” en *De la aurora*, *op.cit.* p. 66.

¹⁰⁵⁹ María Zambrano: “La Cuba secreta”, *loc.cit.* p. 3.

¹⁰⁶⁰ José Lezama Lima: “Incesante temporalidad”, *op.cit.* p. 205.

¹⁰⁶¹ María Zambrano: “La Cuba secreta”, *loc.cit.* p.3.

enigma”.¹⁰⁶² Bajo esta mirada, el carácter plenamente tangible y sensorial que cobra la luz en el paisaje, descansa en su carácter de luz como *lumen*, esto es, de irradiación, pues así llega a las cosas por ella iluminadas, y así develadas. De tal modo, gracias a esta estética de la luz - idea desarrollada desde el plotinismo¹⁰⁶³- se pueden advertir las proporciones de los cuerpos y puede visualizarse el mundo. Es lo que con muy sutil intuición -y aún más sutil distinción- precisa María Zambrano en “la mirada”, aprehensión que no llega a ser “racional”, sino, tan sólo y primariamente, una percepción sensorial. Así dice: “Sólo cuando la mirada se abre a la par de lo visible se hace una aurora [...]”¹⁰⁶⁴ La luz, en este viaje irradiante que “visibiliza” el mundo, alcanza su total libertad y su razón de ser. Identificado con el espacio -sea iluminado, sea invisible u oscuro- arma su propia geografía, ya sea del día o de la noche. La luz, de este modo, se hace intelectual, para propiciar el conocimiento del mundo a través de la manifestación de su apariencia, de su imagen más nítida. La función intelectual de la luz se alcanza a ver en el pensamiento poético-filosófico de la española, óptica para aprehender, con igual entrañamiento que la poesía, el paisaje insular, tal y como lo viera en sus “claros del bosque”:

El corazón mediador, que proporciona luz y visión, ha de conocerse. ¿Será esa la reflexión verdadera, el diálogo silencioso de la luz con quien la acoge y la sufre. Con quien la lleva más allá del anhelo y del temor engendrados de los sueños y ensueños del ser, del ser humano sometido al tiempo que quiere traspasar?¹⁰⁶⁵

Consustancial al imaginario poético de la Isla, María Zambrano, tan cercana a nuestra poesía y nuestro país, incorpora también lo arbóreo como símbolo de profusión física, material y espiritual y establece con él su signo para llegar a las claves entrañables de un poeta, al identificarlo con el síntoma más notorio, a la vez que profundo, representativo del

¹⁰⁶² María Zambrano: “De la noche” en *De la aurora, op.cit.* p. 64.

¹⁰⁶³ En el Capítulo I, acápite I.2.1., nos hemos referido a la teoría lumínica de Plotino, que inicia un desarrollo particular de las estéticas lumínicas.

¹⁰⁶⁴ María Zambrano: “La mirada” en *De la aurora, op.cit.* p. 61.

¹⁰⁶⁵ María Zambrano: *Claros del bosque, op.cit.* 116.

trópico, en sintonía con la simbiosis propuesta por Cancellier entre “lo humano y lo cósmico”, como concepción especular del mundo:

El hombre verdadero al morir crea la libertad en la certidumbre que trasciende la imposibilidad de ser hombre, de la realidad de ese ser, árbol que se yergue entero sobre sus raíces múltiples y contradictorias, José Lezama Lima, árbol único y como él, idéntico ya, a sí mismo [...]. Árbol único plantado en el campo donde lo único florece.¹⁰⁶⁶

Lo raigal de las “raíces protozoarias” del poeta en su espacio físico, expresadas en un texto elegíaco, tan alejado de las argumentaciones intelectuales o académicas consecuentes, descubren la “lógica del sentir” zambrana, que fija su logos recóndito allí donde se confunden sentimiento y razón, en una physis que se hace pilar de sujeción, suelo donde queda atrapada la luz, propia, del amigo:

(Surge y sube la luz como una palma real...) Muerte auroral de comunión de evaporada escondida forma, de forma pura más allá de su promesa. Por mínimamente que ofrezca comunión, en ella se anegan esperanza y promesa, presencia de lo inacabable y que a ello remite sin poso temporal: no hay un después y el maleficio del futuro queda abolido [...].¹⁰⁶⁷

Ligado a la tierra en su condición más natural, lo arbóreo preside los signos de la poesía y la raigalidad del poeta que fija la mirada y el “sonreír en el centro oscuro de la llama ‘que es’ la incesante actividad del hombre verdadero”¹⁰⁶⁸ y así se muestran ambos pendidos de un lazo que expresa las correspondencias, orgánica correspondencia que subraya los suavísimos, imprecisos, contornos de permanencia en esa naturaleza, espacio de fijeza y de movilidad, por lo que continúa expresando:

¹⁰⁶⁶ María Zambrano: “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, en *Islas*, p.219. Este artículo fue publicado en *El País*, noviembre de 1977, a la muerte del poeta, en agosto de 1976.

¹⁰⁶⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁶⁸ María Zambrano: “José Lezama Lima: hombre verdadero”, *op.cit.* p. 214. Este texto fue encontrado por el investigador Javier Fornieles Ten en la papelería de la Fundación “María Zambrano” y publicado por vez primera en su libro *Correspondencia. José Lezama Lima...op.cit.* Se supone (como aporta Jorge Luis Arcos) que esta sea la primera versión del publicado por Zambrano en *El País*, con el título conocido “Hombre verdadero: Lezama Lima” y que comenzara a escribir desde 1976, cuando muere el poeta cubano.

Que si el cielo le permite con naturalidad tanta, ha de ser, quizás, porque de él cayó la semilla o porque en la tierra oscura alguna semilla privilegiada abierta, que sólo instantáneamente muestra su tallo, indicio del árbol nunca habido, quizás escondido en alguna clara gruta al borde del mar, quizás en el mar mismo, más allá de su oscuro fondo donde tanta luz alza.¹⁰⁶⁹

La naturalidad acordada entre la poesía y el lugar del que brota auténtica allí donde incide la mirada atenta del Poeta, la descubre María deslizada como virtud, por lo que dice a Lezama en carta desde Roma: “Tú nunca dejas de hacer poesía y haciéndola te llegas hasta la justicia. [...] Toda tu obra clama por ese gran arte que es poesía y ética, metafísica y justificación [...].”¹⁰⁷⁰ No es fortuita esta analogía, nacida de un sentimiento tan raigal e íntimo como es su evocación del poeta, si conocemos del significado que María otorga al árbol como indicativo de trascendencia y perennidad vital. El símbolo hipertélico de su ramaje, hundido el tronco en lo “pre-natal”, lo explica el sentido del árbol de la vida:

Los justos abandonados ¿se verían en un futuro por encima de sí, más allá de sí, sobre un árbol gigantesco, árbol de vida sin duda, como si sólo allí sobre ese árbol los aguardara su forma, su forma indeleble prometida?¹⁰⁷¹

La preeminencia del árbol, como símbolo de afinidades intelectivas, explican, además, esta simpatía oculta advertida desde la primera visita de María Zambrano a La Habana y que la vuelven a su propio lugar, el de su infancia, sintonía de espacios y tiempos que ligan aún más, y sellan, su amistad. Así rememora en carta a Lezama:

En aquel domingo de mi llegada en que lo conocí la (La Habana) sentí recordándomela, creí volver a Málaga con mi padre vestido de blanco -de alpaca- y yo niña en un coche de caballos. Algo en el aire, en las sombras de los árboles, en el rumor del mar, en la brisa, en la sonrisa y en un misterio familiar.¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁹ *Ibíd.* p. 215.

¹⁰⁷⁰ María Zambrano: Carta VI, 8 de noviembre de 1953, en *Correspondencia. José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista.* (ed. Javier Fornieles. Prólogo de Eloísa Lezama Lima y Tanghy Orbón, Ed. Espuela de Plata, Sevilla, 2006. p.103).

¹⁰⁷¹ María Zambrano: *El hombre y lo divino. op.cit.* p. 376.

¹⁰⁷² María Zambrano: Carta XIII, 1º de enero de 1956, en *Correspondencia..., op.cit.* p.119

La relación estrecha que María Zambrano advierte en Lezama con respecto a su ciudad y a ese paisaje insular que de tan diversas maneras penetra la obra del poeta, se exalta en un cromatismo que a más de colorido tropical, saca del fondo de esa *physis* cubana, el sentido más íntimo de la luz, para exorcizar una luminosidad tanto cósmica como espiritual advertida en el enlace que establece entre el “rayo verde” y el perfil, físico y anímico, de Lezama, tal y como expresa la amiga: “El rayo verde¹⁰⁷³ del crepúsculo cubano -tropical- que se eleva detrás del último recorte, perfil del sol perfecto hasta lo último a imagen de sí mismo, el rayo verde tan enigmático, dio su sentido cierto, su imperativo en el Poeta.”¹⁰⁷⁴ Indiscutiblemente, la alusión al “rayo verde” nos lleva directamente al concepto de la mística sufí que refiere la condición superior del esplendor del místico, ya que es el color verde así indicado, un grado solamente alcanzado por el “hombre de luz”, analogía que María encuentra en el epíteto dado a Lezama como “hombre verdadero”, parangonado a la naturaleza perfecta.¹⁰⁷⁵ La pureza y claridad meridiana de tal calificativo en Lezama, justifica la primacía y consonancia repetida del “rayo verde” que simboliza el esplendor del aura del amigo, por la mirada entrañable que penetra tanto colorido. En medio de la luz, enaltecida por la inmaculez del verde, surge el recuerdo:

Luz en inimaginables colores se nos esconde. Y acaso no se alteran ni tiemblan esos colores heridos por la mirada fija que va de cacería, que va a apresarlos, del hombre sumergido [que] los mira, ante la mirada sin contemplación, es decir, decisión de ver a toda costa y sin más, imperiosa mirada que no ha recibido el imperativo del rayo de luz verde, que el solo muestra y sube y se detiene sin avaricia para ser visto, contemplado con la limpieza del corazón que gana a la muerte y la recoge en su cacería [...]. El rayo verde, prueba a la que el poeta no se ha dado cuenta, no ha apuntado el “haber” de someterse. Desde el silencio anterior que subsiste en su palabra, le sostiene.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷³ Nos hemos referido ya al sentido místico del “rayo verde” en el pensamiento sufí, como destello luminoso que sería el éxtasis divino, esencia que María Zambrano traslada a la naturaleza cubana para reflejar el mayor grado en el camino de la luz como momento de mayor espiritualidad, escenario que comunica al poeta tal irradiación de luz mística. Véase Capítulo I, acápite I.1.8, nota 121.

¹⁰⁷⁴ María Zambrano: “José Lezama Lima: hombre verdadero”, *op.cit.* p. 214.

¹⁰⁷⁵ Sobre estos conceptos de los que hace uso María Zambrano en los textos elegiacos referidos, véase el acápite I.1.8. referido en el estudio de las corrientes lumínicas en el sufismo.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.* p. 215.

La mirada cierta -el “ojo de la certeza” suff- con que mira a Lezama Lima, salta por encima de las limitaciones de un conocimiento racional para situar lo mirado en medio de un orbe de luz que reinterpreta en consonancia perfecta del hombre y su lugar. El colorido vital de la vegetación, el árbol, la luz del trópico, fundido al poeta a la exuberancia de una perfección apuntada en el brillo del “rayo verde”.

Un 9 de agosto de 1976 muere José Lezama Lima en La Habana. La noticia, por inesperada, fue revelando la estupefacción y la sorpresa de lo que no quiere admitirse. Para unos, murió el gran poeta, para otros, el familiar, el amigo querido, o el intelectual que ya pesaba demasiado en un status quo demasiado rígido para abrirse hasta él en una era imaginaria, único espacio donde podía existir el grandísimo cubano. Para María Zambrano, la muerte de Lezama le mostró la imagen misma en la que se tornaba ya. Sabía que se iniciaba otro camino que él mismo había previsto como “segunda naturaleza”, más allá del propio dogma del cuerpo resurrecto, en imagen perdurable, aquella que le acompañara. Traspasada la casa lucífuga que mostrara la primera estación de la muerte, el poeta converge en un punto en el que el espacio real ya ausente se recobra por la imagen. Como dijera él mismo en “El pabellón del vacío”: “Me hago invisible/ y en el reverso recobro mi cuerpo [...]”. Y más aún prosigue, y es cuando ya dormido en el espacio de una realidad fugada, duerme en el *tokonoma* y “evapora el otro que sigue caminado”, sentido de evaporación, ligereza, volatilidad del cuerpo -diría en otros versos- que aún tan sólido puede evaporarse en rocío. La ruptura del cuerpo material, de ese cuerpo demasiado compacto para dejar escapar la espiritualidad que goteaba, no obstante, en su poesía, es la libertad que María Zambrano - atenta a su saber del alma- sabe que trasciende cuando el hombre, alzado sobre sí mismo, llega a ser “hombre verdadero”, al alcanzar finalmente su perfección en el otro cuerpo, espiritualizado, luminoso, transfigurado en imagen. Así dice la española en “Hombre verdadero, José Lezama Lima”:

El hombre verdadero al morir crea la libertad en la certidumbre que trasciende la imposibilidad de ser hombre, la realidad de ese ser, árbol que se yergue entero sobre sus raíces múltiples y contradictorias. José Lezama Lima árbol único y como él idéntico ya a sí mismo, más allá de él mismo, como atravesando su vida, hacía entrever y enteramente sentir y saber.¹⁰⁷⁷

La imagen que centrara el pensamiento de José Lezama Lima, como muestra más palpable y fidedigna, encuentra eco en la transfiguración de la forma múltiple del poeta para ser él mismo más allá de sí. Como la sombra invisible que le persigue, el hombre que fuera se funde en ella al atravesar su vida, para llegar al conocimiento pleno, finalmente, en la entrega de su sustancia humana. Es la idea de la imagen hallada en el traspaso de su cuerpo, la superación de una forma que se vaporiza pero que sigue siendo la misma (cuerpo luminoso de Cristo), imagen que se logra en el tránsito como parte de un camino, pero que a su vez es la convergencia en una perfección necesitada de ambas dimensiones: la real presencia y la imagen como latido de ausencia. La mirada penetrante y conocedora del alma del poeta amigo, le hacen ver que ahora, en ese traspaso definitivo y absoluto, no es la imaginación la que crea los entresijos contemplativos de una idea convertida en imagen, sino que es ella, plena y total, vivificada y existida, la realidad convertida en verdadera realidad, sustancia del “puro estar yacente sin imágenes”¹⁰⁷⁸, que es la expresión sin forma inmanente para esplender tan sólo en su esencia expresada en pura libertad. Es la imagen del transfigurado por la muerte, vida plena, eterna, cuando “la realidad se retira”. Palabras que interiorizan el sentimiento de María en la muerte del amigo como traspaso decisivo, puro, desprendido del superfluo engaño de los sentidos. Así expresa en “José Lezama Lima: hombre verdadero”:

Cuando de la primera capacidad contemplativa nace la imagen que recoge vivificándola la sensación, la simple sensación que amenaza ser fantasma engendrador de la fantasía, ese hurto a la sustancia y a la mente al par, que amenaza la integridad del hombre que en ella se pierde, por su falso laberinto, copia de aquel que la realidad

¹⁰⁷⁷ María Zambrano: “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, *op.cit.* p. 296.

¹⁰⁷⁸ María Zambrano: “La Cuba secreta”, *loc.cit.* p. 4.

en busca de su ser, que la sustancia encaminada a su forma entrelaza, cuando todo esto sucede la libertad se abre paso. Y la realidad se retira.¹⁰⁷⁹

La imagen que desentraña María Zambrano de Lezama, ya traspasado el puente de la vida a la muerte, no es la desintegración del cuerpo ni de su identidad, sino el entrelazado de sustancias que ya en armonía alcanzan una libertad del alma. Surge así la imagen del hombre verdadero, de José Lezama Lima, cuando su realidad terrenal se retira. La mirada penetrante, atenta y a la vez contemplativa, con que María descubre la imagen más cierta de Lezama, se trasfunde con su imaginario poético que se asemeja al místico. Una de las alegorías místicas, el “agua ígnea”, que llamara la atención a María Zambrano y que la relacionara con el “mar de llamas”¹⁰⁸⁰ en el que se sumerge el Hombre verdadero junto con los dioses¹⁰⁸¹, aparece reflejada, con gran viveza, entre otras tantas referencias, en el ensayo “Confluencias”, ya anteriormente citado:

Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir (...) Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso”.¹⁰⁸²

Es el “mar de llamas” que conducirá al Paraíso. Anagógica imagen que integra un ruedo de simbolismos místicos, que no fortuitamente sostiene “el gran puente” que va de la profusión de imágenes hasta la contemplación del movimiento de la flecha lanzada a la

¹⁰⁷⁹ María Zambrano: “José Lezama Lima: hombre verdadero”, *op.cit.* p. 302.

¹⁰⁸⁰ La idea que sostiene las antinomias del “agua ígnea” (María Zambrano: José Lezama Lima: Hombre verdadero”, *op.cit.* p. 220) y el “mar en llamas” (María Zambrano: “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, *op.cit.* p. 215), es notable intuición que la pensadora española advierte en Lezama, y que se repite en su obra, no solamente en el ensayo “Confluencias” -tal y como hemos referido- sino también en el poema “Muerte de Narciso” -“Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el espejo (José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *op.cit.*, p. 18)- y en “Un puente, un gran puente” -“En medio de las aguas congeladas o hirvientes, / un puente, un gran puente que no se le ve.” (José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente”, *op.cit.* p. 93)- y en su ensayo “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” -“Las aguas hierven en el río, rodeada de rocas carnalizadas por el légamo de las muscineas.” (José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: la biblioteca...”, *op.cit.* p. 114- . Tal idea, así como otras referidas a la mística sufi, la expresa en su texto “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, tal y como sigue: “Y ese fuego que devora, que atraviesa el mar de llamas y permite al hombre inevitablemente arrojado en él, transitarlo, encontrar el sutilísimo paso y todavía en la vida inmediata ir memorizando el verbo.” (María Zambrano: “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, *op.cit.* p. 220).

¹⁰⁸¹ Véase su artículo “Hombre verdadero...”, *op.cit.* p. 223. Esta idea ya ha sido referida a propósito de las teorías lumínicas del sufismo (Capítulo I; acápite I.1.8).

¹⁰⁸² José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p.456

eternidad: “En medio de las aguas congeladas o hirvientes, / un puente, un gran puente que no se le ve, / pero que anda sobre su propia obra manuscrita[...].”¹⁰⁸³ Símbolos, signos todos de un mismo despertar por la palabra, o del nombre que surgiera de lo arbóreo, de lo más natural, para ir completando un camino, para ayudar a transitar el camino como imagen de la eternidad.

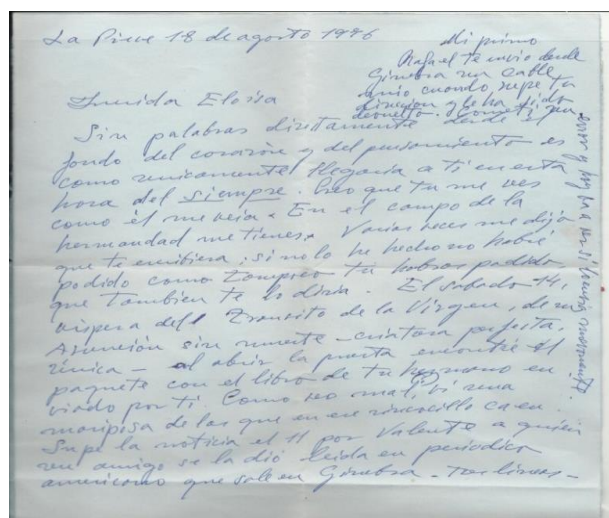
Cuando María escribe a Eloísa Lezama Lima en agosto de 1976, a propósito de la muerte del poeta, habla también de ese entrecruzamiento y sentido paradójico de “movimiento y reposo” como signo de Dios. Es el Hombre que se ha sometido a la prueba y así ha encontrado la Vida que es ahora Imagen, pero no dispersa sino engarzada y transfigurada en otro cuerpo de luz. Como el *ka* de los egipcios, el concepto tan distinguido por Lezama en el culto a la muerte, definidor de su idea de lo tanático, la imagen le pertenece desde la vida y se alcanza al transitar el camino decidido. Por eso insiste Zambrano, como insistiera Lezama en su ensayo, en que el *ka* es símbolo hierático y a la vez móvil, porque avanza y progresa como el cuerpo del hombre de que es sombra, ya evaporada, que sigue caminando en su tránsito de luz. En la misma carta, acotado en nota, María alude a un fragmento del poema “Los dados de medianoche” (del libro *Dador*)¹⁰⁸⁴ cuya última estrofa la advierte ya como una conversión de la sustancia poética -camino que se “sutiliza”- hacia los versos de “El pabellón del vacío”. Profética y honda la mirada de Zambrano que supo ver un espíritu hecho poesía caminando hacia su perfección, imagen que llegará a ser “total transparencia en que la *sutiliza* que entendemos como una de las cuatro notas del cuerpo resucitado, se cumple”.¹⁰⁸⁵ Más adelante, dice a Eloísa, en referencia bíblica: “Jesús ha dicho: Si os interrogan cuál es el signo vuestro Padre en vosotros, Decidles: Es a la vez un movimiento y un reposo. Sabemos,

¹⁰⁸³ José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente” (*Enemigo rumor*) en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 93.

¹⁰⁸⁴ José Lezama Lima: “Los dados de la medianoche” (*Dador*), en *Poesía completa*, *op.cit.* pp.386-401. El verso al que se refiere María Zambrano es: “El fragmento cuando está dañado no reconoce los imanes” (*Ibid.* p.399).

¹⁰⁸⁵ María Zambrano: Carta a Eloísa Lezama Lima (18 de agosto de 1976), en Revista *Vivarium* (2013), XXXII, abril, p. 91.

querida Eloísa, que para él, tu hermano, ha sido, es así. ¡Que ruegue por nosotros!”.¹⁰⁸⁶ Como la imagen poética lezamiana, María ve en la quietud de la muerte del poeta, anegado ya en su misma sustancia, un movimiento que le hace proseguir “hacia su definición mejor” Luego de conocida la noticia -refiere María a Eloísa- llega a sus manos el envío del poeta, anunciado por una mariposa que entrara a la vez. El reposo es movimiento, la muerte se deshace en los fragmentos que aparecen como sombra evaporada de su cuerpo en quietud. La muerte ha ocultado a Lezama del entramado de realidad que asoma a la superficie. Pero “ha nacido dentro de la poesía” y así siente “el peso de su irreal”¹⁰⁸⁷; la muerte es su “otra realidad” y en su “continuo” ha entrado en el *tokonoma* para que su imagen prosiga el arañazo en la pared. María Zambrano descubre esa imagen en un último clamor del poeta: “Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo”¹⁰⁸⁸. Sonriente, “se pasea entre los dos reinos”¹⁰⁸⁹.



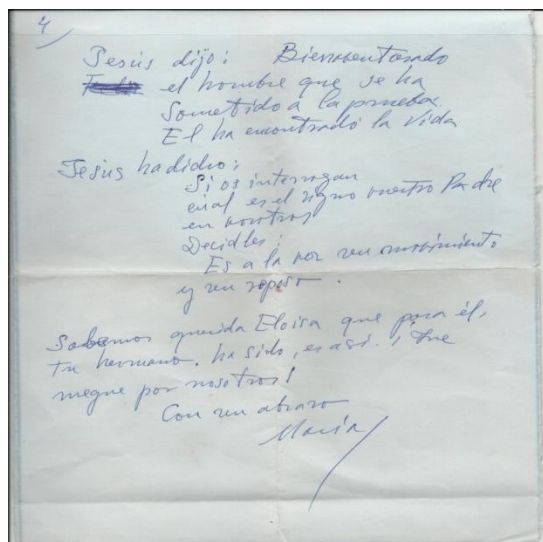
Carta de María Zambrano a Eloísa Lezama Lima, a raíz de la muerte del poeta cubano. En ella ya se ponen de manifiesto las ideas de “hombre verdadero” como “hombre de luz”, que manifestará en los dos textos que dedicara a José Lezama Lima, y que hemos referido (anverso).

¹⁰⁸⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁸⁷ María Zambrano: “José Lezama Lima: hombre verdadero”, *op.cit.* p. 302.

¹⁰⁸⁸ José Lezama Lima: “El pabellón del vacío”, en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 547.

¹⁰⁸⁹ *Ibíd.*



Segunda página de la carta de María Zambrano a Eloísa Lezama Lima, por la muerte del poeta cubano (reverso)

Las ideas sobre la *physis* en Zambrano, nos acercan desde las concepciones espaciales hasta las lumínicas. En ella encontramos también el “rumor nocturno” de nuestra poesía como idea de la “noche órfica”, generadora de todo lo posible. La noche es espacio de conocimiento, un transitar por lo oscuro y confuso del bosque hasta llegar a los “claros” que se vuelven “silencios de la revelación”¹⁰⁹⁰. Por ese descubrir “poéticamente un país por su *physis*”¹⁰⁹¹, se reveló “al par el alma del hombre que lo habita”¹⁰⁹². Así concluye la filósofa que “todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre a la par la visión”¹⁰⁹³. Por esta facultad tan suya de abrir la visión y penetrar lo oscuro de cualquier sentido, y por una especial empatía, prolija de respeto y amor, pudo María Zambrano penetrar la extrañeza de la luz que sería el encuentro primero con la Isla y llegar hasta lo mejor que ella le ofrecía: su poesía. Quizás

¹⁰⁹⁰ María Zambrano: *Claros del bosque*, op.cit. p. 71.

¹⁰⁹¹ María Zambrano: “La Cuba...” loc.cit. p. 10.

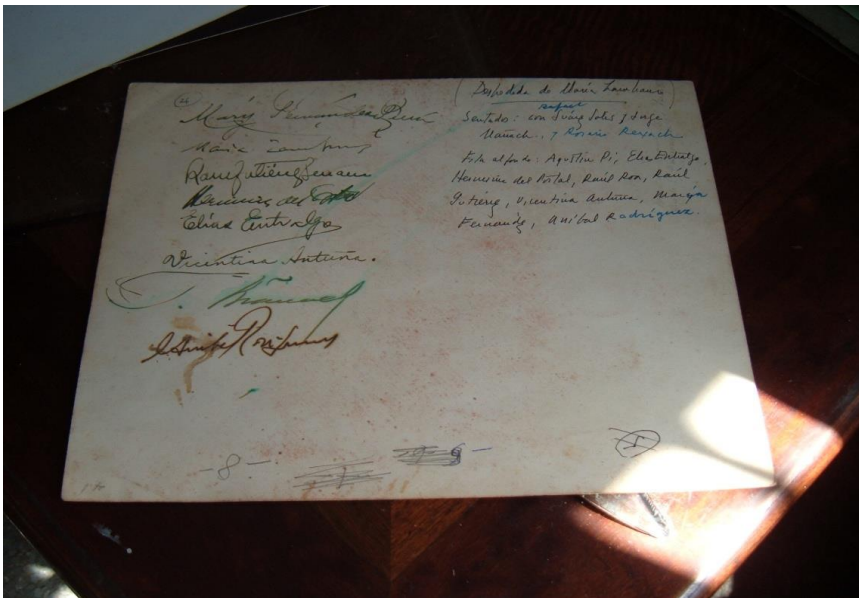
¹⁰⁹² *Ibíd.*

¹⁰⁹³ María Zambrano: *Claros del bosque*, op.cit. p. 51.

desde la visión de la “viviente abstracción de la palma”¹⁰⁹⁴ presintió ese destino que no pudo definir más que por el conocimiento poético en un camino de saber filosófico que estuvo siempre sostenido por su conjunción con él. Cuba devino, para la filósofa, tierra promisoría para su creación pues a más de ser en su peregrinar un “claro del bosque”, su propio sistema de conocimiento, ya sedimentado en la madurez de su intelecto, había fundado la analogía con los espacios íntimos, solitarios, replegados, de la insularidad.



Foto de la cena de despedida de María Zambrano al término de su estancia en La Habana.



Álbum de firma de los amigos de María Zambrano como recuerdo de su despedida.

¹⁰⁹⁴ María Zambrano: “La Cuba secreta”, *loc.cit.*

III.3. Itinerario lumínico

La afanosa búsqueda de una imagen que restituya la realidad en el acto de visualización, marca un itinerario lumínico que recorre toda la obra lezamiana. En el ensayo “Introducción a los vasos órficos”, el poeta cubano lanza una pregunta que abre y cierra -con su propia respuesta- este viaje de la luz que completa un ciclo de amplitud variable, en un trayecto abarcador de confines externos y altos -como luz radiante-, y de confines íntimos y socavados -como luz oculta en la noche- que también sitúa planos intermedios -como el espacio de las tinieblas: “¿Qué reino en la penetración nos regala la luz?”¹⁰⁹⁵, para luego salvar su propia duda: “[...] que unas veces asciende con la plenitud del día, y otras desciende, en sus permanentes y acompasados pasos por las moradas subterráneas.”¹⁰⁹⁶

Como hemos expresado, en Lezama la creación por la luz es la corporización de la sustancia poética que al distinguirse entre la amalgama primigenia, alcanza un lugar fijado en el espacio. La imagen lograda sitúa el esplendor de un reino que, aún en su primacía, se mantiene constantemente amenazado por la fluencia de la sustancia poética que aguarda el embate, como roce silencioso de las cosas que escondidas, aún no visibles, aguardan el rayo de luz gestor. En ese reino donde se aguarda el regalo de la luz, conviven el desliz, el ruido, la iluminación y el enemigo rumor (tal y como apuntara en su poema “Invisible rumor”¹⁰⁹⁷) en una conjunción que bien precisa en las reflexiones teóricas vertidas en su texto “Incesante temporalidad”, donde deja clara la preeminencia de la luz y la palabra en su proceso

¹⁰⁹⁵ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, *op.cit.* p. 69.

¹⁰⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁹⁷ Este poema es magnífico ejemplo de la tensión provocada por polos antagónicos que constituyen una dualidad en Lezama Lima, resultado del embate de la luz y el verbo para definir el cuerpo poemático, tal y como expresa en como “invisible rumor”: “Oh, tú, impedida sombra sobre el muro, / sólo contemplas roto mi silencio / y la confusa flora de mi desvarío. / Yerto rumor si la unidad maduro / nuevo rumor sin fin sólo presencia / lo que en oscuros jirones desafía. [...] / Curvas voces y sonoras, vocerío, / alejas la apariencia y desvarío; / un extraño silbo se detiene. / Que cuando más las voces se destruyen, / ondas de vihuelas restituyen / y el extraño silbo se mantiene.” (José Lezama Lima: “Invisible rumor”, en *Poesía completa, op.cit.* pp. 61-62).

creacional.¹⁰⁹⁸ El Verbo y la luz, que inciden en el germen protoplasmático como punto gestor de su mundo poético, gestan la *imago*, imagen que será la palabra iluminada, visualizada, capaz de develar la realidad. Lo que explicara teóricamente en su artículo, como manifiesto de hondura filosófica, lo expresa poéticamente en sus versos:

Desdicha de la luz la voz se alzaba
embistiendo mi escasa negativa
que cuando más el ceño se negaba,
más huellas de la oscura fugitiva.¹⁰⁹⁹

La alternancia de voz y luz, como argucias usadas en un clamor a la figuración, se tornan armas para combatir esa resistencia de la sustancia poética a resolverse en forma, para dejar de ser, en un instante poético, “la oscura fugitiva”. De tal modo, en “Introducción a los vasos órficos”, Lezama subraya la primacía de la luz en el acto de creación que es capaz de penetrar “las posibilidades del canto”¹¹⁰⁰ no sólo en la dimensión de su mayor irradiación, en medio del día, sino también “en el sombrío Hades, la morada de los muertos que viven, siempre que el canto, que antes respondía presuntuosamente a la luz, responde también a la noche de los muertos.”¹¹⁰¹ De tales formulaciones, resulta que el paradigma de la luz en la cosmología lezamiana, al “ir embistiendo mi escasa negativa” -según dijera en sus versos citados- fija sus instantes de luz en el develamiento de las figuras que surgen de la fluencia que es su mundo. De este modo, aunque la forma sea huidiza y la penetración de la luz sea un intento fugaz en ese mundo efímero y cambiante, se alcanza la realidad por la imagen procurada. Para Lezama: “la primera intervención de la luz basta para despertar ese espacio sensorial [...]. Orden, no por magia asociativa sino por un mantenimiento de sus virtudes

¹⁰⁹⁸ Recordamos nuevamente su sentencia: “La Voz y la luz son dos retos prodigiosos de la reminiscencia” (“Incesante temporalidad”, *op.cit.* p. 204).

¹⁰⁹⁹ José Lezama Lima: “Invisible rumor”, *op.cit.* p. 61.

¹¹⁰⁰ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos...”, *op.cit.* p. 69.

¹¹⁰¹ *Ibíd.*

acumulativas en proyección.”¹¹⁰² La intención germinativa se indica desde una misma tangencialidad, con la ligereza y suavidad de una “brevedad de la luz, delicadeza suma”¹¹⁰³ -y donde se recuerda esa tangencia y delicado influjo del que hablara en sus teorías lumínicas el florentino Marsilio Ficino, percibidas igualmente en la proyección gradual de iluminaciones de la teoría agustiniana, como otra manera de incidencia lumínica tangencial y delicada, integradas ambas en el corpus reflexivo lezamiano- que abre compuertas al instante supremo del nacimiento, tal y como expresa Lezama en sus versos: “Para caer de tu corona alzada / los ángeles permanecen o se esconden / ya que tú oíste a la luz causada.”¹¹⁰⁴ La propia naturaleza del trópico exige la levedad del sol, ya que su sustancia no sobrevive sin las aparentes sinuosidades que ostenta, ocultas en la constante mutación de sus exuberantes formas. De este modo, el paisaje insular semeja la respuesta precisa al rayo de luz, que será el esplendor mayor de un itinerario lumínico que se hace Dador de la creación. La naturaleza espléndida se torna laberíntica al incubar su propia gestación, pues a ella pertenece esa calidad de la luz, no como reflejo sino como habitáculo. La incidencia continua de la luz en el trópico, que en Lezama se observa como cota superior de su viaje lumínico, es energía que choca, invade, disgrega, pues no se contenta con la imagen de su estatismo. Tales mutaciones incesantes dejan escapar, bajo la cadencia inalterable de su marcha, el “yerto rumor”¹¹⁰⁵. Y así unas veces el sonido deja constancia de la voz; y otras deja paso al murmullo cuando la luz choca con un “oscuro dominio impenetrable”¹¹⁰⁶, cuando la figura parece que “se te escapa entre alondras”¹¹⁰⁷. Entre la primera luz y las cenizas, entre el río y el eco, espera la voz para poder irrumpir también en el “cono de las sombras”¹¹⁰⁸.

¹¹⁰² José Lezama Lima: “*Incesante temporalidad*”, *op.cit.* p. 152.

¹¹⁰³ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p. 89.

¹¹⁰⁴ José Lezama Lima: “Sonetos a la virgen” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 47.

¹¹⁰⁵ José Lezama Lima: “Invisible rumor”, *op.cit.* p. 61.

¹¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹¹⁰⁷ José Lezama Lima: “Se te escapa entre alondras” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op. cit.* p. 29.

¹¹⁰⁸ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, en *La cantidad hechizada*, *op.cit.* p. 69.

En el itinerario lumínico propuesto por Lezama, advertimos que el carácter primordial de la luz cobra su valor más acusado en la alegoría de la noche, preeminencia que destaca enlaces y correspondencias con poetas que acercan la elementalidad de lo nocturno, distante y enigmática, hasta la cercanía y vecindad de una naturaleza que roza el pensamiento y la palabra. Dentro de la historia de la poesía universal, el mayor énfasis en este tema estuvo en el momento del auge del romanticismo¹¹⁰⁹, movimiento que hacía mirar al poeta hacia las profundidades abismales de su “yo”, que a veces convergía en el vértice donde esa intimidad dialogaba con el espíritu, ámbito que en algunos casos era también elevación a los planos celestes (donde aparece la angelidad) y místicos. Una de las figuras más representativas del tema en las letras inglesas, es William Blake¹¹¹⁰. Su vastísima obra poética, muestra un enlace poderoso con la Naturaleza en todos sus aspectos y matices, tanto el físico como el metafísico, donde su imaginación alcanza los mayores vuelos. La noche, como concierto de todo lo oculto y misterioso y, sobre todo, de confluencias visibles e invisibles como fuerzas complementarias de la naturaleza, fue escenario de notables versos, como se expresa en su poema “La noche”, del libro *Cantos de inocencia*:

Desciende el sol en occidente,
brilla el lucero vespertino;
los pájaros callan en sus nidos,
y yo debo buscar el mío.
La luna, como una flor
en el inmenso arco del cielo,
con placer silencioso,

¹¹⁰⁹ Uno de los más importantes ensayos sobre el romanticismo, en particular sobre la poesía romántica francesa y alemana, es el texto de Albert Béguin: *El alma romántica y los sueños (op.cit.)* libro por demás, que aporta un sinfín de profundas consideraciones sobre el tema de la noche en la poesía.

¹¹¹⁰ William Blake, nació el 28 de noviembre de 1757 en Londres y falleció el 12 de agosto de 1827. Además de poeta, es reconocido como pintor, grabador y también como un místico, fama ganada por las revelaciones y visiones que tuviera desde niño y que trasladara a su poesía. Esta facultad marcó su obra con una imaginación fervorosa, incluida en ella tanto el verso como la imagen pictórica. Esta relación intrínseca entre poesía y plástica, ha hecho que el artista se mencione como un emblema del “artista total”, lo que hoy en día se entendería como “integral”. Sus más importantes obras fueron *Cantos de inocencia*, 1793; *Cantos de experiencia*, 1794; *El matrimonio del cielo y del infierno*, 1790; *Tiriél*, 1789; y *Las visiones de las hijas de Albión*, 1793.

se instala y sonrío en la noche.
[...]¹¹¹¹

En el poema, la naturaleza muestra sus dos caras, la real y la metarreal como ámbito crecido desde lo sensorial y lo espiritual, para completar el espacio de la *physis*, noción que acompañará para siempre a los poetas que develan la luz, para validar una cosmología plena de resonancias conceptuales. La noche en William Blake tiene la misma acechanza de misterio y amenaza que tendrá para Lezama. Frente a la oscuridad dice Blake, “mis ojos vigilan”¹¹¹². El poeta cubano también la contempla temeroso, para encontrar en ella todo lo que promete ser develado por la luz, lo que expresa rotundamente en “Confluencias”:

Yo veía a la noche como si algo hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento. Su lentitud me impedía compararla con algo que descendía por una escalera, por ejemplo. Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies.¹¹¹³

En esa espera de la noche que atisbaba con “innegable terror”¹¹¹⁴, estaba la complacencia de quien sería satisfecho no sólo en la curiosidad, sino en la necesidad de comprender el misterio, que será la profundidad espiritual de la noche cósmica. Sobre este entendimiento dice Lezama: “La noche comenzaba a poblarse, a mostrarse. De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdividida, fragmentada, acribillada por las voces y las luces”.¹¹¹⁵ Las luces que pueblan la noche lezamiana, son el “placer silencioso [que] se instala y sonrío en la noche”¹¹¹⁶ de William Blake.

¹¹¹¹William Blake: “La noche”, en Biblioteca Digital Ciudad [Seva](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ing/blake/la_noche.htm) http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ing/blake/la_noche.htm. p. 1.

¹¹¹² *Ibíd.*

¹¹¹³ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 437.

¹¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹¹⁶ William Blake: “La noche”, *op.cit.* p. 1.

Otra referencia obligada del canto poético a la nocturnidad, es el poema “Himnos a la noche” del romántico alemán Novalis.¹¹¹⁷ Sin lugar a dudas, estamos ante una épica de la noche, que sustituye la fe en el poder del día por el culto a la noche como espacio de creación, simiente de un largo linaje de poetas que harán de ella, igualmente, ámbito de génesis. En Novalis, indudablemente, se descubre un sustrato de religiosidad y de una profundidad exegética del Génesis, ya que se procura ir al momento anterior al *Fiat Lux*, cuando latente aún, antes de la nominación y verbalización de la luz, esta existía sin forma.¹¹¹⁸ Para el investigador Valmore Muñoz Arteaga, este largo poema se sostiene en la constante contraposición entre los términos de luz y de sombra, a nuestro juicio, fruto de la propia contradicción del poeta que, aún con la intención de antagonizarlos, no llega a hacerlos rivales, ya que la sustancia de ambos es idéntica, y no es la naturaleza la que los distancia, sino la simbología que los enuncia en sus distintas formas y gradaciones. Es esta la mayor importancia que advertimos en el poema sobre este tema -y la más próxima a las ideas que sobre la noche enuncia Lezama Lima en su poética¹¹¹⁹-, pues muy junto a él, engranado y

¹¹¹⁷ Novalis, cuyo verdadero nombre fue George Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, nació el 2 de mayo de 1772 en Sajonia, Alemania, y murió el 25 de marzo de 1801. El conocimiento de las más importantes figuras románticas de la época (Frédéric Schiller) y de la filosofía naturalista (Friedrich Schlegel), junto a una educación pietista, gravitó en la conformación de una obra de plenas resonancias cosmogónicas y espiritualistas. La brevedad de su obra no le restó trascendencia, y de este modo su “Himnos a la noche”, publicado en 1800, ha pasado a ser paradigma del tema de lo nocturno, como parte de un “canto a la naturaleza” (tópico que, por otro lado, resaltamos por ser el trasunto y esencia fundamental de la poesía cubana). Su otra obra publicada fueron dos series de *Fragmentos*, escritos entre 1795 y 1800, que comprenden aforismos y reflexiones sobre filosofía, estética y literatura, que pueden ser tomadas como teorías sobre el romanticismo.

¹¹¹⁸ Acerca de los elementos lumínicos vertidos en el Génesis, motivadores de la gran mayoría de las teorías lumínicas en la cultura occidental, ya hemos hecho referencia en el Capítulo I.

¹¹¹⁹ El ensayista y crítico, profesor Julio Ortega, referido a la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, establece una relación consonante con el romanticismo alemán, específicamente con Novalis (a partir del contrapunteo con su novela inconclusa *Heinrich von Ofterdingen*), para acentuar en ambas “la búsqueda del absoluto poético” (Julio Ortega: “Notas a *Paradiso*”, en *Una poética del cambio*, prólogo José Lezama Lima, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 148). Al respecto agrega Ortega: “Una coincidencia lateral refleja también otra relación central: en la novela de Novalis leemos que ‘una primera separación permanece inolvidable, como la primera imagen de la muerte, y después de habernos angustiado durante largo tiempo como un fantasma que surgiera de la noche, concluye, al fin, en una renunciación de buen grado y en una comprensión consoladora que hace que se aprecien menos las ficticias apariencias del día y que crezca nuestro anhelo hacia un mundo seguro, en el que nada cambia’. La primera parte de esta reflexión es también una idea de Lezama y aparece en *Paradiso*: coincidencia -o referencia deliberada al texto de Novalis- que la segunda parte asimismo evidencia ya como un desarrollo más amplio en la novela de Lezama [...]” (*Ibid.*). Con evidencia, el investigador peruano observa las correspondencias entre los trazados de un viaje por la noche, impulsados en ambos por la “fe poética” (*Ibid.*).

adherido, está el tema de la luz, que acecha los rejuegos ocultos de la noche para iluminarla. De este modo la luz es, a la vez que “alma íntima de la vida”, “luz primigenia y trascendente”¹¹²⁰. Estas dos facetas de la luz, dan fe de los dos sentidos que hemos alcanzado ver, y que conducen a las consecuentes corrientes lumínicas, esto es: la luz como *lumen* y como *lux*, en otras palabras, la luz como irradiación e iluminación de los cuerpos (en este caso, la convivencia tácita de la luz con los hombres, iluminación a tono con las horas transcurridas; y la luz como “alma íntima de la vida” -como hemos referido- que es la luz sustanciada ella misma: luz como epifenómeno, y luz como ontología. “Himnos a la noche” no es tan sólo el poema magnífico que exalta el espacio de lo nocturno, sino que en su pretendida contraposición a la luz pregona también su magnificencia. Los múltiples signos que expresa la relación unívoca de estas dos caras lumínicas, no obstante la violenta lucha con que se muestra en el poema en espléndida sinonimia significativa, son sellos inconfundibles de un diálogo de la poesía con la naturaleza que validará los arcanos poéticos de toda la lírica posterior. A partir de Novalis, ya no será igual la Luz para la poesía. Por ella, “más celestes que aquellas centelleantes estrellas / nos parecen los ojos infinitos que abrió la Noche en nosotros”¹¹²¹, centelleantes ojos de la noche que volverán a enfrentarse a la luz. La interpretación dialéctica de la noche, plena de luces anunciadoras de la realidad oculta en ella, se presenta igualmente en el poema “Himno a la luz nuestra” de Lezama Lima, curiosamente análogo al de Novalis, donde el poeta conjuga espléndidamente la luminosidad del día y la noche por entre las sinuosidades de su tránsito por el mundo, que marca en su itinerario momentos de “herrumbre mortecina”¹¹²². Al igual que en el poeta alemán, la luz insular se

¹¹²⁰ Valmore Muñoz Arteaga, *Los Himnos a la noche y la poesía romántica*, en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/novalis.html> p. 1.

¹¹²¹ *Ibíd.* p.3.

¹¹²² José Lezama Lima: “Himno a la luz nuestra”, en *Poesía completa, op.cit.* p. 323.

entrelaza con la acechanza de la noche, en un diálogo imposible de callar, el que anuncia

Lezama:

El joven luz, Apolo justo,
Separa la hoja de la playa
De la tortuga que no raya
La meta del tiempo. Qué buen gusto,

[...]

Pero la luz descubriendo su rostro
y el agua consagrando su estatua.
Las cenizas que afloran el agua
reavivan al centenario Cagliostro.

[...]

Y que el espejo de Apolo no interpreta
el que servía a la luz, trayecto
en luna, desdeñando el metal que reta
al rayo, a su ceguera que devuelto.
Amargo fue, su ondulación extraña,
medir la luz en su balanza,
ser y ser lo que no se alcanza,
resplandecer y ser huraña.

[...]

Luz junto a lo infuso, luz con el *daimon*
para descifrar la sangre y la noche de las empalizadas.
Las tiras de la piel ya están golpeadas,
y ahora, clavada la luz en la cruz de la pasión.¹¹²³

La luz se descubre en un equilibrio, medida en la balanza, pues las loas a la luz que revelan el secreto de “la noche de las empalizadas”, no pueden esconder su *daimon*. Como en Novalis, la luz siempre guardará la acechanza de una nocturnidad.

Otro de los poetas emblemáticos en este “canto a la noche” dentro de una poesía de la luz, es George Gordon Byron, conocido en el mundo literario como Lord Byron.¹¹²⁴ De su prolífica obra, destaca el largo poema *Oscuridad* (1816) como espléndida muestra de una

¹¹²³ *Ibíd.*

¹¹²⁴ Lord Byron nació el 22 de enero en Londres y murió el 19 de abril en Messolonghi, Grecia. Se considera uno de los poetas más representativos del romanticismo. Su vida familiar fue tormentosa y signada por uniones impetuosas. Su obsesión por la muerte siempre lo acompañó, temor acrecentado luego de la pérdida de la madre y tres amigos en un breve intervalo de tiempo. Uno de los pasajes más conocidos de su vida, fue durante su estancia en Suiza, en 1816, cuando estuvo viviendo por algún tiempo junto a Percy Shelley, Mary Shelley y John William Polidori, su médico personal, y en una noche de tormenta, se reunieron los cuatro en Villa Diodati, propiedad de Byron, para escribir relatos de terror, de donde surgieron la célebre historia *Frankenstein*, de Mary Shelley y *Vampiro* de Polidori. Su gran obra fue *Don Juan* (1819–1824), un poema de 17 cantos, y *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812-18).

correspondencia directa entre poesía y naturaleza¹¹²⁵. *Oscuridad* representa un nexo vibrante y orgánico de traslación anímica entre el alma del poeta y su resonancia con la naturaleza, al punto que en sus descripciones traslada la oscuridad y caos que llena el espíritu del poeta y su poesía, como bien ilustran algunos fragmentos:

Tuve un sueño, que no era del todo un sueño.
El brillante sol se apagaba, y los astros
vagaban diluyéndose en el espacio eterno,
sin rayos, sin senderos, y la helada tierra
oscilaba ciega y oscureciéndose en el aire sin luna;
la mañana llegó, y se fue, y llegó, y no trajo
consigo el día,
[...]

Una temerosa esperanza era todo lo que el mundo contenía;
Se encendió fuego a los bosques - pero hora tras hora
Fueron cayendo y apagándose - y los crujientes troncos
se extinguieron con un estrépito -
y todo fue negro.¹¹²⁶

Byron presenta la oscuridad como una gran noche espiritual para los hombres. La pérdida de la luz es el mundo quieto y vacío, y la Naturaleza se hace hueca en descripciones que establecen la correspondencia de la luminosidad con el mundo visible e invisible, es decir, con la luz corpórea en tanto realidad sensorial, y la luz incorpórea, que representa el mundo espiritual de los hombres. En la medida en que la oscuridad -como pérdida irremediable de la luz- envuelve el mundo, este desaparece junto a la esperanza de rehacerlo por los hombres. Cercana a la noche de Byron en su sinonimia visible-invisible, plena de formas abiertas, claras, junto a las sombrías y mistericas, la noche de Lezama -que él mismo parangona con la de los órficos- es generadora de luz. En su espléndido ensayo “Introducción

¹¹²⁵ El tema del poema surge de un hecho real acaecido en julio de 1816, cuando una erupción del monte Tambora lanzó tan grandes cantidades de ceniza volcánica que provocó un cambio en el clima. Aquel fenómeno que dejó por gran tiempo a casi todo el hemisferio norte en oscuridad, fue conocido como “el año sin verano”. La imaginería popular concibió tal oscuridad y densidad en la atmósfera, como signo apocalíptico, que hizo brotar en el poeta su propia idea de tal cataclismo. Otros datos señalan el pesimismo que reflejó el poema como expresión del sentimiento íntimo del poeta por su ruptura con Anne Isabella Milbanke, a la sazón esposa de Byron, lo abandonó luego de conocer de su infidelidad y tras dar a luz a la única hija legítima del poeta, Augusta Ada. La vida disipada e inestable del poeta, fue óbice de una obra de tono lúgubre y melancólico.

¹¹²⁶ Lord Byron, *Oscuridad*, en <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/escritos/byron.html> p 1.

a los vasos órficos” se hallan interesantes argumentos que explican esta resonancia, espiritual y física, de la noche para el poeta cubano, al conjuntarla a “la luz como el cono de sombras”¹¹²⁷ que le hace semejante en dimensiones visibles e invisibles, noche espiritual como fuera en Blake, que se pasea con igual jerarquía por las estaciones de luz o las de sombras, tal y como hemos referido del importante ensayo:

¿Qué reino en la penetración nos regala la luz? ¿A qué doradas divinidades alaban las excelencias del canto? Entre esa penetración y esa alabanza, entre la luz y el canto, surge una expresión engendradora por una finalidad desconocida, que unas veces asciende con la plenitud del dios y otras desciende, en sus permanentes y acompasados paseos por las moradas subterráneas.¹¹²⁸

En José Lezama Lima convergen elementos que estos poetas, admiradores de la noche, han ido destacando para unificar las dos caras de una misma figura de la nocturnidad. La noche de Novalis, como la de Blake y la de Byron, asoma en la noche lezamiana distinguida por entre formas ocultas como la luz en ella, que escapa y mira por “los ojos de la noche”, aquellos que plenos de temor, en franca sintonía con los sentimientos del poeta, se abren y miran como compuertas a la luz que así convocan.

En la analogía con la mística -estudiada en el acápite correspondiente a la mística de San Juan de la Cruz- hemos visto cómo la luz natural y la sobrenatural (o propiamente mística), se hacen corresponder con los rangos de la noche cósmica y la mística, los que dan cuerpo a la noche del sentido y la noche del espíritu. Aunque ambas son análogas, no son de igual naturaleza, ya que la noche mística no puede entenderse como expresión fenoménica sino como “razón de fe”, conocimiento abierto a las razones del corazón como consecuencia de la iluminación introspectiva de Dios en el alma humana. Pero así como las iluminaciones, desde la vía agustiniana, son un continuo incidir en el mundo, el máximo valor de la noche no es el vacío quejumbroso que el racionalismo criticaba en la mística -sobre todo en la

¹¹²⁷ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, *op.cit.* p. 69.

¹¹²⁸ *Ibíd.*

sanjuaniana-, sino que es propiciadora de la luz definitiva del alma por el encuentro con el grado más alto de perfección dado por el conocimiento. Así la “noche oscura” que en San Juan de la Cruz fuera la “noche sosegada en par de los levantes de la aurora”¹¹²⁹, porta la “llama de amor viva”¹¹³⁰ y con ella la luz y el calor. La luz se asoma en medio de la noche - aun sin arribar al grado justo de su equilibrio- y anuncia sus “confluencias”: “La noche comenzaba a poblarse, a nutrirse -dice Lezama-. De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz.”¹¹³¹ Para llegar a la noche, Lezama se adentra en la oscuridad de los mitos; allí la busca, la reinventa, la crea nuevamente en la historia de sus “eras imaginarias”. Especial énfasis hace Lezama en el concepto de la noche de los órficos y su ciclo de renacimientos como purificación, sólo posible luego de la noche y su oscuridad. Interesa al poeta, particularmente cómo los Himnos órficos, himnos de la noche, penetran con su fuerza las propias moradas de la muerte, círculo que permite al hombre bajar hasta los *infernos* y regresar renacido. Como mismo la presencia de la luz permite la visibilidad de las cosas -tal y como fuera en el Génesis-, su ausencia promueve un ámbito de transformaciones, como posibilidad, en cuyo seno se enlazan las potencias de Eros y Tanatos: “Nos hemos aproximado a la noche de los órficos, al huevo órfico, en cuyo interior, jinete de dos círculos, va el Eros dorado. Cada uno de esos círculos de la esciparidad, constituye el cielo y la tierra, los Dioses y los hombres”¹¹³². En el concepto de la noche órfica, Lezama sostiene su idea de la noche como germen de todo lo que es, en tanto representa el instante de la mayor profusión de formas, aún no visibles pero ya en estado latente. De su oscuridad surgen los cantos y la noche, dones que permiten el esplendor del mundo, así como fuera el Verbo y la Luz en el comienzo de los tiempos. El ciclo eterno de nacer y renacer órficos, sella la combinatoria espacial que el tiempo permite para que la imagen alcance su momento de definición. Como

¹¹²⁹ San Juan de la Cruz: “Canciones entre el alma y el espíritu”, en *Poesía, op.cit.* p.77.

¹¹³⁰ San Juan de la Cruz: “Canciones que hace el alma en la íntima unión de Dios”, en *Poesía, op.cit.* p. 83.

¹¹³¹ José Lezama Lima: “Confluencias” en *La cantidad hechizada, op.cit.* p.437.

¹¹³² José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, *op.cit.* p. 71.

el *ka* egipcio, la *imago* será el triunfo de su perennidad en la vida. La especulación lezamiana sobre la cultura órfica, sitúa su base en un rango mitológico al fijar los cimientos de su evolución en el remoto instante en que el Universo fuera cobija común de todas las formas, incluida en ella el Hombre y sus culturas, tal y como expresa:

De los comienzos del Caos, los abismos del Erebo y el vasto Tártaro, el orfismo ha escogido la noche majestuosa guardiana del huevo órfico o plateado, “fruto del viento”. La noche agrandada, húmeda y placentera, desarrolla armonizada el germen [...]. Los pájaros contemplan con estrépito este cariacontecido huevo plateado, puesto en el origen de los mundos como un pisapapeles que ellos desconocen.¹¹³³

La noche es un descendimiento interior que permite la ascensión hasta el alma en su unidad con el espíritu que le anima. El camino del hombre hacia sí mismo no es el paseo despreocupado por las visiones amables del sueño, sino el extrañamiento del escenario protegido y conocido de la existencia, el despojo de los ropajes, tránsito de la “noche del sentido” hasta la “noche del espíritu” como pérdida abrupta de lo sensorial para llegar a las esencias íntimas que sólo significan el autorreconocimiento, proceso que se vuelve angustioso para el poeta: “Yo veía a la noche como si algo hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento [...]. Unía la caída de la noche con la única extensión del mar.”¹¹³⁴ El investigador Paul Zumthor comenta en sus estudios cosmológicos de la luz y el espacio, el temor que siempre ha inspirado la noche al hombre como una tierra incógnita, paraje desconocido, ajeno y extraño en su desproporción por la deformación de la luz en su fuga del espacio. “La Tierra sin su luz es otra tierra: ¿será la nuestra?”¹¹³⁵ -se pregunta-, arquetipos terroríficos que despiertan en la imaginación del hombre cuando penetra los arcanos vedados, llenos de signos confusos que atisba como claves adquiridas por la evolución, la tradición y la cultura, sellados en un imaginario colectivo. Pero el descenso es individual, su vuelta a los orígenes no admite compañía porque entraña la soledad. Ante el enigma y el terror de la

¹¹³³ *Ibíd.*

¹¹³⁴ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 437.

¹¹³⁵ Paul Zumthor: “La armonía y la luz” (Capítulo XIX) en *La medida del mundo, op.cit.* p. 378

noche, se alzan los Himnos órficos -entre tantas oraciones y plegarias al vacío de la Luz- que hace penetrar la noche cósmica para llegar a la mística. Para interpretarlos, Lezama se adentra en el enigma de los Himnos órficos en sus doce estaciones, al evocar los símbolos herméticos a través de sus emblemas:

La posesión quiere penetrar por la balanza de la justicia apolínea,
hay la manera de poseer del duende y del trago:
quemar en el lunar de un solo punto o la musicada
Extensión de los pasos del lince recomendando la sangre;
La posesión por el fuego y la posesión por el agua.
[...]
Él es el espíritu mediador, el que se entrega podrido,
en las operaciones monstruosas de la noche a los duendes o a los tragos.
El diablo escamotea el pentáculo con el Resultado.¹¹³⁶

Es sugestivo observar que el interés de Lezama por los Himnos órficos, como cantos a la luz y, por tanto, a su envés en la noche, radica en aquello que el investigador israelí Einat Davidi llama -aludiendo a la tipología brindada por Humberto Eco- “paradigma hermético”¹¹³⁷, de modo que la noche órfica salta de su contexto histórico para armar su propio y absoluto imaginario poético como estación de un itinerario lumínico. El interés de Lezama por la noche órfica, se entiende por la aprehensión de su simiente generatriz, como germen protoplasmático que se abra a una infinita posibilidad de creación. La noche creadora, encontrada en esta similitud, también es aquilatada en otras culturas, atendida con notable énfasis aquella presentada en el evangelio apócrifo -según expresara en su ensayo “Las eras imaginarias: los egipcios”¹¹³⁸- llamado Evangelio de los egipcios, que denota en los “entrecruzamientos que existen entre el alma y la sombra”¹¹³⁹ y que responde a la incidencia del rayo de luz para la fecundación. Según Lezama, los argumentos expresados en este

¹¹³⁶ José Lezama Lima: “Doce de los órficos” (*Dador*), en *Poesía completa, op.cit.* pp. 349-350.

¹¹³⁷ En su ensayo “La noche órfica de José Lezama Lima” (en *La palabra extensiva*, Gema Areta editora, Madrid, Ed. Verbum, 2011), Einet Davidi anota que pertenece “este concepto a una tipología histórica de la hermenéutica, estudiado por Humberto Eco” (*Ibid.*, p. 109). Nos adherimos a tal idea, pues Lezama extrapola la figura mítica de Orfeo de un contexto histórico para situarlo en otro suprahistórico, tal y como hace en otras interpretaciones de mitos (tal el caso del mito de Narciso, comentado en el acápite III. 2.8.), para integrarlo, como concepción cultural propia, en su sistema eidético.

¹¹³⁸ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: los egipcios”, *op.cit.*

¹¹³⁹ *Ibid.* p. 96.

evangelio apócrifo, viene de una interpretación del Espíritu Santo como rayo de luz, elucidación que para el poeta va más allá al considerar que Cristo reconoce “la fuerza de las tinieblas”¹¹⁴⁰ ya que al reconocer Cristo su triunfo sobre el mundo, reconoce que debe vencer aún “la soberbia irredente de las tinieblas.”¹¹⁴¹ En este mundo egipcio, interpretado en su proyección poética como “era imaginaria”, Lezama asume la potencia creadora de la fuerza solar simbolizada en *Ra*, como rayo de sol. Pero aclara que “la sombra no recibe la animación del rayo solar”¹¹⁴², por lo que “tendríamos que espera el *adumbrari*, sombra cargada con la evidencia creadora del Espíritu Santo [...]”¹¹⁴³ El imaginario lumínico en Lezama, abre una perspectiva de amplio espectro ante la luz, en la apertura del espíritu hacia Dios: “*In umbra eius vivimus* -dice-, estamos en una sombra en la que en cualquier momento podemos recibir al Espíritu Santo para transfigurarnos, para alcanzar nuestra plenitud entre lo visible y lo invisible.”¹¹⁴⁴ De este modo advertimos que el rayo de luz gestor, en cualquiera de los momentos que recorre en su itinerario, sea en la noche o en el día, o en el resplandor incierto de las tinieblas -reverso de la luz como sombra- al ser sustancia y a la vez ser capaz de iluminar con ella -como *lux* y como *lumen*-, siempre estará manifestado, señalando sus figuras en la plenitud de la *imago*.

Salir de la noche cósmica -el más interior de su itinerario lumínico- exige el abandono del espacio conocido del “adentro” para llegar al “afuera” que es, paradójicamente, el más interior, pero que se hace “exterior” por desconocido. La noche es portón abrupto que rompe la medida de un espacio así como de un tiempo, para definir la escala intermedia de lo ignoto, pues sólo allí, del otro lado de la puerta, es donde comienza el verdadero camino de prosecución, desde donde parte el caminante -hombre, poeta, místico- hacia la otra noche, la

¹¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹¹⁴¹ *Ibíd.*

¹¹⁴² *Ibíd.* p. 104.

¹¹⁴³ *Ibíd.*

¹¹⁴⁴ *Ibíd.*

de más honda contemplación. La expectativa de la noche es de “innegable terror”, porque en el desprendimiento de los sentidos -sueño, sopor, arrobamiento místico, éxtasis, consumación, anegamiento del yo- se adquiere una nueva dimensión hasta entonces desconocida. La oscuridad de la noche mística causa la misma desazón que la noche cósmica, y en su limitada ignorancia no puede el hombre más que establecer un referente por sus sentidos. Sobre esta línea de reflexiones aporta Lezama en su ensayo “Confluencias”: “La noche me regalaba una piel, debía ser la piel de la noche. Y yo dando vueltas en esa inmensa piel, que mientras yo giraba se extendía hasta las muscineas de los comienzos”.¹¹⁴⁵ En plena “noche del sentido”, el hombre no puede más que retardar la pérdida sensorial y así se resiste ante “la inmensa piel de la noche [que] me dejaba innumerables sentidos para innumerables comprobaciones.”¹¹⁴⁶ La “ascensión” continúa en el descendimiento en la noche, por lo que sigue venciendo la resistencia de la sustancia nocturna, sobre lo que enfatiza Lezama Lima:

En la noche tiene enemigos invisibles que continúan fastidiándolos. Sus reacciones coléricas anteriores no dependen del homólogo de sus motivaciones diurnas. No depende en la noche de motivaciones, sino, sin saberlo, está engendrando innumerables motivaciones en la piel de la noche que me cubre.¹¹⁴⁷

Como mismo se pudo establecer en la mística, la correspondencia entre la noche cósmica y la sobrenatural, a través de la analogía de los sentidos que explican las percepciones del espíritu, en la cosmología lezamiana también se advierte una idéntica correspondencia entre los distintos grados de “oscuridad” de la noche según la escala de ascenso hacia la perfección. En Lezama la correspondencia se sostiene también en las gradaciones de la luz: primera noche y medianoche, como tinieblas y noche propiamente

¹¹⁴⁵ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p. 437.

¹¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 438.

¹¹⁴⁷ *Ibíd.*

dicha; “noche despidiente” como “éxtasis de la forma”¹¹⁴⁸ en su traspaso a la nueva figuración, *nacencia* como “epifanía” de los cuerpos, que es la súbita aparición. De este modo se revela la esencia del rango de lo imaginal cuando la forma definida se deshace para ofrecer la posibilidad de una ascensión hacia lo perfecto, tránsito de la noche del sentido a la noche del espíritu para dar paso a la perfección mayor -marcha del hombre hacia Dios en la mística- que es el momento de más completa oscuridad y que semeja el detenimiento del ser. De aquí que la noche de los místicos sea alegre y consoladora por la profusión de imágenes y la posibilidad inagotable de la forma que posibilita. Tal y como dijera el poeta José Martí -como hemos referido-, “la noche es la propicia”, al igual que fuera la noche órfica, por su inagotable fuerza creadora. En Lezama “el oscuro dominio impenetrable”¹¹⁴⁹ se deshace ante el poder genitor de la noche, la “fiesta innombrable”¹¹⁵⁰ de la noche insular, y el tránsito hacia la conjugación de la imagen es la integración de un cuerpo en otro, transfiguración que asciende en perfección, fuga de la noche del sentido y de la fe hasta la comprensión de la imagen que ha servido de guía en el largo avatar de la existencia.

III.3.1. Itinerario lumínico en la poesía: la noche insular y los jardines invisibles

La conjunción hombre-naturaleza expresada en lo lumínico, es hallada con particular notoriedad en la expresión poética de José Lezama Lima. La imagen plasmada en el poema es resultado de la proyección de la luz al vencer la resistencia de una contextura espacial que se ofrece como escenario de nacimiento, tal y como se ha explicado ocurre en el proceso creacional en su cosmología. Entre la “cálida luz” y el cuerpo ya formado, entre la energía que potencia la figuración y la última forma, hay un espacio de posibilidades que representan

¹¹⁴⁸ Tal idea, emblemática de la escritura figuracional de Lezama, está plenamente desarrollada en el poema-editorial “Éxtasis de la sustancia destruida” (José Lezama Lima: *Editoriales de Nadie Parecía*, *op.cit.* pp.13), como *splendor formae*, que será el éxtasis de la forma como máximo esplendor.

¹¹⁴⁹ José Lezama Lima: “Queda de ceniza” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 43.

¹¹⁵⁰ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p.90.

la escala de iluminaciones que permite las “incesantes transformaciones de la poesía”. Desde una primera luz que será siempre el indicador de una nacencia, Lezama se regodea en un itinerario que la conduce envuelta en sus metáforas lumínicas. El esplendor de una luz que es sustancia y forma en sí misma -tesis compartida con las teorías de San Buenaventura, Grosseteste y San Agustín, entre otros pensadores ya comentados¹¹⁵¹- se manifiesta en una condición “ardiente y dura”¹¹⁵², que se acerca igualmente al símbolo ígneo. En su poema “Son diurno”, se comprueba tal idea:

Ahora que ya tu calidad es ardiente y dura,
como el órgano que se rodea de un fuego
húmedo y redondo hasta el amanecer
y hasta un ancho volumen de fuego respetado.¹¹⁵³

La manifestación de esa calidad lumínica “ardiente y dura”, se desliza, no obstante, con suavidad, fiel a ese sentido tangencial con que Lezama interpreta la proyección de la luz, no en una invasión vertical y abrupta, sino en una irrupción sutil y gradual de corpúsculos: “Una memoria que enconaba el fuego / y respetaba el festón de las hojas al nombrarlas / el discurso del fuego acariciado.”¹¹⁵⁴ Las metáforas lumínicas de Lezama Lima, igualmente abren un espectro cromático donde los colores básicos y emblemáticos de la luminosidad del trópico -y tal y como predomina en la lírica cubana en su “canto a la naturaleza”- enaltecen la expresión y distinguen el momento del día:

Ni el rostro pregunta
ni el espejo contesta.
En sus fuentes de mármol
el día nace entre dioses menores
y grandes abejas despiertas.
Chorro de verdes plumas
y amarillas y verdes.¹¹⁵⁵

¹¹⁵¹ Al respecto remítase a los acápites correspondientes en el Capítulo I.

¹¹⁵² José Lezama Lima: “Son diurno” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa, op.cit.* p. 24.

¹¹⁵³ *Ibíd.*

¹¹⁵⁴ *Ibíd.* p. 25.

¹¹⁵⁵ José Lezama Lima: “Figuras del sueño” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa, op.cit.* p. 36.

El itinerario lumínico en la poesía de José Lezama Lima, como ocurre en el resto de su obra, cualquiera que sea su signo de expresión, es señal de la incidencia de la luz en la fluidez sustancial que convoca la figuración, a partir del germen que lo dibuja desde el “instante punto”, proceso que de manera notoria aparece reflejado en su poema “Dador”:

El germen desde la cresta del alba, entre las aturdidadas
risitas del instante y la discutidora, escarchada francachela
[...]
En cuanto el germen se escurre lánguido hacia el ajeno protoplasma
ya siente la presagiosa nube del tanatos vorazmente inalterable.
[...]¹¹⁵⁶

Esa “nube del tanatos” que representa en el poema el “éxtasis de la sustancia destruida”, esto es, forma no visualizada, no tocada aún por la luz, manifiesta un momento de peculiar resistencia en su itinerario lumínico, ya que la sustancia disgregada “provoca [n] un oscuro dominio impenetrable.”¹¹⁵⁷ Pero tal y como expresa en su ensayo “Mitos y cansancio clásico” -a nuestro juicio todo un manifiesto cultural dentro de la eidética lezamiana- para el poeta la sustancia aún sin cuerpo, atrayente en sus posibilidades infinitas de corporeidad, se yergue como estímulo a su creación, por lo que dice:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿Qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan solo, en las aguas maternas, aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin casualidad, antítesis o logos?¹¹⁵⁸

Ante tal resistencia que representa *tanatos* como sustancia destruida, disgregada y amorfa, indócil al anhelo de figuración, se impone la vocación y empeño figurativo de su poesía ante el cuerpo poemático cuya “dureza es apenas una provocación a las avispas / y a la luz / pues entre la claridad su gesto amargo esbozaba una tregua.”¹¹⁵⁹ La condición suave de

¹¹⁵⁶ José Lezama Lima: “Dador” (*Dador*) en *Poesía completa*, *op.cit.* pp.237-238.

¹¹⁵⁷ José Lezama Lima: “Queda de ceniza” (*Enemigo rumor*), en *Poesía completa*, *op.cit.* p. 43.

¹¹⁵⁸ José Lezama Lima: “Mitos y cansancio clásico”, en *La expresión americana*, *op.cit.* p. 7.

¹¹⁵⁹ José Lezama Lima: “Queda de ceniza”, *op.cit.* p. 42.

la luz, su “calidad tranquila”¹¹⁶⁰, hace que toda impregnación lumínica sea un “dulce reencuentro en su luz anegado.”¹¹⁶¹ Y es de este modo que puede caracterizarse una de las más importantes fases de proyección lumínica en las tinieblas, escenario donde lo visible es sólo una probabilidad, y se erige puente espacial entre el ser y el no-ser, paisaje de una contienda donde la vida pugna por establecer su forma. En un texto poco conocido de Lezama, escrito en 1966, el poeta se refiere con especificidad al crepúsculo, como momento de particular veneración por el misterio que concita, y por la fuerza de impulsión que conlleva en el despertar del día y saludo de la noche, donde evoca el devaneo de la luz ante el concierto de los dos momentos cruciales que deben equilibrarse, por lo que dice:

Los antiguos rescataban la luz del crepúsculo de la luz del sol. He ahí la atracción del crepúsculo para el río creador, y también para el paseo. El crepúsculo del alma, despertaba lo germinativo en el hombre, paralizado con la primera fuerza del día. El crepúsculo de tramontana nos llevaba al paseo, por eso la gran cantidad de romanos que se dirigían al Forum a las seis de la tarde, para ver el deslizamiento del rayo por un agujero hecho en la roca. La noche, en tinieblas, mordida por las tenazas de los dos crepúsculos, se enemistaba más furiosamente aún con la luz.¹¹⁶²

El equilibrio que se alcanza con el crepúsculo, no es sólo temporal sino también espacial, ya que en ese conciliábulo de luz es donde “descansan y hablan los guerreros y los ciudadanos”¹¹⁶³, pues la luz devela la figura de lo invisible que será la muerte, como un asomo de luz de fugaz visibilidad en la vida, despertar de “lo germinativo” como “el deslizamiento del rayo hecho en la roca”¹¹⁶⁴, para vencer su resistencia con la calidad de la luz “ardiente y dura”. Lo invisible que se anuncia en las tinieblas, adquiere una importancia que crece más allá de su inserción en las teorías lumínicas para caracterizar una estética subyacente como apoyo a su poética, donde prima el rango de la imagen. En lo invisible se

¹¹⁶⁰ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p.92.

¹¹⁶¹ José Lezama Lima: “Queda de ceniza”, *op.cit.* p. 42.

¹¹⁶² José Lezama Lima: “Sobre el crepúsculo y monstruos del agua”, en [http / unam.netgate.netjornada/960609/sen-cartas.html](http://unam.netgate.netjornada/960609/sen-cartas.html). [junio 1996] p. 1. El artículo fue publicado por vez primera en el periódico mexicano *La Jornada* (1996), junio.

¹¹⁶³ *Ibíd.*

¹¹⁶⁴ *Ibíd.*

desdibujan los contornos de la realidad. La naturaleza que ama esconderse (como dijera Heráclito de Efeso) tendrá un sitio preferido allí donde la luz choca con la resistencia, momento en que el rayo luminoso resbala y devuelve con exactitud su extensión y la realidad parece detenerse. Las tinieblas se hacen “un gran puente” invisible que conduce hacia la noche. Si en las tinieblas coexisten todos los elementos en sus distintas gradaciones lumínicas, lo visible oculto en lo invisible, lo formado y lo informe, lo definido y lo confuso, en la noche, cuando el lleno se supedita al vacío, se rompen sus enlaces. La imperceptible distinción de la forma en las tinieblas se convierte para el poeta en un “enemigo rumor”, que a la vez que atrae, se teme, porque marca el ineluctable instante de la definición de lo visible en medio de una tenaz invisibilidad. El son diurno ya no aparece en la precisión de una luz, sino en un deslizamiento por la oscuridad, tal y como expresan algunos versos que se dejan atravesar por atisbos de la noche: “Una oscuridad suave pervierte / aquella luna prolongada en sesgo / de la gaviota y de la línea errante.”¹¹⁶⁵ El viaje de la luz, gradual y tenue, va internándose en las sombras para convocar desde allí el germen de la creación. Como “oscura pradera que convida”¹¹⁶⁶, la luz fija una etapa intermedia de iluminación, para internarse en ella como llamarada que penetra “en la pradera despacios.”¹¹⁶⁷ El traspaso desde la primera luz a la noche, atraviesa las tinieblas como un gran puente que deslinda un itinerario de iluminaciones, tal y como apreciamos en el poema “Un puente, un gran puente”:

El cono de agua que las nubes enterradas
 en mi jardín
 abren en la cuarta parte de la medianoche
 que el puente quiere hacer su pertenencia exquisita
 [...]

 Y ni la gota matinal puede trincar la carne rosada del memorioso
molusco.

El viaje de la luz se continúa aunque sus rayos

¹¹⁶⁵ José Lezama Lima: “Son diurno”, *op.cit.* p. 25.

¹¹⁶⁶ Parafraseamos el poema de Lezama Lima “Una oscura pradera me convida” (en *Poesía completa, op.cit.* pp.25-26), que ejemplifica la fase iluminativa de las tinieblas, tal y como expresamos.

¹¹⁶⁷ *Ibid.* p. 26.

reboten contra la última pared defensiva.¹¹⁶⁸

La “pared defensiva” se opone a ese viaje de la luz que atenúa su resplandor para permitir tan sólo la leve iluminación de las tinieblas, desde donde asoman los primeros avisos de la plenitud de la noche. Ha dicho el escritor cubano Cintio Vitier en uno de sus diálogos con la poesía cubana, sobre el arribo a la plenitud del espíritu: “En los grados del ser, el alma ocupa un escalón más bajo, y por eso los místicos de todas las religiones coinciden en la necesidad de suprimir y superar el mundo “afectivo”, de lograr la “noche oscura”, el vacío del alma, para tener acceso a los planos más altos de la contemplación y la entrega: a la visión unitiva.¹¹⁶⁹ En total sintonía, lo invisible es para Lezama Lima cuando “... al borde mismo de la muerte, las coordenadas del sistema poético bracean con desesperación, agotada la naturaleza subsiste la sobrenaturaleza, rota la imagen telúrica comienzan las incesantes imágenes de lo estelar”¹¹⁷⁰. Pero en su poesía, el destello de la luz encontrado en la visión unitiva que transita lo invisible, es sólo una estrella en la noche. La noche palpita; se abre generosa; desarrolla el germen pues ha sido gestada por la luz. Si la noche en Parménides es el Uno, la noche en Lezama es la infinita posibilidad. La imagen que invade la noche, que la atraviesa por los “incesantes puntos de luz”, busca fuera de sí, penetra en la temporalidad como en una desmesura, horada el punto, lo traspasa, fecunda la imagen que se multiplica en su infinitud de posibilidades. La noche es el más fuerte entretejido de la energía, urdimbre donde la forma adquiere su mayor poderío. El viaje hacia la noche es la llegada al nivel donde el universo, en su total apresamiento de la luz, resplandece, allí donde se asciende al primer escalón que lleva al “corazón de la materia”, entrada en la noche cósmica para alcanzar la noche mística. Es “Noche insular: jardines invisibles” poema paradigmático al ser uno de los que mejor expresa la ambivalencia de la categoría lumínica como sentido cósmico y místico,

¹¹⁶⁸ José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente”, *op.cit.* p. 96.

¹¹⁶⁹ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, *op.cit.* p.192.

¹¹⁷⁰ José Lezama Lima: “Confluencias”, *op.cit.* p.447.

natural y sobrenatural, en una conjugación exacta de su carácter dual y a la vez unitivo, como unidad del mundo en lo físico y aparential y lo Suprasensible y trascendente. La luz toca, como el sueño, las fases del tránsito de lo invisible a lo visible, con toda su remembranza del Génesis:

El mundo suave despereza
su casta acometida,
y los hombres contados y furiosos,
como animales de unidad ruinosa,
dulcemente peinados sobre nubes.
[...]
La misma pequeñez de la luz
adivina los más lejanos rostros.
La luz vendrá mansa y trenzando
el aire con el agua apenas recordada.
[...]
Brevedad de esta luz, delicadeza suma.¹¹⁷¹

Este descendimiento para la aprehensión de la luz por los sentidos, es la “delicadeza suma” de la incidencia lumínica, viaje de lo visible a lo invisible, paisaje insular que “como angélico jinete de la luz / prefiere habitar el canto desprendido /de la nube nadando en el espejo, /del invisible rostro que mora entre el peine y el /lago?”¹¹⁷² Los atisbos de la forma son la gradación de la luz, vía iluminativa que integra las fases del develamiento de “los jardines invisibles”, espacio que la fe debe salvar. Este misterio que la luz intelectual advierte en la imagen, cala los cimientos de la cosmología en Lezama. Es el misterio reclamado a la profusión de los “jardines invisibles”, secretos pedidos a la “brisa de la mañana”, que ocultan su unidad confundida en la amalgama de la noche, donde aparece “estación más breve del rocío / que no revela al cuerpo / su oscura caja de cristales”¹¹⁷³. Cuerpo que es manto invisible que cubre la naturaleza insular, como “envolturas de crujidos lentísimos, / en nuestros mundos de pasión alterada, / quedad como la sombra que al cuerpo / abandonando se

¹¹⁷¹ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *op.cit.* p.89.

¹¹⁷² *Ibíd.* p. 90.

¹¹⁷³ *Ibíd.* p. 87.

entretiene eternamente / entre el río y el eco.”¹¹⁷⁴ Por los jardines invisibles avanza la luz, “la misma pequeñez de la luz [que] adivina los más lejanos rostros” que se irán develando para iluminar la noche que “golpea” por surgir, mientras: “Inadvertidas noches y el hombre invisible, / jardines lentamente iniciando / el débil ruiseñor hilando los carbunclos / de la entreabierta siesta / y el parado río de la muerte”.¹¹⁷⁵ La luz no fijada que asoma por intersticios en los “líquidos jardines verdinegros”, pasea “como angélico jinete de la luz” que habita “el canto desprendido / de la nube increada nadando en el espejo”¹¹⁷⁶. Invocados por la luz, “penetradora de los cuerpos bruñidos”, los seres se disgregan por la noche insular, repartidos sin voz ni rostro, “cifra secreta” de la “noble medida de tiempo acariciado”, rodado quieto, como “diminuto rocío (que) el dios ofrecen.”¹¹⁷⁷ Los jardines invisibles convocan la danza de la luz, para marcar con su paso un constante itinerario: “Dance la luz reconciliando / al hombre con sus dioses desdeñosos. / Ambos sonrientes, diciendo / los vencimientos de la muerte universal / y la calidad tranquila de la luz”.¹¹⁷⁸ Noche insular que vibrátil asciende por entre el aire y el agua, umbral de la Bahía que abre sus compuertas ante la “luz grata”, que anuncia su rostro más oculto.

III.3.2. Itinerario lumínico en su prosa de ficción. El paradigma de la novela *Paradiso*

La prosa de ficción de José Lezama Lima, incluida en ella tanto sus cuentos como sus novelas *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977), se insertan con gran representatividad dentro del universo poético lezamiano centrado en la *imago* y regido por una visualidad que señala la importancia del elemento lumínico. En la obra narrativa de Lezama, la alusión a la

¹¹⁷⁴ *Ibíd.* p. 88.

¹¹⁷⁵ *Ibíd.* p. 90.

¹¹⁷⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹¹⁷⁸ *Ibíd.* p. 92.

luz se advierte tanto como motivo de una trama, así como proyectada en una expresión como transparencia de una imagen visualizada. De sus cuentos¹¹⁷⁹, el más alusivo al tema de la luz es “El patio morado” -comentado a manera de ejemplificación del carácter figurativo y geométrico de la imagen y de la incidencia de la luz como motivo creacional, en el Capítulo I- aunque también advertimos el elemento lumínico en otros relatos, como es el caso de “Juego de las decapitaciones”¹¹⁸⁰, donde la luz esplende de tal modo que crece plásticamente hasta convertirse en espacio totalizador como escenografía a la vez que microcosmos dentro de la narración. El juego de las decapitaciones es el resultado de un entrecruzamiento de espejos donde la realidad y la irrealidad se conjuntan bajo el conjuro de la magia, que funciona en la narración como diseminación de un fenómeno más trascendental para Lezama, que es la movilidad constante de una figura -en este caso el entramado del cuento- que dispone lo visible -aquello que es captado tanto por los espectadores del acto de la decapitación, como por los otros personajes involucrados en la trama representada (el Emperador, el Mago)- y lo invisible -lo que en esencia sucede bajo el aparente juego de las cuchillas, donde se involucran los hacedores del encantamiento (So Ling, el mago Wang Lung). Toda la trama es una imagen que por un instante vuelve lo invisible en visible, para luego revertir el proceso de visualización que no ha sido más que un juego de apariencias, lo que se resume como clave en el siguiente fragmento: “Después Wang Lung manteniendo la misma curiosidad que ya comenzaba a congelarlo, fue deteniendo los golpes rítmicos de su respiración hasta indiferenciarse totalmente, y así decidido invisible entró en el clarísimo laberinto.”¹¹⁸¹ Los elementos que han ido entrando indiferenciados para nuevas figuraciones en el “clarísimo laberinto”, se entrelazan y confunden como magia, esto es, como juego de apariencias. El

¹¹⁷⁹ Las piezas narrativas de José Lezama Lima fueron reunidas en el tomo *Cuentos* (La Habana, Letras cubanas, 1987), que anteriormente habían sido publicados de manera aislada en revistas: “Fugados”, en *Grafos* (1936); “El patio morado” en *Espuela de Plata* (1941); “Para un final presto” en *Literatura* (1944); “Juego de las decapitaciones” en *Orígenes* (1944); y “Cangrejos, golondrinas” en *Orígenes* (1946).

¹¹⁸⁰ José Lezama Lima: “Juego de las decapitaciones”, en *Cuentos, op.cit.* pp.50-73.

¹¹⁸¹ *Ibid.* p. 68.

fuego, como emblema de la luz, es lo que hará regresar nuevamente a las figuras que han estado jugando los diferentes roles en la historia -las diferentes figuraciones- a su estado inicial de amorfidad que -ya sabemos- es la fluencia sustancial donde anida toda posibilidad. Tal estado amorfo del entramado narrativo, que será el Todo posible donde podrán volver una y otra Wang Lung y So Ling a representar su juego de las decapitaciones, es confuso en su invisibilidad, y marca a su vez la complejidad del proceso de visualización, tal y como prosigue:

Cuando el fuego se extinguió, los curiosos que paseaban fuera de las murallas retrocedieron con una confusión delirante. Quedaban marcados con una complejidad que les prohibía hablar o pasear con tanta lujosa calma como hasta que habían contemplado esa destrucción de la plástica de la muerte.¹¹⁸²

El “laberinto de la luz” fue la escena iluminada por el reflector que permitía la confusión del acto de magia -meollo del cuento- y que había formado la imagen plástica de un entrecruzamiento de sucesos y personajes concluyente en la amalgama indistinta de la “plástica de la muerte”. El excelente cuento “Juego de las decapitaciones” propone con equidad la doble lectura de una trama subyacente a la gran metáfora de una imagen que alterna su visibilidad-invisibilidad como un juego.

En otro orden de análisis, podemos decir que la novela *Oppiano Licario*¹¹⁸³ es en sí misma la presentación de una metáfora lumínica, que es la reconstrucción de la figura protagónica por todos aquellos personajes que la siguen vislumbrando, recordando, integrando, como sùmmum de imágenes crecidas y henchidas por distintas visiones. Casi al

¹¹⁸² *Ibíd.* p. 71.

¹¹⁸³ Publicada póstumamente, en 1977, es considerada para algunos críticos una continuidad de *Paradiso*, entre otros elementos de juicio, porque retoma en su trama la actuación de personajes de la primera novela del autor, entre ellos el protagonista Oppiano Licario, que fuera polo imantador del crecimiento de la imagen representada por José Cemí, en una de las múltiples lecturas que de la obra se pudiera hacer. Aún se espera por la añadidura de varios capítulos que, según refiere el poeta y ensayista cubano César López -quien pesquisó y encontró tales textos en un arduo trabajo de investigación, responsable además de una muy esperada edición crítica de la novela-, cambiaría muchísimo la trama narrativa. Tal volumen, aún inédito, es parte del proyecto editorial que en ocasión del centenario del poeta cubano, se propuso la Editorial Letras Cubanas con la publicación de las Obras Completas del autor.

inicio de la novela, uno de los pasajes donde notoriamente se presenta la función de la luz como reveladora de una trama que desovilla el hilo conductor -como fuera en *Paradiso*- hacia la visión perfecta que despliega la luz física en el instante vago -impreciso- del amanecer, como símbolo de la calidad incorpórea que despierta una visión espiritual, es aquella donde aparece el personaje Palmiro, en el acto “invisible” de acuchillar el cuerpo de su amigo Ricardo Fronesis, visualizado como falacia de su mente, suceso que marca la transparencia de lo real y lo ficticio por la incidencia de la luz, proceso de iluminación paulatina que explicita el novelista:

Por la madrugada, Palmiro se fue despertando por la ocupación de la luz. La transparencia del amanecer cristalizaba casi el tronco de la palma. Las fibras de la oquedad, todavía embarradas de miel, abrían sus estalactitas en escamas poliédricas, abriantadas por el rocío filtrado. [...], la extensión de la luz penetró por sus ojos con un frenesí de cuchillo que penetra. La luz escarbó los ojos, como una gallina blanca que inaugura la mañana mirando un grano de maíz como si fuera un espejo.¹¹⁸⁴

El énfasis que pone Lezama en el término “luz”, lo vuelve a la vez que motivo que conduce -ilumina- a una revelación en la trama, a su particularización como sustancia incorporada a esa misma trama, que se irradia en el plano narrativo como cuerpo presencial y testimonial. En la novela, la luz indica un camino a seguir, que emana de las continuas aclaraciones y revelaciones de una historia centrada en un “invisible” que es Licario. En una de las historias narradas, diálogo entre Cilib Galeb y el médico Mahomed, este rememora facetas de su vida, aprovechado pretexto del autor para desarrollar ideas acerca de la visualidad de la imagen: “Todo lo que está más allá del cuerpo -recordaba Mahomed sobre sus padres- en ellos había coincidido en la llama unitiva que esclarece.”¹¹⁸⁵ Tal esclarecimiento conduce a las variaciones y sucesiones de figuras en la obra, que se

¹¹⁸⁴ José Lezama Lima: *Oppiano Licario*, op.cit. p. 27.

¹¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 57.

superponen como un camino hacia la “definición mejor” de una imagen única, intuiciones vertidas en otra de las remembranzas de Mahomed:

Recuerdo que una vez le oí decir a mi padre [...] que él captaba en sus pacientes el tránsito del cuerpo a la imagen, pero en Aischa, su esposa, captaba la imagen que entraba en su espejo, salía después con peso, número y medida. MI padre lograba volatizar el fragmento dañado del cuerpo, porque mi madre había logrado el contorno de la sombra, la mancha había logrado relieve de identidad del hacia dentro y del seguirlo con la mirada.¹¹⁸⁶

Tan importante parlamento se corresponde a la idea de cuerpo como vórtice imantador de corpúsculos vibratorios -asunto medular en el concepto lumínico lezamiano, como hemos ya estudiado en acápite anterior- discontinuidad que se presenta en el pasaje indicado en la figura de la madre, cuyo “fragmento dañado del cuerpo” puede escindir-se por esa discontinuidad que fuera precisada, en un instante de visualización fugaz, en el cuerpo como unidad continua. El visaje de ese corpúsculo como fragmento (del cuerpo dañado), es el acto capaz de separarlo para volverlo “contorno de la sombra”, para escindirlo del Todo en el “relieve en la identidad”, gracias al acto del “seguir con la mirada”, que es la incidencia dirigida de la luz. La interrelación de sucesos en la trama, muestra la superposición de figuras que expresan el simbolismo de la luz en el trazado geométrico de sus apariciones en la novela, que ocurre al traspasar las distintas formas develadas por la transparencia, elemento que permite ver el trasfondo que sostiene la acción. La fuerza genitora de la luz, hallada también en la zona invisible donde se oculta, que es la noche, y la transparencia como punto de escisión, es una de las tesis más fuertes y sustentadoras de la trama novelesca, tal y como se descubre en otro de los diálogos entre Fronesis y Mahomed:

Hay la transparencia de la luz, pero existe también una transparencia mediante la cual la muerte, lo sumergido, lo que se oculta en la noche, llega hasta nosotros, y con la aspereza de la claridad en los dominios de la muerte, se vuelve suscitante y creadora.¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁶ *Ibíd.* p. 59.

¹¹⁸⁷ *Ibíd.* p. 65.

El “latido de la ausencia” que representa aquí la muerte, muestra una imagen no sólo como sustitutiva, restauradora de la realidad perdida, sino también aquella que, aún oculta, puede aparecer como parte de una infinita posibilidad latente. En el mismo diálogo citado, el personaje Mahomed así lo enfatiza:

Al paso del tiempo, el triángulo en la transparencia se convirtió en un cuaternario, para usar el término pitagórico. Mi hermano era mi madre muerta y la que había ocupado su lugar, o mejor dicho, la identidad en el mismo continuo de transparencia.¹¹⁸⁸

La participación de la luz, claridad que suscita Lezama en Oppiano -“El hombre participa por la imagen, al igual que por la claridad, de la futuridad increada del demiurgo [...]”, dirá Lezama¹¹⁸⁹- es clave en la construcción de una imagen que, por su constante movilidad, irá corporizando su protagonismo en la novela. Otro elemento a destacar en este itinerario lumínico trazado en la narración, son los comentarios de Lezama acerca del acto de la “contemplación” como enfático y volitivo acto de mirar para dinamizar un proceso de creación, idea que pone en boca de sus personajes para expresar abiertamente sus ideas estéticas, en especial sobre el método pictórico, que adquiere particular atención en sus reflexiones sobre el arte del Aduanero Rousseaux, todo lo cual confirma la estrecha comunidad existente entre los géneros literarios cultivados por Lezama, sean reflexivos o de ficción, que ocupan su vasta obra.

Con igual fruición aparece el sentido de la luz en la novela *Paradiso*, súmmum poético y grandiosa obra que traza un recorrido de la imagen desde un “germen protoplasmático” como polo impulsor situado en la figura de José Cemí, hasta el encuentro con Oppiano Licario en la “casa lucífuga” que será, propiamente, el logro de la luz espiritual. La primacía de la luz en *Paradiso*, se asienta en la consideración más general de su poética como “poesía

¹¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹¹⁸⁹ *Ibíd.* p. 132.

de la naturaleza”¹¹⁹⁰, al decir de Julio Ortega, idea que completa Carmen Ruiz Barrionuevo, al expresar sobre tal poesía de la que es representativa la novela, que a ella “se llega por iluminación y responde a un desafío de la realidad”¹¹⁹¹. Al preguntar a José Lezama Lima sobre esta vinculación apreciada entre la luz y la poesía, anegadas en la oscuridad de un designio entrevisto, expresó: “La poesía como misterio clarísimo o, si usted quiere, una claridad misteriosa [...]”¹¹⁹², lo que arroja más notoriedad a las tesis vertidas en *Paradiso*. El sentido de iluminación -tal y como le aportaran las teorías lumínicas de san Agustín y san Buenaventura, que convierten el “itinerario” en un proceso gnoseológico-, se vuelve señal para un camino de conocimiento de José Cemí, como será la imagen en el camino de su “definición mejor”, más allá de la fugacidad de un cuerpo, para alcanzar la total iluminación del espíritu, que marcará una ascesis. La profesora Ruiz Barrionuevo lo señala como un “aprendizaje progresivo de captación de las posibilidades de la imagen [...]”¹¹⁹³, que llevarán al protagonista a una “subida” (tal y como presentara san Juan de la Cruz el alma) para el completamiento de su imagen en el logro pleno de su configuración, que será el alcance del conocimiento -encuentro con Oppiano Licario- como finalidad del camino. A modo de ejemplificación, es interesante ver el carácter ascético que subyace en el entramado poético de la novela *Paradiso*, antes de la entrada a la llamada “vía unitiva”, cuando ocurre la “transfiguración” de un cuerpo en otro, a través de las figuras de José Cemí y Oppiano Licario -protagonista y antagonista respectivamente- modo en que la particularidad de la forma -la individualidad- se entrega en el sacrificio de su sustancia por la continuidad -la resurrección.

¹¹⁹⁰ Julio Ortega: “Notas a *Paradiso*”, en *Una poética del cambio*, *op.cit.* p. 40. La fundamentación de Ortega está basada en un estudio más general, en este caso comparativo entre las poéticas de Jorge Luis Borges y Lezama, en lo tocante a la aprehensión de la realidad, por lo que dice la cita en contexto: “Borges y Lezama son afines: sus obras nos parecen más amplias, nos siguen siendo imprescindibles; no en vano sus correlatos son la historia universal de la literatura como Historia apócrifa (Borges), y la historia universal de la poesía como naturaleza” (*Ibíd.*), idea que nos parece muy apropiada a los efectos de los enlaces con una filosofía de la naturaleza, sustentadora del paradigma de la luz en Lezama.

¹¹⁹¹ Carmen Ruiz Barrionuevo: “*Paradiso* o la aventura de la imagen”, *op.cit.* p. 58.

¹¹⁹² Pedro Simón: “Interrogando a José Lezama Lima”, *op.cit.* p. 65.

¹¹⁹³ *Ibíd.* p. 60.

De este modo descubrimos la vía purgativa del camino ascético, desde el capítulo I de la novela hasta el VIII, momentos en que a través del enfrentamiento de las pasiones del cuerpo y el alma, el espíritu se purifica en el camino de perfección por el amor, grados de purificación que se dan en la medida en que se conjura la condición material y sensorial humana como único camino de superación en su total desprendimiento. Desasimiento de lo pasional por la comprensión de su límite en la escala de ascensión hacia una dimensión más cercana a sí mismo, desprendimiento de lo superfluo -aunque necesario como manifestación-, pues la ascensión es un avatar humano y sólo a través del hombre es permitido el “regreso a Dios”, como mismo a la Poesía le es permitida, sólo a través de sus imágenes, el retorno hasta la fuente original. Importante es la ilustración del Capítulo III con su sabiduría metafórica y su vuelco a las “razones intuitivas”; el capítulo VI y su fruición de entrega; y el capítulo VIII con su enfrentamiento a los “pecados capitales” como seducción de la carnalidad, en el ejercicio ascético que conduce a forjar un escudo contra la tentación, lo que sería en el plano elevado de la mística la “noche activa del sentido” -escala de ascensión por las fases graduales de perfeccionamiento espiritual, también ejemplificadas en la novela. En esta escala por la “vía purgativa” que marca el traspaso de la “noche del sentido” a la “noche de la fe”, los personajes van mostrando una sabiduría adquirida por el paulatino divorcio de la voluntad y las acciones dictadas por la razón que se ilustra en el Capítulo III, del cual citamos un fragmento significativo:

-Pero me parece, continuó, que en la muerte, en ese océano final, -al llegar aquí baritonizaba como si acompañara a su esposo el organista- no podemos ni debemos intervenir, -dijo abriendo las vocales. -Procuró siempre no intervenir cuando alguien se enfrenta con el destino de su muerte, aparte de que creemos que intervenimos, pero andamos por muy opuestas latitudes. Pero con nuestra pequeña e indefensa voluntad podemos obtener al menos breves y no tan visibles triunfos.

[...]

-Florita, hágame el favor de disipar esos terrores, dijo la señora Augusta con fingida benevolencia. [...] usted se fía demasiado de su voluntad y al voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. [...] Qué sombrío debe ser en ustedes, los protestantes -continuó la señora

Augusta, apuntando con el índice [...] El católico sabe que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio.¹¹⁹⁴

A partir del capítulo XI y hasta el XIII se descubre la vía iluminativa, pues ya el hombre es capaz de dejar el escenario de los sentidos en un alejamiento que le purifica y acerca más - como es la imagen ya imantada de Cemí en Licario- a la más noble virtud en la imitación de Cristo. El Capítulo XIII nos acerca a la plenitud de la fe, cuando el mundo engañoso de los sentidos se calma y sosiega para dejar entrever, siquiera, su unidad:

Al rastrillar la silla para ceñirse despedidas, brotó una invisible chispa, que fragmentó la sentencia, aislando: TODO. Al mismo tiempo que ensalivaba de nuevo la tagarna, miró sin fijeza al camarero y le preguntó inútilmente como quien sabe de antemano lo consumido: ¿Cuánto es? La mañana aturrida que penetraba en el café, el reflejo de los espejos y de las copas, fragmentaron la interrogación, dejando en su aislamiento el: ES [...]. La desolación de los engendros de salitre y vinagreta, lo atemorizaban como una viruela que devora una víscera. De pronto, se soldó en su frente, la amargura de la saliva pareció unir de nuevo el babilónico rompecabezas: TODO ES SAL Y VINAGRE. Un escalofrío, hilillos de sudor por la palma de la mano. El pañuelo guardando avaramente aquellas gotas, pero incapaz de retener el sentido fuerte, no divisible de su rudeza coherente, de un refrán, pronto la paremiología oriental invadió sus aterrizadas imágenes, y de oscuro a manga temible empezaron a zarandearlo expresiones como todo y nada, hasta reemplazar la primera subrayada sentencia por otra más vagarosa y ondulante: TODO ES NADA.¹¹⁹⁵

Ante la intermitencia de las “iluminaciones”, los contornos de las figuras traslucen sus esencias, la conciencia unitaria del ser:

Procuraba precisar la visión, pues una difuminada extrañeza pulverizaba el juego de las figuras. ¿Quiénes rodeaban a Oppiano Licario? Tuvo como la sensación de una nebulosa que se va trocando en figuración, de nebulosa que se convertía en serpiente a la que se le rajaba la piel, de ahí salía un indeterminado cuerpo hecho para la danza. Eran Martincillo, Adalberto Kuller y Vivino. [...] Oppiano Licario, apresurando el paso, se acercó a la mesa que estaba en los comienzos del salón, empuñó una varilla de metal y golpeó el triángulo de bronce que sobre un soporte reposaba en el centro de la mesa. Golpeó el triángulo y mientras la onda sonora se dilatava, exclamó como una orden: Estilo sistáltico.

[...]

¹¹⁹⁴ José Lezama Lima: *Paradiso, op.cit* pp. 55-56.

¹¹⁹⁵ *Ibid.* p.544.

Sólo la mesa, con el triángulo de bronce y una varilla metálica para provocar la sonoridad. Vibraron los dos metales. Oppiano Licario presentaba un pantalón negro y una camisa muy blanca. Licario, mientras se prolongaba la vibración exclamó: -Estilo Hesicástico.

-Veo, señor, le dijo Cemí, que usted mantiene la tradición del *ethos* musical de los pitagóricos, los acompañamientos musicales del culto de Dionisos. -Veo, le dijo Licario con cierta malicia que no pudo evitar, que ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo.

Licario golpeó de nuevo el triángulo con la varilla y dijo: Entonces, podemos ya empezar.¹¹⁹⁶

El Capítulo XIV, el último, es la plenitud de la vía unitiva, ya alcanzada la escala de la mística. Sus tres noches confluyen -como ya hemos visto en el estudio sobre el sentido de la luz- y se hacen peldaños de ascensión hacia ella. La plenitud se alcanza por la conjugación de la figura de Cemí en la imagen de Licario, un viaje por la noche del sentido y de la fe hasta arribar a la noche “despidiente” que se abre a la luz como metáfora del conocimiento:

Sentía dos noches. [...]. Una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol [...]. El avance de Cemí dentro de la noche [...] fue turbado cuando su absorto ingurgitó. Una casa de tres pisos, ocupando todo el ángulo de una esquina, lo tironeó con un hechizo sibilino

[...].

Le sorprendía la totalidad de la iluminación de la casa. Chorreaba la luz en los tres pisos, produciendo el efecto de un *ascendit* que cortaba y subdividía la noche en tajadas salitreras.

[...]

Iba saliendo de la duermevela que lo envolvía [...]. Le acompañaba la sensación fría de la madrugada al descender a las profundidades, al centro de la tierra donde se encontraría con Onespiegel sonriente. [...] Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar.¹¹⁹⁷

El rango distintivo de la luz en la poética lezamiana, se expresa plenamente en el *corpus* textual de *Paradiso*, que se argumenta en las propias bases de su “sistema poético”, punto de confluencia de gran diversidad de cauces y modos de ver la poesía, conducidos todos por el

¹¹⁹⁶ *Ibid.* pp. 561-563.

¹¹⁹⁷ *Ibid.* pp.606-617.

denominador común de la “luminosidad” como develador de sus arcanos. Este trazado de la luz es motivado por la vocación contemplativa que hace que la mirada traspase el fenómeno para adentrarse en el mundo de los sueños y de lo oculto, que asoma en lo invisible. El poeta e investigador cubano Roberto Friol, al comentar el capítulo VI de *Paradiso*, subraya la importancia del énfasis contemplativo de la mirada, capaz de traspasar las transparencias que escinden los dos mundos: el de la imagen y el de la ausencia. Friol fija en este capítulo “una encrucijada, un puente de imprescindible luz”¹¹⁹⁸ que concluye con su penetración en lo onírico, que a su vez permitirá el traspaso por la nocturnidad. Como parte de este paradigma de la luz plenamente vislumbrado en *Paradiso*, se halla el sentido de la noche y la cualidad genitora de una imagen que propicia el recorrido de la figura de José Cemí hasta el autorreconocimiento, al encontrar el significado de Oppiano Licario. En este completamiento de la imagen de Cemí, que ha sido el viaje por sí mismo, se cumple un itinerario que expresa con estrecha analogía los rangos de nocturnidad de la noche mística, ya conocida en la presentación de la idea de “noche oscura” en san Juan de la Cruz. La noche se presenta, en su propensión al traspaso, en su segundo rango de nocturnidad: medianoche o “noche oscura” de la fe:

Rodaba ya el primer cuadrante de la medianoche y José Cemí tarareaba y quería pasar más dentro del silencio [...]. La noche agarraba por los brazos, sostenía en su caída al reloj de pared, dividía el cuerpo de la harina con su péndulo de obsidiana.”¹¹⁹⁹

El sentido de la noche oscura es un descendimiento aún mayor, más oculto, que el de la cósmica:

No, no era la noche paridora de astros. Era la noche subterránea, la que exhala el betún de las entrañas trasudada de Gea. Su imago reconstruía un cangrejo rojo y crema saliendo por un agujero negro.¹²⁰⁰

¹¹⁹⁸ Roberto Friol: “Capítulo VI. Los ojos”, en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Coord. Cintio Vitier, Madrid, Ed. ALLCA XX, 1997, Capítulo IV, “Lecturas del texto”, p. 658.

¹¹⁹⁹ José Lezama Lima: *Paradiso, op.cit.*, p. 606.

¹²⁰⁰ *Ibíd.*

La analogía se establece por la confusión aún de los sentidos. La noche cósmica es signo; la mística es significado oculto del signo:

Sentía dos noches. Una, la que sus ojos miraban avanzando a su lado. Otra, la que trenzaba cordeles y laberintos entre sus piernas. La primera noche seguía los dictados lunares, sus ojos eran también astros errantes. La otra noche se teñía con el humillo de la tierra, sus piernas gravitaban hacia las entrañas terrenales.¹²⁰¹

La noche prosigue hacia su tercera fase, la “despidiente” que anuncia la proximidad de la aurora por un conocimiento más allá de la fe, sentido místico de ir más allá de sí mismo para la conjugación:

El avance de Cemí dentro de la noche - eran ya las tres menos cuarto, pudo precisar tan indeciso como inquieto -, fue turbado cuando su absorto ingurgitó. Una casa de tres pisos, ocupando todo el ángulo de una esquina, lo tironeó con un hechizo sibilino.¹²⁰²

Deudor de la filosofía agustina que conciliara Fe y Razón, lejos de la luz intelectual y las limitaciones de la razón, el conocimiento adquiere las dimensiones de un espacio ajeno a los valores dictados por la razón. Las nuevas formas “pasos evaporados” en su marcha hacia la perfección:

Toda la casa lucía iluminada y el halo lunar que la envolvía le hizo detener la marcha, pero sin precisar detalles, por el contrario, como si la casa evaporase y pudiese ver manchas de color que después se agrupaban y esos agrupamientos le permitían ir adquiriendo el sentido de esas distribuciones espaciales.¹²⁰³

Cada vez más cerca de la luz o, precisando aún más, cada vez más próximo a la proyección de la luz en el espíritu, el hombre comienza a entender el sentido de la Forma y de su Imagen:

Cemí adelantó la cabeza, después la echó hacia atrás, como quien quiere cristalizar la luz. Pero lo seguía acompañando con gran nitidez ese cuadrado de luz. La casa

¹²⁰¹ *Ibíd.*

¹²⁰² *Ibíd.* p. 601.

¹²⁰³ *Ibíd.* p. 607.

lucífuga, muy clavada en su esquina, con una luz que descendía, a medida que se iba endureciendo. Tironeada por el cangrejo cremoso hacia la hibernación subterránea.¹²⁰⁴

Como en el éxtasis místico, los primeros indicios de la luz son la “advertencia amorosa” de Dios. Advertencia que es indicio de una presencia todavía inasible:

Se veía que allí pasaba algo, pero qué era lo que escondía ese pedazo de oscuridad, qué era ese escudo que tapaba el rostro en el momento en que iba a ser esclarecido por la oblicuidad lunar. [...] Cemí volvía ya por el corredor, cuando sintió como la obligación dictada por los espíritus de la noche, de precisar qué era lo que pasaba en el ángulo ocupado por el dios Término, donde se veían dos bultos amasijados por el espesor de la nocturna.¹²⁰⁵

Ya en la noche “despidiente” la “advertencia amorosa” se convierte en “noticia amorosa”, aviso de conocimiento:

Cemí comprendió de súbito que aquella fiesta de la luz, la musiquilla del tiovivo, la casa trepada por los árboles, el corredor con sus mosaicos, la terraza con sus jugadores extendiendo la oblicuidad lunar, lo habían conducido a encontrarse de nuevo con Oppiano Licario.¹²⁰⁶

La noticia amorosa en el recorrido de la noche mística, reintegra el tiempo y el espacio humano -figura corporizada en Cemí- a la sustancia de la cual proviene y hacia la cual tiende en su marcha por la perfección. La unión mística con Dios ha sido la vocación unitiva de las formas:

Se acercó a la lámina de cristal, el rostro de Oppiano Licario mostraba ya una impasibilidad que no era la de su habitual sindéresis, la de su infinita respuesta. Como un espejo mágico captaba la radiación de las ideas, la columna de autodestrucción del conocimiento se levantaba con la esbeltez de la llama, se reflejaba en el espejo y dejaba su inscripción.¹²⁰⁷

Traspasadas la noche del sentido y la noche de la fe, con la sensación del descenso a las profundidades de la noche, frente a sí mismo como imagen restituida y anegada en su Uno

¹²⁰⁴ *Ibíd.* p.608.

¹²⁰⁵ *Ibíd.* p.612.

¹²⁰⁶ *Ibíd.* p.614.

¹²⁰⁷ *Ibíd.* p.615.

Individual, “volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar”¹²⁰⁸. No ha podido ser la alegoría más precisa que en este transcurrir de la luz por la noche del conocimiento hasta llegar al renacimiento, como el viaje órfico -iniciático- que en Lezama lleva a la placenta oscura de la noche, hasta hacer resplandecer la imagen en la máxima lucidez de su palabra.

III.3.3. Itinerario lumínico en la prosa reflexiva. Los “visibles” de José Lezama

Lima

La prosa reflexiva de José Lezama Lima, y dentro de esta la ensayística sobre temas de estética y crítica de arte, se enlaza a sus presupuestos poéticos y, por tanto, se sustenta en las concepciones lumínicas que las integra y que se nuclea en la imagen. La condición reflexiva que apoya todo el conjunto de concepciones filosóficas y el sistema poético lezamiano, es decir, el plano especulativo metafísico, es el punto que determina el recorrido del sujeto metafórico y la fuente natural que nutre su obra y concilia los niveles empíricos y especulativos de su imagen poética. Esta penetración de la poesía en el mundo natural en busca de su “imagen posible” explica la correspondencia macrocosmos-microcosmos y el movimiento integrativo del universo, que no es más que la figuración del mundo como imagen visual. La intimidad, como ámbito de reconocimiento de una memoria ancestral integrada al flujo temporal de la Humanidad, permite al poeta desvelar sus imágenes. De este modo, la presencia asida por la imagen de las cosas, es una sustitución de la ausencia de ellas como mundo desintegrado en corpúsculos que vuelve a recomponerse gracias a la acción de la poesía. La mirada que se lanza a recorrer hechos y sucesos de ese mundo reconstruido por la imagen, para intentar un bojeo de la propia historia, nos devela las intrínquilas de una original concepción de la poesía. En “Confluencias” -el ensayo que mayores resonancias exegéticas e íntimas, además de mayor misterio en claves casi cabalísticas contiene-, el poeta rememora su

¹²⁰⁸ José Lezama Lima: *Paradiso*, op.cit. p.617.

infancia, con todos los temores que la vida, la noche, los lugares, la familia, pudieron aportarle y que signan el misterio de su poesía. Como una aventura en la que penetra atenazado de miedo y sorpresa, habla de su encuentro con la noche: “Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento [...]. De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdividida, fragmentada, acribillada por las voces y por las luces”.¹²⁰⁹ Ya Lezama contempla la noche como la huida de lo real, que aún se mantiene, vibrátil y zigzagueante, latente, en esos puntos de luz y palabras que significarán, en su poética, los elementos convocadores de la presencia fugada. Sobre ella dice el poeta que le regalaba una piel, “segunda naturaleza” que cubre la naturaleza perdida -invisible, oculta, apagada- y que se constituirá en poesía. De tal modo, el niño reencontrado en el texto, esperaba la noche como el dador de posibilidad infinita, porque de ella “no solamente esperaba la otra mano, sino la otra palabra, que está formando en nosotros un continuo hecho y deshecho por instantes”.¹²¹⁰ La imagen de la palabra, reintegrada en su enunciación por el Verbo, enlace entre lo visible (enunciado) y lo invisible (el Todo posible de la enunciación), marca la impronta de una *imago* que germina en su reconocida visualidad:

[...] la participación de cada palabra en el verbo universal, participación que atesoraba una respiración, que une lo visible con lo invisible, una digestión metamorfósica y un procesional espermático, que trueca el germen en verbo universal, complementaria hambre protoplasmática que engendra la participación de cada palabra en una infinita posibilidad reconocible.¹²¹¹

La conformación de su *imago*, base de su cosmología, esto es, la plasticidad que permite la movilidad de la imagen, en su constante devenir entre dos puntos, la resolución de la sustancia poética en el cuerpo poemático, que es un proceso en que la materia fragmentada se unifica para una visualización homogénea, como trama organizada y visibilizada, son argumentos que Lezama expresa claramente en su prosa reflexiva. Sobre la continuidad del

¹²⁰⁹ José Lezama Lima, “Confluencias”, *op.cit.* p.437.

¹²¹⁰ *Ibíd.* p. 439.

¹²¹¹ *Ibíd.* p. 441.

movimiento como indicador del ser, y su fragmentaria cohesión, ilustran las siguientes anotaciones de Lezama en su *Diario* (tomadas de un juicio crítico sobre una obra pictórica):

Mas quiere ser de esta manera de pintura, hecha toda de unos puntos sutilísimos, los cuales yo llamo átomos o nieblas, que cubre toda la obra de una manera de velo y de humo muy suave y enrarecido, llenos de grande perfección y gracia y es muy dificultoso de hacer el tal hacer. Y ha de ser hecha de perfecta iluminación [...] que parezca que no fue hecha por la mano, sino que fue hecha del entendimiento y soplada.¹²¹²

El hecho de haber acotado Lezama tal párrafo de sus lecturas sugiere, además de un interés por lo allí expresado, una identificación con sus propios presupuestos cosmológicos, tan a tono con estos comentarios. Así tenemos, por ejemplo, la obra artística como forma que se proyecta por el velo de la imaginación, cohesión fragmentaria de los “puntos sutilísimos”¹²¹³ que sustentan la integración, idea que se reafirma en otras muy parecidas consideraciones pictóricas donde el detalle, partitivo y subyacente, de la totalidad de la imagen plástica, como acabado, indica este carácter fragmentario y móvil de la cosmogénesis. Veamos lo expresado a propósito en el artículo “Tres visibles”:

Pero basta con que nos ancleemos en la inspiración del detalle en un instante que se precisa en la movilidad de su imagen, para que concluyamos que una obra maestra está llena de detalles que no han sido sentidos o expresados como tales, sino que la ejecución gozaba de los mismos privilegios del acabado, que hacía que fuese revelada dentro de esa música con que lo temporal, la fluencia del río heraclitano, baña y se apodera también, en última instancia de la plástica de lo espacial.¹²¹⁴

En Lezama, la contemplación, interpretada por la intensidad de la mirada poética, alcanza su verdadera finalidad cuando penetra el signo de lo visible, contemplación por la cual se llega a la unicidad como rango cercano a la perfección. En el ya citado artículo “Tres Visibles” -donde se exponen importantes consideraciones acerca de la imagen visualizada por la acción del verbo, esto es de la palabra poética-, el ensayista argumenta: “Nos sentimos en

¹²¹² José Lezama Lima: “Diario”, *loc.cit.* p.130.

¹²¹³ José Lezama Lima: “Tres visibles”, *op.cit.* p. 149.

¹²¹⁴ *Ibíd.*

una región de más domada gobernación cuando nos empapamos de ese acabado por la captación que hace del súbito de una unidad de visión”.¹²¹⁵ Este proceso pictórico lo explica de igual modo -en otro de sus artículos críticos- como analogía de su creación poética, al enfatizar la participación lumínica en la acción pictórica: “La primera intervención de la luz basta para despertar ese espacio sensorial [...] muestra rotunda del encuentro de ese espacio hecho para nuestros sentidos”¹²¹⁶, -luz que aparece como aprehensión intelectual en una primera fase de la visibilidad-; luego se sumerge en la vastedad del alma y pregunta: “La internación de la luz no es acaso el visible de que el pintor está en esa zona donde podrá distribuir de nuevo como otra naturaleza?”¹²¹⁷. El develamiento de lo invisible por el acto de mirar, imprescindible preámbulo a la creación pictórica (la misma creación “demiúrgica” del poeta¹²¹⁸), es una preocupación constante para Lezama, en lo que insiste aún más en “Tres visibles”: “Por eso, en el esplendor de los Textos el que designa las encarnaciones del Verbo y los símbolos comentarios de las postrimerías, tenía que ser el que aclarase el anillo que une lo visible con lo invisible”.¹²¹⁹ Vemos que la misma condición germinativa de la luz que marca la medida de traslación en el tiempo como base unitaria de las distancias cósmicas, utilizada por Lezama en sus reflexiones teóricas, hace posible la poesía por su imagen. Un resultado de la directa relación entre esta idea y los presupuestos de su poética se halla en uno de los segmentos del libro de poemas *La fijeza*, recopilación de los editoriales de la revista *Nadie Parecía*¹²²⁰, donde se advierte notoriamente la idea de la fugacidad temporal. En *La*

¹²¹⁵ *Ibíd.*

¹²¹⁶ José Lezama Lima: “Pintura preferida”, *op.cit.* p.152.

¹²¹⁷ *Ibíd.* pp. 152-153.

¹²¹⁸ Sobre este sentido del poeta como “demiurgo” en tanto creador pleno, comenta Lezama en una de sus entrevistas: “Hacer una obra, desprender una criatura, nos iguala al demiurgo, es decir, el hacer del hombre se iguala al crear del demiurgo.” (en Pedro Simón: “Interrogando a Lezama Lima”, *op.cit.*, p. 34). Tal analogía se corresponde totalmente con el lugar que la imagen (como *imago mundi*) tiene en su poética y así en su cosmología, ya que para el poeta cubano el acto de poetizar es el mismo acto de crear el mundo.

¹²¹⁹ José Lezama Lima: “Tres visibles”, *op.cit.* p 151.

¹²²⁰ Nos referimos a la revista *Nadie Parecía* (*Cuaderno de lo Bello con Dios*) publicada entre septiembre de 1942 y marzo de 1944. Esta revista fue fundada y dirigida por Lezama junto con el poeta Ángel Gaztelu, uno de los integrantes del Grupo Orígenes. En total se publicaron diez números. Los editoriales-poemas fueron

fijeza se presenta el imaginado detenimiento temporal, como un instante de “sustancia destruida”, que “destroza el cuerpo y el signo de su oquedad para lograr la reminiscencia de sus transparencias”¹²²¹, expresión de la trascendencia del cuerpo por la imagen. La creación para Lezama, proceso dinámico y vivo, es la visualización por la imagen; la cinética de su creación se apoya en la atracción que convocan los polos antagónicos de la metáfora poética para propiciar el movimiento. En “Resistencia” -otro de sus editoriales-poemas- expresa: "La resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia que reclama la antítesis de la dimensión correspondiente".¹²²² La resistencia no se presenta como negación sino como un imán que atrae pero que se torna límite inalcanzable, meta de superación nunca salvada y es también la capacidad de oposición de la materia que se opone a su plasticidad. Dice al respecto Lezama: "Lo que la morfología permite, realización de una época en un estilo, es muy escaso en comparación con la resistencia eterna de lo no permisible".¹²²³ La resistencia de la materia poética a fijarse en cuerpo, acota los desplazamientos y permite la continuidad de un movimiento que al encontrar dificultad en un camino determinado, se bifurca y logra variaciones y metamorfosis que determinan las posibilidades de los nuevos cuerpos.

Desde el punto de vista de la creación pictórica, la imagen visual que representa la realidad, ofrece una resistencia a la mirada del artista cuya acción significa un reto para sacar de lo informe la forma visualizada. En “Corona de lo informe”¹²²⁴, expresa el poeta esta oposición: “Si rehúsa el combate se extenúa, solloza en la retirada, pues al abandonar a su enemigo, lo informe, pierde junto a la justificación del paso de las horas la calentura del estío

integrados luego al libro de poemas *La fijeza* (1949) como segmento independiente. La prosa reflexiva, a la vez que poética, utilizada por Lezama en estos poemas-editoriales, hacen que las especulaciones vertidas en ellos integren igualmente su eidética. Sus teorizaciones sobre la luz son fundamentales para este estudio, como hemos venido ejemplificando.

¹²²¹ José Lezama Lima: "Éxtasis de la sustancia destruida", *op.cit.*, p. 13.

¹²²² José Lezama Lima "Resistencia" en *Editoriales de Nadie Parecía*, *op.cit* p. 14.

¹²²³ *Ibíd.* p. 69.

¹²²⁴ José Lezama Lima: "Corona de lo informe", en *Editoriales de Nadie Parecía*, *op.cit.*, pp. 68-71.

de la sangre”.¹²²⁵ La primera resistencia a vencer para visualizar los cuerpos a través de la imagen -imagen visual como resultante de la imagen poética- es la tendencia natural a la informidad, a la que una y otra vez tiende la materia en busca de “su definición mejor”, pues la forma es tan sólo una imagen súbita y efímera. En esta dialéctica, como diría Lezama, en este “entre deux” -pascaliano- se debate el cuerpo y el acto de creación, que vence esa resistencia como “enemistad”. En el poema “Ah, que tú escapes” -ya comentado- subyace esta idea de combate entre la forma y lo informe - “Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor: / Ah, mi amiga, que tú no quieras creer / las preguntas de esa estrella recién cortada, / que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.”¹²²⁶-, intuición poética que sustenta sus certeras especulaciones en el artículo crítico “Corona de lo informe”: “Pero a veces lo informe se convierte en lo indetenible cernido, rumor que se desliza por debajo de nuestros brazos en el sueño”¹²²⁷, enemigo rumor que el poeta hace aparecer, igualmente, como figuras del sueño.¹²²⁸ La constante resistencia que opone el entramado real a ser configurado, la sustenta Lezama desde el punto de vista plástico, esto es, desde su visión como crítico de arte, a partir de consideraciones acerca del espíritu clásico. En el mismo artículo nos dice al respecto:

Lo informe es para gran número de pintores lo no reducible a visibilidad. Olvidando que ese monstruo no reducible, esa informidad que no alarga su cuello para ser lanzada, amplía la total coordenada de sus sentidos al sentirse invadida por la informidad. Para ese espíritu plástico contemporáneo, lo informe consiste en barajar desiguales, sumar los heteróclitos más sorprendidos, pero el devenir, que avanza desde la nébula hasta el cosmos, le es graciosamente desconocido.¹²²⁹

Lezama asemeja el proceso pictórico con el creacional -como hemos observado- para hacer de la tela del pintor el espacio que opone la resistencia al acto del artista, que es buscar

¹²²⁵ *Ibíd.*

¹²²⁶ José Lezama Lima: “¡Ah, que tú escapes!, *op.cit.* p. 23.

¹²²⁷ José Lezama Lima: “Corona de lo informe”, *op.cit.* p. 71.

¹²²⁸ Véanse sus poemas “Invisible rumor” (*op.cit.*) y “Figuras del sueño” (*op.cit.*).

¹²²⁹ *Ibíd.* p.70.

la forma más acabada de la imagen. De este modo, la función de la literatura semeja la pictórica, ambas relacionadas con la actitud volitiva del creador y la visión contemplativa de la mirada, argumentos que expresa al ser preguntado sobre la función de la literatura: “[...] nunca un sentido directo o indirecto de catequesis pues nadie ve porque se le indique en la dirección del índice, sino cuando se nos caen las escamas de los párpados y el ojo refractado del pez deja paso al ojo penetrando por el rayo del hombre”¹²³⁰, función de lo literario que se sustenta en una poética donde la luz interpreta el rol develador de las formas para visualizar una imagen poética, engarzada esta idea primordial con aquella del teósofo Karl van Eckartshausen que exhortaba a develar la nube -que Lezama interpreta como “escamas de los párpados”- que impide al hombre llegar a “la visión casta de la verdad desnuda”.¹²³¹

Como se advierte, las consideraciones teóricas sobre las artes plásticas están muy relacionadas con los postulados lumínicos, base de los poéticos. Para Lezama Lima, el espíritu clásico contemporáneo, que representa el *summun* de la forma como esplendor, permanece aún en la audacia formal propia de los movimientos impresionista y neoclásico. La cuestión de lo relacionable entre la forma “clásica” y la tendencia a la informidad, es tema de su reflexión a partir de varios ejemplos: *Las muy ricas horas del duque de Barry*, de los hermanos Limbourg, de finales de siglo XV; *La Moisson*, de Meter Breughel, de 1565; *Septembre*, de los hermanos Limbourg; *La Madona del canceller Rolin*, del flamenco Roger Van der Weyden, de 1432 (entre otros mencionados en su ensayo “Mitos y cansancio clásico” incluido en su libro *La expresión americana*) -y que como ya hemos visto en acápite anterior, incluye también en su novela *Oppiano Licario*- para indicar la dependencia de esas linealidades como representativas de una metáfora vívida, esto es, fluyente y cambiante, imagen visual que se mueve, más allá del estilo que le fija momentáneamente, hacia la

¹²³⁰ Pedro Simón: “Interrogando a José Lezama Lima”, *op.cit.* p.35.

¹²³¹ Karl von Eckarshausen : *La Nue sur le sanctuaire*, *op.cit.* (Troisième Lettre), p.22, (traducción mía). En el original : “[...] la vue chaste de la vérité nue”. Sobre el tema ya hemos estudiado en el Capítulo I, acápite I.2.6. La referencia completa aparece referida en nota 100.

encarnación de nuevas visiones. En sus teorizaciones estéticas relacionadas con el ámbito de la plástica, aparecen analogías entre las fases de la creación pictórica y la poética, las que explicita claramente:

Como un espejo que pestañea sus imágenes, la interrelación entre la ejecución y el acabado, es la misma que existe entre la metáfora y la imagen, cuando los términos están fijados con misteriosa exactitud; eliminan sus recíprocas enemistades en la totalidad de un cuerpo.¹²³²

Tales consideraciones que hacen corresponder las imágenes poética y visual, como fases de un mismo proceso creativo que se bifurcan -y continúan- en sus especificidades artísticas, pero sustancialmente identificadas dentro de una misma cosmología, es decir, dentro de un mismo entramado real visualizado -sea el caso- por el artista. Otras importantes reflexiones insisten en la importancia de la mirada -proyección creativa del “ojo” del pintor- para el proceso ejecución-acabado como fases de develación de lo visible dentro del ámbito invisible. Así dice el poeta:

El *acabado* depende del ojo, de sus leyes inexpresadas pero gravitantes, de los prodigios circunvalados de su sabiduría. En la ejecución el ojo se ejercita en la vicisitud que se recorre y se vence, parece como si fuese desfilando la cinta del esplendor visible, la cara con que nos sonríe la realidad, pero muy pronto, en el gozo de su compañía, el acabado parece propiciar y acogerse a una música, que será sin duda, la historia de su desenvolvimiento en lo temporal. Gloria del acabado, loor de una música que narra una esencia visible.¹²³³

Además del *leitmotiv* que aparece en estas reflexiones sobre la resistencia que opone la sustancia amorfa a configurarse, para así obtener con su vencimiento la “gloria del acabado”¹²³⁴, se advierte el énfasis del acto mismo de la contemplación por la mirada como requisito indispensable, en Lezama, para develar una esencia visible. Este acto contemplativo como preámbulo del acto creativo en sí mismo, para descubrir los misterios del acabado, se emparentan con el acto de mirar, representado en su poética por el “ojo de la certeza”, caro

¹²³² José Lezama Lima: “Tres visibles”, *op.cit.* p. 148.

¹²³³ *Ibíd.* p. 149.

¹²³⁴ *Ibíd.*

concepto de la mística oriental incorporado al pensamiento de los poetas origenistas y que fundamenta el acto poético.¹²³⁵ Como se advierte, el énfasis de la mirada para penetrar, a través del epifenómeno expresado, el plano del espíritu, responde igualmente a tal concepto, que fuera igualmente apropiado por María Zambrano para su método filosófico de “un saber del alma”, intuiciones que compartiera -como legado de su pensamiento- con Lezama Lima. Con gran notoriedad Lezama integra esta certeza de la mirada para delinear el procedimiento pictórico del acabado “que depende del ojo”¹²³⁶, como acción volitiva del pintor a través de la mirada que devela “la irisación de sus vicisitudes”¹²³⁷. La intuición lezamiana que subyace en la analogía entre el acto pictórico y el poético, se advierte igualmente en las teorías psicofísicas de Goethe, donde se revaloriza la participación del hombre como ente contemplador, que no es más que su postura actuante y dinámica, en este caso, impulso intelectual del artista. Junto a esta posición, aparece la primacía del “ojo interior” -idea predominante del teósofo Eckartshausen- que completa la resonancia de tesis lumínicas en los conceptos vertidos en tan importantes textos lezamianos, así como en sus valoraciones estéticas y plásticas en general.¹²³⁸ Recordemos, como soporte teórico a estas reflexiones artísticas en Lezama, en las que se involucra su concepto de imagen obtenida por el “ojo de la certeza”, es decir, aquel que capta la realidad y devela lo invisible por una mirada del corazón, y no simplemente regodeada en lo visible a simple ojeada, las palabras de Maurice Merleau-Ponty acerca de la importancia del avistamiento de la realidad por los sentidos íntimos, y así espirituales, o sea, los que procuran la “contemplación” previa:

El cuerpo es para el alma su espacio natal y la materia de todo otro espacio existente [...]. Así la visión se redobla: está la visión sobre la que yo reflexiono, yo no puedo

¹²³⁵ Recordamos en tal sentido, la idea de “las miradas perdidas” en Fina García Marruz, y “los secretos del mirar atento” en Eliseo Diego, como vías ciertas para develar los misterios de la poesía –asuntos referidos en acápites correspondientes del Capítulo II.

¹²³⁶ José Lezama Lima: “Tres visibles”, *op.cit.* p. 149.

¹²³⁷ *Ibíd.*

¹²³⁸ Sobre estas ideas, remítase a los acápites correspondientes del Capítulo I.

pensar más que como pensamiento, intervención del Espíritu, justamente, lector de signos.¹²³⁹

En este proceso creativo, que realza la imagen poética como imagen visual, la imaginación, esto es, el espíritu artístico, interactúa sobre “la textura imaginaria de lo real” (según dijera Merleau-Ponty) para visualizar y hacer trascender los elementos invisibles a un plano fenoménico, posibilitado por la mirada del pintor. Así dice Lezama en “Tres visibles”: “El orden de la caridad es el que mantiene avivado, en relumbre, la imaginación que actúa sobre lo visible, inmediato, real, para alcanzar lo invisible, lo trascendente, lo irreal”.¹²⁴⁰ Sólo así se logra el añorado *splendor formae* que es el verdadero rostro de lo creado. El pintor, como “lector de signos”, es sujeto de las reflexiones que Lezama vierte en su artículo “Pintura preferida”, y donde hace corresponder los espacios de su *imago mundi* y del atelier como ámbitos de creación y de aviso de la imagen visual. Así argumenta Lezama sobre el acto creativo pictórico: “La estructuración de un cuadro marcha como su devenir. Comenzaron por marcar flechas y signos en los espacios donde la figuración iba a aposentarse y allí quedaron como para futuros reconocimientos, mágicas maneras de reencuentros.”¹²⁴¹ Esas mágicas maneras de reencuentros, vaticinan los futuros deslices de la figura, ya proyectada en la mente del artista, tela que marcha, como el cosmos lezamiano, en constante figuración hacia su “devenir”, diseño de un paisaje que el ojo del pintor luego convocará en su re-conocimiento. A propósito de “los dominios de la experimentación y de la novedad”¹²⁴² de la obra *L’Atelier*, de la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva, Lezama vierte consideraciones sobre la fase inicial de la creación plástica, que es la “contemplación” de una nada que presagia ya los atisbos de la forma, en lo que será su primer reto y futura batalla por el vencimiento de la resistencia del espacio a dejarse avasallar:

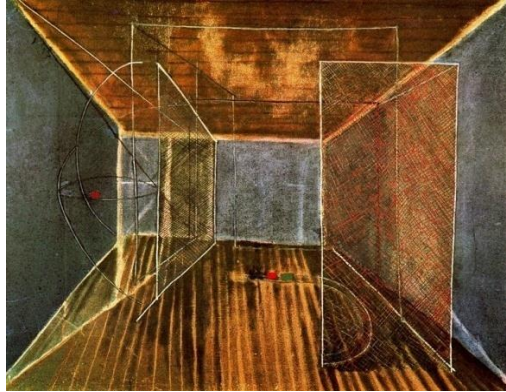
¹²³⁹ Maurice Merleau-Ponty: *El Ojo y el Espíritu*, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 38.

¹²⁴⁰ José Lezama Lima: “Tres visibles”, *op.cit.* p.150.

¹²⁴¹ José Lezama Lima: “Pintura preferida”, *op.cit.* p. 152.

¹²⁴² *Ibíd.*

La pintora, en *L'atelier*, ha escogido su cámara de trabajo para expresar su batalla frente al espacio sensorial. Ha querido detener su visión y proliferar su pulso en una zona que le fuera muy conocida. La primera intervención de la luz basta para despertar ese espacio sensorial.¹²⁴³



L'Atelier, de María Helena Vieira da Silva

Tal y como ocurre en la poética lezamiana cuando en el instante de la poesía se convoca la imagen, la función de la luz es la gestora de la figuración de un espacio que se abre a las posibilidades de la creación. Guiada por la mirada del pintor, la luz abre perspectivas inusitadas y convoca lo creado a partir de una incidencia de los sentidos del pintor -como ya hemos referido- que “toca” la tela para develar sus arcanos, hacer visible sus lados ocultos, devueltos a la vida por la mirada del pintor. Tal proceso queda fijado en sus argumentos:

La coincidencia de la luz y la visión del pintor, es la primera muestra rotunda del encuentro de ese espacio hecho para nuestros sentidos. ¿La internación de la luz no es acaso el visible de que ya el pintor está en esa zona donde podrá distribuir de nuevo como otra naturaleza?¹²⁴⁴

Nuevamente insiste Lezama en la incidencia de la luz para la gestación de la imagen, lo que denotaría -tal y como observa en su sistema poético- una “segunda naturaleza” procurada por la poesía, zona que se va haciendo visible en la tela, como naturaleza creada. Es

¹²⁴³ *Ibíd.*

¹²⁴⁴ *Ibíd.*

importante destacar la analogía que refleja el acto de pintar -ver por la mirada, como develamiento de lo oculto del ser- con el de creación poética. Lezama insiste en la plasticidad de la figura que desliza el punto inicial -“instante punto” para el filósofo¹²⁴⁵- que se hace “germen protoplasmático”, concepto de su sistema poético que significa el cimiento donde se apoya todo el andamiaje de la forma, y así de su evolución en infinitas figuras. En consonancia con estas ideas, aparecen en el artículo consideraciones teóricas alusivas al modo en que la luz incide en el paisaje natural -en este caso, la tela del artista- que semeja el envío de corpúsculos vibratorios, que homologa con los “fotones”, pequeñas irradiaciones de luz que gestan la materia para figurarla. De este modo, los elementos captados por la mirada del pintor son vibraciones de esa luz que va iluminando los resquicios del espacio que así se va colmando con las formas del mundo captadas por el pintor, arrebatadas por su imaginación para hacer de la tela una zona de “textura imaginaria de lo real” -de que nos hablara Merleau-Ponty- como imagen visual. De tal modo nos dice el poeta sobre *Le passage du Commerce Saint-André*, de Balthus:

Las planchas que cubren las vitrinas de la casa donde se elaboran los sorprendentes llavines, que reemplazan a los perdidos, nos indica que la vida más esencial de esa calle va a esclarecerse y a penetrar en el cuadrado de la tela. La vieja, equilibrada entre su bastón y su bolsa; el enano oligofrénico, que limita su mundo a la contemplación del perro lamiendo el centro de la calle; los niños, unos entrelazados en sus mundos de indescifrables lejanías; y otros, que parecen mirar al pintor, se sonríen. Precisamos que en esa tela Balthus dominó un espacio, les sembró unas figuras que nos saludan y se presentan con gracia desenvuelta, aún en su indiferencia. La eficacia de ese espacio y las figuras que ha relacionado, se le convierten, en la contemplación, en el resuelto enigma de un punto de irradiaciones.¹²⁴⁶



Le passage du Commerce Saint-André, de Balthus (óleo de 1952)

¹²⁴⁵ Sobre este importante concepto lezamiano, enunciado a partir de la poética de Paul Valéry, análogo en Lezama al de “germen protoplasmático”, hemos comentado en acápite III.2.1.

¹²⁴⁶ José Lezama Lima: “Pintura preferida”, *op.cit.* p. 154.

“La textura imaginaria de lo real”, que constituye en Lezama el entramado de la realidad, es la conjugación de elementos visibles e invisibles al ojo humano (lo que sería la fenomenología de lo real y lo suprasensible) develados por la mirada que es la incidencia paulatina de la luz. Estos elementos cuya visibilidad varía de acuerdo a su gestación por la luz, guardan una correspondencia ordenada y que de algún modo se explica en las teorías de la percepción de Merleau-Ponty: “En el mundo, está la cosa misma y hay fuera de ella esa otra cosa que es el rayo reflejado, y que se encuentra con la primera correspondencia regulada, dos individuos que están ligados desde fuera por la casualidad”¹²⁴⁷, casualidad, por supuesto, regulada también -bajo las leyes del “incondicionado poético”- ya que “cada punto en el espacio está pensado allí donde está, uno aquí, el otro allá, el espacio es la evidencia del todo”¹²⁴⁸. De este modo, la *physis* como “textura imaginaria” establece unas coordenadas en las que los elementos constituyen figuras paralelas, divergentes sólo por la exactitud y notoriedad en el diseño, y donde a veces el diseño conjuga “lo humano” con el resto de una trama en la que se inserta con plenitud y como parte de ese gran todo de lo natural. Las argumentaciones esteticistas de Lezama volcadas en las artes plásticas, se corresponden a sus ideas espaciales, y así a las propias de una configuración como proceso creativo. Esta proyección de figuras sobre la tela, se asemeja -en una analogía de base cultural- a la disposición observada por Michel Foucault como disposición de saberes, idea que, para el filósofo francés, entraña igualmente una mirada espacial, tal y como dice: “Una descripción global apiña todos los fenómenos en torno a un centro único: principio, significación, espíritu, visión del mundo, forma de conjunto. Una historia general desplegaría, por el contrario, el espacio de una dispersión.”¹²⁴⁹ Para nosotros, el micromundo que señala el proceso pictórico observado y fijado en la tela, a la vez que conjunta los elementos dispuestos en una “vocación

¹²⁴⁷ Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, *op.cit.* p. 38.

¹²⁴⁸ *Ibíd.*

¹²⁴⁹ Michel Foucault: *La arqueología del saber*, México, Ed. Siglo Veintiuno, 1978, “Introducción”, p. 4.

unitiva”, los “dispersa” en su proyección que obedece al sentido teleológico de movimiento creativo, tal y como aduce en el artículo anteriormente referido: “La Luz, unida a la fijeza de la visión en *L’atelier*, ordena y distribuye. Ordena, no por magia asociativa, sino por un mantenimiento de sus virtudes acumulativas en proyección. Punta del devenir, de la dimensión que provoca, gana la movilidad del nacimiento que se esboza.”¹²⁵⁰ Evidentemente, la analogía de su proceso creativo en la pintura, se corresponde a un idéntico proceso de aprehensión de la imagen poética, que representa, como “punta del devenir”, todo el universo reducido a esa “visión del mundo” de la que habla Foucault, que a la vez que “forma de conjunto” es instante de un “nacimiento que se esboza”.

Dice Lezama en su importante ensayo “Las imágenes posibles”, que todo testimonio del hombre está dado en una imagen, “testimonio corporal” que va siempre al pozo profundo donde “la imagen despereza soltando sus larvas”¹²⁵¹, es decir, buscando aquello que lo sostiene como germen. Este testimonio corporal es la visualización de una imagen que existe en el caudal poético del creador y que sólo puede hacerla visible por medio de su imagen visual. El buceo de esta imagen en tanto testimonio del artista, profundiza y arraiga su sustancia y su sentido en la Naturaleza. De aquí que los nexos naturales con la realidad, como mimesis -imagen y semejanza- condicionan no sólo la forma sino también el contenido vivo que cabe en el color. En el ensayo “La pintura románica”¹²⁵², Lezama insiste en esa consonancia entre color y naturaleza que confirma el sentido de una imagen que no opera tan sólo como expresión estética sino como verdadero testimonio de aquello que interpreta y que plasma como “segunda naturaleza”, aquella aprehendida por la poesía como verdadera realidad y que es dada a través de su imagen visual. Estos enlaces entre imagen como forma y color y su referente natural, lo explica Lezama:

¹²⁵⁰ José Lezama Lima: “Pintura preferida”, *op.cit.* p. 153.

¹²⁵¹ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles” en *Analecta del reloj*, *op.cit.* p. 152.

¹²⁵² José Lezama Lima: “La pintura románica” en *La materia artizada*, selección y prólogo de José Prats Sariol, Madrid, Editorial Tecnos, 1996, pp. 57-60.

Llenando todo el ábside, o a lo largo de sus anchos muros, la pintura románica muestra un rojo sangre dragón, como decían los alquimistas, con la reproducción del verde de los olivares, con un amarillo obtenido en las destilaciones del oro por los maestros iluministas, que es posiblemente el color que más ha resistido la intemperie de los otoños.¹²⁵³

Y como búsqueda de ese período larval donde la imagen tropieza su simiente, aparece el color blanco, el tono inmaculado, como la amalgama de todos los colores que se representan en la llaneza de la tierra:

Al llegar a un pequeño valle, en una gruta completamente salvaje, escarbándole con una zapa, vi venas de distintos colores: ocre, almagre oscuro y claro, azul, blanco. Me pareció el mayor de los milagros que el blanco pudiera ser de naturaleza terrosa.¹²⁵⁴

Tropezar con el milagro del color imaginado en su fuente más natural, es la condición previa del pintor cuya proyectada obra nace de la “reiterada contemplación” como “diálogo con una naturaleza plástica”¹²⁵⁵, estrategia artística que Lezama expone en sus consideraciones críticas sobre la obra de Matisse:

Descansan o danzan las figuras, y el color se extiende, aparece o se esconde, pero nos ha demostrado casi guiñando los ojos, que aquellas figuras refaladas en su abandono, necesitaban un diálogo con una naturaleza plástica de dos dimensiones.¹²⁵⁶

En uno de sus textos críticos sobre Picasso (“Últimos ángeles de Picasso”¹²⁵⁷), Lezama dispone las primicias de este diálogo como un reto entre la naturaleza como sustancia del mundo que sostiene el *maremagnum* de figuración posible, y aquello que él llama “materia artizable”¹²⁵⁸, naturaleza artizada que es ya la reconstrucción de esa naturaleza como imagen visual, corporizada como “segunda naturaleza”. Una vez superado el reto, aparece el arte

¹²⁵³ *Ibíd.* p. 58.

¹²⁵⁴ *Ibíd.* p. 59.

¹²⁵⁵ José Lezama Lima: “En la muerte de Matisse”, en *La materia artizada, op.cit.* p. 89. El texto fue publicado en *Tratados en La Habana, op.cit.*, pp. 65-68.

¹²⁵⁶ José Lezama Lima: “En la muerte de Matisse”, en *La materia artizada, op.cit.* p. 89.

¹²⁵⁷ José Lezama Lima: “Últimos ángeles de Picasso”, en *Tratados en La Habana, op.cit.* pp.75-78.

¹²⁵⁸ Este importante concepto, que con distintas variaciones terminológicas se repite en sus textos críticos, aparece en su ensayo “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba. (Siglos XVIII y XIX) (*op.cit.*)”, del que ya hemos comentado en Capítulo II.

como la “naturaleza perfecta” capaz de visualizar la verdadera esencia de lo natural. En “Cautelas de Picasso”¹²⁵⁹ enfatiza en este diálogo genialmente logrado en su equilibrio, en el que basa, entre otras muchas razones, la grandeza artística del malagueño:

Un ojo que empieza con él, que emplaza un perspectivismo desconocido hasta entonces, es capaz de avivar la adquisición del método de todos los estilos conocidos. La cultura ha resuelto aquí su tenebrosa enemistad con la natura, es clásicamente orgánica, capaz de vivir saludablemente cada uno de sus aforismos.¹²⁶⁰

El testimonio larval que es la condición originaria de la imagen, y que sustenta el primer escalón del diálogo entre la naturaleza y su visualización plástica como imagen, la expandirse en el tiempo y llenar un espacio de generalizaciones mayor, abarca periodos de la cultura. Es allí donde la imagen visual alcanza su emblema de tradiciones, idiosincrasia, espíritu epocal, sello de identidades nacionales, y que eleva la pintura, como expresión de esa “materia artizable”, a expresiones de mayor símbolo. Bajo esta óptica, el poeta comenta las peculiaridades del fresquismo mexicano, que “nació quizás como la única grande expresión de la revolución mexicana”, “diseño plástico de sus etapas”¹²⁶¹, cuya evolución y vitalidad se corresponde, precisamente, a los lazos orgánicos y veraces con ese momento histórico que le impele a nacer. Este carácter historicista que mantiene la imagen visual como imagen histórica (fiel a los lazos comunicantes que ambas guardan con la imagen poética), se advierte en la propia obra de José Clemente Orozco que así se constituye en blasón de esa historia contada por sus figuras. Al respecto dice Lezama: “El drama de sus figuras era el drama de su sangre. Era la lucha de su sangre con su espíritu, de su forma con su furor. En forma ruda ha cumplido, ha exigido. Es siempre el primer patricio que puede mostrar la pintura mexicana.”¹²⁶²

¹²⁵⁹ José Lezama Lima: “Cautelas de Picasso”, en *La materia artizada*, *op.cit.* p.91-93.

¹²⁶⁰ *Ibíd.* p.92.

¹²⁶¹ José Lezama Lima: “José Clemente Orozco” en *La materia artizada*, *op.cit.* p. 117.

¹²⁶² *Ibíd.* p. 118.

Las introspecciones teóricas de Lezama en sus textos críticos y su particular interés por la plástica, realzan la importancia de la imagen visual en su cosmología y su rango dentro de ella, derivación de la propia condición plástica de su imagen poética. La inmersión en las dimensiones larvales como “germen protoplasmático” de esa imagen, que es el alcance del ámbito de los orígenes como escenario del “acto naciente”, es la condición prologal a la aprehensión estética de la obra de arte que parte así de un animismo. En esa homogeneidad es donde penetra la mirada iluminada del pintor, hacia el oscuro creador que develará lo visible que sea capaz de captar, crítica de arte que como acto creador en sí misma, “lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo por su antifaz por la bujía momentánea de su imagen”¹²⁶³, en un itinerario de luz. Las continuas analogías que hacen corresponder los conceptos poéticos en la eidética lezamiana, sumergidos ambos en una plasticidad que da tono a su escritura, sea cual fuese el género aludido, sustentan una mancomunidad entre la metáfora y su visualización como acción creadora. La imagen visual, de este modo, es la resultante más notoria de tal acción creativa, ya que el motivo esencial de su poética es lograr la corporeidad del mundo, sólo alcanzable -ya sabemos- por la luz que devela sus “imágenes posibles”. Las consideraciones estéticas de Lezama Lima sobre arte, y más específicamente, sobre el arte pictórico, de gran raigambre en su obra por el coeficiente de plasticidad de su metáfora poética, se corresponden igualmente con sus presupuestos eidéticos. Expresados en artículos, ensayos, poemas, y todos los textos que en deslindados márgenes genéricos se abrazan e intercomunican, dan pie a consideraciones más directamente dirigidas al entorno de pintores que se integraron a la revista *Orígenes*, para aportar a la crítica artística la profundidad de análisis que trasciende el simple comentario casuístico e internarse, también, en “visualizaciones” e “iluminaciones” que trascienden una mirada ocasional a sus “pinturas preferidas”, para hacerlas más “visibles”

¹²⁶³ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *op.cit.* p. 27.

a la posteridad. Asunto que, a modo de ilustración de la crítica artística lezamiana, en su internamiento en la obra de estos creadores, muy en particular de René Portocarrero, saca a flote la calidad poética de las imágenes visuales logradas.

III.3.4. La luz y la crítica sobre artes plásticas. Pinturas preferidas.

El narrador y ensayista José Prats Sariol ha dicho del poeta cubano que es el más relevante crítico de arte del Grupo Orígenes¹²⁶⁴, aseveración que no sólo se apoya en la abundante papelería al respecto, sino en la profundidad de miras y reflexiones que esta alcanza, tal y como se advierte en cualquiera de sus ensayos y artículos teóricos sobre poética, cultura o filosofía, y que de este modo engarza dentro de su propia eidética al evidenciar los conceptos que la sustentan. Prats Sariol pone como un buen ejemplo, las analogías que Lezama traza entre dos obras pictóricas tan distantes en estéticas como *La casa del ahorcado* de Cézanne y *El Monte Athos* de El Greco, contraposición que no sólo marca “algo insólito dentro de la crítica iberoamericana”¹²⁶⁵, sino que fija relaciones tan sólo visibles por la óptica que busca el “súbito” y el “incondicionado poético” en la chispa procurada por el entrechoque de espacios que se comunican en los misterios de su propia hechura, esto es, en el ámbito “larval”, donde los misterios se revelan en la unidad. Un mismo paisaje, o una misma intención de mirada a ese paisaje, puede derivarlo a distintas figuraciones, ya sea el modo de “contemplación” del artista, pero es la poesía la que devela el nexo de correspondencias que las mancomuna. Es esta una de las características de la crítica de arte de José Lezama Lima: homologar, sentar analogías y buscar consonancias en el viaje que un mismo rayo de luz

¹²⁶⁴ En el prólogo a su libro *La materia artizada* (*op.cit.*), José Prats Sariol comenta que fue en conversaciones personales con el ensayista español José Jiménez que, a propósito de tales consideraciones, surgió la idea de agrupar en tomo independiente los textos de crítica de arte dispersos a lo largo de la obra lezamiana, de modo que resaltara este aspecto poco estudiada de ella. Véase su prólogo al libro *La materia artizada*, *op.cit.*

¹²⁶⁵ José Prats Sariol: “Prólogo” a *La materia artizada*, *op.cit.* p.17.

recorre, para fijar una imagen variable que se fija tan sólo cuando construye, con un propio recorrido, su imagen visual.

Primordial es destacar el modo en que se construye la imagen visual a partir de los elementos básicos de la imagen poética -que es su manifestación propiamente dicha- los que se advierten en las críticas de obras pictóricas, ya que estas no limitan sus comentarios a descripciones estéticas -con ser estas descripciones integrantes de sus teorizaciones- sino que dimanen de un espectro de mayores resonancias que las enlazan a una poética donde Verbo y Luz tienen un mismo sitio. Ya nos hemos referido a la importancia que para Lezama tiene el referente de la Naturaleza para la construcción de su imagen visual como “segunda naturaleza”, que es la única verdad lograda. De aquí la relevancia que da a las imágenes captadas por la pintura como imagen visual de esa naturaleza que el artista capta. El color, como regalo de la luz en la penetración de la materia, es fundamental, toda vez que es la incidencia del rayo de luz el modo en que se logran las distintas figuraciones de la realidad. El cromatismo en la obra lezamiana -resaltado a lo largo del presente estudio, ejemplificador de sus concepciones lumínicas tanto en narrativa como en poesía y prosa reflexiva- es punto de apoyo para su crítica de artes plásticas, y por la importancia que para él reviste como elemento constitutivo de su imagen visual, argumento que se repite en la exégesis de diversos pintores. Su base la hallamos en las consideraciones cromáticas de las tesis lumínicas de Plotino y en especial de Goethe que, como hemos referido, asoman en diversos textos ya comentados, con particular énfasis en aquellos dedicados a la cultura china y egipcia, donde se avista un especial colorido que presta la luz a la imagen y que enriquece su contenido poético como “eras imaginarias”.¹²⁶⁶ De este modo, no sólo en sus comentarios de la pintura europea -de la que ya hemos ejemplificado-, sino también del quehacer de la pintura oriental,

¹²⁶⁶ Remítase a los ensayos “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (*op.cit.*) y “Las eras imaginarias: los egipcios” (*op.cit.*).

muy ligada a la sabiduría alquimista -que da muestra fehaciente de la combinación de elementos y así de colores- se entiende el sentido de la “metamorfosis” del color para lograr la exquisitez de la figura más perfecta. Pero estas metamorfosis no se muestran como entidades irreales, sino como representaciones de epifenómenos que concilian sus remanencias lumínicas. Para ilustrar tales consideraciones, Lezama habla de las combinaciones cromáticas del pintor-alquimista en la cultura china:

En la alquimia china se intenta reemplazar los cuerpos por su color, manteniendo éste las mismas cualidades del cuerpo sobre el que se aposenta. Es decir, el cinabrio que se asemeja en la alquimia china a la sangre, es reemplazado por el pájaro escarlata de los cinco colores. Se la mezcla en el caldero con el líquido hirviendo y comienza la metamorfosis de los cinco colores: blanco, amarillo, negro, verde y rojo. Cada uno de los cinco dragones que representan los cinco colores, pierden su figura y se convierten en al sucesión del color en sus incesantes mutaciones.¹²⁶⁷

Esta misma manera de ver las imágenes cromáticas como esplendor de su referente natural, centra sus comentarios sobre la luz y el color que recoge la pintura cubana. Y más aún, el referente se abre a una naturaleza paisajística que crece como cultura. Tal dice de los colores insulares:

Nuestro blanco no es una túnica penitencial de Zurbarán sino es el halo contrastado por el color amarillo, es también el cono de la luz del torbellino y del dios que huye. Hunde a nuestras hojas matizadas como un cortinaje de pájaros y flores en las ruinas del cafetal Angerone. El verde matizado de las hojas se estabiliza en una casaca de Escobar o en la fronda que rodea una hamaca de Collazo, pero se pierde inutilizado en el paisaje de cañaverales.¹²⁶⁸

El referente natural como impulsión del sujeto metafórico en la imagen poética lezamiana, aparece igualmente en la base configurativa de la imagen plástica -que es su visualización, ya sabemos- pues de la profundidad de su arraigo dependerá el mayor coeficiente de “imaginación”. Por esta decisiva incorporación de una apoyatura natural y material, para Lezama la creación adquiere una necesidad imperiosa de buscar sus

¹²⁶⁷ José Lezama Lima: “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX)”, *op.cit.* p.126.

¹²⁶⁸ *Ibid.* p. 131.

correspondencias reales -paisajísticas, geográficas, culturales, históricas- significación crecida de una semántica que enriquecerá la imagen lograda. Por este significado añorado, es que Lezama Lima se queja de la falta de ese período “larval” que no es otra cosa que una tradición fuertemente arraigada y sostenedora de la cultura de un país, y que en Cuba se deshace por una inconsistencia real, la que es sustituida por esa “segunda naturaleza” que la dignifica y enaltece. Por esta latencia tan desasida, es que el poeta cubano busca afanosamente signos visibles de enlaces con la historia universal y con una subyacencia que comunique, “germen protoplasmático” que engendra la “cantidad hechizada” de la imagen figurada. Así continúa en su fundamental texto “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba....”:

Entre nosotros es casi imposible configurar una tesis o un punto de vista aproximativo 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. [...] Lo larval sólo podemos captarlo en sus mutaciones, en su devenir para llegar a ser cuerpo, una forma, una materia artizable.¹²⁶⁹

De este modo, la “materia artizable” que es -al igual que su imagen histórica o eras imaginarias- una materia tocada por la poesía y proyectada en imagen artística, se constituye en una clave de salvación para distinguir esa historicidad -larvalidad originaria- que en su infinitud figurativa va dando muestras de sus “más variados rostros”. En esta derivación constante de figuras que se metamorfosean para perfeccionar una imagen surgida de sus remanentes más auténticos, las formas creativas se conjuntan como necesario diálogo. Es cuando aparecen unidas, tanto en su percepción como en su aprehensión, la poesía y la pintura, géneros que en Lezama no marcan deslindes sino que se fusionan para lograr su “definición mejor”. Es así que Lezama observa -y revela- la integración del paisaje y el color dentro de la poesía y prosa cubana, en una “plenitud” que acerca a la naturaleza a lo creativo en una relación equitativa poesía-naturaleza que de igual modo busca en la pintura, asunto que

¹²⁶⁹ *Ibíd.* p. 126.

adquiere vigorosa adquisición en su crítica artística, y en particular en su exégesis de la plástica cubana. Especial consideración vuelca Lezama en sus reflexiones acerca del quehacer creativo de José Martí, donde el paisaje “es ya la cantidad hechizada por la poesía”¹²⁷⁰, paisaje que a veces se anhela contemplar como visualización plástica de un verbo que en poesía resuena con fundacionales consonancias, tal y como advierte en la poesía trágica, consumada en la noche desgarrada, sinonimia de su alma, de “La vuelta al bosque” de Luisa Pérez de Zambrana. De esa “pintura poética” exclama: “¿Qué pintura cubana de su época puede seguir esa excursión casi fantasmal de Luisa Pérez de Zambrana por la ingravidez de una noche que con su sosiego feérico desciende sobre el bosque hechizado?”¹²⁷¹ La ambivalencia de la imagen en Lezama -*imago mundi*- como poesía y pintura, esto es, como imagen poética e imagen plástica que completa su hechura, se encuentra también en los propios textos escriturales de poetas cubanos. Síntoma de mayor esplendor es para Lezama el *Diario de Campaña* de José Martí, donde el Apóstol cubano fija “la escritura dibujada”¹²⁷², metáfora que deja advertidos sus signos plásticos y que ya la pintura, con mayor reforzamiento de su diseño, mostrará.

Si bien Lezama centró sus miras críticas al arte en general, con especial énfasis en la plástica, y plasmó verdaderas joyas críticas sobre pintores universales, una particular atención cobraron los “pintores de Orígenes”¹²⁷³, toda vez que representaban no sólo estéticas aisladas de especial relieve, sino todo aquello que integró su búsqueda de “lo cubano”, elemento que sustentó el manifiesto estético origenista. Las mismas consideraciones teóricas, vinculadas a su “sistema poético”, que destacara de las obras pictóricas del catálogo universal, se vierten en la exégesis de obras cubanas. Así vemos, por ejemplo, la valoración que remarca en las

¹²⁷⁰ *Ibíd.* p. 177. A propósito ya hemos comentado en Capítulo II, sobre el referente de la naturaleza en la poesía cubana. Véase Capítulo II, acápite II.1.

¹²⁷¹ *Ibíd.* 146.

¹²⁷² *Ibíd.* p. 184.

¹²⁷³ Entre los pintores más ligados al Grupo estuvieron René Portocarrero, Mariano Rodríguez, José Lozano, Amelia Peláez, Wilfredo Lam, Roberto Diago, Carmelo González, Luis Martínez Pedro y Fajad Jamis.

consideraciones pictóricas sobre el pintor Fidelio Ponce¹²⁷⁴ acerca del proceso de visualización de la imagen plástica desde la imagen poética, que va desde el símbolo creado y pre-visualizado en la mente del pintor, hasta la definición como figura, lo que llamaría Lezama “dominios angélicos”¹²⁷⁵ de la creación. Aparece en estos comentarios la “contemplación” -prólogo del proceso creativo pictórico- como fase previa para la figuración artística: “¿Nos quedaremos -cuestiona Lezama- en la tentación, en la humillación de los símbolos o ascenderemos a los dominios angélicos de la definición de nuevos cuerpos dominados, fervor y amores geométricos?”¹²⁷⁶ Lo que Lezama llama ascenso a los “dominios angélicos” de la creación como *summum* del proceso creativo pictórico -que no es otro que una expresión de la construcción de la imagen plástica a partir de la poética- se traduce en su “sistema poético” como el camino hipertélico que la imagen debe seguir para figurarse en cuerpo. En plástica esta vocación hipertélica de la imagen se traduce en el proceso de “percepción-representación”, “incitaciones del devenir” diría Lezama, que es la posibilidad -la única- de que el símbolo adquirido por la contemplación se proyecte en figura visible. Este proceso creativo, en consonancia con sus preceptos poéticos, los comenta Lezama respecto a la obra de Arístides Fernández¹²⁷⁷:

Aún si alcanzase la ejecución, el fiel entre la percepción y representación en nuestra plástica, sería entonces más reclamable todavía ese fermento, que llevaría a la forma como producto y síntesis de las incitaciones del devenir y de la inclusión. Ese

¹²⁷⁴ Fidelio Ponce de León. Reconocido pintor cubano nacido en Camagüey en 1895 y muerto en La Habana en 1949. Inició estudios en la Academia de Artes Plásticas San Alejandro en 1915 que nunca concluyó. Sus óleos tienen una mezcla de figuras alargadas, monocratismo, abstracciones que tocaban temas de religión, de enfermedad y de muerte. Con su pintura “Beatas”, gana de uno de los premios de la Exposición Nacional de Pintura y Escultura de 1935. Obtiene reconocimiento y prestigio en su carrera y participa en varias exposiciones colectivas en diversas galerías del mundo. En 1949 se organiza una exposición conmemorativa a su obra en el *Lyceum* y otra en el 1995 con motivo del centenario de su nacimiento organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes, de La Habana.

¹²⁷⁵ José Lezama Lima: “Pintura de sombras”, en *La materia artizada*, *op.cit.* p.164.

¹²⁷⁶ *Ibid.*

¹²⁷⁷ Arístides Fernández. Nació en La Habana en 1904 y murió en la misma ciudad en 1934. Fue pintor y reconocido crítico de arte, vinculado al Grupo “Orígenes” y amigo personal de José Lezama Lima.

fermento gravitará siempre como la posibilidad de que nuestra perspectiva plástica es habitable.¹²⁷⁸



La familia se retrata, de Arístides Fernández

Pero esta forma “incitada” por el devenir, con ser “sustancia plástica”, es decir, sustancia de una poesía marcada por su plasticidad, es guiada por un mundo de transformaciones propio de ella. La aprehensión de la imagen en la contemplación del símbolo primario y su fijación como figura plástica, es decir, como cuerpo visualizado, obedece en la poética lezamiana a un carácter súbito, surgido de sorpresa casi inapresables, y que sólo la mirada del artista-poeta puede develar. Estos caracteres se descubren también en las consideraciones acerca de la pintura de Arístides Fernández: “Se trata, pues, por su misma condición de voz sin presencia, de espacio insuflado gentilmente pero detenido, de una expresión que hay que atrapar por sorpresa, mágica arista secreta”.¹²⁷⁹ El mundo de transformaciones que plasma la pintura, es una proyección de las cambiantes formas que para cada pintor cobra la realidad. El apresamiento “súbito” de sorpresa, en el caso de Amelia

¹²⁷⁸ José Lezama Lima: “Arístides Fernández (1904-1934)” en *La materia...op.cit.* p. 171

¹²⁷⁹ José Lezama Lima: “Otra página para Arístides Fernández” en *La materia...op.cit.* p. 190.

Peláez¹²⁸⁰, acusa la apropiación del colorido del trópico como “variantes del mismo color”¹²⁸¹ que van ordenándose para aparecer como calidoscopio en sus vitrales. En ella la luz -dice Lezama- “no acepta una figura o un cuerpo que la luz no haya acorralado [...]”¹²⁸² Luz que en sus transmutaciones recreaba una historia universal como todo artista americano habría de hacer. La sorpresa del colorido final estriba, en Amelia, en ese arte combinatorio de fijar la luz en todos sus recorridos por el paisaje insular.



Naturaleza muerta, de Amelia Peláez

Este mismo énfasis en lo cromático, cobra especial relevancia en sus críticas sobre la obra de Mariano Rodríguez¹²⁸³, donde los colores se suman y engarzan hasta que vayan proyectando sus supremacías de acuerdo a la intención del artista, proceso que Lezama

¹²⁸⁰ Amelia Peláez nació en Yaguajay en 1896 y murió en La Habana en 1968. Estudió en la Escuela Nacional de San Alejandro, donde recibió influencias del impresionismo académico a través del maestro Leopoldo Romañach. Estudió en París junto con la cubista rusa Alexandra Exter, experiencia que la llevó a experimentar con la pintura modernista, así como con obras cerámicas y en vidrio. Fue una de las artistas vinculadas a la revista *Orígenes*, algunas de cuyas portadas ilustró.

¹²⁸¹ José Lezama Lima: “Amelia”, en *La materia artizada*, *op.cit.* p. 195.

¹²⁸² *Ibid.*

¹²⁸³ Mariano Rodríguez nació en La Habana en 1912 y murió en 1990 en la misma ciudad. Ingresó en la Academia de Artes Plásticas de San Alejandro y luego viajó a México para continuar estudios en la Academia de San Carlos. En ese país tuvo contactos con el Grupo de Diego de Rivera que marcaría decisivamente su obra. De regreso a Cuba participa en el “Estudio libre para Pintores y Escultores” y entra en contacto con el crítico Guy Pérez-Cisneros. En 1944 viajó a Nueva York y entró en contacto con maestros de la plástica universal, como son Picasso y Cézanne. Ya para la década del cincuenta es un artista reconocido y de gran madurez expresiva. Regresó a Cuba en 1961, donde fundó y presidió la Sección de Artes Plásticas de la Unión de Escritores y Artistas y laboró además en Casa de las Américas, de la que su Presidente entre 1980 y 1982, año en que se retira de las funciones públicas para dedicarse por entero a la creación artística. Colaboró en las revistas *Nadie Parecía* y *Espuela de Plata*, y perteneció al Consejo editorial de la revista *Orígenes*.

compara al acto poético: “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”.¹²⁸⁴ El color, como la luz, adquiere una función ontogénica, genitiva, y de este modo cuando la amalgama cromática se resuelve en el blanco, es entonces “el cuerpo blanco, en ser blanco”¹²⁸⁵, categoría no cromática sino constitutiva de su esencia. De ahí la importancia emblemática del “gallo”, como figura que recorre en Mariano todas las gamas de color, y que se sobredimensiona como paradigma al alcanzar su sumatoria en el blanco. Así dice el crítico Lezama:

En ese gallo que él ha pintado, el blanco ha dejado de ser el soporte o el disculpador amigo, para convertirse en el cuerpo blanco, en ser blanco. No ha sido empleado para hacer transparencias o enemistarlo, sino para aminorar aquel desafío de gestos -los cuales harían que al ver el gallo algunos quisieran acompañarlo de tantas otras cosas inoportunas- lo que desafía ahí, por el contrario, es el tamaño de blanco.¹²⁸⁶



Cuadro “Gallo blanco” del pintor Mariano Rodríguez (de su serie “Gallos”) dedicado a José Lezama Lima (colección de la Casa Museo “José Lezama Lima”).

¹²⁸⁴ José Lezama Lima: “Todos los colores de Mariano” en *La materia artizada*, op.cit. p. 251. El texto fue publicado en *Tratados en La Habana*, op. cit. pp. 344-355.

¹²⁸⁵ *Ibíd.*

¹²⁸⁶ *Ibíd.* p. 253.

Esta virtud de aglutinamiento que hace del color un emblema totalizador en Mariano, que recuerda la correspondencia resaltada con la idea foucaultiana de una “visión del mundo como forma de conjunto”¹²⁸⁷ -Lezama lo advierte también en los motivos de contenido que se amalgaman en el mural como una integración coral que es otra de las características de la pintura del origenista, la que se suma a ese ángulo de mira de henchimiento y crecimiento de la imagen poética, que convertida en plástica deviene cosmos visual. Al categorizar como “materia artizable” la plástica, proyección visualizada de esa imagen que se erige “segunda naturaleza” en la creación, se expande a ámbitos de mayor envergadura como proyección de ese “cosmos visual” expandido en la tela del pintor. Es así como del mural, como “integración coral”, se llega a la integración aún más totalizadora e integradora de todos los elementos artísticos en la admisión del paisaje como cultura, aspectos que se enuncian desde la crítica de arte de Lezama:

Así nuestra pintura va haciendo de su paisaje un paisaje de cultura, es decir, mundo exterior con el cual ya el hombre ha dialogado haciéndolo cuyo por definición y subrayado sensiblemente. Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrando en nuestro paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza que parece ser o propio del hombre.¹²⁸⁸

Lo que una y otra vez ha venido repitiendo Lezama en cuanto a la imagen poética y su visualización en el mundo como metáfora, lo aplica nuevamente a esta “materia artizable” que es la proyección plástica de la figuración del mundo, esta vez lograda por la creatividad del pintor. Figuración como “cosmos visual” que es la imagen plástica de una identidad lograda por las formas, el color, la manera de tocar las luces y las sombras, metáfora reluciente en los cuadros que van más allá del germen de diseño que muestra, para adquirir las variantes del

¹²⁸⁷ Michel Foucault: *La arqueología del saber*, *op.cit.* p. 16. Sobre esta idea, véase en acápite III.3.3, nota 442.

¹²⁸⁸ José Lezama Lima: “En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel”, en *La materia artizada*, *op.cit.* p. 259.

gusto de una idiosincrasia. Claridad y esplendor de nuestra pintura, transmitida por la mirada artística de aquellos que con su mirada de luz, la representan:

Un cuadro de Lam, de Portocarrero, de Mariano, no tan sólo sus formas de expresión donde un temperamento de riqueza y excepción señorea, sino también, y esto es un guión histórico, donde la luz que descubre, el color que absorbe el misterio de la atmósfera rodeante y el contorno que muestra sus definiciones plásticas, están fijados en forma perdurable, donde nos tocamos y nos reconocemos.¹²⁸⁹

Esta representatividad artística de la identidad cubana, se hace sumatoria integradora en la galería, espacio que en Lezama adquiere la importancia de un cosmos abierto que muestra sus vericuetos y misterios. Para Lezama, fiel a esa fórmula equitativa entre imagen y naturaleza, la Galería “antes de ser cultura es naturaleza”¹²⁹⁰, espacio que avanza “con pasos inaudibles y con inefables preferencias, hasta alcanzar un crujimiento de la tierra, favorablemente signada y una luz que se decide”.¹²⁹¹ Al igual que en el taller del alquimista chino, afanado en las mutaciones del color perseguido por sus variantes naturales, los pintores cubanos se sumergen en “lo laberíntico del estilismo”¹²⁹² para llevar a una moralidad que advierte Lezama Lima en cada mirada individual y en cada apresamiento de la luz insular. Los colores extendidos en el plano de composición, de Martínez Pedro, a partir de un punto y una línea iniciales (germen protoplasmático de la imagen poética); los “corpúsculos rotativos”¹²⁹³ de Fayad Jamis; “todos los colores de Mariano” que se engalanan y superponen en el blanco puro o en el colorido inefable, también puro, que ya en Amelia Pelaez eclosiona como un carnaval de luz; el apresamiento de la figura salida de una temporalidad que apenas sostiene la fijeza de un momento familiar (la costumbre, la tradición) en Arístides Fernández; la “pintura de sombras” que cae en “disociaciones anímicas”¹²⁹⁴ en medio de la clara luz del

¹²⁸⁹ José Lezama Lima: “Nuestro pintores o la búsqueda del contrapunteo” en *La materia...op.cit.* p. 261.

¹²⁹⁰ *Ibíd.*

¹²⁹¹ José Lezama Lima: “Nueva Galería” en *La materia...op.cit.* p. 281.

¹²⁹² *Ibíd.*

¹²⁹³ José Lezama Lima: “Ver a Fayad Jamis”, en *La materia artizada, op.cit.* p. 277.

¹²⁹⁴ José Lezama Lima: “Pintura de sombras”, *op.cit.* p. 161.

mediodía como un agresor, en Fidelio Ponce; los “arquetipos expelidos”¹²⁹⁵ en la luz central que se aprehende a la naturaleza como paridad, en Víctor Manuel, hacen la moralidad de una poética de la luz y la plasticidad, voces que van definiendo el avatar de la imagen plástica como derivada y visualizada poesía. Coralidad que se hace unicidad en René Portocarrero resumidos modos de dar las figuras, las tradiciones, el paisaje, ciudadano y cultural, de una Habana que se vuelve señorial, como su imagen.

III.3.5. La luz y la crítica sobre artes plásticas. Los “visibles” de René Portocarrero

Ya hemos hablado de las ideas sobre crítica de arte en José Lezama Lima y de su insistencia en ir hasta el “oscuro creador” para hurgar en las esencias de la imagen lograda y proyectada en un cuadro -sea el caso de la pintura. Es precisamente a propósito de sus comentarios sobre René Portocarrero¹²⁹⁶ que aporta de manera explícita tales conceptos, pues es la obra de este pintor originista quien muestra ese “acto naciente” que como “centro de simpatía irradiante, tiene que partir del animismo de lo cohesivo”.¹²⁹⁷ Para Lezama Lima, Portocarrero representa esa cohesión de emblemas y representaciones de una cubanía que fuera objetivo primordial de la poética del Grupo Orígenes. La irrupción en el “oscuro creador” para el acto naciente, será en Portocarrero “las excursiones subterráneas” que llevarían a una “espléndida lección cubana de acumulación temporal” para el “más señorial esplendor de las formas”.¹²⁹⁸ El esplendor de formas que Lezama descubre y realza de la obra de Portocarrero, lo lleva a consumir una obra “jamás realizada entre nosotros”. Pero para que

¹²⁹⁵ José Lezama Lima: “Otra página para Víctor Manuel”, en *La materia artizada, op.cit.* p. 157. Texto publicado en *Tratados en La Habana, op.cit.* pp. 320-323.

¹²⁹⁶ Son varios los artículos críticos de Lezama dedicados a René Portocarrero. Además del comentado “Homenaje a René Portocarrero” (op.cit.) están “René Portocarrero y su eudenomismo teológico (en *Tratados en La Habana, op.cit.* pp.334-344), y “Máscaras de René Portocarrero” (Ibíd. pp.98-102), todos publicados en José Prats Sariol: *La materia artizada, op.cit.*

¹²⁹⁷ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero” en *La materia...op.cit* p.228.

¹²⁹⁸ *Ibíd.* p. 215.

tal obra se exprese -y he aquí la esencia de esa identificación que encontramos entre ambos creadores- debe sustentarse en una imagen que existe previamente como potencialidad y fuerza de reminiscencia para ser reconstruida en la futuridad. Estos elementos ligan inexorablemente la obra pictórica de Portocarrero con la muy propia de Lezama al establecer enlaces entre los preceptos de su poética, en este caso, la cualidad hipertélica de esa imagen que reconstruye como segunda naturaleza su mundo, y que sustancia las formas diversas en que esta se brinda. La cosmología pictórica de Portocarrero se sustenta básicamente en una imagen citadina, una ciudad que se engalana de colores y de formas como paisaje natural emblemático de La Habana. No por llegar a las formas definitivas de su plasmación, olvida el pintor su “oscuro creador”, raíz que sostiene la fluidez de las figuras y la calidad de ese *telos* que las hace llegar hasta nosotros con la misma puridad que una piedra de fundación. “Entre el envío de la penetración de la imagen -dice Lezama- y la melodía de la forma interna proliferante, el artista cuida una semilla [...] devuelve una forma viviente y una posibilidad germinativa”¹²⁹⁹, imagen pictórica que es germen y *telos* a la vez.



Grabado a plumilla de José Lezama realizado por René Portocarrero (colección de la Casa Museo “José Lezama Lima”).

Importante es destacar que en Portocarrero, tras esas sinuosidades y eclosión de colorido de sus cuadros, siempre se advierte con nitidez la “semilla” propiciadora de los giros

¹²⁹⁹ *Ibíd.* p. 217.

y revueltas del diseño, gestados todos a partir de un “instante punto. De aquí la enunciación de Lezama: “El ángel compositivo, la mariposa y la feria, indistintos ya, viene a convertirse en el punto, la línea y el círculo”.¹³⁰⁰ De esta manera, las formas prefiguradas en ese punto gestor de la figura, imagen que construirá su plasticidad a partir de un proyecto diseñado geoméricamente en la mente del pintor, pasan de ser imágenes poéticas a ser imágenes visualizadas en el lienzo como figuras que representan ese primer esbozo de su imagen, es decir, su pre-visualización como contemplación o preámbulo creativo que se constituye en impulsión hipertélica de lo creado. Esta pre-visualización, para Lezama, es el tanteo de la mano que busca las precisiones o la fijeza de esas tantas posibles figuras que ya su mente procura. Mano que para un pintor es “órgano de primitividad, de tanteo”, báculo que penetra en lo oscuro para descarnar “la urdimbre de la tela”¹³⁰¹. En consonancia con aquellas palabras de Merleau-Ponty acerca de la percepción visual, el pintor se acerca a ese modelo cartesiano de la visión que es el tacto. Sobre tales correspondencias en la creación pictórica dice Lezama:

Así, dueño de su visión, el pintor tiene en sus dedos la conciencia palpatoria. Tiene los ojos para la luz y los ojos del ciego que reconocen en la sùmula de los visitantes, entregados por los dedos. Visión y visión en lo oscuro y las matizaciones de los dedos.¹³⁰²

Este diseño geométrico como orden de relaciones en el espacio, lo advierte Lezama como ley en la obra de Portocarrero, boceto de un “cosmos visual” que nunca logra salirse de sus contenciones, así se llene de la energía más esplendorosa y vital de sus figuras emblemáticas y de su colorido tropical. Por esto es que Lezama, siguiendo él mismo las múltiples analogías y enlaces culturales, propios de su crítica artística -y de su ensayística reflexiva en general- engarza este mapa reglado con la obra pictórica china: “Entre los chinos -comenta- la escuadra sigue siempre el Dosel Celestial, logrando medirlo. Las ciudades de

¹³⁰⁰ José Lezama Lima: “René Portocarrero y el eudemonismo teológico” en *La materia...*, *op.cit.* p.214.

¹³⁰¹ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero”, *op.cit.* p. 228.

¹³⁰² *Ibíd.* p. 221.

Portocarrero parecen hechas siguiendo esa orientación. La escuadra avanza sobre una curva del compás”.¹³⁰³ Y luego de tal “fundamentación”, sobreviene la eclosión con la que guardará siempre una relación de orden y justificación:

La fundamentación casi siempre en colores terrosos, violentos, los arcos, los fragmentos del compás, se resuelven en azules espesos, de profundidad, surcados por el amarillo metálico de la noche estelar. Un amarillo interrogante en un azul cerrado, el azul incommovible de las crecidas nocturnas, mientras el gnomon rojo, gris, negro, como un procesional va avanzando al seguir la paradojal constelación terrestre del Cerro del Toldo, es decir, la techumbre, los ejes, las ruedas, la galga, perseguidos por el cuadrado mágico que se descompone.¹³⁰⁴



La Habana en rojo, de René Portocarrero.

La fundamentación, que es el orden de relaciones de la imagen visual con la naturaleza, no es en sí una geometrización pura sino, como diría Lezama, “una constante exploración geométrica sobre la *durée*”¹³⁰⁵, que es la “duración” de esas cotas espacio-temporales como “temporalidad” que disponen el trazado visual de la imagen, esto es, el desplazamiento del “germen protoplasmático” por el cosmos visual del pintor que así estampa la figura seleccionada luego de su contemplación -previa elección y visualización- de la imagen prevista. La penetración de esa fluencia del mundo para dejar fijada la imagen visual

¹³⁰³ *Ibíd.* p. 240.

¹³⁰⁴ *Ibíd.*

¹³⁰⁵ *Ibíd.*

preconcebida, la interpreta Lezama en Portocarrero como una pugna entre el vacío y el cuerpo, y de tal modo dice: “Era así como el trabajo de las combinaciones de color y forma se hacía secreto al recibir la violencia de ese plano que venía impulsado para decidir una contienda”.¹³⁰⁶ Fruto de tal contienda, son las figuras que van poblando el mundo del pintor: ángeles, ciudades, diablitos, mujeres pájaros, paradigmas de una ciudad que se decide a salir de sus márgenes para bullir en una fiesta pictórica de cultura y cubanía. La figura del ángel también es una derivación de contiendas, pugna entre el ángel y el monstruo, “combate entre el monstruo y la nada, el horror o la verdad mentirosa”, “furias enemigas” que son el preámbulo obligado para dar paso a “la transparencia angélica”.¹³⁰⁷ Esta sustancia “angelical” que se muestra como figura, en su previa enemistad con las “furias enemigas” aparecen como imagen que trata de manifestarse, esto es, como corpúsculos de luz, “fragmentos animistas”, “gramos” que se posesionan del espacio para poder expresar su plenitud. Así se alcanza a vislumbrar en *La Cena*, uno de las obras de Portocarrero que singularizan el motivo de los ángeles, como “simbolismo evaporado”:

Además, en esta tela de Portocarrero, la descarga intensiva, el color impuesto por fragmentos animistas, pro gramos que parecen mostrar una voracidad instantánea al caer sobre la tela, no muestran la impudicia de ningún color predominante, como no sea el doloroso sumando de las veces que el brazo ha ido a la tela.¹³⁰⁸

El motivo del ángel realza el más amplio y comunicador de la naturaleza, en su “sempiterna cercanía”¹³⁰⁹. En el cuadro *Primavera*, la figura guarda estrecha relación con la cálida luz del mediodía, para recordar que “lo bello es lo más justo, y lo más justo, el mediodía”¹³¹⁰, que utiliza como emblema. En *El ángel dormido*, ese mediodía se reduce a

¹³⁰⁶ José Lezama Lima: “René Portocarrero y el eudemonismo teológico”, *op.cit.* p. 208.

¹³⁰⁷ *Ibíd.* p. 210.

¹³⁰⁸ *Ibíd.* p. 212.

¹³⁰⁹ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero”, *op.cit.* p. 224.

¹³¹⁰ *Ibíd.*

“medianoche vegetal” y “ensoñación indeterminada”¹³¹¹. Ensoñación que surge de la figura que es “arquetipo del ángel ascendente” que recupera la totalidad de ese cosmos visual que le sirve de sostén, y que por eso “se extiende por todo el cuadrado de la tela”.¹³¹² Muy en consonancia con esta “medianoche vegetal” que descubre Lezama en el ángel de Portocarrero, será aquel Ángel de la Jiribilla, pletórico de reminiscencias de la naturaleza tropical, emblemático del “verde de hoja en su amanecer lloviznado”¹³¹³, conjugado igualmente -como las figuras polarizadas del pintor, “jiribilla, diablillo de la ubicuidad”¹³¹⁴, luz que se dispersará “en la potencia silenciosa de la resaca lunar”¹³¹⁵. Así como se entiende la imagen visual como resultado de un proceso dinámico de figuración, tal y como aparece el símbolo visual, lleno de colorido y luz, de este ángel-alma lezamiano, el angélico emblema de Portocarrero representa, para Lezama, la llegada a la espiral evolutiva de tal figuración, y como tal, “la curva dinámica del espíritu vital”¹³¹⁶. Este mismo dinamismo se observa en otra de las figuras más representativas de la poética de Portocarrero, avistada por Lezama, dada en “el diablito” como emblema del carnaval habanero. De tal modo, esta figura que acomoda la identidad del cubano recreada desde la “Fiesta de Reyes” que celebraban los negros esclavos en carnaval, es regocijo y algaraza que Portocarrero hace converger en este peculiar personaje. Este “diablo danzario” es quien somete la naturaleza por una energía que se transparenta en “enigmática fulguración”, punto dinámico e iluminado desde el que se irradia la plasticidad de los motivos desencadenados en él. Para Lezama, el “diablito” de Portocarrero “ha traído al carnaval una naturaleza que participa del nuevo turbión tanto como de lo orgiástico ancestral”.¹³¹⁷

¹³¹¹ *Ibíd.*

¹³¹² *Ibíd.*

¹³¹³ José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *op.cit.* p. 51.

¹³¹⁴ *Ibíd.* p. 52.

¹³¹⁵ *Ibíd.*

¹³¹⁶ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero”, *op.cit.* p. 224.

¹³¹⁷ *Ibíd.* p. 230.



Diablito (Ireme), de René Portocarrero.

Hacemos hincapié en el sentido que busca Lezama en las pinturas del artista, que no queda en la mera loa esteticista, sino en sus consonancias culturales que son, en definitiva, el legado mayor y lo esencial de su poética crítica. De sus alusiones a estas figuras y motivos tan enlazados al ser de lo cubano, surge la contundente aseveración de que es René Portocarrero uno de los pocos artistas nuestros que son “una necesidad exigida inexorablemente por su circunstancia”¹³¹⁸. Tal dictamen parte de su ensayo “Máscaras de Portocarrero”, lo que acentúa la primacía de contenidos esencialmente conceptuales para comentar sus obras de arte. Sobre el motivo de la máscara en Portocarrero, destacamos sus enlaces con los elementos del sistema poético lezamiano en tanto este embozo es la figura que fluye en disímiles posibilidades formativas, sobre el rostro que es “la lejanía (que) se fija en concepto”¹³¹⁹, es decir, la sustancia inmutable, el instante punto que diseña el “rostro absoluto” (como sería en el poema “Muerte de Narciso”¹³²⁰). Esta infinitud de formas, tan correspondiente a la fijación casi imposible, fugaz y efímera, de la metáfora poética, se

¹³¹⁸ José Lezama Lima: “Máscaras de René Portocarrero”, en *La materia artizada*, *op.cit.* p. 203.

¹³¹⁹ *Ibíd.*

¹³²⁰ José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *op.cit.* p.13.

corresponde a la imagen plástica que Portocarrero interpreta en el conglomerado humano de la ciudad, pues se sabe “que en cada hombre hay la infinitud del mundo alcanzado por su máscara, que es un rostro reconocible por lo estelar figurativo”.¹³²¹ El tema de la máscara, tan propio de Lezama en su poética, se engarza a las reflexiones de Emmanuel Lévinas sobre el tópico -de las que ya hemos comentado- que es punto de partida de la relación dialógica que Lezama establece con el mundo, y que descansa sólo en un plano visible y sensorial, sino también en el Suprasensible, lo que para Lévinas sería lo "pre-originario" o "pre-liminar", y que en el poeta cubano toma su referencia en el ámbito de "los orígenes". En el escenario de movilidad dialógica es donde se fundamenta el concepto de "rostro", en Lezama, y de “máscara” como rostro transfigurado en su multiplicidad, para Portocarrero, como índice de cambio y fluidez que traduce la diversidad figurativa de la realidad, fenomenología que recuerdan los versos de "Muerte de Narciso": “

Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo
El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre.
Máscara y río, grifo de los sueños.¹³²²

Ya en Portocarrero “rectificamos el sueño, pero ya esa luz nos dejó enmascarados”.¹³²³



Flora de René Portocarrero. La serie “Floras” interpreta la participación de la mujer-vegetal dentro de su obra, como índice de entrelazamiento del hombre y la naturaleza.

¹³²¹ José Lezama Lima: “Máscaras de Portocarrero” en *La materia...op.cit.* p. 204.

¹³²² José Lezama Lima: "Muerte de Narciso" en *Poesía Completa, op.cit.*, p. 24.

¹³²³ José Lezama Lima: “Máscaras de Portocarrero”, *op.cit.* p. 205.

El enmascaramiento de las figuras aletarga en ese sueño de creación las representaciones de lo fenoménico, realidad invisible que se revela en los signos de la naturaleza. Ha dicho Lezama de la obra de Portocarrero, que es cuando comienza a pintar los troncones, árboles que centran el poder de los bosques trasladados a la ciudad, que su pintura adquirió “natural cauce”. Cuenta el poeta del amigo, que comienza este poderío de la naturaleza a centrar su obra cuando mueren sus padres, como quien traslada la firmeza de los ancestros en la figura del árbol familiar. “Todo árbol que se pinta -dice- invita a pasar la noche dentro de su corteza, invita a pasar a la ciudad”,¹³²⁴ de tal modo que en el signo de la vegetación converge -como fuera también en el símbolo dinámico y refulgente del “diablito”- la vitalidad escondida del cosmos, ahora visualizado por el pintor. Es la etapa cuando el artista rasga del rostro de la ciudad su máscara vegetativa, que es un modo de acudir al “oscuro creador” o a los orígenes de su diseño, cuando tan sólo era naturaleza la geografía citadina. En el cuadro *Palemón, el estilista*, aparece el tema de la fecundación y la inserción de lo vegetal en lo citadino, asuntos sobre los cuales reflexiona Lezama:

La columna ha sido reducida al mínimo, para lograr el predominio de la vegetación. La prescindencia de la casa, el total triunfo del vegetal, están representados por esa columna como centro de la composición. Parece que anegada por el variable recorrido de la hoja, la columna se acoge de nuevo a su puro espíritu troncal, no sustitutivo de sacrificar en el bosque.¹³²⁵

La insistencia de este espíritu arbóreo en la pintura de Portocarrero halla sus respuestas en su propia visión del espacio citadino, ya que para Lezama el hombre llega a ser “un árbol más” en su relación con la naturaleza¹³²⁶. Por esta óptica relacional es que Lezama encomia en Portocarrero la notoriedad de lo vegetativo y los altos troncones que sostienen el núcleo fundacional de la ciudad, allí donde se gestara con plena correspondencia con lo natural. Es

¹³²⁴ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero”, *op.cit.* p. 219.

¹³²⁵ *Ibid.* p. 232

¹³²⁶ Sobre el referente natural y el concepto de *physis* en José Lezama Lima, véase comentario en Capítulo II, acápite II.1.2.

así como el árbol es “lo posesivo sobre la ciudad” que permite se organiza la nueva ciudad “en la imagen que se reconstruye”.¹³²⁷ La ciudad, próxima siempre a las figuras que integra, presta su energía coral a cada uno de sus emblemas. Así como regalara su fuerza a las máscaras, el diablito, las “floras”, los agrupamientos figurativos, las líneas y circunvalaciones, se entrega en el entrecruzamiento de su geometría lineal para continuar creciendo en el tiempo, en un *telos* que alcanza la visión panorámica de sus espacios. De este modo surge lo que es para Lezama uno de los logros mayores de Portocarrero en la imagen plástica de la catedral, el alcance de la “tregua de la agujeta”¹³²⁸ que colma un “cosmos visual” desde el que se puede observar -aprehender- toda la vida citadina, y aún su remembranza en la etapa germinal de la naturaleza. Desde su atura “la opulencia de color de Portocarrero luce la magnificencia de su plenitud”¹³²⁹ cuando la luz se fragmenta y diversifica para recrear las variantes vitales de la plaza. Así lo comenta Lezama:

La pizarra roja de los techos, al lado de los azules en las profundidades de cada curva de piedra. En lo alto de columnas lucen sagrarios de estalactitas que descomponen la luz en volantes colores, sueltos como espirales por la plaza abierta.¹³³⁰

Desde lo alto de la Catedral integrada a nuestro imaginario junto al colorido y la elementalidad insulares, se puede asumir con poderío la vida cotidiana, así como la que recrean sus *Banquetes*, donde “pescados y frutas” se entremezclan para dar audaz tratamiento “de forma y color”. Diario vivir de la ciudad que se avista por el crecimiento en la infinitud de una catedral que la representa. Lezama enfatiza el diseño de la geometría de estas cubanas catedrales, como líneas que irradian desde su centro gravitante y cohesionado, para llegar al más distante sentido que su figura -como metáfora plásticamente lograda- logre descubrir,

¹³²⁷ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero”, *op.cit.* p. 234.

¹³²⁸ *Ibíd.*

¹³²⁹ *Ibíd.*

¹³³⁰ *Ibíd.*

siempre en busca de la unidad. Con tal calidad reflexiva, característica de su crítica artística, dice Lezama:

Por el crecimiento en la infinitud, en la catedral la horizontal adquiere su absoluto. En la dimensión de la horizontalidad, la ciudad vuelve al bosque, el bosque envía con indescifrable frecuencia sus tribus errantes sobre la ciudad. En la dimensión de la verticalidad creciendo en la infinitud, la imagen por la distancia crea una incandescencia discontinua, un resplandor rojo, naranja, amarillo y blanco, que va penetrando en su azul como dimensión estelar de profundidad.¹³³¹



“Catedral” de René Portocarrero (de la serie “Catedrales”)

Para el poeta habanero, Portocarrero ha sido “el edificador de la gran catedral”¹³³², valía que se acrecienta por ser Cuba un país sin catedrales. El mismo empeño de salir del ostracismo y del “complejo de subdesarrollo”¹³³³ que guió su obra ejemplar, la sitúa Lezama Lima en esta vocación de trascendencia, sinonimia artística de su proyecto de la “teleología insular”, ese proyecto de crecimiento espiritual que ansiaba para su país. La Catedral, de este modo, se convierte en el símbolo plástico, la *summa* de una obra que a más de sacar a flote una idiosincrasia y una cubanidad prevista y regalada en forma y color, representa el proceso de la construcción de una imagen plástica a partir de los conceptos de la imagen poética que se conjugan e identifican en ambos autores en una total plenitud. “Al darle las gracias a

¹³³¹ *Ibíd.* p. 244.

¹³³² *Ibíd.*

¹³³³ Las tesis culturales de José Lezama Lima están argumentadas en su libro *La expresión americana (op.cit.)* ideas que sustentan su proyecto de la teleología insular y permean igualmente su eidética. Sobre el tema ha dicho en su ensayo “Mitos y cansancio clásico” (*op.cit.*), a propósito de las formas expresivas (en las cuales podemos incluir las pictóricas): “[...] He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzable, sino problematismo, cosa a resolver.” (*Ibíd.* p. 18). Para Lezama, René Portocarrero es un paradigma del artista que con su obra se empeña en el *telos* creador.

Portocarrero por el impresionante espacio que ha poblado”¹³³⁴, enfatiza Lezama, se debería hacer en nuestra Catedral, rodeado de las figuras que le colman y le restituyen como el gran pintor de las imágenes de su Habana. Más allá de sus máscaras, Lezama descubre el verdadero rostro del artista disgregado en sus figuras y emblemas.



José Lezama Lima en una exposición de René Portocarrero (en la foto, a la derecha con los brazos cruzados). Detrás del pintor aparece Samuel Feijóo.

¹³³⁴ José Lezama Lima: “Homenaje a René Portocarrero”, *op.cit.*, p. 244.



José Lezama Lima, en una imagen poco conocida.

CONCLUSIONES

El presente estudio ha destacado la importancia que tiene el elemento de la luz en la obra de José Lezama Lima, asunto que aparece no solamente como motivo de expresión en toda su escritura (poesía, narrativa, crítica, ensayística) sino además como elemento constitutivo de su eidética, al diseñar un paradigma que sustancia su cosmología, que constituye nuestra hipótesis de investigación. Para ello hemos partido de dos premisas que tomamos como postulados, que son la categorización del sistema poético lezamiano como un sistema eidético pleno de consonancias filosóficas, del que deriva su condición de poeta-filósofo; y el segundo, derivado de este, que valida la cosmología poética lezamiana como espacio propiciador de un nuevo paradigma filosófico, y que a su vez condiciona el elemento de la luz con idéntica calidad. Desde tales miras, las argumentaciones teóricas expresadas en el Capítulo I, se han adentrado en un entramado de referencias, lecturas, valoraciones e influencias cuyo diapasón supera un caudal meramente poético y literario, para adentrarse en asuntos teóricos que explicitan disímiles teorías lumínicas, cuya diversidad de ópticas sorprende, pero que al dejar profunda huella en la obra de José Lezama Lima, la hace integrar en el largo linaje de filósofos y escritores a partir de las especulaciones propias vertidas en su obra, que pueden ser sistematizadas dentro de su eidética como una teoría lumínica más. Estas reflexiones nos llevaron a una primera Conclusión que es el fuerte enlace con una tradición teórica de corrientes lumínicas, de sustrato filosófico, que lo hace partícipe de una continuidad apoyada en tal tradición, asunto que no hace más que reafirmar el postulado que ha apoyado nuestra exégesis de calificar la obra de José Lezama Lima como una cosmología de consonancias filosóficas.

En el estudio de los fundamentos que se incorporan al pensamiento poético, aparece la antinomia luz-oscuridad en la dualidad día-noche, expresada desde el libro bíblico *Génesis*.

Esta idea destaca la importancia que para José Lezama Lima adquiere el espacio que precede la génesis del mundo, ya que su pensamiento apoya la significación de la Luz y el Verbo como índices de creación, y presenta el elemento de la Luz como elemento determinativo para la visualización de un mundo que ya existía en ciernes en un estado amorfo. Hemos visto cómo Lezama Lima se afianza en el convocante *Fiat Lux* del Génesis con su doble enunciado de Verbo y Luz, del que es deudor su pensamiento poético, sobre todo por el pronunciado carácter epifánico con que se expresa la luz, traducido en su Sistema Poético en el elemento del “súbito”, que es el modo en que surge el mundo como primera causa -según hemos visto- desde lo incondicionado. De la doctrina de la luz de Plotino, Lezama toma la intensidad en la expresión, que manifiesta la luminosidad interior como luz incorpórea, noción que apoya la cualidad física sustentada por la función de los órganos sensoriales. Por el mismo camino de la sensorialidad, se ha previsto en la teoría de San Agustín que concede el carácter de continuidad a la iluminación, idea capital para la configuración de una luminosidad gradual en Lezama conformadora de los cuerpos en su proceso de visualización de la imagen poética. Por el mismo nexo de afinidad intelectual aparece en San Buenaventura la función cognoscitiva de la luz, por la cual se aprehende el mundo, apreciación que se adquiere a partir de una ascensión consciente por los distintos grados de un conocimiento que se hace corresponder con las gradaciones de la luz. En Lezama se traduce tal correspondencia con una función gnoseológica de la luz, consciente y volitiva, que permite visualizar el mundo en la medida en que incide el rayo lumínico, y profundiza en los espacios exteriores e interiores del hombre. Para Roberto Grosseteste, otro de los filósofos referidos, esta dicotomía de la luz corpórea e incorpórea, fija con notoriedad esencial lo visible y lo invisible, idea fundamental en la cosmología lezamiana para conformar su paradigma lumínico, como base conceptual para su poética y en particular para su categoría de la imagen, ya que por esa imagen visualizada por la luz surge la poesía y es posible aprehender el mundo. De este modo, hemos advertido en

nuestro estudio cómo se van configurando las metáforas lumínicas a partir de la distinción de las formas, que es su visualización, y que guardan, tanto en espacios mayores o menores, un orden mensurable y geométrico, tan en consonancia con una cosmología presocrática, pregonada en el pensamiento de Pitágoras, y desarrollada por los filósofos mencionados. Del florentino Marsilio Ficino, y por la misma vía neoplatónica que los anteriores filósofos, llega a Lezama Lima un modo de visualización del mundo por la intensidad de una mirada cuya capacidad de amor atenúa la potencia de las iluminaciones, que determinan los estratos por donde la luz penetra hasta el interior del hombre, para acordar las figuras. Como una variante de las metáforas lumínicas que expresan tales figuras, la metáfora solar simboliza la luz para reforzarla como centro irradiante, y que es representada en José Lezama Lima por su función genésica. En el estudio de las teorías lumínicas del teósofo alemán Karl van Eckartshausen, avistamos igualmente este modo paulatino y gradual en que la luz penetra el mundo para develarlo, idea fundamental para el concepto de la imagen en José Lezama Lima, realidad del mundo aprehendida gracias a una aguda capacidad humana que intensifica la mirada, para lograr vencer la resistencia de la sustancia poética a formarse -sustancia que para Eckarthausen es el éter que rodea la atmósfera como “apariencia”, y que es su elemento constitutivo primordial- para fijar las formas, visualizarlas, en el instante poético. La comprensión de la esencialidad del mundo, más allá de la forma efímera en que se expresa, capacidad de observación como “mirada atenta”, tonifica la idea de la contemplación como motivo que dinamiza el proceso creativo en Lezama, intuición de repercusión capital para su paradigma de la luz. Las teorías lumínicas de Eckartshausen tienden un puente desde las teorías lumínicas hasta las poéticas, al unificar la apreciación física y psicológica que es base de una estética del color, reforzadas aún más con la integración de la teoría psicológica del color de Goethe en la eidética lezamiana, que será decisiva para el estudio de las culturas, al señalar en el cromatismo que en ellas aparece, los lazos entre lo lumínico y lo poético. Junto a

estas argumentaciones, hemos advertido en el estudio de las teorías lumínicas del sufismo el importante significado del cromatismo en ellas, de manera que la luz en sus distintas gamas, señala el camino hacia una perfección, para subrayar la función ontológica de la luminosidad. La alta contemplación, en la que insiste Lezama como mirada creativa, se parangona con la perfección a la que aspira el hombre para llegar a su condición de “hombre de luz”, por lo que observamos que esta actitud humana de elevación espiritual como itinerario lumínico, es la misma que propone Lezama en su método creativo al visualizar el mundo para alcanzar su “definición mejor”. En esta idea subyacen las analogías de las doctrinas de la luz de Plotino, argumentos también incorporados por Grosseteste, Ficino y Eckartshausen, hasta llegar al grado superior en la teoría de los colores de Goethe, como hemos visto, al expresar que la aprehensión de la luz se debe a una voluntad del hombre, esfuerzo intelectual que pone en juego las facultades de imaginación y representación humanas, para subrayar el rol que la luz tiene en el proceso creativo lezamiano, y así recalcar su importancia en la conformación de su paradigma lumínico. Este paradigma que, hemos descubierto, acusa un fuerte sustrato filosófico, es concepto que también se apoya en las ciencias físicas contemporáneas, así como fueran en las de la filosofía de la naturaleza, y el hallazgo de continuas alusiones a asuntos cosmológicos y analogías entre ciencia y poesía que intenta Lezama Lima, justifican el estudio del elemento de la luz en la ciencia actual, que ha vertido interesantes datos al descubrir que el poeta toma elementos muy definidos de la física cuántica, como es el fotón, para hacerlo corresponder a un sentido corpuscular de la luz, no solamente argumentado teóricamente en sus ensayos -como ha sido ejemplificado- sino expresado en su escritura de ficción.

Al estudiar la relación entre la luz y la *physis* que sostiene el andamiaje filosófico del concepto lumínico en Lezama, vemos su engarce con un linaje de poetas -Edgar Allan Poe, Ernesto Cardenal- cuya vocación cosmológica se emparenta con la del poeta cubano. Con

igual intención de búsqueda de correspondencias con una tradición poética que alcanza la primacía del tema de la luz dentro del ámbito hispanoamericano, y con el objetivo de ubicarlo en esa tradición, hemos estudiado algunas figuras representativas de una poesía cosmogónica que engarzan un pensamiento poético a la inspiración provocada por la naturaleza y en específico, por las iluminaciones del día y sus variantes en la noche. De este modo descubrimos que junto al conocido Sistema Poético del Mundo, aparece entre sus apuntes un Esquema del mundo de consonancias filosóficas y teológicas, que además de establecer las correspondencias con los poetas cosmogónicos estudiados (Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Huidobro, Antonio Machado), nos señalan un sustrato filosófico y aún más, teológico, que subrayan nuestro postulado inicial de Lezama Lima como poeta-filósofo y nos condujeron de manera directa a considerar el elemento de la luz -nuestro objeto particular de estudio- como un paradigma filosófico dentro de su cosmología, reflexión que indica además otra de las conclusiones al señalar la identificación del Sistema Poético lezamiano con otro Sistema cosmológico, conformado igualmente por nociones poéticas y literarias, ya que la luz representa no disquisiciones teóricas extrapoladas de su obra, sino que han sido verdaderas sustentadas en un discurso estrictamente literario, como se ha avistado en el estudio comparativo entre éste y la representatividad de lo lumínico en algunos poetas del ámbito hispánico (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca). La conclusión señalada nos lleva a cumplir el primero de los objetivos trazados en el estudio, que es determinar el concepto de la luz en la obra de José Lezama Lima como elemento conformador de su eidética y determinativo de la cualidad filosófica de su cosmología poética.

En el Capítulo II hemos estudiado el elemento de la luz en la poesía cubana, en donde ha resaltado el sentido notorio que participa de su propia esencialidad, esto es, no sólo como motivo o temática, sino como componente medular que es parte de una naturaleza creadora. Hemos profundizado en la macroimagen obtenida en la poesía, que es manifestación de un

paisaje insular donde la luminosidad se expresa de modo radiante, a la vez que en una nocturnidad que ofrece el conocimiento de los vericuetos más profundos de su naturaleza, íntimamente ligada al alma del poeta. En la expresión dicotómica de la luz como expresión de la naturaleza insular, se asienta un importante valor de la poesía en tanto calidoscopio natural, no descriptivo de un paisaje, sino en su representación ontológica, creación que promueve un descubrimiento de las esencias de “lo cubano”. Nuestro estudio ha puesto de relieve que la hermenéutica del concepto insular en Lezama es parte de un gran *corpus* dentro de un discurso de la insularidad cubana -como también es del contexto hispanoamericano, destacado en el Capítulo I- que fija un momento de esplendor dentro de él. En Lezama Lima, hemos visto que el espacio natural es una metáfora porque deja de ser contorno físico para transparentar el espíritu de su *physis*. A partir de la agudeza de una mirada que se hace contemplación guiada por el intelecto del hombre, la razón es guiada por la poesía para convertirse en saber poético, que podemos llamar también saber de luz, al corresponderse a una vía de conocimiento a partir de la iluminación. La profundización de la poesía que con esta luz intelectual devela la imagen, cala los cimientos cosmológicos de la poesía cubana, que es su genésica apertura desde lo natural. El panorama ofrecido por la poesía cubana, a partir de una óptica descubierta en algunos poetas que insisten en la notoriedad lumínica como conjunción poesía-paisaje, ha recorrido estaciones de muy variada índole. Un momento notable en esta relación simbiótica, ha sido la impronta de José María Heredia, el cantor del Niágara, que encontró el enlace preciso entre la poesía y la naturaleza en su forma más cruenta y exaltada. El también romántico José Jacinto Milanés, en otro modo de avizorar el objeto amado en la lejanía, singularmente evocado en la figura de un ave, conjunta el sentimiento de pérdida con la naturaleza, para develar un paisaje colorido, por encima de su representación de amenazante hostilidad. Otro poeta mencionado dentro de esta línea ha sido Rafael María de Mendive, quien en obra articula la alabanza del campo cubano con toda la

gama de sentimientos nacidos de su evocación lumínica para expresar una geografía visible como epifenómeno, así como el espacio de una espiritualidad que alcanza lo nocturno. Tal conjugación entre elementos materiales e inmateriales, epifenómenos y signos espirituales, se revela en perfecta consonancia en el poeta Enrique Loynaz del Castillo. La dispersión de la materia en sensaciones, recurso poético utilizado para alcanzar la integración al gran todo natural, se ha visto expresado en el poeta Ángel Augier como signo de una insularidad. Dentro de este panorama, hemos hecho especial énfasis en algunas figuras del siglo XIX y XX, por lo referencial y formativo del paradigma de la luz en José Lezama Lima. En el siglo XIX, a partir del estudio del elemento lumínico en Juan Clemente Zenea, Luisa Pérez de Zambrana y José Martí, hemos descubierto cómo la luz de los paisajes, aún en los rangos más intrincados de su noche, impregnan los sentidos del poeta para proyectar un espíritu identificado con la naturaleza insular. Un aspecto destacado en estos poetas que hacen de la luz un paradigma dentro de sus respectivas poéticas, es el vislumbre metafísico (suprasensible, pero engarzado con fuerza al epifenómeno material) que dejan ver. En el itinerario lumínico de la poesía del siglo XX, presentamos el Grupo Orígenes, al que perteneciera -y fundara- el poeta José Lezama Lima, que prosigue las líneas expresivas apuntadas de nuestra lírica, enlazadas a una misma vocación cosmogónica de orgánicas afinidades. Los poetas del Grupo, cuya expresión rebasa lo meramente estético para identificarse con la *poiesis*, impregnan su expresión de una gran carga metafísica y una visión espiritualista de la realidad y, más aún, con un punto de mira situado más allá de la realidad visual y objetiva que lo eleva a un plano imaginario, para fijar un pensamiento poético en el plano ontológico por cuanto redefinen unas coordenadas del ser trascendido y enriquecido por la poesía. Dentro del Grupo “Orígenes” hemos seleccionado para el estudio del elemento de la luz -emblema de la conjunción hombre-naturaleza, en cuya ecuación resuena con particularidad expresiva la denotación lumínica-, las obras de Eliseo Diego, Fina García

Marruz, y Cleve Solís, que enmarcan la de José Lezama Lima, que se inserta en la coralidad originista con las connotaciones de una original cosmovisión donde la luz determina un paradigma filosófico. El panorama de la lírica cubana presentado, y en especial de la poesía que hace de la luz elemento primordial, permite advertir notoriamente, los engarces de la obra lezamiana en ella, lo que nos lleva a la importante Conclusión de que José Lezama Lima participa de lleno en una larga tradición lumínica dentro de la literatura cubana, que a su vez se inserta en la tradición lumínica universal, para hacer de la isla -tal y como quería le poeta habanero- “una ínsula indistinta en el cosmos”, anclada en la universalidad a la que aspiraba su proyecto de la teleología insular. Esta Conclusión nos lleva a otra que, aunque de cariz más personal, realza la figura de Lezama Lima, y es su revalorización como poeta arraigado al mundo, y no -como tantos detractores de su persona han querido hacer de él- un poeta de “torre de marfil”, incomprensible e inaccesible. Su alta dimensión poética y su compleja hermenéutica, no lo alejan del contexto poético cubano, como se ha podido advertir, sino que, por el contrario, lo fijan como un momento de madurez y notable importancia que regala excelencia a nuestra poesía. Las Conclusiones del Capítulo II -y las del Capítulo I, en su fijación dentro de un *corpus* universal dado en el conjunto de teorías lumínicas estudiadas, que son también referente importante para la poesía cubana- resultantes de un estudio diacrónico y analógico, llevan a cumplir el segundo de los Objetivos de la Tesis, al determinar el lugar que dentro de la poesía cubana, caracterizada por su correspondencia con los elementos de la naturaleza insular, ocupa la obra de José Lezama Lima a partir del paradigma de la luz que sostiene su cosmología.

En el Capítulo III nos adentramos en el estudio particularizado del elemento lumínico en todos los géneros representativos de la obra de José Lezama Lima. Ello permite comprender la simiente de su poética, pues es ella la particularidad que fundamenta la categoría de la imagen como centro, develada su primacía a partir de su visualización. Para la

comprensión de la cosmología poética de José Lezama Lima y de la participación que en ella tiene el concepto de la luz, apoyado en el rango medular de su imagen poética y su visualidad, se hizo necesario conocer la interrelación entre la vida y la obra de Lezama Lima. Como hemos destacado, el hecho de mayor trascendencia e importancia en la vida de Lezama Lima y que determinó con fuerza la conformación de la imagen como centro de una cosmología aún en ciernes, fue la pérdida del padre, que influyó decididamente en su personalidad y dejó huella indeleble en el futuro escritor, acontecimiento siempre recordado en entrevistas y comentarios, lo que presupone el grado de importancia, más allá de la propia tragedia personal, que tendría en su obra y que prefijó decisivamente el terreno en el que se sedimentaría su poética. El sentido de la imagen generatriz como reverso de la ausencia y, más aún, como sustitutiva y evocadora de una presencia perdida, sitúa la idea de la imagen como “latido de la ausencia”, para hacer de la realidad una *imago mundi* develada por la mirada poética que, hemos visto, es en su método creativo una visualización por la luz.

Para la conformación de esta imagen visual que es determinada por el paradigma lumínico, Lezama Lima recibe variados influjos propiciados, no solamente por las teorías lumínicas estudiadas en el Capítulo I, sino también por un gran cúmulo de lecturas derivadas de sus intereses humanísticos tan disímiles y amplios, donde convergen tanto argumentos poéticos como filosóficos. La resultante de su discurso reflexivo y las preferencias por aquellos pensamientos que centraban sus miras en la conceptualización de la vida y el hombre como eje protagónico, valor que hace del rango afectivo y sensitivo un nuevo modo de filosofar, es una consecuencia orgánica del contexto epocal cubano donde se desarrollara la obra del poeta habanero, muy en consonancia con la calidad funcional y vital de la filosofía en Cuba, que vincula el pensamiento poético lezamiano y así su cosmología, con una tradición cubana, no desarraigada de su realidad, aún a pesar de que su aporte fundamental fue partir de los elementos singulares de la poesía para construir un sistema conceptual de carga filosófica,

asunto que determina su discurso como un nuevo paradigma cultural del siglo XX. De los elementos más importantes que incidieron en la conformación de su cosmología -en especial de la categoría de la imagen- y así del paradigma de la luz, están las argumentaciones de Paul Valéry sobre la figura como germen inicial que señala la plasticidad de la figura, y que en Lezama determinara su idea del germen protoplasmático, punto inicial de un diseño figurativo que el poeta cubano llamara “instante punto” y que fuera guiado por una vocación hipertélica. En nuestro estudio advertimos algunas ideas del francés Maurice Merleau-Ponty que al incidir notoriamente en el concepto lezamiano de imagen visual, nos llevaron a una conceptualización del paradigma de la luz, aportadas en sus valoraciones de las correspondencias entre la inmanencia del cuerpo y su trascendencia en la naturaleza, sobre todo en su notable intuición del entramado del mundo como “textura imaginaria de lo real”, para acercarse a una fenomenología, presentada ya por el filósofo alemán Edmund Husserl, y que aporta a Lezama Lima el remanente sensorial como epifenómeno que capta la realidad y que así trasciende. La percepción de la realidad, en su intento de apresamiento de la imagen y de su visualización como epifenómeno, presenta la imagen como resultante de una visualidad en la que participa la luz, y que en Lezama Lima se extiende progresivamente para alcanzar una trascendencia, como ya hemos dicho, pero captada previamente como inmanencia, que es la participación de la luminosidad en sus formas corpórea e incorpórea. La visualización de las formas del mundo, que llevan lo inmanente hasta lo trascendente, se proyecta igualmente en Lezama desde sus consideraciones poéticas hasta sus concepciones históricas y culturales, que dan forma a sus ideas de “espacio gnóstico” y “eras imaginarias”, como imbricación de la poesía y la historia. De estos presupuestos previstos, llegamos a la Conclusión de que la imagen visual en José Lezama Lima, no se constriñe solamente a un cuerpo poemático, sino que se expande y alcanza las dimensiones de toda figura, sea física o espiritual, hasta donde llega su mirada poética. Otras ideas participativas de sus concepciones poéticas que tendrán

incidencia en su paradigma de la luz, son el naturalismo griego, en particular el de Parménides, con la incorporación de la dialéctica heracliteana en sus aportes de unidad de opuestos -luz y sombra-, el carácter determinativo del ser como lleno y vacío y el criterio de consustancialidad de ambos. Las nociones de fluidez sustancial y la teoría corpuscular, junto a la idea del constante devenir de la materia, son medulares en las concepciones lumínicas en José Lezama Lima, y se centran en el sistema eidético lezamiano como resultado de sus intereses cosmológicos -destacados en el Capítulo I-, y que fueron observados en sus apuntes personales y en su "Diario", además de aparecer reflejados en sus artículos de reflexión. Particularmente significativo fue el estudio del *potens* y la impulsión de la voz, elementos regidos por las leyes de la cosmología lezamiana, que se apoyan en las funciones de la luz. También estudiado en el Capítulo III, como parte de las influencias teóricas en la cosmología de José Lezama Lima, destacó el notable influjo que la filosofía de Henri Bergson dejó en Lezama Lima, que se hace sentir en su vocación integradora de los campos de las ciencias particulares y la filosofía, y repercutió en la prefiguración de la idea de *physis* lezamiana al proponer una recomposición de los sucesos a nivel microfísico en el plano visible y real a partir de una resonancia o amplificación del suceder, que se logra visionar del modo "súbito" en que aparece la imagen del mundo, asunto del que ya hemos hecho alusión al hablar del Sistema Poético del Mundo de Lezama Lima. Ya fue destacada en las Conclusiones del Capítulo I, la alusión de Lezama a la luz como unidad germinativa, en un préstamo analógico de la unidad energética del fotón, concepto de la física actual que proviene de la filosofía natural griega y la corriente del atomismo. En el Capítulo III profundizamos aún más, como apropiación de las teorías de la ciencia actual, sobre la correspondencia que Lezama establece entre la física y la poética, al asumir los corpúsculos fragmentados y cohesionados por un *Fiat Lux* para la creación de una figura como imagen convocada por la poesía. Esta analogía audaz, que hemos explicado partiendo de las exposiciones que con claridad vierte en su

artículo “Incesante temporalidad”, ilustran las correspondencias de Lezama con las ideas cosmológicas de la física cuántica. El problema filosófico de esta contradicción se traslada, por la analogía advertida por Lezama, a su cosmología, al brindar el proceso de creación poética una cualidad perfectible, pero no perfecta, que determina que la sustancia poética "tienda" a un límite inalcanzable como una "definición mejor" pero no a una "fijeza", que conllevaría al término del movimiento creacional, tal y como lo presenta la física.

Al proseguir el entretejido de influencias y remanencias presentado en el Capítulo III, vemos que el influjo de la mística carmelitana en José Lezama Lima borda su concepto de la noche a partir del paradigma de la luz que sostiene su cosmología. Más allá de alusiones circunstanciales a su obra, el aura de la mística española con el aporte fundamental de la “noche oscura” sanjuaniana, se siente esparcida en toda su obra, elemento de lo oscuro que permite lo luminoso en una naturaleza que esplende sus dos caras con igual irradiación. La imagen de una *physis* oculta, es aquella que resurgida de la oscuridad de la noche, vueltos los ojos del poeta a su primera y más escondida manifestación, anterior al *Fiat Lux*, alcanza la comprensión de su sentido en aquella que señala la noche mística de San Juan de la Cruz. Desde otra visión mística, donde la luz tiene una marcada preponderancia, hemos visto que el paradigma lumínico en Lezama Lima tiene gran apoyo en la teosofía de la luz de Ibn Arabi, ya que en ambos escritores la función de la imaginación es medular. Para Lezama, el mundo es develado por la imagen poética que se capta por un destello de luz, de manera súbita, de tal modo que el mundo, como imagen, se convierte en una Epifanía, lo que es derivación orgánica del proceso de cosmogénesis lezamiana, donde intervienen tanto el Verbo como la Luz, de modo que el acto nominativo se engarza al iluminativo (tal y como fuera el inicial *Fiat Lux*). En este proceso creativo donde la luz tiene rol primordial, podemos deducir que lo no iluminado es lo no creado, que igualmente queda como espacio desconocido, ignoto, innominado. Con igual consonancia dialógica, aparecen los decisivos influjos de Juan Ramón

Jiménez y María Zambrano, para decidir el acabado perfil del pensamiento poético lezamiano y de su cosmología. En el estudio del elemento lumínico expresado en ambos escritores, hemos descubierto lazos de correspondencia directa y decisiva. De Juan Ramón Jiménez, avistamos la influencia determinante de su poesía en la conformación de presupuestos estéticos y éticos que diseñan las categorías de la temporalidad, la perfectibilidad y la luminosidad, apoyados en los trasuntos poéticos dados en el sentido de lontananza, que permite la elevación hacia lo inefable como realidad prístina; la búsqueda de la perfección como vía de encuentro de una esencialidad poética que conduce a los “orígenes”; y el juego con las sensaciones puras, recurrencias de aire y luz que refuerzan este carácter epifánico en sus versos. El ahondamiento en la insularidad como tema, supera en él la forma geográfica para asentarse en sus claves de trascendencia, base sustantiva para el proyecto lezamiano de la teleología insular. De igual modo, hemos avistado cómo María Zambrano estableció una fuerte simpatía con nuestra cultura, y se cultivó lo asimilable de su filosofía como simiente en el pensamiento cubano. Consecuente con las ideas lumínicas expresadas, la pensadora española María Zambrano interpreta el momento crucial de la aurora como una entrada amorosa de la luz en la noche, en una simbología que representa el equilibrio entre la mística de la luz y la mística de la noche, muy cercana al sentido del “brillo” auroral. La imagen que invade la noche, fecunda la imagen que se multiplica en su infinitud de posibilidades a través de un viaje irradiante que “visibiliza” el mundo, tal y como se descubre Lezama al hacer de la noche un espacio germinal. La relación estrecha que María Zambrano advierte en Lezama con respecto a los espacios de luz del paisaje insular que de tan diversas maneras penetra la obra del poeta, se exalta en un cromatismo que a más de colorido tropical, saca del fondo de esa *physis* cubana, el sentido más íntimo de la luz, para exorcizar una luminosidad tanto cósmica como espiritual advertida en el enlace que establece entre el “rayo verde” y el perfil, físico y anímico, de Lezama.

En el estudio de la luz en la obra lezamiana, incluida en ella tanto su obra de ficción como la reflexiva, hemos avistado la misma intención de búsqueda de la imagen sustitutiva de la realidad por el acto de visualización, para lo cual presentamos un itinerario lumínico como propuesta exegética, que nos llevó a advertir que el carácter primordial de la luz cobra su valor más acusado en la alegoría de la noche, preeminencia que destaca enlaces y correspondencias con poetas que acercan la elementalidad de lo nocturno, especulación que, sin embargo, no resta notoriedad a otras expresiones de lo lumínico, pues la base conceptual de su paradigma lumínico no es una fijación de instantes, sino precisamente su movilidad, que manifiesta indistintamente la claridad del día, la nocturnidad y, de manera acusada, la zona de lo crepuscular. La conjunción hombre-naturaleza expresada en lo lumínico, es hallada con particular notoriedad en la expresión poética de José Lezama Lima. La imagen plasmada en el poema es resultado de la proyección de la luz al vencer la resistencia de una contextura espacial que se ofrece como escenario de nacimiento, tal y como expresa el proceso creacional en su cosmología. Lo invisible que se anuncia en las tinieblas, adquiere una importancia que crece más allá de su inserción en las teorías lumínicas para caracterizar una estética subyacente como apoyo a su poética, donde prima el rango de la imagen. De este modo, las tinieblas se hacen un puente invisible que conduce hacia la noche. Del mismo modo que la poesía, la prosa de ficción de José Lezama Lima, incluida en ella tanto sus cuentos como sus dos novelas, expresan lo esencial de una cosmología centrada en la *imago* y regida por una visualidad que señala la importancia del elemento lumínico. En la obra narrativa de Lezama, la alusión a la luz se advierte tanto como motivo de una trama, como proyectada en una expresión como transparencia de una imagen visualizada. Con especial fruición aparece el sentido de la luz en la novela *Paradiso*, obra que traza un recorrido de la imagen desde el “instante punto” que es la figura de José Cemí, hasta el encuentro con Oppiano Licario en la “casa lucífuga” que será, propiamente, el logro de la luz espiritual.

Si bien el elemento de la luz se ha avistado subyacentemente en la obra de ficción de José Lezama Lima, la prosa reflexiva y dentro de esta la ensayística sobre temas de estética y crítica de arte, nos ha brindado la posibilidad de comprender de manera clara y notoria, explicitada por el propio autor, los enlaces profundos que tiene con la eidética y así con su cosmología, oportunidad de aprehender a partir de su propia especulación, el sustento teórico de la noción de la luz como paradigma filosófico, presupuestos poéticos que se nuclean en la imagen. Derivada de estas especulaciones vertidas en su prosa de ficción, la imagen visual alcanzada, como impacto de esta imagen poética, se proyecta en distintas formas que participan del discurso escritural lezamiano, como son el paisaje, el entorno físico, las artes visuales -muy en particular la pintura- y el espacio mismo como rango donde se expande. De acuerdo con esto, y para obtener conclusiones válidas, nos hemos adentrado en el ámbito de la ensayística y la crítica de arte, donde el poeta manifiesta con soltura y maestría, sus conceptos teóricos -con sus correspondientes aplicaciones prácticas- alrededor de la imagen visual. En nuestro estudio hemos descubierto que la misma condición germinativa de la luz esgrimida por Lezama en sus reflexiones teóricas, tonifica sus ideas de creación poética y creación pictórica. Lezama asemeja el proceso pictórico con el creacional para hacer de la tela del pintor el espacio que opone la resistencia al acto del artista, que es buscar la forma más acabada de la imagen. De este modo, la función de la literatura semeja la pictórica, ambas relacionadas con la actitud volitiva del creador y la visión contemplativa de la mirada. Como se advierte, las consideraciones teóricas sobre las artes plásticas están muy relacionadas con los postulados lumínicos, base de los poéticos. Tales consideraciones que hacen corresponder las imágenes poética y visual como fases de un mismo proceso creativo que se bifurca -y continúa- en sus especificidades artísticas, son sustancialmente identificadas dentro de una misma cosmología, es decir, dentro de un mismo entramado real visualizado -sea el caso- por el artista, importante Conclusión a la que hemos llegado, que sostiene fuertemente la función

de la luz en el proceso creacional lezamiano, entendido este en todas las variantes de expresión (poética, pictórica), donde la “mirada de luz” actúa como catalizadora de un proceso de visualización. Otra importante Conclusión es la decisiva participación de esta mirada contemplativa, como dinámica actuante en el proceso creativo, que equivaldría a la “mirada atenta” necesaria para develar la poesía. Tal y como ocurriera en la poética lezamiana cuando en el instante de la poesía se convoca la imagen, la función de la luz es la gestora de la figuración de un espacio que se abre a las posibilidades de la creación. Las introspecciones teóricas de Lezama en sus textos críticos y su particular interés por la plástica, realzan la importancia de la imagen visual en su cosmología y su rango dentro de ella, derivación de la propia condición plástica de su imagen poética, que además explican las analogías que hacen corresponder los conceptos poéticos en la eidética lezamiana, sumergidos ambos en una plasticidad que da tono a su escritura. La imagen visual, de este modo, es la resultante más notoria de tal acción creativa, ya que el motivo esencial de su poética es lograr la corporeidad del mundo, sólo alcanzable -ya sabemos- por la luz que devela sus “imágenes posibles”. Por la importancia de estas consideraciones que parangonan la poesía con la plástica, hemos estudiado con profundidad las consideraciones estéticas de Lezama Lima sobre arte, y más específicamente, sobre el arte pictórico, expresadas en artículos y ensayos, sobre todo aquellos más directamente dirigidos al entorno de pintores que se integraron a la revista *Orígenes*, textos que nos han aportado una inusitada profundidad de análisis que trasciende el simple comentario casuístico para develar la intrínquilis de su paradigma de la luz. En estos textos de crítica artística hemos descubierto el modo en que se construye la imagen visual a partir de los elementos básicos de la imagen poética, ya que estas no limitan sus comentarios a descripciones estéticas -con ser estas descripciones integrantes de sus teorizaciones- sino que dimanen de un espectro de mayores resonancias que las enlazan a una poética donde Verbo y Luz tienen un mismo sitio. El cromatismo en la obra lezamiana -resaltado a lo largo del

presente estudio, ejemplificador de sus concepciones lumínicas tanto en narrativa como en poesía y prosa reflexiva- es punto de apoyo para su crítica de artes plásticas, y por la importancia que para él reviste como elemento constitutivo de su imagen visual, es argumento que se repite en la exégesis de diversos pintores. No sólo en sus comentarios de la pintura europea sino también del quehacer de la pintura oriental, se ha entendido el sentido de la “metamorfosis” del color para lograr la exquisitez de la figura más perfecta. El referente natural como impulsión del sujeto metafórico en la imagen poética lezamiana, aparece igualmente en la base configurativa de la imagen plástica -que es su visualización, ya sabemos- pues de la profundidad de su arraigo dependerá el mayor coeficiente de “imaginación”. Por esta decisiva incorporación de una apoyatura natural y material, para Lezama la creación adquiere una necesidad imperiosa de buscar sus correspondencias reales - paisajísticas, geográficas, culturales, históricas- significación crecida de una semántica que enriquecerá la imagen lograda. En esta mirada a la plástica, especial relieve ha tenido la valoración de la obra de los pintores cubanos, muy en particular a los vinculados al Grupo Orígenes, toda vez que representaban no sólo estéticas aisladas de especial relieve, sino todo aquello que integró su búsqueda de “lo cubano”, elemento que sustentó el manifiesto estético origenista. Las mismas consideraciones teóricas, vinculadas a su “sistema poético”, que destacara de las obras pictóricas del catálogo universal, se vierten en la exégesis de obras cubanas. De tal modo, y por la importancia dentro de su eidética, hemos valorado los comentarios a la obra de Fidelio Ponce, Arístides Fernández, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Martínez Pedro, Fayad Jamis, y con énfasis especial por las semejanzas y ambivalencias conceptuales, a la obra de René Portocarrero. Los motivos recurrentes en el conocido pintor cubano dados en la naturaleza, el ámbito citadino como *physis*, las figuras míticas del ángel, las máscaras que sobredimensionan una figura con posibilidad múltiple de conversión, las figuras en aspiración teleológica que en Portocarrero son simbolizadas en la

Catedral, sostienen el mismo empeño por salir del ostracismo y del “complejo de subdesarrollo” que guió su obra ejemplar, y sitúa Lezama Lima en esta vocación de trascendencia, sinonimia artística de su proyecto de la “teleología insular”, proyecto de crecimiento espiritual que ansiaba para su país. Las confluencias encontradas entre la obra poética de Lezama Lima y la de pintores cubanos, como René Portocarrero, fija una importante Conclusión en la correspondencia hallada entre los universos poético y pictórico como macroimagen de una misma cosmología, que expresa de diversos modos, una misma manifestación de lo cubano. De la exégesis pormenorizada del elemento de la luz en la obra de José Lezama Lima, expuesta en el Capítulo III, y a partir de las Conclusiones aportadas, se logra el cumplimiento de los dos Objetivos trazados: el de determinar el paradigma de la luz dentro de su cosmología (obtenido por un estudio sincrónico de los textos) y el de situar a José Lezama Lima dentro del *corpus* creativo cubano, al proyectar los presupuestos poéticos lezamianos a un macroespacio de mayor resonancia, que trasfunde la poética implícita en los pictóricos.

El estudio realizado, que ha partido de la hipótesis inicial de la luz como uno de los elementos paradigmáticos en la cosmología poética de José Lezama Lima, y que se apoyado en los postulados básicos que categorizan el sistema poético lezamiano como un sistema eidético pleno de consonancias filosóficas, y a su poesía como un nuevo paradigma filosófico, nos ha permitido probar la tesis que define el concepto de la luz en la obra de José Lezama Lima como un paradigma filosófico de su cosmología.

BIBLIOGRAFIA

I. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Ensayos

- Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1938.
- Arístides Fernández*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1950.
- Analecta del reloj*, La Habana, Ed. Orígenes, 1953.
- La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.
- Tratados en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1958.
- La cantidad hechizada*, La Habana, Ediciones UNION, 1970.
- Confluencias. Selección de ensayos*, ed. de Abel Enrique Prieto, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988.
- La Habana. Un poeta interpreta su ciudad*, ed. de José Prats Sariol, Madrid, Verbum, 1991.
- Imagen y posibilidad*, ed. Ciro Bianchi, La Habana, Letras cubanas, 1992.
- La visualidad infinita (crítica de pintura cubana)*, ed. Leonel Capote, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- La materia artizada (críticas de arte)*, ed. José Prats Sariol, Madrid, Tecnos, 1996.
- El reino de la imagen*, selección y edición Julio Ortega, Caracas, Ayacucho, 1981.
- Escritos de Estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Ed. Dyckinson, 2010.

Poesía

- Muerte de Narciso*, La Habana, Úcar García, 1937.
- Enemigo rumor*, La Habana, Úcar García, 1941.
- Aventuras sigilosas*, La Habana, Ed. Orígenes, 1945.
- La fijeza*, La Habana, Ed. Orígenes, 1949.
- Dador*, La Habana, Úcar García, 1960.
- Fragmentos a su imán*, La Habana, Arte y Literatura, 1977.
- Poesía completa*, introducción y ed. Emilio de Armas, La Habana, Letras cubanas, 1985.

Novela

- Paradiso*, La Habana, Ed. UNION, 1966.
- Paradiso*, ed. de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.
- Oppiano Licario*, La Habana, Arte y Literatura, 1977.
- Oppiano Licario*, México, Biblioteca Era, 1977.
- Oppiano Licario*, Edición de César López, en Madrid, Cátedra, 1989.
- Paradiso*, edición coordinada por Cintio Vitier. Buenos Aires, Río de Janeiro, Paris, ed. UNESCO, Colección Archivos, 1996 (primera edición de 1988).

Cuentos

Cuentos, La Habana, Letras Cubanas, 1987.

Relatos, ed. de Reynaldo González, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Juego de las decapitaciones, ed. de José Ángel Valente, Barcelona, Ed. Montesinos, 1982.

Archivos, diarios, recopilaciones

Órbita de Lezama Lima: selección y ed. Armando Álvarez Bravo, La Habana, UNION, 1966.

Archivos de José Lezama Lima. Miscelánea: edición Iván González Cruz, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Arces, 1998.

Diario, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 79 (Tercera Época), La Habana (1988), 2, mayo-agosto, Año 79 (Tercera Época).

Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración múltiple, selección y notas Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

Albur de la literatura cubana (conferencias, 1966), edición de Iván González Cruz, La Habana, Instituto Superior de Arte, 1992.

Álbum de los amigos de José Lezama Lima, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima, introducción, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, Madrid, Ed. Verbum, 2000.

Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima, edición de Iván González Cruz, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

Imago: Archivo de José Lezama Lima, transcripción, introducción y edición de Iván González Cruz, Valencia, Consejería de Empresa, Universidad y Ciencia, 2005.

Editoriales de Nadie Parecía, prólogo de José Prats Sariol, La Habana, Vivarium, 1992.

Refutación de los espejos, selección Víctor Toledo, Universidad de Puebla, 2010.

Correspondencia

Cartas (1939-1976), edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Editorial Orígenes, 1979.

Cartas a Eloísa y otra correspondencia, Madrid, Editorial Verbum, 1998.

Como las cartas no llegan, ed. Ciro Bianchi, Bogotá, Colombia, UNION, 2000.

Correspondencia con María Zambrano. Correspondencia entre María Zambrano y María Luisa Bautista, ed. Javier Fornieles Ten, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2006.

Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, relaciones literarias y epistolario, edición Javier Fornieles Ten, Sevilla, Ed. Espuela de Plata, 2009.

Diccionarios

José Lezama Lima. Diccionario de citas. Edición de Víctor Fowler y Carmen Berenger Hernández, La Habana, Letras Cubanas, 2000.

Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima, Edición de Máximo Cacheira. Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de

Vigo, 2001.-*Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia, Consejería de Cultura y Educación, 2000.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE EL AUTOR

- Alberto, Eliseo: “José Lezama Lima”, en *Dos cubalibres*, Barcelona, Ediciones Península, 2004.
- Álvarez Bravo, Armando: *Órbita de Lezama Lima*, La Habana, Unión, 1966.
- _____: “Recuerdos de José Lezama Lima”, en *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, ed. Gema Areta, Madrid, Ed. Verbum, 2011, pp. 11-28.
- Arcos, Jorge Luis: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990.
- _____: “La poesía de Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética”, en *La Palabra perdida*, La Habana, Letras cubanas, 2004.
- _____: “Para una relectura de *Oppiano Licario*”, en *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, ed. Teresa Basile y Nancy Calomarde, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2013, pp. 11-120.
- Armas, Emilio de: “Inicio y escape de José Lezama Lima”, en su edición de José Lezama Lima, *Poesía completa*, Madrid, Aguilar, 1988; vol. II, pp. 199-201.
- Barchino, Matías: “El poder del verbo: algunas apariciones de la poesía de Lezama en la novela contemporánea”, en *Memorias del Coloquio Internacional “A partir de la poesía. La Era Lezama”*, Instituto de Literatura y Lingüística, Ed. Cubarte, 2010 (versión digital).
- Bello, Ricardo Alfredo: *Lezama Lima, lector de Pascal*, Valencia, Venezuela, Editorial del Gobierno de Carabobo, 1992.
- Bejel, Emilio: “Imagen y posibilidad en José Lezama Lima” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Centro de investigaciones latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.
- _____: *José Lezama Lima, poet of the Image*, University of Florida, Editorial Board, 1990.
- _____: “Lezama Lima o las equiprobabilidades del olvido” en *Lezama Lima*, ed. Eugenio Suárez Galbán, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.
- Benedeti, Mario: “José Lezama Lima, más allá de los malentendidos”, en *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 85-91.
- Bianchi Ross, Ciro: *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2009.
- Cacheiro, Maximino: *El sentido irisado. Leyendo Paradiso de Lezama Lima*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, 210.
- Calomarde, Nancy: “Por los caminos del coloquio” en *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, *op.cit.* pp.189-204.
- Camacho-Gingerich, Alina: *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*, Miami, Ediciones Universal, 1990.
- Cañas, Dionisio: “La oquedad creadora: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, en *Ínsula*, (1982), 426, pp. 1 y 10.
- Carrió Mendía, Raquel: “La imagen histórica en Paradiso”, en *Paradiso*, Buenos Aires; Rio de Janeiro; Paris [etc.], Ed. UNESCO, Colección Archivos, 1996, pp. 539-555.
- Castillo Zapata, Rafael: *La espiral incesante. Lezama y sus herederos*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2010.

- Cortázar, Julio: "Para llegar a Lezama Lima" (1966), en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991.
- Collazos, Oscar: "La expresión americana" en *Lezama Lima*, *op.cit.*
- Champi, Irlemar: "Lezama Lima: la imagen posible", en *Revista de la Universidad de México*, (1982), 5.
- Cruz, Arnaldo: *El primitivo implorante: el Sistema Poético del Mundo de José Lezama Lima*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- Chiampi Cortez, Irlemar: "La proliferación barroca en *Paradiso*", en *José Lezama Lima, textos críticos*, ed. Justo C. Ulloa, Miami, Ediciones Universal, 1979, p. 82-90.
- _____: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Dalmagro, María Cristina: "Como las cartas no legan...", José Lezama Lima. Epistolario y configuración autobiográfica, en *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, *op.cit.* pp. 349-362.
- Davidi, Einat : "La noche órfica de José Lezama Lima", en *José Lezama Lima. La palabra...*, *op.cit.* pp. 105-124.
- Espinosa, Carlos: *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras cubanas, 1986.
- Espinosa García, Reynier: "Los atisbos del poeta: José Lezama Lima ante la creación pictórica de su tiempo", en *Memorias del Coloquio Internacional "A partir de la poesía. La Era Lezama"*, *op.cit.*
- Fernández Retamar, Roberto: "La poesía de José Lezama Lima", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- _____: *La poesía contemporánea en Cuba*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1954.
- Friol, Roberto: "Los ojos", en *Paradiso*, edición crítica Cintio Vitier, *op.cit.* Sección "Lecturas del texto" pp. 658-659.
- Fuentes, Carlos: "José Lezama Lima: cuerpo y palabra del barroco", en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Fuentes, Ivette: *La incesante temporalidad de la poesía. Sobre el concepto espacio-temporal en la obra e José Lezama Lima*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2007.
- _____: "Hacia un paradigma de la luz en la poesía cubana: 'Noche insular, jardines invisibles, de José Lezama Lima'", en *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, Paris, Ed. Le Manuscrit, 2010, pp. 187-200.
- García Marruz, Fina: "La poesía es un caracol nocturno" en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, *op.cit.*
- _____: "Estación de gloria" en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, *op.cit.* Sección "Testimonios" pp.278-288.
- Gayraud, Irène: "José Lezama Lima y el orfismo", en *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, *op.cit.* pp. 105-119.
- Gaztelu, Ángel: "*Muerte de Narciso*, rauda cetrería de metáforas", en *Recopilación de textos sobre...*, *op.cit.* pp. 103-106.
- Gimbernet, Esther: "Sobre *Paradiso* de José Lezama Lima" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992) LVIII, 159.
- González Álvarez, José Manuel: "Insularismo, literatura y cubanidad en la poética de José Lezama Lima", en http://3bp.blogspot.com/-ul8RYAVFoeg/Rop5klvmwTl/Ahl/Wtt6ZKB_sWk/s1600-h/jose-lezama-lima.jpg, [14 de mayo de 2007].
- González, Reynaldo: *El ingenuo culpable*, La Habana, Letras cubanas, 1988.
- _____: "Lezama: pintura y poesía", en *Unión*, (1987), 3, pp. 20-29.

- _____: *Lezama sin pedir permiso*: La Habana, Ed. Letras cubanas 2007.
- González Echevarría, Roberto: “Apetitos de Góngora y Lezama”, en *Revista Iberoamericana*, (1975), 92-93, pp. 479-491.
- _____: “La fiesta en Lezama. La representación de la fiesta y su significado en *Paradiso* y “El coche musical”, en *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, *op.cit.* pp. 19-44.
- Goytisolo, José Agustín: “La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, (1976), 42, pp. 157-175.
- Guerra, Félix: *Para leer debajo de un sicomoro. Entrevistas con José Lezama Lima*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1998.
- Hernández Bustos, Ernesto: “José Lezama Lima. Ligereza y sombra”, en *Biblioteca de México*, (1992), 11-12, pp. I-II.
- Hernández, Luis Rafael: “José Lezama Lima y la modernidad”, en *José Lezama Lima. La palabra...*, *op.cit.* pp.159-182.
- Hernández Novás, Raúl: “Renacimiento de un taller renacentista”, en *Casa de las Américas*, (1990), nº 180, pp. 133-142.
- León Bermúdez, Osneidy: “La Habana vista por Martí y Lezama. Acercamiento a la configuración de espacios en dos de sus crónicas”, en *Memorias del Coloquio Internacional “A partir de la poesía. La Era Lezama”*, *op.cit.*
- Lezama Lima, Eloísa: “Proceso semasiológico de la metáfora en el discurso de José Lezama Lima”, *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1987, pp. 1017-1022.
- _____: “Introducción” a su ed. de José Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 13-105.
- _____: Cartas manuscritas, en Archivo familiares de José Lezama Lima, Miami.
- López, César: “Introducción” en José Lezama Lima: *Oppiano Licario*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980.
- López Lemus, Virgilio: *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- López Parada, Esperanza: “Para una definición de la imagen en la cultura”. El vaso órfico o la jarra holandesa”, en *Gravitaciones sobre la obra...*, *op.cit.* pp. 121-146.
- Lupi, Juan Carlos: “Lezama Lima, Mallarmé y el evento insular” en *Lezama Lima: Orígenes, Revolución...*, *op.cit.* pp. 411-445.
- Llera, José Antonio: “De la sobreabundancia y el vacío: la poética de José Lezama Lima a la luz de George Bataille y san Juan de la Cruz”, en *Memorias del Coloquio Internacional “A partir de la poesía. La Era Lezama”*, *op.cit.*
- Martínez, Pedro Simón: “Interrogado a Lezama Lima”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, *op.cit.* pp. 11-41.
- Marturano, Jorge: “El insularismo de cara al mar”, en *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, *op.cit.* pp.205- 232.
- Mataix, Remedios: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2000.
- _____: *Para una teoría de la cultura. La expresión americana de José Lezama Lima*, Universidad de Alicante, Cuadernos “América sin nombre”, 2000.
- _____: *Para una teoría de la cultura. 'La expresión americana' de José Lezama Lima*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2000.
- _____: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Murcia, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/ Editions de la Universitat de Lleida, 2000.

- _____ : “Leer a Lezama desde el siglo XXI”, en *Gravitaciones en torno a la obra poética...*, *op.cit.* pp.301-330.
- _____ : “Otra broma colosal. Lecturas y relecturas del Lezama Lima póstumo”, en *Lezama Lima: Orígenes, revolución...*, *op.cit.* pp. 67-88.
- _____ : “‘Aquí llegamos, aquí no veníamos.’ La poesía última de Lezama y los vaivenes de los cánones”, en *José Lezama Lima. La palabra...*, *op.cit.* pp.183-216.
- Molinero Rita V.: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor, 1989.
- Motola, Patricia: “Coordenadas para *Sucesivas habaneras* de José Lezama Lima”, en *Memorias del Coloquio Internacional “A partir de la poesía. La Era Lezama”*, *op.cit.*
- Pérez Morales, Amanda: “Lo bello en lo sobrenatural. Anotaciones sobre el problema estético-filosófico en *Confluencias*”, en *Memorias del Coloquio Internacional “A partir de la poesía. La Era Lezama”*, *op.cit.*
- Ortega, Julio: *La poética del cambio*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- _____ : “Aproximaciones a *Paradiso*”, en *Relato de la utopía*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973.
- Pelegrín, Benito: “Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético: José Lezama Lima”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, *op.cit.* tomo I *Poesía*, p. 225-242.
- _____ : “Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad “en *Paradiso*, Edición crítica de Cintio Vitier, *op.cit.* pp. 621-645.
- _____ : “En soledad confusa...Sonora soledad. Audible oscuridad”, en *Gravitaciones en torno a la obra poética...*, *op.cit.* pp. 217- 238.
- Pereira, Manuel: “El Curso Delfico”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit*, pp. 598-618.
- Prats Sariol, José: “Prólogo” a su edición de José Lezama Lima, *La Habana. Un poeta interpreta su ciudad*, Madrid, Verbum, 1991, pp. 17-31.
- _____ : “Prólogo” a su edición de José Lezama Lima, *La materia artizada (críticas de arte)*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 9-20.
- Prieto, Abel Enrique: “Poesía póstuma de José Lezama Lima”, en *Casa de las Américas*, (1980), 150, pp. 143-149.
- _____ : “*Sucesiva o coordenadas habaneras*. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama”, en *Casa de las Américas*, (1985), 152, pp.14-19.
- _____ : “*Confluencias de Lezama*”, Introducción a José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*, selección y ed. A. Prieto, La Habana, Letras Cubanas, 1988; pp. V-XLI.
- _____ : “Lezama: entre la poética y la poesía”, en *Revista Iberoamericana*, (1991),154, pp. 17-24.
- Prieto, José Manuel: “Comprobación soñada de la imagen de la mar violeta”, en *Aldabonazo. Trocadero 162*, compiladores y editores William Navarrete y Regina Ávila, Valencia, Aduana Vieja Editorial, 2008.
- Rensoli Laliga, Lourdes: “Lezama Lima: la inmensidad de los espacios”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1992), 501, pp. 41-56.
- _____ : “La cultura del poeta” en *Revista de la Biblioteca Nacional “José Martí”*. La Habana, (1989) XXXI, 3, pp. 73-99.
- _____ y Fuentes, Ivette: *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1990.
- Ríos Ávila, Rubén: “Perlonger pasea por el parque Lezama”, en *Orígenes, revolución y después...*, ed. Teresa Basile y Nancy Calomarde, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2013, pp.177-188.

- Rodríguez Feo, José: "Introducción", en *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.
- Rojas, Rafael: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- _____: "México en Lezama", en *Lezama Lima. Orígenes, revolución... op.cit.* pp. 323-334.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: *El Paradiso de Lezama Lima (elucidación crítica)*, Madrid, Ínsula, 1980.
- _____: "El Enemigo rumor de José Lezama Lima" en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, op.cit.*
- _____: "Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima o la invención de la imagen" en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (1982), 1, pp. 49-58
- _____: "Paradiso o la aventura de la imagen", en Suárez Galván, Eugenio (ed.): *Lezama Lima, op.cit.*
- _____: "Lezama Lima y el culto marfil (el asedio a la poesía del Siglo de Oro español en Lezama)", en VV. AA., *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, México, UNAM, 1993.
- Saíenz, Enrique: "Poesía completa de José Lezama Lima", en *Casa de las Américas*, (1985), 152 pp. 20-25.
- Santí, Enrico Mario: "Lezama, Vitier y la crítica de la Razón Reminiscente", en *Revista Iberoamericana*, (1975), 92-93, pp. 535-546.
- _____, "La invención de Lezama Lima", en *Vuelta*, núm. 102 (1985), 102, pp. 45-52.
- Seguin, Marie Christine: *Des motifs pour dire les quatre éléments dans l'oeuvre poétique de Lezama Lima*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- _____: *José Lezama Lima: poète des quatre éléments*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- Souza, Raymond D.: *The poetic fiction of José Lezama Lima*, Columbia, University of Missouri Press, 1983.
- Suárez Galbán, Eugenio (ed.): *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.
- _____ y Cristina Vizcaíno (eds): *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Université de Poitiers, 1982), Madrid, Fundamentos, 1984, 2 vols.
- Sucre, Guillermo: "Lezama Lima: el logos de la imaginación", *Revista Iberoamericana*, (1975), 92-93, pp. 493-508.
- Ulloa, Justo C.: *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- Valcárcel, Eva: "La vivencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima "en *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 28 n° 2, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 1255-1263.
- _____: "El palpitante pez pájaro. Sobre la experiencia de la palabra poética sobre Lezama y Valente" en *Cuadernos hispanoamericanos* (2000), 600, junio, Madrid, pp. 25-30.
- Valdivieso, Jaime: *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980.
- Vitier, Cintio: "Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", en *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara (Cuba), Universidad Central de Las Villas, 1958.
- _____: "De las cartas que me escribió Lezama", en *Coloquio internacional... op.cit.*
- _____: "Martí y Darío en Lezama", *Casa de las Américas*, (1985), 152, pp. 4-13.
- _____: "Introducción" a su edición de José Lezama Lima, *Obras completas*, México, Aguilar, vol. I, 1975, pp. I-XXV.
- _____: *Para llegar a "Orígenes"*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

- _____: *Martí en Lezama*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001.
- _____: “Introducción del Coordinador”, en *Paradiso*, edición crítica Cintio Vitier, *op.cit.* pp. XIX-XXX.
- _____: “La ausencia del padre”, en *Paradiso*, *op.cit.* Sección IV “Lecturas del texto”, pp. 672-674.
- Xirau, Ramón: *Poesía iberoamericana contemporánea*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- _____: *Poesía y conocimiento: dos poetas y lo sagrado*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1953.
- Yurkevich, Saúl: “José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnívora y omnívora”, *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 116-128.
- Zambrano, María: “Hombre verdadero: José Lezama Lima” en *Islas*, Introducción, selección y ed. de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007.
- _____: “José Lezama Lima: hombre verdadero”, en *Islas*, *op.cit.*
- _____: “Liminar. Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en *Paradiso*, edición crítica Cintio Vitier, *op.cit.* pp. XV-XVII.

III. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS LITERATURA CUBANA

- Agramante, Roberto: “Prefacio a la filosofía cubana” en *Revista Cubana de Filosofía* (1948) I, 5.
- Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, Ed. UNION, 1990.
- _____: *Orígenes, la pobreza irradiante*. Letras cubanas, La Habana, 1988.
- _____: *La palabra perdida*, La Habana, Ed. UNION, 2001.
- _____: “*Paradiso* (José Lezama Lima)”, en *Cuba. Scribner World Scholar Series*, Alan West-Durán editor in chief, Maine, USA, Gale Cengage Learning, 2012
- Barquet, Jesús: *Consagración de La Habana. Peculiaridades del Grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, Letras de Oro, 1991.
- _____: “La poética de Gastón Baquero y el Grupo Orígenes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1991), 496, pp. 121-128.
- Botí, Regino: *Poesía*, selección y prólogo de Imeldo Álvarez, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977.
- Bueno, Salvador: *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Nacional, 1972.
- Cancellier, Antonella: *Apuntes para una poética de la luz en José María Heredia*, en www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas.../cancellier.pdf.
- Casal, Julián del: *Poesías completas*, recopilación, ensayo preliminar y notas de Mario Cabrera Sagui, La Habana, Dirección de Cultura, 1945.
- Delgado, Ignacio: *José Martí y Nuestra América*, Concordia, Aachen, 2004.
- Diego, Eliseo: *Prosas escogidas*, Letras cubanas, La Habana, 1985.
- _____: *Obra poética*, compilación de Josefina de Diego, introducción de Enrique Saíenz, La Habana, Eds. Letras cubanas y UNION, 2001
- Fernández Retamar, Roberto: “La crítica de José Martí” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Letras cubanas, 1975.
- _____: *La poesía contemporánea en Cuba. 1927-1953*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1954.

- Filosofía, Teología, Literatura: aportes cubanos*, coordinador Raúl Fornet-Betancourt, Aachen, Concordia, 1999,
- Fornet Betancourt, Raúl: *Aproximaciones a José Martí*. Aachen, Concordia, 1998.
- Fuentes, Ivette: *La incesante temporalidad de la poesía*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2006.
- _____: *A través de su espejo. Sobre la poética de Eliseo Diego*, La Habana, Eds. Letras cubanas y Extramuros, 2006.
- _____: *La cultura y la poesía como nuevos paradigmas filosóficos*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2008.
- García Marruz, Fina: *Darío, Martí y lo germinal americano*, La Habana, Ediciones UNION, 2001.
- _____: “Lo exterior en la poesía”, en *Ensayos*, La Habana, Letras cubanas, 2003.
- _____: “Juan Ramón”, en *Ensayos*, *op.cit.*
- _____: *Obra poética*, 2 volúmenes, La Habana, Letras cubanas, 2008.
- _____: *La familia de Orígenes*, La Habana, Ed. UNION, 1997
- _____: *Antología poética ¿De qué silencio eres tú silencio?*, ed. e introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo, selección de Fina García Marruz, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- García Bárcena, Rafael: *Estructura de la estructura*. La Habana, 1948
- _____: *Redescubrimiento de Dios*. La Habana, 1956
- Guadarrama, Pablo: *Valoraciones sobre el pensamiento cubano y latinoamericano*, La Habana, Ed. 1985.
- _____: *El pensamiento en Cuba en el siglo XX (1900-1960)*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1995.
- Historia de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Ed. Letras cubanas, 2003.
- López Lemus, Virgilio: “Prólogo” a *Doscientos años de poesía cubana*, La Habana, Ed. Abril, 1997.
- Martí, José: *Obras completas*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1985.
- Monal, Isabel y Miranda, Olivia: *Pensamiento cubano siglo XIX*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 2002.
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, (1940), La Habana, Ciencias Sociales, 1999.
- Pérez de Zambrana, Luisa: *Antología poética*, selección y prólogo Sergio Chaple, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977
- Piñera Llera, Humberto: *Panorama histórico de la filosofía cubana*, Washington, Unión Panamericana, 1960.
- Rodríguez Rivera, Guillermo: *Ensayos voluntarios*, La Habana, Letras cubanas, 1984.
- _____: *Sobre la historia del tropo poético*, La Habana, Letras cubanas, 1985.
- Rojas, Rafael: *Isla sin fin*. Ediciones Universal, Miami, 1998.
- _____: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio*. Anagrama, Barcelona, 2006.
- _____: *Motivos de Anteo*, Madrid, Ed. Colibrí, 2008.
- Sainz, Enrique: *Diálogos con la poesía*, UNION, 2003.
- Schullman, Ivan: *Símbolo y color en José Martí*. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1970.
- Solís, Clea: *Obra poética*, compilación de Fina García Marruz y Cintio Vitier, prólogo de Fina García Marruz, La Habana, Letras cubanas, 1998.
- Vitier, Cintio: *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. México, Siglo XXI, 1975.
- _____: *Temas martianos*. La Habana, UNION, 1982.

- _____: Martí en Lezama. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000.
- _____: e Ikeda, Daisaku: *Diálogo sobre José Martí, el Apóstol de Cuba*. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001.
- _____: *Resistencia y libertad*. Ediciones UNION, La Habana, 1999.
- _____: *Lo cubano en la poesía*. Universidad Central de Las Villas, 1958.
- _____: *La espiritualidad de José Martí*. Vivarium, 2001.
- _____: *Diez poetas cubanos. 1937 – 1947*, La Habana, Ed. Orígenes, 1948.
- _____: “Prólogo” a *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ordenamiento, antología y notas de C. Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952
- _____: *Obras*, tomo I (*Poética*), La Habana, Ed. Letras cubanas, 1997
- _____: “Varela y Martí” en *José Martí: en el sol de su mundo moral*, Vivarium, La Habana, 2004.
- Vitier, Medardo: *Las ideas y la filosofía en Cuba*, La Habana, 1970.
- Zenea, Juan Clemente: *Poesía*, recopilación y prólogo de José Lezama Lima, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Editora Nacional de Cuba, 1966.
- _____: *Poemas selectos*, prefacio de Mariano Brull, dibujos de Amelia Peláez, La Habana Revista de La Habana, 1944.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

- Aínsa, Fernando: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, Arte y Literatura, 2002.
- _____: *La espiral abierta de la novela latinoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- Ávila, santa Teresa de: *Las moradas*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1974.
- Barchino, Matías y Rubio Martín, María: *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Castilla La Mancha, Ediciones universitarias, 2004.
- Becerra, Eduardo, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
- Benedetti, Mario: *Crítica cómplice*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971.
- _____: El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo, México, UNAM, 1979.
- Colón, Cristóbal: *Diario de navegación (1791)*, prólogo de Lorenzo García Vega, La Habana, Comisión Nacional de la UNESCO, 1961
- Cruz, san Juan de la: *Obras escogidas*. Colección Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- _____: *Subida del Monte Carmelo*, Introducción, revisión textual y notas al texto José Vicente Rodríguez, Introducción y notas doctrinales Federico Ruiz Salvador, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1995.
- _____: *Poesía*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975.
- _____: *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, ed. Crisógono de Jesús Sacramentado y Licinio Ruano, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972.
- Cruz, sor Juana Inés de la: *Primero sueño*, primer estudio preliminar de Karl Vossler: “El mundo es sueño”, segundo estudio preliminar de Ludwig Pfandall: “Sor Juana como soñadora”, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1953.
- Darío, Rubén: *Azul*, edición del centenario, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988.
- _____: *Obras completas*, tomo I, Madrid, Afrodísio Aguado, S.A., 1950.

- _____: Rubén Darío: “Antonio Machado” (*El cante errante*), en *Poesía*, selección y prólogo de Mario Benedetti, La Habana, Casa de las Américas, 1967.
- Fornet Betancourt, Raúl: *Estudios de filosofía latinoamericana*, Universidad Pontificia de México, 1979.
- _____: "Pensamiento iberoamericano como base para un modelo de filosofía intercultural" en *Cultura, ética, poder* (1994), IX, 19, pp. 61-70.
- _____: "Aprender a filosofar desde el contexto del diálogo de las culturas" en *Transformación intercultural de la filosofía*, Bilbao, Ediciones Desclée, 2001.
- Gaos, José: “¿Cómo hacer filosofía?” en *Pensamiento en lengua española*, Editorial Stylo, México, 1945.
- García Castro, José María: *La filosofía poética de Antonio Machado*. Biblioteca de Ensayo 78, Serie Mayor (versión digital) <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/21288/1/Cuadernos%20Filosofia%202022-2.pdf>
- García Lorca, Federico: *Obras completas*, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Ediciones Aguilar, 1963.
- García, Marciano: *La presencia descubierta de Dios*, Santo Domingo, Ed. Monte Carmelo, Ed. Espiritualidad del Caribe, 1998.
- García Marruz, Fina: “Juan Ramón”, en *Ensayos, op.cit.*
- Huidobro, Vicente: “La creación pura. (Ensayo de estética)”, en *Obra selecta*, selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas Luis Navarrete Orta, Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Jiménez, Juan Ramón: *Españoles de tres mundos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1942.
- _____: Juan Ramón Jiménez: *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957.
- _____: *La poesía cubana en 1936*. La Habana, Institución Hispanoamericana de cultura, La Habana, 1937.
- _____: *Estética y Ética estética*. Madrid, Ed. Aguilar, 1967
- _____: *Tercera antología poética*. Ediciones Biblioteca Nueva, Madrid, 1957.
- Machado, Antonio: *Antología poética de Antonio Machado*, edición bilingüe español-chino, prólogo de César Antonio Molina, traducción al chino de Zao Zhenjiang, Pekin, Editorial de Educación de Hebei, 2007
- Mancho Duque, María de Jesús: *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.
- Malpartida, Juan: “La filosofía poética de Antonio Machado” en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-filosofia-poetica-de-antonio-machado>
- Monal, Isabel: *Las ideas en la América Latina*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1985.
- Ortega, Julio: *La poética del cambio*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Ortega y Gasset, José: *¿Qué es la filosofía?* (1958) Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- _____: *Ideas y creencias*, en *Obras Completas* t.5, Madrid, 1983.
- _____: *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*. vol.3, *Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001.
- Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Rodó, José Enrique: *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Editorial Cátedra, 1991.
- Shullman, Ivan: *Estudios críticos sobre el modernismo*, introducción y selección de Homero Castillo, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

- Silvestre, Blas: "Reflexión sobre La noche oscura de San Juan de la Cruz", en <http://creerrenti.blogspot.com/2015/02/reflexión-sobre-la-noche-oscura> [25 de febrero de 2015].
- Soriano Vallés, Alejandro: *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*, México. Editorial Garabatos, 2010.
- Zambrano, María: *Filosofía y Poesía*, Universidad Michoacana, Morelia, 1939.
- _____: "La metáfora del corazón" en Revista *Orígenes* (1944) I, 3.
- _____: "La Cuba secreta." *Orígenes* (1948) V, 20.
- _____: *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____: *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____: *El tiempo y los sueños*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992.
- _____: *De la aurora*, ed. Jesús Moreno Sanz, Madrid, Ed. Tabla Rasa, 2004.
- _____: Islas, ed. y prólogo Jorge Luis Arcos, Madrid, Ed. Verbum, 2007.
- _____: *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano, La razón en la sombra. Antología crítica de María Zambrano*, ed. Jesús Moreno Sanz, Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- _____: *Algunos lugares de la pintura*, ed, introducción y notas de Pedro Chacón, Madrid, Ed. Eutelequia, 2002.
- Zea, Leopoldo: *América como conciencia*. México D.F., UNAM, 1972.
- _____: *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más*, México, Editorial Siglo XXI, México D.F., 1969.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS TEMAS GENERALES

- Al- Jâmî ,Abd Ar-Rahmân: *Los Hábitos de la Intimidad* ,traducción y prólogo Jordi Quingles Fontacuberta, <http://es.scribd.com/doc/243267203/Abdar-Raham-Los-Halitos-de-las-Intimidad-Desconocido-txt#scribd> [16-10-2004].
- Ambacher, Michel: *Les philosophies de la nature*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.
- Auger, Pierre: *El hombre microscópico*, Madrid, Gredos, S.A. 1969.
- Bachelard, Gaston: *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1965.
- _____: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, F.C.E., 1972.
- _____: *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bajtín, Mijail: *Problemas literarios y artísticos*, La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1986.
- _____: "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela" en *Problemas literarios y artísticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1996.
- Béguin, Albert : *L'âme romantique et le rêve*. Libraire José Corti, Paris, 2006.
- Benemelis, Juan F.: *El logos cuántico*, Neo Club Ediciones, Miami, 2014.
- _____: *Logos y axiomas*, Miami, Neo Club Ediciones, 2014.
- Bergson, Henri: *Introducción a la metafísica*. Montevideo, Claudio García Editores, 1944, p. 11.
- _____: "Préface" en *Durée et simultanéité (A propós de la théorie de Einstein)* Paris, Libraire Félix Algan, 1922.
- _____: *Memoria y vida*. Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1969.
- Bravo, Víctor; *Los poderes de la ficción*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.

- Callois, Roger: *Le Mythe et l' homme*, París, Edit. Gallimard, 1938.
- Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras. Sicoanálisis del mito*, México, F.C.E., 1959.
- Capra, Fritjof: *El Tao de la Física*, Madrid, Taurus Ediciones, 2004.
- Caudet, Yarla F.: *Diccionario de Mitología*, Madrid, Edimat Libros, S.A., 1998.
- Chardin, Teilhard de: *La activación de la energía*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967.
- _____: *La energía humana*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967.
- Chittick, William C.: *Mundos imaginales. Ibn Arabi y la diversidad de las creencias*, Sevilla, Mandala Ediciones, 2003.
- Conrad-Martius, Hedwing: *El tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.
- Corbin, Henri: *El hombre de luz en el sufismo iranio*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, prólogo de Agustín López, Madrid, Ediciones Siruela, 1984.
- _____: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, versión española de Ana Serrano y Pablo Beneito, Barcelona, Ed. Destino, 1993.
- Dilthey, Wilham: *El mundo histórico*, México, Fondo de cultura económica, 1978.
- _____: *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- _____: *Vida y poesía*, México, Fondo de cultura económica, 1945.
- _____: *Introducción a las ciencias del espíritu*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1988.
- Eckartshausen, Karl von: *De las fuerzas mágicas de la naturaleza* (fragmentos) (comentarios de J. Peredejorgi, <http://www.lapuertaonline.es/ar81.html>).
- _____: *La nube en el santuario*, Barcelona, Ed. Obelisco, 1992.
- _____: *Pour mediter. Avant la lectura des lettres (Extrait d'un traité de chimie)*, en *Livres mystiques*
<http://livresmystiques.com/partieTEXTES/Echcartshausen/Lanuee1/lanuee.html>.
- Eliade, Mircea : *Le sacré et le profane*. Gallimard, París, 1965
- Eliot, T.S.: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé, Editores S.A., 1944.
- Ficino, Marsilio: *El libro del Sol* (1576), traducción Geoffrey Cornelius, Darby Castello, Toby Graeme, Angela Vors y Vermon Wells, en *Sphinx 6: A Journal for Archetypal Psychology and the Arts*, 1994, F:/Libro del Sol. Files / translate-p.htm
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1978.
- _____: *Las palabras y las cosas*, México, Ed. Siglo XXI, 1977.
- Freud, Sigmund: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Teoría de los colores*, Buenos Aires, 1945.
- Grigorian, A. y Polak, S.A.: *Las ideas básicas de la física*, Montevideo, Edit. Pueblos Unidos, 1962.
- Harpur, Patrik: *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Girona, Atalanta, 2006.
- Hawking, Stephen W.: *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Huizinga, John: *El otoño de la Edad Media*. Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- Husserl, Edmund: *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Alianza Universal, Madrid, 1944.
- Husserl, Edmund: *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Piados, 1992.
- Jacob, Max: *Fronteras de la poesía*. La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945.
- Kuhn, T: *La estructura de las revoluciones científicas*, México. F.C.E., 1971.
- Lévi Strauss, Claude: *Mitológicas*, México, F.C.E., 1982.
- Lévinas, Emmanuel: *Etique et infini*, París, Ediciones Fayard, 1982.
- _____: *Humanismo del Otro Hombre*, Madrid, Caparrós Editores, 1998.

- _____: *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Editorial Trotta S.A., Madrid, 2001.
- López Lemus, Virgilio: *Narciso, las aguas y el espejo*, La Habana, Ed. UNION, 2007.
- Macherey, Pierre: *¿A quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- Maritain, Jacques: *Ciencia y sabiduría*, Ediciones Desclée, Buenos Aires, 1945.
- Massignon, Louis: *Ciencia de la compasión. Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*, edición y traducción de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Ed. Trotta, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice: *El Ojo y el Espíritu*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.
- _____: *Le visible et l'invisible*, Paris, Ediciones Gallimard, 1964.
- _____: *Fenomenología de la percepción*, París, Ed. Gallimard, 1949.
- Miranda, Anisia: *Mitos y leyendas de la antigua Grecia*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1966.
- Mondolfo, Rodolfo: *El pensamiento antiguo*, La Habana, Ciencias Sociales, 1971.
- Moreno Sanz, Jesús: *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano* (4 volúmenes) (Verbum, Madrid, 2008).
- Pascal, Blaise: *Pensamientos*, Madrid, Editorial Espasa Calpe S.A., 2001.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*, México, Fondo de cultura económica, 1972.
- Poe, Edgar A.: *Eureka*, Edit. Samper S.A.
- _____: *Cuentos completos*, al cuidado de Fernando Iwasaki y Jorge Volpi, prólogo de Julio Cortázar, prefacios de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, Colección Voces /Literatura.
- Portuondo, José A.: *Ensayos de estética y teoría literaria*, Edit. Letras cubanas, 1986.
- Platón: *Timeo en Obras*. Madrid, EDAF, 1950.
- Reyes, Alfonso: *Páginas escogidas*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- Reisz de Rivarola, Susana: *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., 1989.
- Ricoeur, Paul: *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979
- San Agustín: *Confesiones*, traducción de José Cosgaya, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005
- San Buenaventura: "Prólogo" a *Itinerario de la mente hacia Dios*, en *Biblioteca Católica*, versión digital [www.http://arzobispadodelahabana.arqhabana.org/bcd/biblioteca.htm](http://www.arzobispadodelahabana.arqhabana.org/bcd/biblioteca.htm)
- Santayana, Jorge: *Tres poetas filósofos*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1943.
- Serrano, Jacques: *La significación de los cuerpos*. Barcelona, Troquel S.A., 1967.
- Serrano, Jorge A.: *El pensamiento de Albert Einstein*, México, D.F., Centro de Estudios Educativos, 1987.
- Schelling, Friedrich: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Buenos Aires, Ediciones Aguilar, 1954.
- _____: *La esencia de la libertad humana*, Buenos Aires, Instituto de Filosofía, 1950.
- Stein, Edith: *La ciencia de la cruz, en Obras Completas*, Volumen 1, San Sebastián, Ed. DINOR, 1959.
- Toledo, Víctor: *El retorno órfico. Aportaciones al análisis métrico-musical*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.
- Valéry, Paul: *Poésies*, París, Gallimard, 1930.
- _____: *Introduction á la poétique*, París, Gallimard, 1938.
- _____: *La idea fija*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1954, p.16.
- _____: *Eupalinos o el Arquitecto*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1944
- Valverde, José María: *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Zumthor, Paul: *La medida del mundo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993