

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



EL -OTRO- QUE SIGUE CAMINADO
LA POESÍA COMO METÁFORA DE LA RESURRECCIÓN
EN JOSÉ LEZAMA LIMA

Doctorando: **FRANCISCO JAVIER FORNIELES TEN**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D^a. Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

V^o B^o
La Directora de la Tesis

El Doctorando

Fdo.: D^a Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: FranciscoJavier Fornieles Ten

2009

INDICE

Introducción	7
I. Del Génesis y Cristo a la imagen lezamiana: Consideraciones hermeneúicas	
I. 1. Primera matriz: el Génesis bíblico.....	47
I. 2. Segunda matriz: los Evangelios.....	61
I.3. Símbolo y sacrificio en el sistema poético lezamiano.....	72
I.4. El conocimiento órfico de la realidad.....	85
I.5. El catolicismo en el grupo <i>Orígenes</i>	96
II. Cartografía poética de Cuba en los años treinta. La presencia de Juan Ramón Jiménez y María Zambrano en La Habana	
II. 1. El grupo minorista y la <i>Revista de Avance</i>	119
II. 1.1. Los escritores minoristas. Divergencias con José Lezama Lima.....	129
II. 2. Juan Ramón Jiménez en Cuba y su encuentro con José Lezama Lima....	151
II. 2.1. Cuba: segundo magisterio lírico de Juan Ramón Jiménez.....	159
II. 2. 2. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima.....	174
II. 3. La Habana secreta de María Zambrano.....	181
II. 3.1. María Zambrano en <i>Orígenes</i>	188
II. 3.2. María Zambrano, comentarista de la obra de José Lezama Lima.....	194

III. Los primeros escritos de José Lezama Lima

III. 1. El secreto de Juan Ramón y otras composiciones en torno al maestro andaluz.....	202
III. 1. 1. “El secreto de Garcilaso”.....	203
III. 1. 2. “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”.....	207
III. 1. 3. “Coloquio con Juan Ramón”.....	210
III. 2. “Muerte de Narciso”: obertura poética en la obra de José Lezama Lima.....	214
III.2.1. La historia de Narciso como paradigma fenomenológico de la creación.....	215
III. 2. 2. La crítica ante “Muerte de Narciso”.....	226
III. 3. La cuentística de José Lezama Lima.....	234
III. 3. 1. Un cuento órfico: “Fugados”.....	241
III. 3. 2. Un cuento chino: “Juego de las decapitaciones”.....	246
III.3.3. <i>Cangrejos, golondrinas</i> : memoria y devenir.....	255

IV. Trasuntos del Carmelo y del Barroco en el sistema poético de Lezama

IV.1. Influencia del Carmelo en la concepción poética de José Lezama Lima.	264
IV. 1.1. La <i>Noche Oscura</i> de San Juan de la Cruz.....	266
IV.1.2. El “no rechazar” de Santa Teresa de Jesús.....	283
IV. 2. El retablo barroco en la fundamentación de la imagen lezamiana.....	290
IV.2.1. Las negras sombras de Quevedo.....	293

IV. 2.2. Lectura tomista de un <i>Auto</i> de Calderón.....	302
IV. 3. Contemporaneidad de Don Luis de Góngora.....	308
IV. 3.1. Góngora y el Barroco. Actualidad y presencia en la literatura europea moderna.....	312
IV.3.2. La metáfora gongorina, la imagen lezamiana.....	327

V. El simbolismo francés: nuevos fundamentos para la imagen nazarena de Lezama.

V.1. Las letras francesas en Hispanoamérica y Lezama.....	346
V.1.1. Iluminaciones de Rimbaud en Lezama.....	351
V. 2. “Le blanc souci” de Mallarmé y la palabra naciente de Lezama.....	358
V.2.1. Touron, Idumea, Valvins, Roma: nuevo Mallarmé.....	368
V.3. Paul Valéry, presencias en La Habana y en Lezama.....	376
V.3.1. “Sobre Paul Valéry.”.....	381
V.4. Catolicismo de Paul Claudel, impulso de Lezama.....	387
V.4.1. Los mejores lectores de Michel de Montaigne.....	392

VI. Universal, americana y cubana: la Imagen total

VI.1. Presencia de Julián del Casal: nuevos acercamientos críticos.....	398
VI. 1.1. La Familia Casal y Lezama Lima.....	398
VI.1.2. Nuevos acercamientos críticos a Julián del Casal.....	402
VI.1.3. Dandismo de Baudelaire, estecismo de Casal, confluencias en Lezama.....	413
VI. 2. “Exámenes” y “Entrevistos” de José Lezama Lima.....	424

VI.2.1. Los “Exámenes.”.....	424
VI.2.2. “Entrevistos” de Lezama.....	433
VI.3. Los primeros grandes ensayos de Lezama.....	441
VI.3.1. “X y XX”.....	441
VI. 3.2. Corolario del pensamiento de Lezama: “Las imágenes posibles.”.....	459
VII. Conclusiones.....	471
VIII. Bibliografía.....	487
IX. Anexos.....	537

INTRODUCCIÓN

La biblioteca particular de José Lezama Lima (1910-1976) reunía libros de las más diversas disciplinas distribuidos azarosamente por cada una de las librerías de nogal y cristal que todavía hoy se conservan en la casa que habitó la mayor parte de su vida, “su casa-gruta de Trocadero 162, cuyas columnillas salomónicas parecían invitar a una sabiduría otra, como si allí pudieran estar reducidas alquímicamente las inmensas bibliotecas de los egipcios y los monjes medievales”¹. A lo largo de los años, la adquisición permanente de libros, comprados y regalados, iba reduciendo los espacios de un piso bajo de apenas tres habitaciones y un discreto salón, creándose a la vez un laberinto de pasillos levantados con obras de literatura, filosofía y teología, “pero lo que uno veía, contrastando con la de Varona, no eran alineamientos de académica pasta española, sino estantes atestados por una hibridez tan indescifrable como fabulosa”². Las miles y miles de páginas que se concentraban en tan minúsculo espacio giraban y se alejaban permanentemente de un único centro, la poesía, como creación permanente, como forma de vida, de muerte, y como aquello que no es exactamente ni lo uno ni lo otro, como *resurrección*.

El -otro- que sigue caminando. La poesía como metáfora de la resurrección en José Lezama Lima profundiza de este modo en los significados de este término tal y como evoluciona en su trayectoria y en el núcleo de un sistema de creación que se alza como una *cosmovisión poética invertebrada* en la que confluyen, fundamentalmente, tres disciplinas del saber: filosofía, teología y literatura. Cosmovisión poética, porque su impulsión creadora funde las dimensiones de lo universal y lo humano a través de la imaginación poética. Invertebrada, en cuanto a que su pensamiento aparece

¹ Cintio Vitier: “El escritor y la biblioteca”, conferencia dictada en agosto de 1994 en el *Seminario* de Matanzas, Cuba, en www.ifla.queenslibrary.org/IV/ifla60/60-vitc.htm [11/06/2009]

² *Ibíd.*

fragmentario y constante en sus composiciones, desde versos sueltos, a extensos poemas, y de manera fehaciente en los ensayos y la prosa, constituyendo así cualquiera de sus líneas un prisma por el que acceder al pulmón poético de un sistema que se agota, precisamente, en el momento en que nace la dimensión transfiguradora, creadora, del escritor. Obra y cosmovisión que, en cualquier caso, exige ser abordada desde una doble perspectiva, a partir de unas coordenadas culturales, sociales y políticas determinadas a las que se adscribe insoslayablemente el autor cubano y, paralelamente, ingresando en una obra que nunca dejará de concebirse como palimpsesto más o menos in-esperado de sucesivas fuentes, influencias y confluencias.

En el joven Lezama de la década de los años treinta es fundamental, en cuanto etapa de formación, tanto su relación soslayada con los autores minoristas de la *Revista de Avance* y la vanguardia para conocer *in situ* los caminos, ya trillados, que no debía continuar, como el enriquecedor acercamiento a los exiliados de la Guerra Civil española que recalaron en Cuba, en particular a Juan Ramón Jiménez y a María Zambrano, fundamentalmente, con quienes mantuvo una relación de maestría y que le indicaron, ellos sí, las señas de una poesía y un pensamiento simbólico, ecuménico, integrador al que se adscribió ciega e inquebrantablemente el resto de su vida. Algunos aspectos biográficos de esta vital etapa de formación de Lezama, fueron decisivos para la configuración de toda una literatura que finalmente se puede concebir como el registro de una gran autobiografía, como una sucesión de resurrecciones con origen en estos años pendulares de su infancia, adolescencia y juventud. Algunos de estos episodios son recogidos en la siguiente semblanza:

José Lezama Lima, hijo de un oficial y de una criolla, nace en un campamento militar, mecido por la melodía del habla cubana, dulce y arrastrada: es un castellano musical, enriquecido por el eco de ritmos africanos.

En su recuerdo, la niñez quedará como un periodo de felicidad innata, fruto de la armonía paradisíaca que reina entre sus padres, perfecta conjunción de *fortaleza* y *delicadeza*. Pero se trata de la reelaboración del poeta, del recuerdo reconstruido por el hombre adulto: José era un niño gordo y solitario, asmático, alejado de los juegos infantiles; a los nueve años lee el Quijote, pasa las horas y más horas con una Historia de España que le ha regalado el director de la escuela. Siendo un muchacho, se acostumbra a pasar noches enteras en vela, leyendo y escribiendo³.

La ausencia temprana del padre, la omnipresencia de la madre, una inmensa capacidad lectora que es, en definitiva, una infinita curiosidad por la naturaleza humana y sus circunstancias -naturales, históricas, culturales- todo ello, induce al niño o adolescente criollo que era Lezama a empezar, él mismo, a escribir sus propias composiciones en La Habana de los años veinte. En pocos casos en la historia de la literatura hispanoamericana se ha dado una circunstancia tan acusada de ceñir toda la obra de un escritor a una misma ciudad, a un mismo domicilio. El lugar de trabajo de Lezama se adscribe a La Habana, al centro de la vieja ciudad en la que vivió desde los diecinueve años hasta su muerte en 1976. Es difícil no pensar en una ciudad como Praga sin incluir entre sus ilustres habitantes al autor de *El castillo*, Franz Kafka; Lisboa no sería la misma sin el talle enjuto y parsimonioso de Fernando Pessoa y la vida literaria de Dublín acaso no sería igual sin Joyce. Tampoco La Habana es la misma desde que José Lezama Lima la viviera y cantara en múltiples composiciones. “Para él La Habana era como una sinfonía. Apreciaba la luz, la claridad del aire, el abanicar de las ramas, el acogedor silencio de la noche marina”⁴, y todos sus anónimos rincones y el nombre de las calles más importantes aparecen en su obra.

Es evidente, por otra parte, que la creación literaria, como cualquier ejercicio de la imaginación y fundamentalmente el poético, contempla en su seno un proceso

³ Francesco Varanini: “Contrapunto cubano del exceso y de la regla”, en *Viaje literario por América Latina*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 501. Varanini realiza en este artículo una extensa comparación entre la vida y obra de Lezama y Carpentier.

⁴ José Lezama Lima: *La Habana. José Lezama Lima interpreta su ciudad*, Madrid, Verbum, 1991, p. 15.

simultáneo de destrucción y construcción del lenguaje y de la lengua, una fenomenología que aborda la secuencia que pasa del silencio a la palabra, de la palabra al silencio, y que de igual modo merece un análisis original y profundo. La singularidad estética y lingüística del verbo lezamiano, la sucesión de metáforas intraducibles en cada de una de sus páginas, además de difuminar los límites genéricos que los sostiene, provoca que su palabra sea por definición *inefable*, es decir, que su significado escape en última estancia a cualquier intento de definición racional. La manifiesta dificultad de la lectura de la obra de Lezama, deriva acaso de esta cualidad, no tanto de su apelada oscuridad, sino precisamente de todo lo contrario, de una irradiadora iluminación que ciega y obliga al lector a ampliar su visión exclusivamente racional durante el ejercicio lector. La obra de José Lezama Lima es de este modo inefable, lo cual no quiere decir tampoco que sea ininteligible o que no pueda comprenderse su génesis. No es inexplicable, e incluso se podría sostener el juicio de su admirado Poe cuando señalaba a propósito de los intentos exegéticos para entender a Shakespeare: “En un caso de cada cien, un punto se discute en exceso porque es oscuro, en los noventa y nueve restantes es oscuro porque se discute en exceso”⁵.

El propósito de este trabajo es, por tanto, el de iluminar el sustrato teológico-filosófico de la escritura del poeta cubano, poso fundacional que ya señaló una presencia excepcional y constante en la vida de Lezama, la filósofa española María Zambrano (1904-1991). En los breves trabajos que le dedicó la autora de los *Claros del bosque*, insiste en presentarlo como poeta de estirpe católico-órfica, como se confesó en definitiva el propio autor en repetidas ocasiones. Y en efecto, llevado hasta sus últimas consecuencias, es decir, teniendo en cuenta en su obra ciertos acontecimientos revelados en el Génesis y los Evangelios, es este binomio singular de considerarse a la vez

⁵ Un admirador de Lezama, Jaime Siles, incluye este juicio en su reseña a la reciente edición de los *Sonetos* de William Shakespeare, en “Signos abiertos”, *ABCD* (2009), n° 903, p. 21.

católico y órfico el que determina, sin par, las fuentes de un sistema poético que tiene finalmente su centro en la imagen. La ecuación nuclear del pensamiento lezamiano dimana, por tanto, de dos matrices de raigambre católica.

Por una parte, la consideración acerca de la pérdida de la naturaleza original del Hombre como imagen y semejanza de Dios, tal como se nos revela en el Génesis bíblico constituye una primera matriz en el pensamiento poético de Lezama, un punto de partida que contamina irremediabilmente el horizonte de su obra. La caída de Adán marca el destino del ser humano, finito e irreversible, provocando como una consecuencia lógica para el cristianismo que el tiempo cíclico se haga lineal tras la ruptura de aquel paradisiaco eterno presente. En este umbral se sitúa la fenomenología poética del autor de *Muerte de Narciso* y adquiere pleno sentido la sentencia de Octavio Paz: “Historia es sinónimo de caída”⁶.

La nostalgia poética de un tiempo original encuentra en la metáfora de la resurrección cristiana, en Jesús, muerto y resucitado, el símbolo que determina la esperanza del ser humano. La poesía de José Lezama Lima es de este modo una poesía de la esperanza, de la esperanza cristiana en restituir a través del conocimiento poético las huellas adánicas del Paraíso, volver a los orígenes, empezar de nuevo la gran aventura del hombre, inevitablemente mortal pero inmortal en la memoria creadora del poeta. La nueva evangélica de la encarnación de Jesús, restituyendo el arco infernal por una epifanía celestial en un proceso purificador órfico, hace posible, poéticamente, lo imposible: la resurrección. Vivir para una segunda muerte y morir para un segundo nacimiento define la segunda matriz, evangélica, del pensamiento y la escritura lezamiana.

⁶ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 35.

La constante rotación de sus signos evoca la figura de un Lezama minotauro, de aquel que devora cada una de sus piezas literarias y artísticas, culturales en suma, para nutrir los ciclos que giran alrededor de la vida y de la muerte, alcanzando la plenitud en la misma profanación de la palabra evangélica. Gestos crudos, cuerpos enredados, erotismo desplegado, multiformes falos, un Lezama carnal en suma surge de esta necesaria violación de la sacralidad de los acontecimientos centrales bíblicos, génesis y resurrección, en una escritura que busca incesantemente el ritmo de la respiración fetal. La matriz genesíaca y evangélica ofrecen el cuerpo del Lezama minotauro que convoca en un mismo laberinto los más dispersos signos y tradiciones culturales del que solo la imagen poética pueda dar testimonio e, incluso, sustituir a la propia religión.

El legado saturnal de tan variadas y profundas lecturas logra en el último de sus poemas, “El Pabellón del Vacío”⁷, la realización de una rica alfaguara que propicia todos los significados de la transfiguración órfica. La disolución del cuerpo y el alma en un punto ingravitado se pliega al origen, inaudible, invisible e incomprensible de un ser que ya no existe propiciando el vacío creador al que Lezama denomina en esta composición, el *tokonoma*. El haz de las infinitas posibilidades se abre y el vacío es ocupado por otro cuerpo y otra alma, como el mismo José Cemí, quien al final de *Paradiso* concurre a la cita de Oppiano Licario, el espíritu mediador, para encender la eterna espiral de la transfiguración: “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”⁸. Es el “Pabellón del Vacío” el gran poema

⁷ José Lezama Lima: “Pabellón del Vacío”, en *Fragmentos a su imán, Poesía Completa*. Edición de César López, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 450. Todas las citas a la poesía de Lezama se realizarán a partir de esta edición.

⁸ José Lezama Lima: *Paradiso*. Edición coordinada por Cintio Vitier. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas París, Colección Archivos nº 3, 1988, p. 458. Todas las citas a esta obra se realizarán a partir de esta edición.

de la resurrección, y donde resuenan las últimas palabras de Cemí, en los versos finales del poema:

Araño en la pared con la uña,
La cal va cayendo
Como si fuese un pedazo de la concha
De la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el tokonoma
Evaporo el otro que sigue caminando⁹.

Este último verso, escrito el 1º de Abril de 1976, es tomado como título de la presente Tesis Doctoral, como testimonio de lo que finalmente representa la palabra poética de Lezama: gozne de palabra y silencio, comunión de la muerte y la vida, siempre símbolo de la resurrección como ya señaló José Ángel Valente: verso de la resistencia infinita, de la total inexpugnabilidad del que sabe que ya está sobreviviendo a la muerte. Así lo afirma, lo asiente y se los dice a su amigo poeta:

Sí, maestro, he ahí su última palabra, como
usted quiso sentirla, como ella fue o es la poesía,
metáfora de la resurrección¹⁰.

Si la actualidad de un escritor, si la vigencia de su pensamiento y su forma de crear dependieran de las ediciones y reediciones que se van haciendo *post-mortem* y, en definitiva, del número de lectores que se acercan a su palabra, se puede afirmar que José Lezama Lima es un autor actual y vigente. La obra del poeta cubano, en su mayor parte, está disponible fácilmente a todos los lectores de habla castellana. En los últimos

⁹ José Lezama Lima: “Pabellón del Vacío”, en *Fragmentos a su imán*, en *Poesía Completa, op. cit.*, p. 450.

¹⁰ José Ángel Valente: “El Pabellón del Vacío”, en *Creación*, (1993) n° 8, p.98.

años, la figura y los libros del que fuera inquilino de los bajos de la calle Trocadero 162 de La Habana, ha tenido un eco editorial que permite afirmar que, excepto sus ensayos, el resto de su obra está correctamente publicada en España. En primer lugar cabe destacar la última publicación de sus textos más conocidos, su *Poesía Completa*, *Paradiso*, sus *Relatos* y la *Antología de la poesía cubana*¹¹ que el propio Lezama configuró. De otra parte, la aparición de varios diccionarios dedicados tanto a aspectos biográficos como literarios del autor cubano¹², así como la publicación de numerosos estudios sobre su obra¹³ o la edición facsimilar de las revistas que dirigió¹⁴, muestran la plena integración del nombre de José Lezama Lima en los catálogos de las más importantes editoriales.

Si bien, por otra parte, el conocimiento y la difusión de un autor y su obra se realiza gracias a un grupo, más o menos numeroso de editores, profesores e investigadores, (y, evidentemente de sus lectores) merece destacarse sin embargo la magna difusión de la obra lezamiana que viene realizando en los últimos años el escritor

¹¹ La nómina de las ediciones de los libros de Lezama en los últimos diez años es extensa: *Poesía Completa*. Prólogo, edición corregida y aumentada por César López, *op. cit.* De más reciente edición es José Lezama Lima: *Poemas*. Madrid, Visor Libros, 2008; *Paradiso*, Madrid, Alianza Editorial, 2000; *Relatos*. Prólogo de Reinaldo González. Madrid, Alianza Editorial, 1999. Se debe destacar la reedición de la *Antología de la poesía cubana* de Lezama publicada por el Consejo Nacional de Cultura en 1965 y preparados para figurar en el pabellón de Cuba en la Expo'66 de Montreal. Recientemente se ha reeditado como *Antología de la poesía cubana*. Volumen I, II y III. Edición de Álvaro Salvador y Esteban Rodríguez. Madrid, Verbum, 2001.

¹² 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 Maximino Cacheiro. Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2001; *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia, Consejería de Educación y Cultura, 2001; *Diccionario, vida y obra de José Lezama Lima (2ª parte)*, Valencia, Editorial de la UPV, 2006.

¹³ En este sentido debemos destacar los recientes estudios de la profesora Remedios Mataix: *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2000; *Para una teoría de la cultura: "La expresión americana" de José Lezama Lima*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000; *Paradiso y Oppiano Licario: una "guía de Lezama"*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000. También los últimos ensayos editados de Jorge Luis Arcos: "Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia", "Los poetas de Orígenes" y "La poesía de Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética", todos ellos incluidos en *La Palabra perdida*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.

¹⁴ A la edición facsimilar de *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Madrid – México, Ediciones El Equilibrista y Turner Libros, 1989, se han sucedido las ediciones de *Verbum*, Sevilla, Renacimiento, 2001, *Espuela de Plata*, Madrid, Renacimiento, 2002, *Nadie Parecía*, Sevilla, Renacimiento, 2006 y *Orígenes. Revista de Literatura*, n° 35 y 36. Sevilla, Renacimiento, 2008. Todos los facsimilares con prólogo de Gema Areta.

cubano, afincado en España, Iván González Cruz¹⁵. A principios de los años noventa, empezó a publicar numerosos escritos inéditos del autor de *Enemigo Rumor*, que permiten un acercamiento renovado a la siempre exigente obra del poeta cubano.

Además de las fuentes primarias, de los propios textos del escritor, reseñemos también un buen número de títulos de materia religiosa obrantes en la Biblioteca Nacional “José Martí” y que, revisados en nuestra estancia en La Habana, nos confirma a Lezama como un asiduo lector de textos religiosos, de patrología y cristología, con particular interés en San Agustín y Santo Tomás de Aquino¹⁶.

¹⁵ Iván González Cruz nació en La Habana en 1967. Entre 1987 y 1994 dirigió sucesivamente las revistas *Albur* (1987-1992) y *Credo* (1993-1994) con las que inició el rescate de numerosos textos inéditos de autores originistas. De la primera publicación se ha realizado una edición facsimilar. *Albur: Revista cultural cubana*. Órbita. Selección y prólogo Diana Ivizate González e Iván González Cruz, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002. Muchos de estos textos se han ido publicando sucesivamente en *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama*, La Habana, Letras Cubanas, 1993; *Archivo de José Lezama Lima*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998; *Álbum de los amigos de José Lezama Lima*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999; *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2000; *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia, Consejería de Cultura y Educación, 2000; *El Espacio gnóstico americano. Archivo de José Lezama Lima*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001; *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004; *Imago: archivo de José Lezama Lima*. Valencia, Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciència, 2005; *Lezama-Michavila: arte y humanismo*. Valencia, IVAM, 2006. Todos los volúmenes mantienen una indisoluble unidad y suponen una gran contribución al estudio completo de la obra de José Lezama Lima. La inclusión del nombre de José Lezama Lima en los libros de texto de Bachillerato, señala, por último, la presencia del escritor en la ya clásica e indiscutible nómina de escritores hispanoamericanos. Junto a autores como Jorge Luis Borges u Octavio Paz, el nombre de José Lezama Lima está presente en los programas de estudios de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato y en el aún exiguo estudio que se realiza de la literatura hispanoamericana en la educación pre-universitaria.

¹⁶ Los libros revisados, muchos de ellos, anotados y subrayados, son: Jacques Bénigne Bossuet: *Meditaciones sobre el Evangelio*, Barcelona, Ed. Iberia, 1955; José María Bover: *La asunción de María: estudio teológico histórico sobre la asunción corporal de la virgen a los cielos*, Madrid, Editorial Católica, 1951; Eusebio de Cesarea: *Historia Eclesiástica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973; Donoso Cortés: *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, Buenos Aires, Editorial América, 1943; G. K. Chesterton: *San Francisco de Asís*, Barcelona, Juventud, 1944; Mircea Eliade: *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954; T. S. Eliot: *La idea de una sociedad cristiana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942; Auguste Joseph Alphonse Gratry: *El conocimiento de Dios*, Montevideo, Pegaso, 1941; Adalbert G. Hamman: *Oraciones de los primeros cristianos*, Madrid, Rialp, 1956; Hernán Lavín Cerda: *Cambiar de religión*, Santiago de Chile, Ediciones Renovación, 1967; Henry C. Link: *The Return to Religion*, New York, Macmillan Company, 1936; Julián Marías: *San Anselmo y el insensato, y otros estudios de Filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1944; A.G. Menéndez: *Vida de San Alberto Magno Doctor de la Iglesia*, Almagro, Padres Dominicos, 1932; Angelo Penna: *San Jerónimo*, Barcelona, Luis Mirade, 1952; Pedro de Ribadeneira: *El Príncipe cristiano*, Buenos Aires, Sopena, 1942; Leo Von Rudloff: *Breve teología para laicos*. Buenos Aires, Desclé de Brouwer, 1955; Bertrand Russell: *Por qué no soy cristiano*, Hermes, México, 1959; San Agustín: *Confesiones*, Madrid, Aguilar, 1942; San Agustín: *La ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1958; Santo Ambrosio, Obispo de Milán: *Tratado de Las Vírgenes*, Madrid, Renacimiento, 1915; George Santayana: *La idea de Cristo en los Evangelios*; Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946; Max Scheler: *De lo eterno en el hombre: la esencia y los atributos de Dios*. Traducido del alemán por Julián Marías. Madrid,

Nunca será suficiente la reiteración, por encima de toda esta nómina de libros, de la Biblia como libro matricial de la que surge toda la obra del poeta cubano. En el capítulo IX de *Paradiso* José Cemí asiste a una manifestación estudiantil mientras su madre angustiada lo espera rezando el rosario. Al volver el joven Cemí el miedo le provoca tener que recordar a su hijo la decisiva importancia de la muerte del padre en sus vidas y la necesaria transfiguración de su ausencia. Palabras maternales, salmodiadas, decisivas, relegadas sin embargo por Cemí a un segundo plano pues su respuesta, que sólo el sentido órfico de los evangelios consigue darle sentido, fue:

sé que esas [las de su madre] son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha”¹⁷.

Merece la pena, en este sentido, traer a colación el apunte que el poeta incluyó en una de las páginas introductorias a su volumen de la *Biblia* y en la que muy simbólicamente se funden precisamente madre y palabra, palabra matricial y evangélica:

Doña Rosa Lima, viuda de Lezama, sábado 12 septiembre de 1964. Ay, Dios, que solo me quedo. Ayúdame, mi madre, como fuiste mi aliento, mientras viviste. A acompañarme siempre. Falleció a las 7 y 20, de la mañana, en la habitación 207, en la Clínica Reina, frente a la iglesia del Sagrado Corazón. Tenía 76 años -5 de mayo de 1888- 12 sept. de 1964. [...] María Luisa Bautista y Treviño y José Lezama Lima, celebraron sus esponsales en la Iglesia del Espíritu Santo, el 5 de diciembre de 1964¹⁸.

Revista de Occidente, 1940; Voltaire: *Crítica religiosa*, Barcelona, 1919 y Alberto Wagner de Reyna: *Introducción a la liturgia*, Buenos Aires, Losada, 1948.

¹⁷ José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit. p. 231.

¹⁸ En *Correspondencia. José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano- María Luisa Bautista*, Prólogos de Eloísa Lezama Lima y Tanghy Orbón. Introducción, edición y notas por Javier Fornieles Ten. Sevilla, Renacimiento, 2005, p. 138.

En cuanto a la bibliografía pasiva es natural y necesario revisar, por rigor, los estudios que se han realizado en torno a la figura, la obra y la época de Lezama. Apenas tres años después de la muerte de José Lezama Lima, aparece el primer gran compendio bibliográfico del escritor cubano¹⁹. Este estudio recopilatorio, realizado por el profesor Justo. C. Ulloa, fue notablemente ampliado en un libro dedicado exclusivamente a recoger todos los trabajos que hasta la fecha se habían realizado sobre Lezama, además de ordenar toda la labor de creación personal del propio autor. En 1987, se publicaba *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: Guía y compendio bibliográfico*²⁰. El enorme volumen bibliográfico que en los años noventa se produjo, exigió la revisión de esta bibliografía. En este caso fue la bibliotecaria de la Biblioteca Nacional “José Martí”, Araceli García Carranza, la que ordenó todas las referencias bibliográficas en el volumen *Bibliografía de José Lezama Lima*²¹, ampliado con apéndice un año después.

Ahora bien, hay otra bibliografía en la que si bien no aparece directamente citado el nombre de José Lezama Lima, sí se puede aludir a ella porque los autores de estos libros comparten una misma inquietud filosófica, un mismo concepto ontológico, es decir, una forma análoga de concebir al hombre, su historia, su esperanza. En España, particularmente, se viene trazando y formando este ambicioso pensamiento liminar, que mantiene como axis hermenéutico una radical desconfianza en la razón y que viene incorporando a su labor epistemológica y ontológica una ambición por acercarse a lo absoluto, inaudible e indecible del ser. *El -otro- que sigue caminando* se nutre de estas reflexiones renovando la actualidad del pensamiento lezamiano en diálogo con la

¹⁹ *Órbita de José Lezama Lima*. Edición de Pedro Simón. La Habana, Letras cubanas, 1970.

²⁰ *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: Guía y compendio bibliográfico*. Edición de Justo C. Ulloa. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

²¹ Araceli García Carranza: *Bibliografía de José Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1999. En la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, publicó posteriormente “Bibliografía de José Lezama Lima. Apéndice I” (2000), pp. 91-119.

vanguardia de la filosofía española actual. El planteamiento simbólico realizado por el filósofo Ignacio Gómez de Liaño en torno a los límites entre la tierra y el mar²²; la “aventura filosófica” emprendida por Eugenio Trías y que se funda en el concepto del “límite”²³; la axiología matriarcal de Andrés Ortiz Osés²⁴ o las conmovedoras “imágenes del hombre” de José Jiménez²⁵, son algunos de los ejemplos realizados ya en el ámbito hispánico que ilustran precisamente la actualidad del pensamiento de José Lezama Lima. No porque en su pensamiento aparezca, como decimos, con mayor o menor frecuencia su nombre, sino por las analogías y la fecundación mutua que se establece entre las propuestas de reflexión y creación a ambos lados de la orilla atlántica. Las palabras del profesor Ortiz-Osés sintetizan la actitud de este pensamiento liminar español:

Toda existencia contiene una esencia cuasi secreta, y se trataría de secretarla o expresarla: esta es la labor de una hermenéutica profunda. Por eso me interesa lo oscuro más que lo claro, lo profundo más que lo superficial, lo implícito o implicado bajo lo explícito o explicado. Lo intrigante de un texto o contexto es lo no dicho, la captación del sentido latente, para lo que se precisa un acercamiento simbólico y no cósmico; de aquí mi actitud casi surrealista, ya que trato de captar la realidad transversal, así pues lo surreal y sobreseído. Esto sobreseído es lo oculto

²² Ignacio Gómez de Liaño: “El límite de la tierra y el mar”, en *Paisajes del placer y de la culpa*. Madrid, Tecnos, 1997, pp. 115-147. Entre sus últimas publicaciones se deben destacar *El diagrama del primer evangelio y las imágenes de Jesús en el cristianismo primitivo*, Madrid, Siruela, 2003 e *Hipatia; Bruno; Villamediana: tres tragedias del espíritu*, Madrid, Siruela, 2008.

²³ Eugenio Trías: *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988. El filósofo catalán continuaría esta andadura en sus libros: *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991; *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 1996, y *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999. Su último libro es *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007.

²⁴ Andrés Ortiz-Osés: *La nueva filosofía hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1986; *Co-razón: el sentido simbólico*, Barcelona, MRA, 2003; *Del sentido de vivir y otros sinsentidos*. Prólogo de Félix Gerenabarrena Artamendi; *Meditación del existir: (una revisión del mundo)*. Edición de Luis Garagalza; obertura-entrevista de José Luis Acín y epílogo de Félix Gerenabarrena, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2008.

²⁵ José Jiménez: *Cuerpo y tiempo: la imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino, 1993. En el prólogo a la *La materia artizada*, José Prtas Sariol recuerda los orígenes de este libro con estas palabras: “Fuimos el agudo ensayista español José Jiménez y yo quienes motivamos la recopilación. Magnífico conocedor de la obra de Lezama, pudo ser él, perfectamente, quien emprendiera la hermosa labor. Así lo conversamos aquí, mientras hojeaba la colección de la revista *Orígenes*, en mi casa del barrio de Santos Suárez, el más alto de La Habana”, en José Lezama Lima: *La materia artizada*, Madrid, Tecnos, 1996, p.9. Merece la pena destacarse por último la reedición de *El ángel caído: la imagen artística del ángel en el mundo moderno*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2007.

u ocultado por la presuntuosa verdad racional desveladota (aletheia), la cual ignora que al levantar el velo nos topamos precisamente con el enigma o misterio, con lo interior o íntimo, con el corazón o alma invisible, con lo opaco y lo indecible en un lenguaje directo; de donde la necesidad de un lenguaje sugerente y mitopoético, metafórico y simbólico²⁶.

La celebración el año próximo, 2010, del primer centenario del nacimiento de José Lezama Lima ofrecerá afortunadamente nuevas ediciones de los libros del autor, además de una serie de celebraciones con las que se publicitará la vida y la obra del autor de *Paradiso*, para reivindicarlo, precisamente, como algo más que el autor de aquel clásico de la literatura hispanoamericana. Se debe destacar, en principio, la primera edición de las *Obras Completas* de José Lezama Lima por parte de la editorial Letras Cubanas²⁷, si bien se desconocen por el momento si se trata de una edición anotada o crítica, u otros detalles relevantes para la edición como la incorporación de otros materiales inéditos no incluidos en los textos publicados en vida por el propio autor. En cualquier caso, uno de los responsables del proyecto será César López²⁸, quien a su vez, tiene previsto para el año del centenario una nueva edición de sus *Poesías Completas*, y la edición crítica de *Oppiano Licario*²⁹. En el curso de las publicaciones

²⁶ De la web personal del autor <http://paginaspersonales.deusto.es/aortiz2/entrevista.html> [05/06/2009]

²⁷ En diversos medios se ha anunciado que se publicarán “las *Obras Completas* del poeta, ensayista y narrador cubano José Lezama Lima, fundador de la revista *Orígenes* y del ya mítico grupo literario del mismo nombre. La Editorial Letras Cubanas, del Instituto Cubano del Libro, será la encargada de materializar el extraordinario suceso editorial, cuyas distintas entregas irán apareciendo a lo largo de estos dos años de celebraciones y se extenderán hasta la Feria Internacional del Libro de La Habana en 2010”, en <http://www.lajiribilla.co.cu./2009/> [01/06/2009]

²⁸ En efecto, uno de los responsables del proyecto es el escritor cubano César López. El periodista Mario Vizcaíno Serrat tuvo la ocasión de preguntarle por este proyecto y por el impacto que podría tener en la isla la publicación de estas *Obras Completas*. César López comentó al respecto: “Le diré que la oportunidad es espléndida en medio de esta primera secularidad, como gustaría en llamarla el propio Poeta. Ahora bien, la aventura exige un rigor amplio, sostenido y nada oportunista, que permita al lector disponer de la obra lezamiana con la seguridad que su grandeza pide, todo dentro de lo difícil y hasta polémico que puede resultar el empeño. Proyecto largo y ambicioso al cual se incorporarán muchos interesados y que, desde luego, aceptaría sugerencias y colaboraciones en sus múltiples aspectos”, en <http://www.cubanow.net/pages/> [01/06/2009]

²⁹ César López (Santiago de Cuba, 1933) ha comentado al respecto: “En cuanto a mis obligaciones inmediatas estaría la *Poesía Completa*, que repite mi edición española de Alianza Literaria con ciertas variantes y reordenamientos. Luego ¡Al fin! la definitiva de *Oppiano Licario*. Edición comentada y un tanto crítica. Primera Mundial, que más tarde iría a Archivos de la UNESCO. Hay más proyectos, de inmediato pensamos en la gran Antología lezamiana de Poesía Cubana desde Silvestre de Balboa a José

por el centenario del poeta de La Habana, cabe también destacar la edición anotada y crítica de sus *Ensayos Completos* bajo la coordinación del autor de la presente Tesis y que será publicada por la editorial *Renacimiento* (Sevilla, España) en colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, SECC. La edición constará de siete volúmenes y se debe subrayar la concepción coral y ecuménica del proyecto pues participan profesores e investigadores, comentaristas críticos de la obra lezamiana, de Cuba, México, Estados Unidos, Francia y España³⁰.

A las puertas del Centenario, en otoño del presente año, se publicará así mismo un nuevo volumen de la serie *Correspondencias*³¹ intitulado *Maestro Cantor. José Lezama Lima y José Ángel Valente. Correspondencia y ensayos*, con prólogo de Juan

Martí... con su prólogo, ensayo y sus notas a cada poeta” en [http://www.cubanow.net/pages/\[01/06/2009\]](http://www.cubanow.net/pages/[01/06/2009]) Anteriormente César López publicó *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1989; *Muerte de Narciso y otros poemas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996 y el ya mencionado volumen *Poesía completa*, op.cit. En imprenta tiene también el volumen *Comentarios, lecturas*. (Serie de cinco tomos de ensayos sobre José Lezama Lima, Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz, Virgilio Piñera y Gastón Baquero).

³⁰ El proyecto, organigrama y distribución de los ensayos se desarrollan en el Anexo I.

³¹ Esta serie se inició con la publicación de *José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista. Correspondencia y otros textos*, op. cit. En los criterios de edición de este volumen se daba cuenta de la naturaleza del proyecto en estos términos: “El diálogo personal e intelectual iniciado en 1936 entre Zambrano y Lezama, se amplía, no obstante, a partir de la visita de José Ángel Valente a su “Maestro Cantor” en 1967, a una red epistolar entre los tres escritores que se truncará con la muerte del autor de *Paradiso*. En 1969 la Unesco había invitado a Lezama a un coloquio sobre la figura de Gandhi. En carta a Valente del 10 de julio de 1969, le expresaba su deseo de encontrarse con sus amigos escritores españoles: “Quizás podamos coincidir en París o en Madrid. Qué buena triada pitagórica, María, usted y yo”. Nunca se pudieron encontrar y su relación personal e intelectual tan sólo pudo continuar pacientemente a través de las tortuosas corrientes del correo trasatlántico. Este *Epistolario* se completará por tanto con la edición de otros dos volúmenes que darán noticia de este triángulo epistolar entre María Zambrano, José Lezama Lima y José Ángel Valente. Asistimos así a la re-vitalización de las relaciones personales e intelectuales de tres de las cimas del pensamiento y la poesía castellana que enriquecieron la formación de un ámbito común de creación entre España e Hispanoamericana, y entre la cultura castellana y las corrientes del pensamiento y la poesía europeas. En definitiva, un proyecto de tres volúmenes para tres creadores, la “triada pitagórica” de María Zambrano, José Lezama Lima y José Ángel Valente con la disposición siguiente:

- I. Correspondencia entre María Zambrano y José Lezama Lima, con la adenda epistolar entre María Zambrano y María Luisa Bautista.
- II. Correspondencia entre José Lezama Lima y José Ángel Valente, con la adenda epistolar entre José Ángel Valente y María Luisa Bautista.
- III. Correspondencia entre María Zambrano y José Ángel Valente.”

En *José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista*. op.cit. pp. 77-78.

Goytisoló³² y epílogo de Claudio Rodríguez Fer.³³ La necesaria apertura y convergencia del pensamiento y la obra de José Lezama Lima hacia experiencias artísticas vigentes, ha provocado por último, como un homenaje más desde las artes a la palabra poética del autor cubano, la configuración del volumen *Lezama. Barceló. Confluencias*. Gran admirador y lector del autor de *Oppiano Licario*³⁴, el artista mallorquín Miquel Barceló realizará la portada de una nueva edición del texto “Confluencias”, con introducción del

³² El prólogo, ya escrito e inédito hasta la publicación del volumen en otoño de 2009, se inicia con estas palabras: “En 1967, durante mi último viaje a Cuba en compañía de un grupo de escritores e intelectuales franceses con motivo del Salón de Mayo organizado por Carlos Franqui, fui entrevistado en directo por la televisión y a la pregunta del periodista sobre las novelas cubanas que más apreciaba mencioné a Paradiso, [sic] publicada en La Habana dos años antes. El día siguiente recibí una llamada telefónica de Lezama Lima. Según me dijo, pese al éxito popular del libro gracias a su famoso capítulo octavo, era la primera vez que había sido citado en el canal nacional”.

³³ Claudio Rodríguez Fer. Profesor de literatura en la Universidad de Santiago de Compostela, España. Actualmente es director de la revista *Moenia* y de la Cátedra Valente de Poesía y Estética. Dirigió el Encuentro Internacional sobre José Ángel Valente de 1993 y actuó como padrino en su doctorado Honoris Causa por la Universidad de Santiago de Compostela. Buena parte de su investigación se ha centrado en José Ángel Valente. En uno de sus múltiples ensayos sobre el poeta orensano comenta acerca de la relación entre Valente y Lezama: “El poema “Punto cero”, es una defensa de la destrucción como campo de abono de la poesía a partir de los ejemplos de Lautréamont y Rimbaud (en la misma línea de vindicación revolucionaria se encuentra su traducción de Artaud en “Crónica II, 1968”). Pero el poeta que Valente erige aquí en maestro es el cubano que da título a todo un poema: “José Lezama Lima”, a quien continuará calificando de “maestro” en otros libros.” En “José Ángel Valente: de la patria de la palabra a la palabra sin patria”, *Adamar* (2000), nº 3, también en www.adamar.org/oldesign/num3/pag33_29.htm [23/082005] Para una detallada bibliografía de José Ángel Valente, véase la introducción de César Real Ramos a *El vuelo alto y ligero*, Salamanca, Europa Artes Gráficas, S.A., 1998.

³⁴ En entrevista con el periodista Zaya para el *Diario 16*, “Suplemento Culturas”, 3 de octubre de 1987, esta era la pregunta y una de las respuestas de Barceló en el que cita a Lezama:

“En su obra existen algunas connotaciones literarias, y los libros -por ejemplo, en sus famosas “bibliotecas”- han jugado un papel protagonista dentro de muchas de sus pinturas. Pero también la representación de agujeros en sus últimos lienzos podría leerse como referencia a los tokonomas japoneses de los que habla Lezama Lima en su poema “El pabellón vacío”.

- “Precisamente estaba leyendo *Fragmentos a su imán*, de Lezama.”
- Entonces tiene una relación directa con el último poema de Lezama...
- No. Era un poco como pintar agujeros. Entonces recordé el poema de Lezama y lo releí. Pero nunca he estado en China o en Japón y mi cultura oriental es media. Es decir, mi relación con ella, como ya dije, es un poco la del juego de acogerme a una estética a la que soy ajeno, pintar lo que no conozco. Sólo se puede pintar lo que se conoce muy bien o lo que se desconoce por completo.

En http://www.miguelbarcelo.info/documentos/Zaya_90.pdf [12/01/2008] Mucho más reciente son estas declaraciones en las que de nuevo deja constancia de sus poetas preferidos: “Con la edad me doy cuenta de que siempre vuelvo a los mismos poetas: Rimbaud, Dylan Thomas, Juan Ramón Jiménez, Lezama Lima... Y luego están mis amigos, como Adam Zagajewski y Edouard Glissant. La poesía siempre me ha acompañado. Y luego están mis cuadernos de notas, que son una forma de ir palpando las tinieblas. Escribo sin jerarquía de importancia, ideas e impresiones de cualquier tipo, pero casi nunca biográficas. No se me ocurre hacer un diario y contar que hace unos meses estuve en Londres con David Bowie. De la experiencia de Ginebra, por ejemplo, tengo algo así como un cuaderno de quejas. Era lo que me salía, porque fue tan jodido el proceso de trabajo...” en <http://www.el mundo.es/el mundo/2008/11/01cultura> [12/01/2008]

poeta Enrique Juncosa,³⁵ director del Museo de Arte Moderno de Dublín, Escocia, amigo personal de Barceló y también, él mismo, gran admirador de Lezama. Con estas palabras se lo exponía al doctorando en enero del presente año:

Querido Javier,

Muchas gracias por el envío del bello libro *Lezama/Zambrano*. Gracias también por la invitación de escribir un prólogo para *Confluencias*, que acepto encantado, esperando que no lo necesites muy pronto. Me siento muy honrado con la solicitud. Hablé con Miquel de este tema muy rápido pues se encontraba cuando le llamé en un aeropuerto. Aceptó enseguida a realizar una portada para el libro pero se mostró reacio a las ilustraciones. Sería suficiente si realizara solamente la portada? [sic]Tardaré unos días en volver a hablar con él, pues se fue a Cabo Verde, pero si quieres volveré a insistir en el tema de las ilustraciones.
Un abrazo

Enrique Juncosa
Director
Irish Museum of Modern Art
Royal Hospital
Dublin 8
Ireland³⁶

No hay que dudar, afortunadamente, que las celebraciones por el Centenario de José Lezama Lima durante el 2010 provocará una catarata de ediciones en Europa y América tanto de las obras de Lezama como de obra crítica acerca del autor cubano que ampliará ostensiblemente su ya dilatada bibliografía.

En cuanto al contenido preciso y particular de este trabajo podemos partir precisamente de algunas consideraciones acerca del libro, o mejor conjunto de libros más

³⁵ Enrique Juncosa. Poeta y crítico mallorquín. Sus primeros libros estuvieron influidos por el llamado neo barroco latinoamericano, especialmente por la obra de los escritores José Lezama Lima y Severo Sarduy. Posteriormente su obra se vuelve impresionista y recientemente alterna el tono místico con los juegos conceptuales. Juncosa es también un conocido crítico de arte y comisario de exposiciones. Desde principios de 2003, es director del Museo irlandés de Arte Moderno en Dublín. Anteriormente, fue subdirector del Instituto Valenciano de Arte Moderno y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Ha escrito sobre la obra de numerosos artistas entre ellos Miquel Barceló, Terry Winters, Juan Uslé, Dorothy Cross, Panamarenko, Michael Craig-Martin, Mirosław Balka o Bhuppen Khakhar.

³⁶ Email del lunes, 26 de enero de 2009, de Enrique Juncosa a Javier Fornieles Ten.

influyente en la literatura occidental: la *Biblia*. Son muchos los lazos que lo vinculan a la cultura y la literatura occidental y aspectos como la constitución de su propio canon, la fijación de su texto, su traducción a otras lenguas, y la hermenéutica o teoría y práctica de su interpretación desarrollada a lo largo de los siglos componen en sí un amplio campo de estudios. El tesoro de arquetipos, símbolos, motivos y temas que los escritores de todas las épocas encuentran en los libros bíblicos es también análisis recurrente en los estudios de la cultura occidental, medieval, renacentista y barroca, sobre todo³⁷; los géneros literarios bíblicos, en particular los de la parábola, el discurso oracular, el salmo, el apocalipsis y el anuncio evangélico, han sido objeto de imitaciones en la literatura occidental, sublimes en ocasiones y burdas en otras. Nada de original hay por tanto en partir de estas consideraciones cuando se inicia la exégesis crítica de la obra de un escritor y pensador que recibe del catolicismo, del viejo y del nuevo testamento, los dos activos sobre los que se cimienta su obra.

Explícita o implícitamente, en su poesía, en sus novelas y cuentos, en sus ensayos, velada o expresamente, dos matrices -genesíaca y evangélica- sostienen con firmeza la carnadura de la *imago* lezamiana, verdadero centro radial desde el se fundamentará su sistema poético del mundo. Si ordenamos algunos de los comentarios poéticos de Lezama los dos estadios correspondientes a estas matrices quedarían definidas por las siguientes palabras:

Partiendo de la afirmación pascaliana de que como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza, la imagen viene a situarse en una parcela de batiente fascinación. En primer lugar, la imagen es naturaleza sustituida³⁸.

³⁷ Recordemos en este sentido el clásico de Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

³⁸ “Órbita de José Lezama Lima”, de Armando Álvarez Bravo, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 63.

Primer estadio, primera matriz, la ausencia de un *ordo naturalis* por la que el hombre perdió su original fideísmo constituyente en Dios. El haz de las infinitas posibilidades se abre para el hombre, y Lezama, desde creencias católico-órficas, ofrece una salvación, la imago, la imagen como fuerza creadora para alcanzar lo que el poeta cubano llama “sustancia de la unanimidad” católica, segundo estadio, por el que el hombre ingresa en la “Jerusalén celeste” y cada palabra participa en el verbo universal:

Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrente a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturnino³⁹.

En definitiva, los diferentes capítulos del trabajo pretenden fundamentar este axis teológico-filosófico, esta omnívora cosmovisión lezamiana que implica una noción propia de la historia, de la literatura, del arte, de la filosofía, y en general, de cualquier disciplina humanística que afecte al destino del ser humano.

En el primer capítulo se desarrollan diferentes aspectos hermenéuticos para poder abordar y cuestionar la obra de Lezama, desde sus inicios, como participante de la tradición católica. La matriz genesiaca y evangélica como fuentes para la configuración de la *imago*, hacen su aparición para concebir la escritura lezamiana en el ámbito del sacrificio, sacrificio de la palabra y la persona para que, desde la nada, se crean las posibilidades de un nuevo ser. Indudablemente, el orfismo, tan propio de los poetas y del mismo Lezama, es consustancial a la propia noción de sacrificio y su desarrollo apunta directamente a las condiciones fenomenológicas de la poesía. El

³⁹ *Idem.* p. 59.

catolicismo, como condición sublime para la creación, no es propio únicamente de la obra lezamiana⁴⁰, sino que algunos de los escritores cubanos contemporáneos y, particularmente, los que formaron la generación origenista, participaron de esta misma visión cristiana para desarrollar sus respectivas obras.

El segundo capítulo aborda la formación literaria de Lezama, estudiante de derecho por entonces, bajo el mandato del general Machado. El autor de *Paradiso* pudo conocer en los cenáculos literarios de la ciudad a escritores vinculados a la *Revista de Avance* o al “Grupo Minorista” como Mariano Brull, Emilio Ballagas, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Jorge Mañach o Eugenio Florit. Sin embargo, la sensibilidad literaria y estética del incipiente escritor, nunca se sintió demasiado atraído por lo que hacían estos escritores y quiso, con la ayuda de otros jóvenes creadores bisoños como Cintio Vitier, Fina García Marruz o Eliseo Diego, realizar su propia andadura poética. En este sentido fue providencial su encuentro en el año 1936 con Juan Ramón Jiménez, en primer lugar, y posteriormente pero en el curso del mismo año con María Zambrano. El estudio de los comienzos literarios de José Lezama Lima está asociado a estos nombres y los dos escritores andaluces estuvieron siempre del lado de Lezama.⁴¹ Juan Ramón Jiménez es el único escritor que publica en todas las revistas de Lezama, en *Verbum*

⁴⁰ No hay más que ojear cualquiera de los tres volúmenes de *La Biblia en la literatura española*, dirigida por Gregorio del Olmo Lete, donde investiga de manera sistemática la influencia que ha ejercido la Biblia en la historia de la literatura española, en sus diferentes épocas y autores, para percibir precisamente que Lezama sigue en definitiva el curso de la tradición de los poetas españoles en su historia, en *La Biblia en la Literatura Española*. 3 volúmenes. Madrid, Trotta, 2008.

⁴¹ Precisamente, de la relevancia de estas dos presencias en La Habana en los primeros años de formación de Lezama, surgieron los libros, *José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista. Correspondencia y otros textos op. cit.*, y *Querencia americana. Relaciones literarias y epistolario*. Introducción, edición y notas de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Renacimiento, 2009. Juan Pedro Quiñonero, prologuista del volumen, valora la importancia de este volumen en estos precisos términos: “Querencia americana” nos propone una síntesis reveladora, la de dos grandísimos maestros convencidos de la unidad esencial de la lengua en la vida moral de los pueblos. El diálogo entre Lezama y Juan Ramón también permite rastrear huellas de viejas disputas (entre Juan Ramón y los «poetas profesores» de la inmensa Generación del 27; entre Juan Ramón y Neruda, con quien nunca llegó a entenderse). Más allá de diferencias de matiz y enfrentamientos personales, Juan Ramón y Lezama estaban unidos por una «querencia americana» que estaba construyendo, a través de sus obras, la inmensa Atlántida de una patria común para los pueblos españoles de uno y de otro costado del Atlántico”, en <http://www.abc.es/20090203/cultura-cultura/amistad-literaria-lezama-juan-20090203.html> [02/06/2009]

(1939), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (septiembre de 1942-marzo de 1944) y en *Orígenes* (1944-1956). Por otra parte, durante su estancia en La Habana, de 1940 a 1954, María Zambrano mantuvo una estrecha relación personal con Lezama, y durante su exilio posterior en Roma y Francia, mantuvieron la luz de su amistad a través de una correspondencia que tan solo truncaría la propia muerte del escritor en La Habana.

Simultáneamente, José Lezama Lima empezó a escribir poemas, ensayos y breves cuentos y en el segundo lustro de los años treinta, Lezama decide ya publicar sus primeras composiciones en revistas habaneras, aunque muy pronto lo haría en las publicaciones que él mismo dirigió. En estas primeras composiciones es ya apreciable su condición católica y un orfismo como fuerza creadora. En su ensayo *El secreto de Juan Ramón*, en su poema *Muerte de Narciso* y en un cuento como *Fugados*, todas las composiciones de esta misma época, se aprecia en germen y potencia la escritura del “Maestro Cantor” de La Habana. Este capítulo tercero está dedicado precisamente a abordar estas y otras obras incipientes de Lezama, como tres de sus cuentos, apenas estudiados con rigor anteriormente, precisamente con el propósito de identificar los elementos proto-católicos y evangélicos en todo los estratos de su obra y que configuran, en última instancia, una fenomenología de la despersonalización del sujeto a favor de la memoria de lo vivo y de lo muerto.

La tradición hispánica de la literatura renacentista, en particular los poetas carmelitas San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, y la tradición barroca de Góngora, Quevedo y Calderón, están presentes en libros, citas y estudios, en la vida y obra de Lezama. Resulta clarividente este aspecto y aparece en gran parte de los estudios sobre el autor de *Enemigo Rumor*. La cuestión abordada en este capítulo no es tanto evidenciar esta continua deuda del poeta con la tradición carmelita y barroca, sino,

antes bien, registrar la ruptura que realiza con la lectura canónica que de estos autores se venía haciendo. Lezama minotauro no sólo ilumina con sus ensayos y poemas el *Cántico* de San Juan, las *Soledades* de Góngora o *Los Sueños* de Quevedo, sino que Lezama, al hacerse él mismo tradición, entra en un juego dialogante con sus maestros carmelitas y barrocos para entrar en una selva de símbolos verbales que no hace sino evocar y realizar el delirio nazareno de la resurrección. Cada generación actualiza sus clásicos, a la vez que estos clarifican e interrogan la gratuidad o contemporaneidad de cada obra literaria o artística. Ocurrió con la amplia lectura que la *Generación del 27* hizo con el barroco en general, y Góngora en particular. La recuperación gongorina por parte de Lezama parte sin embargo de otros supuestos y consecuentemente alcanza otros resultados. El poeta de La Habana no se podía vincular a la vanguardista, había leído y conocido demasiado pronto a Cervantes como renegar tan felizmente del pasado y de la tradición mancillada por la vanguardia. Lezama, desde un principio, reniega de cualquier movimiento o adscripción cultural -vanguardia, psicoanálisis, materialismo marxista, realismo, idealismo- que obvie autor u obra que pueda ofrecerle en la fragua del catolicismo y el orfismo, letras y cifras cuya valencia pueda ser huella en el itinerario marcado de cada uno de sus textos. Lectura genesíaca y nazarena que Lezama efectúa del mismo modo de su admirada tradición de las letras francesas. La presencia permanente del retrato de Mallarmé por Manet en su cuarto de estudio de la casa de Trocadero, simboliza y testimonia la más que continua admiración por el autor parisino de *Un coup de dés*, por su maestro Rimbaud, por su discípulo Valéry. La triada simbolista francesa es leída con fruición y una vez más, la evidencia de sus libros en su biblioteca y vida debía dejar paso a intentar en este estudio observar la compleja red en la que se convocan infinitas combinaciones, confidencias y fugaces encuentros que nunca se podrán descifrar del todo pero que ofrecen como resultado la particular

naturaleza ensayística de sus textos acerca de estos autores. Cada texto de Lezama no es la exposición o la sugerencia de un tema o de un autor, sino que Lezama precisamente dinamita en buena medida, en el ámbito de la literatura hispanoamericana contemporánea, el sentido que del ensayo se sostiene desde la canónica apreciación de otro francés, Michel de Montaigne⁴². Rubén Ríos-Ávila comentaba al autor del trabajo con precisión esta cuestión transgresora y minotaurica del tejido invisible que sostiene cada uno de los ensayos:

Parece que la tangencia más provocadora entre mi proyecto y lo que me propones sería una meditación sobre los vínculos formales entre la forma del ensayo y la forma del pensamiento poético. La premisa sería la siguiente: si el ensayo, desde Montaigne, propone una teatralización del pensamiento, un "close up" del espectáculo de la inteligencia, o del sujeto en el trance del pensamiento, cómo difiere esa performance de la que ocurre en la poesía. Lezama obliga al ensayo, como lo hace con la novela en *Paradiso* y en *Oppiano Licario*, a sufrir importantes permutaciones poéticas. Pues bien, lo que sí podría trabajarles a ti y a tu equipo de co-editores, es una reflexión en torno a cómo el neo-barroco lezamiano desencaja al ensayo de su raigambre iluminista, disociándolo de las tradiciones del racionalismo instrumental y acercándolo a un irracionalismo del significante que posee sus propias claves, sus saberes secretos. Para ello utilizaría varios de los mismos ensayos de *Analecta del reloj*, incluso los que tocan a Mallarmé y al simbolismo⁴³.

La raíz plenamente creadora de la obra ensayística de Lezama neutraliza el carácter expositivo que define tradicionalmente este género literario y que explica la ausencia en el índice completo de sus trabajos dedicados expresamente a autores tan admirados por él de las mismas letras francesas como Charles Baudelaire o Marcel Proust. Si es San Juan una presencia tan relevante como Góngora en el trabajo *Sierpe de*

⁴² Recientemente se han editado de nuevo sus ensayos completos, en Michel de Montaigne: *Ensayos*, Edición y traducción de J. Bayod Brau. Prólogo de Antoine Compagnon. Acantilado, Barcelona, 2007.

⁴³ Email del 30 de enero de 2009, de Rubén Ríos-Ávila a Javier Fornieles Ten.

don Luis de Góngora, también lo es el autor de *Las Flores del mal* en su temprano estudio sobre Julián del Casal. La tradición literaria francesa se integra en un anastásico evento pascual, epicentro poético de Lezama Lima, con el que adquiere su sentido y plenitud. Posiblemente sea el poeta cubano uno de los pocos intelectuales e importantes escritores hispanoamericanos del siglo XX que por razones de diversa índole nunca pudo viajar y conocer *in situ* París, pero ciertamente, es también quien abre infinitamente la logística de su imagen a cualquier registro ecuménico en el que no podían faltar las letras francesas que testimonia el retrato de Mallarmé en su cuarto de estudio de Trocadero 162.

La anastasiología⁴⁴ poética es central en la formación de Lezama, en sus primeras lecturas, de la Biblia, de la tradición española, de la francesa y, por supuesto, de la propia y tan cercana tradición cubana en que estaba físicamente inmerso. El tema de la resurrección de Cristo es el centro focal desde la que Lezama realiza este primer estadio de la cultura americana y europea del que se ocupa gran parte del último capítulo de *El-otro-que sigue caminando*. La cercanía de Lezama con el primer gran poeta contemporáneo cubano, Julián del Casal, no sólo es literaria sino que es también casi familiar. El poeta cubano llegó a conocer y tratar con cierta frecuencia a la hermana del autor de *Crónicas habaneras*, Carmelina del Casal, y mantuvo muchos años una gran amistad con una de sus hijas, la artista, pintora y ceramista, Amalia Peláez. Este último capítulo muestra, demuestra y analiza esta relación y, en particular, el extenso e intenso ensayo que Lezama escribiera en el año 1941 sobre Casal. Apenas había sobrepasado los treinta años cuando expone la insuficiencia crítica de la mayoría de los juicios literarios para abordar la última literatura simbolista de Rimbaud, Mallarmé o Valéry, y más incluso la nueva narrativa del primer tercio de siglo. Así Lezama reclama

⁴⁴ Utilizamos este término a partir de las reflexiones de Santos Sabugal: “El tema de la resurrección de Cristo y de los muertos o la anastasiología es una de las verdades basilares de la revelación bíblica y, por tanto, de la revelación cristiana”, en *Anástasis. Resucitó y resucitaremos*. Madrid, BAC, 1993, p. 3.

una nueva visión crítica que pueda afrontar la lectura del *Ulyses* de Joyce desde presupuestos que superen las limitaciones del vector racionalista, y de este modo, antes de un nuevo acercamiento crítico a la obra literaria, reclama, como método crítico, nuevas maneras de leer.

La nueva crítica literaria reivindicada por Lezama estará determinada también por su grado de participación a la hora de poner al descubierto las insondables huellas del camino nazareno que una y otra vez recorre el poeta. Camino circular, lectura crítica que reniega de las influencias y subraya las confluencias de unos y otros, vivos y muertos en “la doctrina de la participación”. En la fragua católica y órfica que extiende el poeta cubano se distinguen las más variadas anécdotas de escritores y artistas, poemas, libros y obras artísticas de los más distintos autores en el espacio y en el tiempo y que se manifiesta plenamente en sus dos grandes primeros ensayos. No pertenecen ya estos trabajos al ámbito exclusivo de la tradición hispánica, carmelita o barroca, al ámbito de la literatura simbolista francesa, ni al del modernismo cubano, sino que se ocupa en su radical apuesta por convertir la escritura en tautología del vía crucis nazareno y la poesía por tanto en metáfora de la resurrección.

“X y XX” y “Las imágenes posibles” configuran el crisol desde el que Lezama formulará sucesivamente su concepción de lo poético. Todo cabe y todo está en cada uno de estos trabajos, desde su admirado Juan Ramón Jiménez a Cervantes, Tomás de Aquino, Ana y Simeón, decenas de autores y personajes que deambulan como un belén literario en los bordes del epicentro nazareno del que surge y vuelve la rotación de signos del poeta cubano. Cuando Dehuti-Necht aparece como una imagen posible más, imagen de su adorado Egipto faraónico, el lector nada puede saber de este comerciante rico. El azar provocó que pudiéramos tomar nota de uno de los libros de Lezama de su biblioteca particular, *Cantos y cuentos del Antiguo Egipto*, antología de cuentos del

Antiguo Egipto realizada por Ortega y Gasset para *Revista de Occidente* en el año 1925, y que se cruzaran las notas, marcas y subrayados que el poeta cubano hiciera en este volumen con la lectura crítica de “Las imágenes posibles”. Este último capítulo testimonia de soslayo, a partir de este ejemplo, el proceso de creación de los ensayos lezamianos en los que se funden la raíz genesíaca y nazarena en su escritura, con la abismal síntesis de la cultura universal que despliega en cada trabajo. Fábulas de la tradición egipcia, griega o latina, múltiples registros que describen el escenario laberíntico del que Lezama minotauro osa aparecer como demiurgo sin par del vía crucis, inicio y escape de la resurrección.

Cifrados en los infinitos muros del laberinto, Lezama atendió, por fe y curiosidad, a los maestros mayores y menores de la tradición cultural universal, sin ruptura ni vanguardia, para la configuración de una obra personal y proteica en la que el vacío, el *tokonoma* de su último poema, *El Pabellón del vacío*, constituyera el centro convergente de la vida y la muerte allí donde se encuentran, es decir, en la resurrección:

Necesito un pequeño vacío,
Allí me voy reduciendo
Para reaparecer de nuevo,
Palparme y poner la frente en su lugar.
Un pequeño vacío en la pared⁴⁵.

El -otro- que sigue caminado acerca su mirada al proceso creador de José Lezama Lima tal y como la fue el poeta configurando, trata de ilustrar y testimoniar el modo en el que evolucionó su escritura y su pensamiento desde las primeras composiciones de los años treinta hasta los primeros grandes ensayos basilares, “X y XX” y “Las imágenes posibles”, que como máscaras del conocimiento, en suma,

⁴⁵ José Lezama Lima: *Poesía Completa, op. cit.* p. 448.

señalan y recorren azarosamente el camino cristológico de la muerte y la resurrección de Jesús. En definitiva, la matriz genesíaca genera una óptica nazarena indisoluble la una de la otra, tal como Apolo llora los amores perdidos de Dafne, e indisolublemente van progresando y generando la espiral imaginal con la que finalmente se configura una relación, intransferible y metonímica: naturaleza última y visible de las consecuencias invisibles de la resurrección.

Esta Tesis Doctoral, no obstante, de ningún modo hubiese podido concluirse sin la continua comprensión de la profesora y directora de la misma D^a. Carmen Ruiz Barrionuevo. Si bien nuestra relación académica se remonta a la época del fax, no es hasta las navidades del año 2000 cuando decidí enviarle unas pocas cuartillas en las que anunciaba el proyecto del trabajo y mi deseo de realizar una Tesis Doctoral acerca de José Lezama Lima bajo su dirección. La respuesta llegó a principios de año: “Estos días he tenido la calma suficiente para leer su trabajo sobre Lezama, que me ha gustado, creo que usted está en buen camino para hacer una Tesis interesante sobre el autor”. Sin duda que mis ánimos subieron enteros, pero apenas podía imaginar yo entonces las dificultades personales que tendría que atravesar prácticamente durante toda la primera década del este tercer milenio. Las continuas interrupciones al trabajo que venía ya realizando desde entonces fueron siempre consideradas amablemente y siempre, su impecable dirección en el plano académico fue tan necesaria como su comprensión ante mis desfavorables circunstancias personales. En los primeros balbuceos de este trabajo estuvo también María Caballero Wangüemert, de la Universidad de Sevilla, quien tomó las riendas del mismo cuando se presentó como Trabajo de Insuficiencia Investigadora. Mi agradecimiento a la profesora Caballero, muchos años después de aquellos encuentros, germinales y necesarios en cualquier caso para el crecimiento de *El -otro- que sigue caminando*. Quisiera dejar constancia también en estas líneas de la diligente

labor de Estrella Sánchez Rodríguez quien desde el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana me orientó y ejecutó en buena medida los tortuosos trámites administrativos a los que un trabajo de este tipo se ve abocado.

Está de más decir que mi familia, en particular mi señor padre, y mis hermanos Alfonso y José Jesús Fornieles Ten, me apoyaron en todo momento de muy distintas maneras y tuvieron la paciencia de esperar y dar por concluido este trabajo compartiendo conmigo esta misma ilusión. A María Díaz Soto, a quien empiezo a deberle mucho más de lo que yo pueda disponer, por supuesto mi gratitud más amorosa, y a mi madre, en fin, a Ella a la que ya no puedo decírselo ni por escrito ni por mi propia voz, para Ella, tengo ya otras maneras más sutiles de agradecerle su constante aliento, maneras y formas a las que no era muy ajeno el propio José Lezama Lima.

CAPÍTULO I

DEL GÉNESIS Y CRISTO A LA IMAGEN LEZAMIANA CONSIDERACIONES HERMENÉUTICAS

En su introducción a la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos, José Ignacio Tellechea expresaba su inquietud al observar cómo un ostensible número de los estudios críticos molinistas insistía en buscar en extrañas y remotas fuentes la originalidad de la doctrina teológica y mística del clérigo de Muniesa. “Molinos -escribe Tellechea- no es el aerolito caído del cielo, sin padre ni madre reconocidos, que nos quieren hacer creer versiones de manual de historia”⁴⁶. Las fuentes literarias de la *Guía* y del pensamiento de Molinos “están mucho más cercanas a él de lo que pretenden insinuar quienes se remontan a manantiales, lejanos en el tiempo y el espacio, como el budismo”⁴⁷. En José Lezama Lima, al igual que en su admirado Molinos⁴⁸, mucho más cercanas también de lo que se ha apuntado en la ya dilatada exégesis de la obra lezamiana, están las fuentes literarias y teológicas que fundamentan su concepción poética del mundo.

⁴⁶ Miguel de Molinos: *Guía espiritual*. Edición crítica, introducción y notas de José Ignacio Tellechea Idígoras, Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, p.39.

⁴⁷ *Ibíd.* p.77.

⁴⁸ José Lezama Lima fue un atento lector de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos. En la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana, en la que se conserva, mutilada, su biblioteca personal, se encuentra el volumen *Miguel de Molinos: Guía espiritual*. Edición de Joaquín Entrambasaguas, Madrid, Ed. Aguilar, 1935, firmado y subrayado por el poeta cubano. La primera referencia del místico aragonés en la obra de Lezama es de mayo de 1938, en su escrito “Del aprovechamiento poético” en el que el escritor cubano apuntaba: “El intelecto decide devorarse muy intelectualmente al borde de sí mismo o para decirlo con palabras de Miguel de Molinos: “el amor puro nos hace desechar la salvación eterna”, en *Analecta del reloj. Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1977, p. 253. Posteriormente, en su ensayo “El ‘no rechazar’ teresiano” el poeta cubano señalaba las diferencias de penetración mística entre Molinos y Santa Teresa de Jesús y escribía acerca del místico aragonés: “Pues en su oración de quietud, donde una misteriosa y potentísima voluntad se emplea precisamente en no rechazar, la resistencia se hace tan germinativa como el acto naciente. No rechazar, óigalo el criollo despertándose con Dios, como la oyó el castellano adormeciéndose en Dios”, en *Tratados en La Habana, Obras Completas, op.cit.* p. 497. El tema Molinos fue también asiduo en la relación entre Lezama y el poeta orensano José Ángel Valente (1929-2000). En carta del 17 de mayo de 1971 escribe Lezama a Valente: “Un poema suyo que me ha gustado mucho es “Una oscura noticia”. Qué bien su recuerdo de Miguel de Molinos. Su nada nos parece tan contemporánea y tan eterna. Está en la raíz misma de lo hispánico y de lo nuestro. Usted recordará que cuando fue condenado, exclamó: El día del juicio veremos quien tiene razón. Así llegaría con su nada al día de la consumación de los tiempos”, en *Creación*, (1993) mayo, 1993, p. 73. Una vez que el poeta orensano hubo realizado la edición, con introducción y notas, del volumen, *Miguel de Molinos: Guía espiritual, seguida de la defensa de la Contemplación*, Barcelona, Barral editores, 1974, se apresuró a enviárselo al autor de *Dador*, aunque fue confiscado por las autoridades cubanas. Lezama se lo hacía saber a su amigo orensano con estas palabras: “La Guía espiritual, que usted tuvo la gentileza de enviarme, fue decomisada, según comunicación que recibí. Parece que, al leer la palabra espiritual, se entendió que hacían referencia a la metafísica, vulgo espiritismo, y que era una obra para los numerosos discípulos de Allan Kurden [sic]. Ya ve usted que Molinos sigue ganando batallas, se aniquila o lo aniquilan”, en *Voces* (1982) Montesinos Editor, p. 31. El 8 de agosto de 1995, el autor de esta Tesis, coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Lezama, quiso simbólicamente solventar esta ausencia molinista donando a la Casa-Museo un ejemplar de la primera edición de la *Guía* de Molinos junto a otros títulos de Valente y del gusto del poeta cubano. Ver Anexo II.

Lezama, su escritura y poesía inimitables, empiezan y acaban en Lezama, pero la originalidad de su pensamiento poético en el panorama de la literatura española, hispanoamericana y aun cubana, no es huérfana del inagotable pozo espiritual que, por siglos, ha sustentado y condicionado el arte y la literatura occidental: la religión católica. En los primeros textos de Lezama de la década de los años treinta es cuando con más nitidez se advierte el sentir católico entre las líneas de sus poemas y sus trabajos ensayísticos. A veces aparece esta cualidad central en la obra del autor de *La Fijeza* de manera diáfana, citando el propio escritor personajes y acontecimientos concretos de las Sagradas Escrituras; pero en la mayor parte de su obra el horizonte católico es más una cualidad germinal que un razonamiento, un destello en la forma opaca y desconcertante desde la que emerge y se va iluminando su pensamiento poético.

El catolicismo, como religión y cultura, está presente en la obra de Lezama, constituye el gran fundamento de su sistema poético del mundo, como antes lo ha sido en la mayoría de los artistas y literatos que durante siglos han adoptado y traspasado el canon de los principios católicos para entregarse a una tarea individual, la realización y la plasmación del ser humano en cuanto ser creado y creador. En este sentido, acaso sea una obra como *El Juicio Final* del florentino Miguel Ángel, uno de los iconos más sobresalientes de la cultura católica para ilustrar el problema de la culpa y la gracia, de la justicia divina, de la conversión, el martirio, y en última instancia, de la esperanza en la resurrección. En efecto, la pérdida irrevocable del Paraíso, junto a un mismo anhelo visionario de salvación, recorren no sólo la iconografía de los frescos del escultor italiano sino, a la par, buena parte del arco artístico y literario de Occidente. Desde las primeras manifestaciones paleocristianas romanas a la vigilia florentina de la *Divina Comedia*⁴⁹, de los frescos románicos medievales a *El Paraíso Perdido* de John Milton⁵⁰,

⁴⁹ Así las analogías entre la *Divina Comedia* y algunos aspectos de la obra de Lezama son evidentes. Dante realiza todo un viaje escatológico a través del Paraíso, como Lezama en buena parte lo realiza en

de las grandes catedrales y vidrieras góticas a la mística castellana del seiscientos, en fin, desde la pintura a la arquitectura, o de la música a la literatura, una matriz cristológica, ilustrada con frecuencia por una riquísima y compleja iconografía bíblica, sostiene el nombre de Dios desde infinitos prismas literarios y artísticos:

Roma no se rinde con facilidad, ni recibe por el lado del mar:
su prueba es de aceite, el aceite que mastica las verdades.
El aceite hirviendo que muerde con dientes de madera,
de blanda madera que se pega al cuerpo, como la noche
al perro, o al ave que cae hacia abajo si fin.
Roma no se fía y su prueba es de aceite hirviendo,
y sus dientes de madera son la madera
mucho tiempo sumergida en el río, blanda y eterna,
como la carne, como el ave apretada hasta que ya no respira⁵¹.

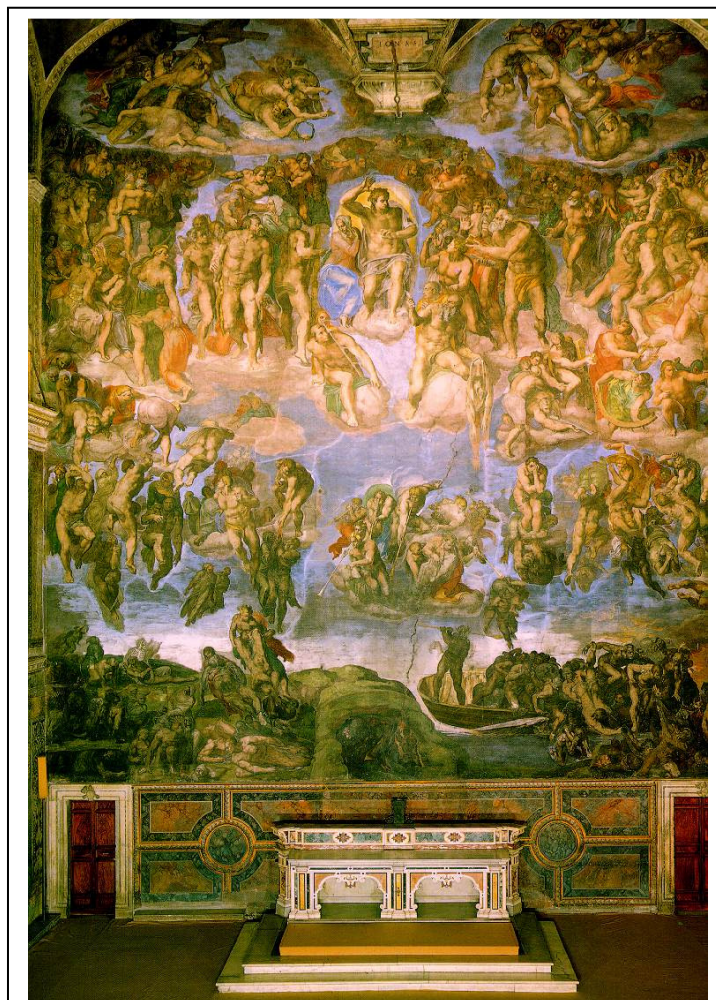
La obra de José Lezama se inserta en esta tradición de religión y cultura católicas de la que Roma fue, ciertamente, a lo largo de los siglos su gran metáfora metastásica⁵², espiritual y artística:

sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Es manifiesta esta peculiar filiación de los dos poetas a la tradición católica en su deseo de beber cada vez más ardientemente en las fuentes de la Gracia para llegar a Dios, contemplar la inmensidad de las obras divinas en relación con las del hombre. Véase: Dante Alighieri. *Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi. Madrid, Ed. Cátedra, 1988. El profesor Emilio Bejel incide en subrayar estas analogías entre el universo dantesco y lezamiano cuando afirma que: “Como la elaboración órfica lezamiana se basa en que la Imagen es la fuente de la creatividad, la genealogía de su visión apunta a la teoría de la imagen que Dante presenta especialmente en su *Paradiso* [...] Una de las grandes contribuciones de Dante que Lezama integra a su poética es la de haber establecido un lugar a la imaginación poética que va por encima de la razón conceptual”, en *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid, Ed. Huerga y Fierro, 1994, p. 18. El mismo autor se ha referido a estos paralelismos entre la figura del Dante y Lezama señalando que “como en Dante, para Lezama la actividad poética restituye la pureza paradisiaca que las lenguas humanas perdieron con el Pecado”. Emilio Bejel: “Imagen y posibilidad en José Lezama Lima”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Poesía, op.cit.*, p.134. Como señalamos en la introducción también María Zambrano señaló esta filiación: “Paradiso es, en principio, el viaje ritual que Dante Alighieri cumple en *La Divina Comedia*, al tener que descender a los infiernos para luego reaparecer dejando en prenda su luz en la oscuridad”, en “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, incluido en José Lezama Lima: *Paradiso, op.cit.* pp. XV-XIX.

⁵⁰ Uno de los aspectos centrales de la formación del sistema poético lezamiano lo constituye el tema de la caída del hombre en el pecado y la posibilidad de redimirse a través de la gracia. La intención, en este sentido, del poeta John Milton era la misma y al escoger el tema de la caída del hombre, construye una obra cristiana de signo, calidad y cualidades semejante precisamente en muchos aspectos a *La Divina Comedia* y a la propia obra del escritor cubano. Ver John Milton: *El Paraíso perdido*. Edición de Esteban Pujals. Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

⁵¹ José Lezama Lima: “San Juan de Patmos ante la puerta latina”, *Enemigo rumor, Poesía Completa, op.cit.* p. 74.

En cierta ocasión un periodista le preguntó directamente si él era católico y que cuál era el sentido que tenía para él la idea de Dios. Su respuesta dejó sentado que no era un católico militante, pero que se debía a la tradición de Occidente⁵³.



1. El "Juicio Final" de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Lezama tributa al maestro pintor y escultor una cualidad, que acaso él mismo no persiguiera: "Sorprender en el cansancio que se esboza en un artista mayor como Miguel Ángel, el fervor en la búsqueda de la altura, como un primitivo que ve en el desprendimiento de la levitación, un dios que impulsa, no el símbolo de las alas como apoyo para el vuelo", en *La Cantidad Hechizada*, op. cit. p. 380.

⁵² La mejor obra de conjunto en castellano acerca del análisis del impacto de Roma en la evolución de las diferentes áreas del arte y la literatura en Occidente es el volumen de Richard Jenkyns: *El legado de Roma*. Madrid, Ed. Crítica, 1995.

⁵³ Eloísa Lezama Lima: "Mi hermano", en *Lezama Lima*, edición de Suárez-Galbán, Madrid, Ed Taurus, 1987, p. 28. Debe estar muy presente, en efecto, para la lectura de la obra de José Lezama Lima esta herencia de corte cultural cristiano: "No hay que olvidar, para resolver esta cuestión, que Lezama recibió la tradición clásica desde su perspectiva cristiana", en Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1990, p.48.

El influjo de los textos bíblicos es, por ello mismo, decisivo en la obra de José Lezama Lima, en su poesía, en sus novelas, en sus ensayos. La tautología de los relatos bíblicos conforma la principal fuente en su sistema poético del mundo, en la manera en que concibe al ser humano y su relación con el presente (creación poética), el pasado (conformación de eras imaginarias) y el futuro (memoria de la resurrección). Reconocer el carácter holístico de la poesía de José Lezama Lima implica concebir la dimensión católica en su obra, no como una fuente más, sino como la más abundosa y principal y, desde luego, matricial. La confluencia de diversas tradiciones que Lezama asimila, recrea y a las que, en la mayoría de los casos, otorga una nueva expresión, alcanza su propia definición en el lenguaje tautológico, simbólico y católico que caracteriza la palabra lezamiana⁵⁴.

Ciertamente, en la poesía de José Lezama Lima es indudable y patente la huella de tradiciones bien lejanas al horizonte católico-occidental: el fundamento teológico de la Cábalá, la resignación creadora del taoísmo por definir lo indefinible, por expresar lo inexpresable, por mantener la unión de lo real con lo extratemporal, muchas otras dimensiones de la realización del ser humano descritas en culturas bien diferentes están presentes en la obra de Lezama⁵⁵. Las reminiscencias poéticas y místicas, árabes o

⁵⁴ Esta dimensión cultural, católica y órfica, estará presente también en la labor editora de Lezama desde sus primeros impulsos a revistas como *Verbum* (1937) y *Espuela de Plata* (1939-1941). La profesora Gema Areta, editora de las ediciones facsimilares de las dos publicaciones, ha señalado así que “atravesar el desierto, creer en la tierra prometida, en la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección” es signo propio de la línea editorial de esta publicación, en *Verbum*. Sevilla, Renacimiento, 2001, p.12. De la impronta lezamiana en *Espuela de Plata*, también ha señalado que “semejante sustancialización de la imagen tiene lugar en la metáfora suprema de la resurrección, espléndida en el orden sobrenatural católico [...] Catolicismo participante (porque se verifica en el mundo de los símbolos) que aspira a la unanimidad”, en *Espuela de Plata. Cuadernos de arte y poesía*. Sevilla, Renacimiento, 2002, p. 25.

⁵⁵ Estos aspectos están presentes en toda su obra, pero de manera fehaciente en varios ensayos de *La Cantidad hechizada*, La Habana, Ed. Contemporáneos, 1970, en el que desarrolla su teoría sobre la evolución de la historia desde un punto de vista poético. Incluidos en este volumen véanse los ensayos “Preludio a las eras imaginarias”, pp., 9-30, que posteriormente amplía y aplica a la cultura egipcia en “Las eras imaginarias: los egipcios”, pp. 81-105, y a la cultura taoísta en “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, pp. 109-140.

hebreas, judaicas o taoístas⁵⁶, que las hay, explicarían a lo sumo filiaciones de índole secundaria, pero de ningún modo se pueden erigir en la clave hermenéutica de una obra tan densa y estratificada en referencias órfico-católicas como la del poeta de La Habana. Más bien cabe afirmar, al hilo de la argumentaciones poético-místicas del escritor y amigo del mismo Lezama, José Ángel Valente (1929-2000), que cuanto más tiende la poesía de Occidente a sus formas extremas, más reencuentra su origen y más converge hacia su natural orientalidad⁵⁷. Y es en este vórtice donde la poesía lezamiana, en su extrema y radical expresión poética, converge con otras realizaciones lingüísticas y artísticas y, a la vez, encuentra la contemporaneidad universal del sentir poético.

En el capítulo IX de *Paradiso*, José Lezama Lima relata la vida de José Cemí al inicio de sus años universitarios y su participación en una tumultuosa manifestación estudiantil en septiembre de 1930. Además de contar ciertas peripecias y diatribas del protagonista, estas páginas tienen el valor de ser un punto de articulación entre la infancia y la madurez personal del protagonista y, fundamentalmente, por la trascendencia de las palabras que su madre le dirige al regreso de la manifestación. Son, para los lectores y estudiosos del poeta cubano, palabras conocidas por su hondura e importancia en el desarrollo de la novela, pero que aún lo son más desde el prisma general de su obra completa. A la espera de su hijo, la madre del adolescente perdido entre la multitud que se manifiesta, reza. El rosario la acompaña mientras piensa en su esposo muerto y en desear a su hijo la fidelidad a la realidad que se manifiesta y también a la que se oculta:

⁵⁶ De un repaso a los títulos de la biblioteca particular de José Lezama Lima, se pueden encontrar no pocos volúmenes acerca de estos temas como Tu Fu: *Selected poems*, Pekín, Foreign Languages Press, 1964; Lao-Tse: *Tao Tö King*, Paría, Gallimard, 1967 (con dedicatoria de Roberto Fernández Retamar) o Valmiki: *El Ramayana*, Barcelona, José Janés, Editor Barcelona, 1952.

⁵⁷ José Ángel Valente: “Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1991, p. 172. En este mismo sentido muy precisamente el autor de *Tres lecciones de tinieblas* ha señalado: “Sin perjuicio de su especificidad y de sus elementos diferenciales, la tradición mística de las tres religiones presenta de entrada un obvio fenómeno de convergencia por la raíz” *op.cit.* p. 171.

Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscarse en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure. Eso es lo que siempre pido para ti y lo seguiré pidiendo mientras mis dedos puedan recorrer las cuentas de un rosario⁵⁸.

Pero el hijo no vuelve. La madre mantiene el recuerdo de su esposo e intentando buscar un sentido a una desaparición tan temprana causa extrañeza y esperanza saber que su hijo mantendrá la memoria viva de su padre:

A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto⁵⁹.

Hay, sin embargo, como comentario a estas líneas, algo todavía más trascendental, una respuesta al impulso de Rialta, a esas palabras que decía la madre preocupada de José Cemí:

Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha, pero fueron tantas las cosas que recayeron en ese día sobre él, que comenzó a sentir esa indecisión nerviosa que precede a la sibilación bronquial de una crisis asmática⁶⁰.

Los evangelios, en efecto, están desde el principio de la trayectoria espiritual y poética en Lezama, como evidentemente lo están la presencia invisible de su padre e

⁵⁸ José Lezama Lima: *Paradiso...op.cit.* p. 231.

⁵⁹ *Ibíd.* p. 231.

⁶⁰ *Ibíd.* p. 231.

inviolable de su madre. Es en esta tesitura, como adquiere cuerpo, peso y sentido el relato nazareno en la vida de Lezama Lima, entre la ausencia de su padre y la presencia de su madre. Esta es la encrucijada, en definitiva, desde la que Lezama intenta alcanzar una experiencia totalizadora y teleológica de la vida y de la muerte, que aparece tanto en *Paradiso* como en el resto de su obra: desde las raíces elementales de la sexualidad, hasta el ingenio misterioso del conocimiento poético, desde su visión poética de la historia a partir de la construcción de las “eras imaginarias”, a los laberintos de la memoria creadora⁶¹. El acercamiento a la realidad, la búsqueda de conocimiento, el ejercicio de la memoria, la actividad intelectual y sensorial que define a cada hombre, en Lezama se da, todo ello, “como superación del abismo, de la muerte, como impulsión indetenible para crear, para reaparecer portando una nueva y más decisiva representación de ese desconocido: la imagen elaborada por el hombre para la resurrección”⁶².

Los crítica literaria que se ha acercado al corpus de textos lezamianos ha señalado en múltiples ocasiones esta circunstancia, pero quizás haya faltado en la mayoría de los casos una filiación más determinante entre el pensamiento poético del escritor cubano y la visión ontológica católica del ser humano y su destino. La elaboración del sistema poético del mundo, tal como el propio Lezama gustaba denominar a su compromiso teórico-poético, no era contemplado ni por su autor, ni

⁶¹ Cesia Ziona Hirshbein: *Las eras imaginarias de Lezama Lima*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1984. La autora tiene en cuenta, en efecto, esta dimensión en la formación que Lezama realiza de las “eras imaginarias”. Señala así que “ese espíritu religioso le da a toda la obra de Lezama un sello muy característico, de ‘numinosa’ fuerza pasional, y que aparece en cada una de sus imágenes y en cada una de las acciones novelescas de su obra de ficción, y que evocan las ceremonias erótico-religiosas de cualquier narración mítica”, p. 30. Sobre el tema de la resurrección en la poesía de Lezama Lima comenta a su vez: “La poesía se convierte así, para Lezama Lima, en un modo de ser de lo eterno: resurrección y reactualización de la historia. Resurrección que tanto obsesiona al poeta como parte de su credo y de su sistema poético que lo identifica con los místicos. Después de la muerte viene la vida ‘verdadera’, la vida, según Lezama, introducida en la poesía, en la imagen total y absolutamente poética.” p. 49.

⁶² Justo C. Ulloa: “Ordenamiento secreto de la poética de Lezama”, en *José Lezama Lima. Textos críticos*, Miami, Ediciones Universal, 1979, p. 41.

debería serlo por la crítica *secundaria*⁶³ que analiza sus textos, como un problema metafísico, sino fenomenológico, en la medida en que se trata de describir al ser que, no nombrado aún, se deja trasparecer.



2. “Maestà” de Duccio di Buoninsegna (Siena. 1255-1318). Veintiséis episodios de la Pasión de Cristo en catorce tablas, un ciclo constantemente presente en los orígenes de la formación del sistema poético de Lezama, desde la entrada de Jesús en Jerusalén hasta la resurrección. Precisamente Lezama menciona la escuela de pintores de Siena, donde se encuentra el mismo Duccio, junto a Simone Martini o Lorenzetti, para reivindicar, una vez más, una fenomenología simbólica que implica por igual luz y sombra. En el texto alude a la clara de huevo, para iluminar los colores de los frescos y el barniz, para su conservación: “Que los debates entre la clara de huevo y el barniz permanecen eficaces, lo tenemos en la luminosidad de los fresquistas de Siena, y la oscuridad consiguiente, la del barniz. Si la clara de huevo tenía fuerza para conservar, el barniz no lo tenía para destruir, y el óleo que resiste treinta años puede asegurarse que no será devorado por el tamaño de ninguna mancha negra. Cuando saltan los cristales de la clara de huevo, y sobreviene su descomposición, el claroscuro, en su asegurada lejanía, trae el cuerpo en sus invisibles tubas de infinita sucesión. Pues si el cuerpo está en primer término, y después de muchos también sucesivos elementos de composición, aparece en el cielo Orión, habrá que trazar la clara de huevo que incluya y alimente el cuerpo de primer término y la lejanía de la estrella, provocando que esa distancia que las separa no sea yerta e irrelacionable”, en “Las imágenes posibles”, La Analecta del reloj, Obras Completas, op. cit. p. 176.

Lezama entiende la creación poética como un proceso fenomenológico para la re-velación del ser, nunca des-velamiento, sino cumplimiento de un destino en el que

⁶³ Adoptamos conscientemente este concepto de George Steiner que presenta la siguiente distinción entre la creación literaria y la crítica secundaria: “Están las interpretaciones y juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo de estas disciplinas según la hondura y la intensidad que se derivan de su creatividad. Así Virgilio lee a Homero, de la misma manera que *La Divina Comedia* es una lectura de la *Eneida*. La presencia de Homero, Virgilio y Dante está visiblemente insinuada en *El Paraíso Perdido* de Milton, y son los antecedentes de los *Cantos* de Ezra Pound”. Steiner ofrece muchos más ejemplos para diferenciar la presencia de una crítica activa que prolonga la cadena de la creación, de la actualidad de la crítica secundaria, importante, pero no marcada por el signo de la palabra original. George Steiner: “Una ciudad secundaria” en *Presencias reales*, Barcelona, Destino. 2001, pp. 13-67.

tan sólo la poesía es capaz de reconciliar al hombre con la totalidad de su ser, la realización de la persona en su dimensión más absoluta. Tan sólo la poesía es capaz de mitigar el hondo sentimiento de incompletitud que sufre el hombre, el hombre inmerso, claro está, en la vivencia católica del pecado y la esperanza⁶⁴.

La crítica literaria, en efecto, que ha señalado esta circunstancia católica y órfica en el sistema poético lezamiano no ha desarrollado proporcionalmente las consecuencias de esta condición. En la década de los setenta, con la publicación de los primeros libros sobre la obra de Lezama, se advertía ya que “la concepción del mundo de Lezama es fundamentalmente la concepción católica, pues él es católico y no lo niega”⁶⁵, o se parte de que “el catolicismo heterodoxo de Lezama había calado para siempre su visión cultural”⁶⁶.

⁶⁴ La profesora Camacho-Gingerich comenta en este sentido: “Nuestro poeta católico afirma su creencia en la existencia del hombre como imagen de Dios, cuya única esperanza es el perdón divino y la resurrección a través de la poesía” en Alina Camacho-Gingerich: *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en “Paradiso” y “Oppiano Licario”*, Miami, Ediciones Universal, 1990, pp. 15-16. También Arnaldo Cruz-Malavé incide en que “La resurrección, la redención cristiana del destierro humano, pertenecen ciertamente a uno de los códigos o paradigmas que configuran el sistema poético lezamiano”, en *El primitivo implorante. El “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima*. Amsterdam, Ed. Rodopi, 1994, p. 9.

⁶⁵ Esta nítida definición de la adscripción católica de Lezama apareció en uno de los primeros libros sobre la obra del autor cubano, el volumen de Álvaro de Villa y José Sánchez Boudy: *Lezama Lima: Peregrino inmóvil*, Miami, Ediciones Universal, 1974, p. 170. Los mismos autores amplían de nuevo este fundamento al señalar que “Indudablemente la poesía de Lezama nace de sus hondas raíces católicas”, p. 173 y que “El aspecto autobiográfico de “Paradiso” encuentra firmes raíces en su fe católica”, p. 174. También Alice Jan Poust en *The form and function of mythic thought in four hispanic poets: Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José Lezama Lima, Octavio Paz*. Austin, University of Texas, 1982, subraya que “Unlike some avant-garde poets who sought to break with their literary and cultural tradition, Lezama pursues his poetic heritage within Christian and hermetic tradition. [...] In the case of Lezama Lima, the poet himself seeks to become a causal being in order to make possible man’s resurrection.” p. 151. Traducción: “Al contrario que algunos de los poetas vanguardistas que intentaban romper con su pasado cultural y literario, Lezama reclama la herencia poética del Cristianismo y la tradición hermética [...] en el caso de Lezama, él mismo pretende convertirlo en un aspecto más que haga posible la resurrección”. (La traducción es mía). Fernando Charry Lara en “El mundo poético de Lezama Lima”, *Urogallo* (1970), 4, matiza estas consideraciones al indicar: “Aunque no se derive forzosamente de su catolicismo, es posible pensar que la poesía de José Lezama Lima se fundamenta en cierta concepción mística del universo y corresponde además, en alguna manera, a la antigua creencia de que acaso el cosmos nació en forma espiritual, de modo que cuanto de materia ha existido en él después es símbolo o reflejo de aquella perdida espiritualidad.” p. 67.

⁶⁶ Luis F. Fernández Sosa: *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Ediciones Universal, Miami, 1976, pp. 10-11. Para este crítico el intento de Lezama, más que fundacional, es el de reencontrar las raíces culturales del Occidente en sus fuentes cristianas a las que va sumando las nociones espirituales de concepciones afines, antes y después del Cristianismo. Esta concepción del mundo produciría entonces un lenguaje concomitante, la anagogía. Advierte el autor que si atendemos exclusivamente a la denominación católica de la religión que parece profesar Lezama, puede quedar sectarizada la anagogía

En numerosas ocasiones, al afirmar el propio poeta que un sistema poético del mundo podía incluso sustituir a un sistema de creencias religiosas, venía a tildar el emplazamiento de las fuentes cristianas hacia una fenomenología poética reminiscente que incluyera todas las formas de lo divino. En Lezama, es la poesía la que sostiene, al hacerse, la infinita acepción de los nombres de Dios⁶⁷. Es ilustrativo, en este sentido, las anotaciones que Lezama hiciera a *El Libro de Cristóbal Colón*⁶⁸ de Paul Claudel, escritor fundamental en su formación poética. Su lectura sirvió a Lezama para anotar y subrayar en los márgenes una serie de consideraciones en torno a lo divino que resume en buena medida su inquietud espiritual e intelectual. Está señalada a lápiz en el libro, por ejemplo, esta pregunta que formula el almirante: “¿No está escrito que quien averigüe el Misterio de Dios perecerá?”⁶⁹. La respuesta también le resulta suficientemente sugerente a Lezama como para subrayarla: “Es Dios, en mi mano, quien va en busca de Dios”⁷⁰. Esta doble aptitud poética y espiritual de morir en Dios a través de la palabra poética es la que está presente en los orígenes de la formación del sistema poético del autor de *Paradiso*, y que emplaza su obra al árbol místico de la literatura

de Lezama. Ciertamente, la fenomenología poética de Lezama, tiene como horizonte la realización del ser humano. De este modo: “Lezama, más que imitar a Jesucristo, más que repetir la Pasión, para ahuyentar el tiempo profano, procura apoderarse del Ser, del Espíritu Santo; de esta suerte, accede al tiempo sagrado, a un Gran Tiempo”, *op. cit.* p. 83.

⁶⁷ En este sentido, el crítico Enrique Márquez señala que “acaso el vínculo esencial sea la sustitución de poesía y religión (o la poesía como religión) en el sentido que ella ofrece una “explicación órfica de la tierra” y actualiza el rito esencial que caracteriza la vida espiritual”, en Enrique Márquez: *José Lezama Lima, Bases y Génesis de un Sistema Poético*, New York, American University Studies, 1991, p. 9. Por su parte Ramón Xirau ha establecido la siguiente jerarquía en el establecimiento del sistema poético lezamiano: “La metáfora es el camino hacia la imagen; la imagen es el camino hacia estas largas permanencias y duraciones que constituyen las eras imaginarias; éstas, por último, culminan en la Sobreabundancia, es decir en Dios” en Ramón Xirau: “Lezama Lima o de la fe poética”, en *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez-Galbán, *op. cit.* p. 347. Desde una perspectiva más amplia también continuamos la reflexión de George Steiner al afirmar que “cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, que cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios”, en *Presencias reales*, *op. cit.* p. 14. Una presencia que también marcó la aventura poética española y americana de Juan Ramón Jiménez y que Lezama bien supo apreciar durante la estancia del poeta andaluz en Cuba entre los años 1936 y 1939. Véase, Carlos del Saz-Orozco: *Dios en Juan Ramón*. Madrid, Editorial Razón y Fe, 1963.

⁶⁸ Paul Claudel: *El Libro de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Losada, 1941. El volumen se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional “José Martí”, donde fue consultado por el autor de este estudio.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ *Ibíd.*

castellana y, en particular, al brote siempre fecundo de San Juan de la Cruz. “Todo lo que te impide partir, todo eso es tu enemigo”⁷¹. En esta sentencia del mismo libro de Claudel, subrayada también por Lezama, se revela por último el afán del escritor cubano por no dejarse atrapar por corrientes literarias contemporáneas -vanguardismo, poesía social o pura- que nada le aportaban, pues su partida, en efecto, no quería ser más que una búsqueda de Dios a través de los relatos bíblicos del Antiguo y el Nuevo Testamento.

I.1. PRIMERA MATRIZ: EL GÉNESIS BÍBLICO.

Los comentarios de María Zambrano a la obra de un poeta tan hermético y difícil como José Lezama Lima, son de tal clarividencia y lucidez, que sus palabras han iluminado, sin duda, algunos aspectos centrales de su pensamiento. De hecho, el punto de partida de este estudio está en deuda, hondamente, con algunas de las páginas, que a lo largo de cuarenta años de amistad, escribiera la filósofa andaluza sobre el autor de *Paradiso*. Desde que se conocieran en La Habana en octubre del año 1936, pocos escritos han atinado más al centro de su pensamiento poético que los elaborados por la autora de *Los claros del bosque*. Escribe Zambrano:

La tradición de que la generación de Adán fue la de mirarse en el agua, la de la mirada en ese medio de generación primera que, según el Génesis, precedió a todo. [...] Las aguas creadoras, fecundas y vírgenes, él, Lezama, las buscaba y creía en ellas [...] lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y virgen, de la cual Narciso, el tardío mito neoplatónico, puede ser un eco que se transformó en impostura⁷².

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² María Zambrano: “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en *Paradiso, op. cit.* p. XVII.

Efectivamente, ¿no es la figura mítica de Narciso la que, significativamente, hace de obertura a la incipiente obra poética del escritor cubano?, ¿no aparece a su vez, en la escritura de Lezama, el agua, como una sustancia metafórica, como el elemento proteico y germinal por excelencia? Volvamos a la pista que nos aporta Zambrano pues es, en efecto, en el *Génesis*, donde se relatan dos episodios fundamentales para el pensamiento católico. De una parte el origen del hombre creado a imagen y semejanza de Dios; por otra, su posterior caída en el pecado, dejando por tanto amputada su naturaleza original. Estos dos hechos, inmersos en la tradición bíblica, constituyen una de las matrices fundacionales del sistema poético de Lezama Lima, pues como recuerda Cintio Vitier a propósito del autor de *Muerte de Narciso*, no se puede olvidar que "el hombre es, por definición en todas las instituciones primigenias, el expulsado"⁷³.



3. "La expulsión", antes y después de su restauración en 1990, realizado por Masaccio, (1401-1428). Fragmento del ciclo de los frescos de la Capella Brancacci, en la Iglesia del Carmen, Florencia. El tema principal de los frescos es la historia de la vida de san Pedro, patrón de los marineros y comerciantes del mar, pero aparecen también algunas referencias al Génesis como la expulsión del Paraíso de Adán y Eva.

⁷³ Cintio Vitier: "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", *Lezama Lima*, Edición de Eugenio Suárez-Galbán, *op. cit.* p. 264.

Toda la obra de José Lezama Lima -poesía, ensayo, narración-, es un hirviente magma único, y en cualquiera de sus páginas podríamos encontrar fácilmente fragmentos, metáforas o citas que evoquen la fractura original del hombre con Dios. Los primeros ensayos de José Lezama Lima en la década de los años treinta y principios de los cuarenta son, sin embargo, los más explícitos en relación a la exaltación de un catolicismo de raíz creadora. En su extenso ensayo “Introducción a un sistema poético”, se pueden leer unas importantes líneas en que declara nítidamente su entronque con la epifanía ontocatólica:

En ese temor de que Dios siempre en la Biblia habla de sí mismo en plural, *hagamos al hombre*, dice con frecuencia en el Génesis, surge tal vez el temor del ser, la enriquecedora conciencia de su incompletez. En ese temor del hombre de que es un plural no dominado, de que esa conciencia de ser es un existir como fragmento, y de que fuera quizás un fragmento de zona del ser, surgió en el hombre la posesión de lo que Goethe llama "lo incontemplable: la vida eternamente activa concebida en reposo". Ese ser concebido en imagen, y la imagen como el fragmento que corresponde al hombre y donde hay que situar la esencia de un existir"⁷⁴.

Por tanto, es en expresiones genesíacas como *hagamos al hombre*, puestas en boca de Dios, donde sitúa el poeta el inicio por parte del hombre de un *temor a ser*, desde donde toma conciencia de que todo está *por hacer* y *por ser* en el devenir ontológico de su existencia. Para Lezama tal conciencia hace del hombre fragmento de su ser, si bien fragmento que aspira como imagen a restablecer su perdida unidad original.

⁷⁴José Lezama Lima: “Introducción a un sistema poético”, en *Tratados en La Habana, Obras Completas*. *op.cit.* p. 394.

El libro del *Génesis*, con el que se abre la *Biblia*,⁷⁵ relata el testimonio sobre la creación del mundo, sobre el origen y el comienzo de todas las cosas. Los capítulos 1-11 narran la creación del Universo y la formación del Paraíso; la tentación, caída y primera promesa de redención con el protagonismo de la serpiente; la historia fratricida de Caín y Abel; la descendencia de Caín; el diluvio y el arca de Noé; los hijos y los pueblos descendientes de Noé; y, por último, Babel, ciudad de todas las lenguas y la genealogía de Abraham⁷⁶. Los primeros once capítulos del *Génesis*, titulados de forma genérica "Historia del género humano", son un documento formado por numerosas tradiciones sobre el modo en que Israel concebía el origen del mundo y del hombre de acuerdo con su experiencia teológica concreta. Es un relato nacido de la experiencia vivida y de la reflexión teológica acerca del pasado y las esperanzas del ser humano.

En claro enfrentamiento con las concepciones entonces dominantes acerca del mundo y su formación, el comienzo del mundo y de la historia, de acuerdo con el *Génesis*, ha de entenderse de un modo antimítico; es decir, no como un proceso de fuerzas cósmicas, sino como una obra que depende de la plena libertad de Dios. La voz de Dios llama al mundo a la existencia, lo que implica, radicalmente, desde sus orígenes, una diferencia insalvable entre Dios y mundo, a la vez que una íntima conexión entre el creador increado y el mundo creado. Al hombre se le describe en estos capítulos como un ser especialmente próximo a Dios, de cuya amistad y amor participa. Esta condición, descrita con la imagen del jardín en el Paraíso y, teológicamente, con las categorías del estado de gracia original, pertenece a la revelación del comienzo, a la revelación de los orígenes.

⁷⁵ Las citas y referencias se realizan a partir de la siguiente edición: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Alberto Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.

⁷⁶ *Génesis*, en la *Sagrada Biblia*, *op. cit.* pp. 3- 14.

En el *Génesis*, el punto de partida y la base para entender la condición humana se encuentra por tanto en la imagen del Paraíso. Extraña paradoja, siendo la obra más noble y la corona de la Creación, el Paraíso se transforma en una sombra que, por el pecado, estigmatiza para siempre la condición del ser humano. La pérdida del Paraíso y de sus prerrogativas especiales caracterizan las condiciones del ser humano y se proyecta, al mismo tiempo, en una antropología teológica.



4. "El pecado original". Fragmento de la Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano. Miguel Ángel Buonarroti. De acuerdo al texto bíblico del Génesis 1-3, tras haber sido creados, Adán y Eva residían en el jardín del Edén en perfecta armonía con Dios; el único mandato al que debían acogerse era la abstención de comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, cuyo consumo ocasionaría la muerte Génesis 2:17). Sin embargo, Eva —y por su intermediación Adán— cedieron a la tentación de la serpiente y descubrieron, comiendo del árbol, su desnudez. Lezama señala: "Después de comprender una sola de nuestras preferencias, preferimos entonces prolongarlas entre la muerte y la originalidad, el pecado original, la originalidad del pecado de las preferencias. Solo la gracia indivisible y eficaz en su linealidad temporal podía excluir la pureza de sus elementos puros o cuerpos simples, resolviendo en la unidad de la poesía los impuros o cuerpos mixtos, que no obstante podían recuperarse en la resultante e una obra pura, pero castigada, pero incluidota", en "Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía", Archivo de José Lezama Lima, op.cit, pp.66-67.

Se describe lo que el hombre es, y esa descripción se proyecta en el plano genético. Al contar cómo era el hombre, se está diciendo lo que es. Esta pérdida se debió a un acto del hombre -testimonia el *Génesis*- a una decisión en contra de su condición de criatura que todo lo ha recibido; por la negativa y resistencia a reconocer su condición de criatura, por su pretensión desmesurada de igualarse a Dios, de ponerse a sí mismo en el sitio de Dios. Si el Paraíso se perdió, ello significa que el hombre se

hundió en una condición de criatura rota y desviada, en la que se encuentra históricamente y en la situación presente concreta. Así pues, en la culpa de este comienzo del *Génesis*, no sólo se evoca el pasado, sino que se describe también la opción del Hombre contra Dios, una opción siempre presente y renovada. Los capítulos 1-11 del *Génesis* no sólo vienen a relatarnos cómo era el hombre sino, antes bien, ofrecen el estado de las posibilidades del hombre en cuanto a ser:

Díjose Yavé Dios: “He ahí al hombre hecho como uno de nosotros, conecedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida, y comiendo de él, viva para siempre”. Y le arrojó Yavé Dios del jardín de Edén, a labrar la tierra de que había sido tomado. Expulsó al hombre y puso delante del jardín de Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida⁷⁷.

En particular, los capítulos 4-11 del *Génesis* ofrecen una descripción drástica de un cuadro cada vez más tenebroso, del desarrollo del pecado; descripción que va desde el fratricidio de Caín hasta el diluvio como signo y castigo del dominio universal del mal. La afirmación y verificación del hombre que se expone en estos relatos, no sólo viene dada, por tanto, por el *hecho de la creación*, sino también por el *hecho de la culpa*, que a su vez es una trasgresión contra una peculiar determinación y destino del hombre. El mito del paraíso perdido preside y guía el pensamiento de José Lezama Lima en toda su amplitud. Existir es, desde esta óptica, ser arrojado al exterior, fuera de la unidad y de la luz. El conocimiento poético de Lezama es así un saber de reconciliación, de reconciliación del hombre con sus orígenes, con su pasado. De este modo, la fenomenología poética lezamiana intenta reconciliar al hombre con la totalidad de su ser, recomponer los fragmentos dispersos, dañados, rotos, del ser humano

⁷⁷ *Génesis*, en la *Sagrada Biblia* C. 3, v. 2 y 23, pp. 6-7.

después de la caída⁷⁸. De aquel pasado remoto, imagen de ese sentir originario que se traduce en nostalgia y esperanza, surge la recuperación, la ocupación de un espacio de creación por el que se pueda asumir la muerte en vida y la vida de la resurrección, más allá de la vida, más acá del pecado original. El pensamiento poético de José Lezama Lima se entronca directamente con esta serie de consideraciones. La “imagen”, elemento central de su teoría poética, viene a ocupar el espacio de la Caída, por lo que la finalidad de la poesía sería precisamente la de “empatar o zurcir el espacio de la Caída”⁷⁹. Son relevantes, en este sentido, las siguientes palabras que dirige a su amigo José Ángel Valente a propósito del valor del hecho genesíaco en el desarrollo del concepto de la imago:

Un amigo me envió el tomo segundo de la obra *Mysterium Magnum*.⁸⁰ De tal manera que si usted me envía el primer tomo conoceré los primeros capítulos referentes al Génesis. Sería curioso estudiar la huella de Boheme dejada en la Arcana de Swedenborg cuando éste estudia el Génesis. Pero para mi desventura yo no tengo tiempo para este tipo de investigación, de la cual se derivaría mucho provecho para la imago⁸¹.

Entre el hombre y la sustancia poética hay, por tanto, una enemistad original, de raíz sagrada, pues, como nos recuerda el mismo Cintio Vitier a propósito de la lectura de *Enemigo rumor*, el hombre es, por definición, el expulsado en todas las instituciones primigenias. Esta condición original del hombre, *ser expulsado, ser en exilio*, constituye

⁷⁸ Es en la encarnación, concepto fundamental en la poesía origenista y en la de Lezama, en particular, donde el hombre redime su ser-en -exilio en un acercamiento más o menos íntimo con Dios, tal como advierte José Ángel Valente: “En la encarnación Dios toma cuerpo, asume la materia. El que estaba cabe o cerca del Dios y era Dios entra en la materia, hace de la materia una teofanía y del Dios una hilefanía. Dios corpóreo. Negación de lo escindido, la encarnación redime al Dios de su corporalidad no realizada y al cuerpo de los límites de su pura corporalidad, pues lo hace cuerpo resurrecto” en “El misterio del cuerpo cristiano”, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit. p. 27.

⁷⁹ José Lezama Lima: “La dignidad de la poesía”, en *Obras Completas*, op. cit. p. 762.

⁸⁰ Lezama se refiere al clásico de Jacob BöHEME: *Mysterium magnum* Volumen I y II. Paris, Aubier, 1945.

⁸¹ Carta de José Lezama Lima a José Ángel Valente del 10 de julio de 1969, en *Creación*, loc. cit. p. 72.

un promontorio desde el que la criatura vela por su condición mortal, pero sintiéndose a su vez atraído por un cuerpo poético, un rumor, un rumor enemigo:

La poesía se sitúa entonces, no en lo que nos sucede ni en la culpa subjetiva, sino en el pecado original y en lo que al acaecer desplaza como realidad que desconocemos⁸².

El asombro, la admiración, está germinalmente en la concepción poética del autor de *Enemigo rumor*, es una actitud de distanciamiento entre sujeto y objeto, es el resultado de una ruptura de expectativas que provoca la detención del acto ante lo desconocido, y este estado es el primer acontecimiento que determina su fenomenología poética⁸³:

Una oscura pradera me convida,
sus manteles estables y ceñidos,
giran en mí, en mi balcón se aduermen.
Dominan su extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada⁸⁴.

⁸² Cintio Vitier: “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *op. cit.* p. 50. Posteriormente, el mismo Vitier ha realizado un análisis en los mismos términos en su introducción a las *Obras Completas* de Lezama Lima, cuando afirma que la poesía se constituye en un absoluto rumor inapresable “por la enemistad original, provocadora a su vez de una atracción irresistible, de raíz sagrada, entre la criatura (el expulsado de todos los génesis) y la sustancia poética desafiándolo desde su inviolable territorio”, *op. cit.* p. XXXIV.

⁸³ Sin duda que toda esta fundamentación acerca de la poesía llegó a José Lezama Lima, entre otras fuentes, a través de los libros de María Zambrano quien distinguía: “La poesía es encuentro, don, hallazgo, por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método [...] Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya dentro de sí en cierto modo, el poeta; de cierto modo, sí, de qué manera diferente”, en *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 13 y 17.

⁸⁴ José Lezama Lima: “Una oscura pradera me convida”, en *Enemigo rumor, Poesía Completa, op. cit.* p.31. Este era uno de los poemas más queridos por el propio Lezama y uno a los que la crítica literaria ha dedicado más atención. Ramón Xirau acerca del valor simbólico de esta “pradera” señala: “¿Pradera? Metáfora y resurrección. En lugar de la pradera, el cielo, un cielo que podría ser otra imagen de la pradera; cielo misterioso que parece ser un centro del mundo”, en *Lezama Lima*. Edición de Eugenio Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 350. Rita Molinero también ha señalado en relación a este poema que “el poeta intenta alegóricamente narrar la experiencia mística del encuentro con la “poiesis”. El poema se inicia con una invitación hacia la región del hechizo o la cantidad hechizada”, en *Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda, op. cit.*, p. 43. Ver también las consideraciones de Carmen Ruiz Barrionuevo: “*Enemigo rumor*

El asombro inicia un espacio de creación, la dimensión donde el ser ha de fraguar su unidad perdida recuperándola mediante una acción híbrida de asombro y de palabra, de quietud y de tensión, de nostalgia y de esperanza. El hombre es capaz de salir de su situación adánica, del exilio irremediable en el que cayó tras el pecado original y ganar la confianza y las estancias del Amado. Hay confianza pese a todo, esperanza en la resurrección:

Pero sí acudirás; allí te veo,
ola tras ola, manto dominado,
que viene a invitarme a lo que creo:
mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado.

En ramas de cerezo buen recreo,
o en cestillos de mimbre gobernado;
en tan despierto tránsito lo feo
se irá tornando en rostro del Amado⁸⁵.

Este drama teológico se desarrolla en muchas de las composiciones poéticas de Lezama y se plantea en sus ensayos de teoría poética. Todos los elementos reminiscentes de lo cubano, el paso de paradisiacos animales, misteriosas flores y plantas, paisajes y jardines, cada uno de los elementos que aparecen en sus composiciones, todo su barroquismo, en definitiva, ancla su sentido teológico en la secreta melancolía del exilio. La belleza de las palabras y las metáforas envuelve al ser desterrado, aquel que sin embargo fija su mirada en el cuerpo poético, sustancia de la resurrección:

No es un exilio demoníaco, rencoroso, bastardo, sino por el contrario señorial y confiado en las virtudes conciliadoras de la luz. El hastío y el

de José Lezama Lima” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía, op. cit.* pp. 171-186.

⁸⁵ José Lezama Lima: “Sonetos a la Virgen IV”, en *Enemigo rumor, Poesía Completa, op. cit.* pp. 50.

desdén casalianos dejan de ser aquí actitudes subjetivas, personales, para convertirse en divinidades impasibles del irónico destierro⁸⁶.

La restitución de la pureza paradisiaca es el propósito de la actividad poética de Lezama, pues frente a la ruptura ocurrida en la naturaleza tras el pecado original, el Hombre necesita un poder: la imagen, una manera de suplir el vacío que deja el pecado. Se establece, por tanto, una correspondencia entre la existencia y la imagen que Lezama ha ilustrado con frecuentes metáforas en diferentes composiciones. Escribe, por ejemplo, en uno de sus ensayos: “El polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago”⁸⁷. En un texto tan personal y original como "Confluencias", Lezama confiesa de nuevo la ecuación inicial de su fenomenología poética: la evocación de la imagen ante la pérdida del orden natural original. Declara en este ensayo del 68:

No me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, “como la verdadera revelación se ha perdido, todo puede ser naturaleza”; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida⁸⁸.

⁸⁶ Cintio Vitier: “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *op.cit.* p. 49. Es Cintio Vitier uno de los grandes exegetas de la obra lezamiana. En este estudio remonta la poesía lezamiana a una constelación adánica en la que todos sus elementos, animales, hombres, intuiciones o instrumentos, transcurre como en el primer día de la creación, superando toda superposición cultural, regresando a un lejano tiempo reminiscente. La poesía de Lezama estaría siempre cerca de cualquier forma de nacimiento.

⁸⁷ José Lezama Lima: “Introducción a un sistema poético”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op.cit.* p. 397. En la formación del sistema poético lezamiano siempre hay una reciprocidad entre la sustancia poética y la imagen, una dinámica inacabable que rompe con todo causalismo y que se abre a las múltiples posibilidades de la creación lingüística. Los corceles, el polvo, los desplazamientos, todos son elementos que aluden a la *imago* no como un elemento firme en el proceso de formación del sistema poético lezamiano, estático, sino siempre en el límite de lo que se puede definir y es, en última instancia, inefable.

⁸⁸ José Lezama Lima: “Confluencias”, en *La cantidad hechizada, op.cit.* p.442. Escrito en julio de 1968, este ensayo fue uno de los últimos largos trabajos de crítica literaria de Lezama. De ahí el comienzo “No me canso de repetir la frase de Pascal” pues, ciertamente, siempre fue esta consideración pascaliana uno de los sustentos de su sistema teológico.

El Antiguo Testamento anuncia por tanto la creación originaria del hombre a imagen y semejanza de Dios y, por otra parte, la distancia que separa a Creador y criatura, a partir de la Caída. Es decir, la distancia que separa al Creador de su criatura se va formulando desde los versículos neotestamentarios. Sin embargo, la semejanza con Dios es recibida en el momento de su creación, y por esta dignidad adquirida se convierte en señor de la Naturaleza⁸⁹. Para Lezama, la Semejanza es también lo más cercano a la Forma y si en el momento de la creación el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, es en el momento de la caída cuando pierde su Semejanza y queda tan sólo como imagen:

¿Podrá reaparecer lo semejante primigenio?
¿La indistinción caminadora de las entrañas terrenales?
Sólo nos acompaña la imperfecta copia,
La que destruye el aliento del metal ante lo semejante⁹⁰.

El hombre, amputado de su fideísmo constituyente, queda como posibilidad de imagen. El “líquido espejeante”, como las aguas creadoras citadas por Zambrano, despierta la imagen por la que el hombre puede recrear, recuperar la nostalgia de una medida perdida, la original genesíaca, reduciendo la distancia entre creador y criatura, devolviendo al mundo y al hombre a su original Principio⁹¹.

⁸⁹ Rita V. Molinero, en su introducción a la poesía de Lezama realiza una interpretación que, en muchos aspectos, viene a coincidir con los planteamientos fideístas y separatistas que plantea la dialéctica poético-teológica lezamiana: “Posibilidad de exégesis: la Semejanza con Dios, alcanzada ya por la fe en Cristo, llegará a todo su esplendor el día de la resurrección. Es el hombre nuevo de San Pablo, el hombre semejante a Cristo y por lo tanto a Dios [...] El hombre, imagen de su Creador, puede por su fe y acción creadoras ir hacia una Semejanza con su Dador cada vez más perfecta: una traición a su imagen le impediría alcanzar esta gloria. Sólo el hombre nuevo de quien habla San Pablo podrá unir la imagen a su Semejanza una vez lograda la transfiguración. A esta nueva criatura le añade Lezama las características de portador de la justicia metafórica, sobreabundante, en un intento, logrado, por definir la complejidad hierática de la experiencia poética”, en Rita V. Molinero: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*. Madrid, Editorial Playor, 1989, p. 19.

⁹⁰ José Lezama Lima: “Recuerdo de lo semejante”, en *Dador, Poesía Completa, op. cit.* p. 329.

⁹¹ En el cristianismo, la conciencia escindida del hombre, el dualismo entre el espíritu y la materia y, teológicamente, entre la semejanza y su imagen, se explica a partir del pecado original. “Es decir, el

Las primeras huellas de su personal sistema poético, cuya primera matriz venimos cifrando a partir del Génesis, se encuentran en composiciones del año 38, si bien su plasmación en escritos anteriores, especialmente en *Muerte de Narciso*, es ya evidente. En “El acto poético y Válerý”, define Lezama la poesía como un “saber de comunión”⁹², y confía en una solución poético-católica, que permita religar al Hombre con lo desconocido, con lo inapreciable e inexpressable: con Dios mismo. Es frecuente, en este sentido, encontrar en estos estudios iniciales expresiones que señalan cómo la finalidad de la poesía es la de alcanzar y ofrecer “el absoluto saber leal, llave o signo paradisiáco”⁹³.



5. Postal de María Zambrano a José Lezama Lima del 3 de Abril de 1956: “Querido Lezama: siempre has estado con nosotros en estos días en que un Angel me trajo a Roma a Mario. Hemos visto, oído en tu nombre un alelluia de verdad y te lo mandamos - María. Maestro: nada más que un abrazo. Ud siempre presente Mario” (La apostilla es de Mario Parajón). Publicada originalmente en Correspondencia. José Lezama Lima. María Zambrano, *op. cit.* p. 99.

hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, pero al sobrevenir la ‘caída’, el pecado original, perdió la semejanza y se quedó sólo con la posibilidad de la imagen. Esta referencia es constante en el pensamiento poético lezamiano [...] Por otro lado, Lezama le otorga a la poesía al encarnar la imagen la posibilidad de reencontrar la semejanza, la unidad perdida, idea que deriva hacia la imagen de la resurrección dentro de su sistema poético del mundo”, en Jorge Luis Arcos: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990, p.41.

⁹² José Lezama Lima: “El acto poético y Válerý”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 251.

⁹³ *Ibid.* p. 251.

En sus inicios como poeta y ensayista está muy presente en la obra de José Lezama Lima la literatura francesa decimonónica y la obra de los poetas franceses son frecuentemente mencionados en su primera etapa literaria. En el año 39 escribe un nuevo ensayo acerca de las consideraciones poéticas de Paul Claudel (1868-1955), “Conocimiento de salvación”⁹⁴, en el que se observa desde su significativo título un marcado acento bíblico y redentor, a la vez que un inicio con reminiscencias del lenguaje genesiaco: “La tierra estaba desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre el haz del abismo”⁹⁵. Cita Lezama el versículo segundo del capítulo I del *Génesis*, en el que el mundo aparece como un caos. “Pero el Espíritu Santo y la luz -continúa Lezama- fueron penetrando en las cosas”⁹⁶. Es decir, frente al desorden caótico de la tierra, emplaza Lezama al Espíritu Santo, y junto a las tinieblas y el abismo, la luz. En otras palabras, el tras-fondo de la tierra tiene en el Espíritu Santo y la luz el contrapunto con el que el hombre cuenta en su posibilidad de conocimiento, de salvación. Lo que penetra en las cosas iluminándolas es el conocimiento poético, que permite adentrarnos, penetrar en ese mundo enemigo de las tinieblas y el abismo, y sustituir así el imposible diálogo con la naturaleza ausente:

A la impenetrabilidad del mundo exterior, la poesía aporta una solución: su sustitución por la evocación, capacidad devolutiva del sujeto, después que se ha perdido el imposible diálogo con la Naturaleza⁹⁷.

⁹⁴ José Lezama Lima: “Conocimiento de salvación”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 246. Gema Areta ha subrayado la importancia de algunos aspectos del lenguaje de Paul Claudel (1868-1955) en los inicios ensayísticos de Lezama: “El versículo como forma principal de expresión, [...] la poesía como anticipación profética, revelación divina o manifestación integradora de un equilibrio cósmico -asimilado a la naturaleza, al mar en particular-; la inspiración bíblica o la aspiración hacia la perfección espiritual, desarrollada siempre bajo el signo del catolicismo; y el rechazo de cualquier disociación entre los elementos espirituales que impregnaban su escritura y la materialidad de ésta”, en *Verbum, op. cit.* p. 55.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 246.

⁹⁶ *Ibíd.* p. 246.

⁹⁷ *Ibíd.* p. 247.

Hay que tener en cuenta que en Lezama la aprehensión de lo abismático, lo oscuro, lo desconocido, no puede ser superado por el orden de lo temporal y la racionalidad histórica. Todo lo contrario. La evocación de los orígenes, la creación del mundo, va siempre pareja a la del Hombre, por lo que la expresión “y en un principio fue”, con la que se inicia el acto de la creación universal en la tradición católica, implicaría, simultáneamente, a la del propio hombre. Este caos cósmico o abismo inicial, propio del hombre, Lezama lo entiende como una de las cualidades más creadoras del catolicismo que, enriquecido por la simbología de la figura de Orfeo, hará que él mismo se definiese en repetidas ocasiones como un católico órfico, creador así de un mundo poético mariano y órfico:

Es un mundo que se mueve entre la mitología y la revelación, entre un cristianismo de raíz mariana, materno, vocado al cuerpo glorioso en la luz, y un orfismo que baja a los infiernos insustanciales en busca de la forma perdida⁹⁸.

Precisamente, lo que elogia también de un poeta católico como Paul Claudel, es el haber restituido la palabra *connaissance*, conocimiento, a su sentido prístino de nacimiento, haciendo necesaria la evocación de lo abismático para la creación inicial del mundo y del hombre. Desde una perspectiva católica, quedan emparentados Claudel y Lezama: todo conocimiento es un nacimiento, y en última instancia, conocimiento de Dios. Finaliza este ensayo del año 1939 con estas palabras:

Queda: el gran combate, la última dignidad del católico; cara a cara con el tremendo pez, con Dios mismo⁹⁹.

⁹⁸ Cintio Vitier, prólogo a la *Obras Completas* de José Lezama Lima, *op. cit.* p. XXXIX. En términos similares, el profesor Emilio Bejel señaló: “Orfeo es el poeta, Lezama vuelca en su poesía una misión tan antigua como el rescate órfico, especie de “saber del no saber”, creadora penetración en la riqueza andrógina que se sitúa antes de la significación denotativa. Tanto para la mitología órfica como para el texto lezamiano el *nuevo saber* (“saber del nuevo saber”) está en la poesía, que como manifestación de las somníferas aguas del Olvido extrae del lenguaje no una sino varias respuestas simultáneamente, multitud de probabilidades de cada sentencia”. Emilio Bejel: “Lezama Lima o las equiprobabilidades del olvido”, en *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez-Galbán, *op. cit.*, p. 359.

⁹⁹ José Lezama Lima: “Conocimiento de salvación”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 249.

En primera instancia la poesía de Lezama se sitúa, por tanto, en las coordenadas de un drama teológico en el que se expresa la imposibilidad de alcanzar el tiempo adánico, primigenio e inmaculado, pero que, no obstante, no deja de señalar a la poesía como el único modo de conocimiento capaz de situarse en aquel páramo en el que todas las posibilidades queden abiertas; y entre todas, la esperanza de lograr aquellas dos condiciones que definen la sustancia del hombre: su muerte y su resurrección.

I. 2. SEGUNDA MATRIZ: LOS EVANGELIOS

José Lezama Lima fue siempre fiel a los gustos poéticos que se fue creando desde muy joven. Volvió una y otra vez a los mismos referentes poéticos que había encontrado en sus más tempranas lecturas juveniles. Es el caso, de nuevo, del poeta francés Paul Valéry. Además de las afinidades que se han venido estableciendo entre *Muerte de Narciso* y las composiciones dedicadas al mismo mito por el poeta francés¹⁰⁰, la obra de Valéry le sirve, como todos los autores que pasan por su mano, para exponer aspectos que se incardinan dentro de su propio pensamiento. En un nuevo trabajo que le dedica en el año 1945, “Sobre Paul Valéry”, el autor de *Dador* va exponiendo a la par las cualidades de su sistema poético:

Al considerar la patrística que sólo el Hijo podía ser imagen, nos libra del peligro de una tregua intelectual. Así el Padre goza de figuración; el Hijo es imagen y el Espíritu Santo se expresa a través del Hijo, imagen de imágenes. Y el Hijo, que es la imagen, se expresa por el Verbo. En toda palabra siempre contemplamos al mismo tiempo el aliento del segundo nacimiento¹⁰¹.

¹⁰⁰ Pedro Correa Rodríguez: “Lezama y P. Valéry”, en *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 53-104.

¹⁰¹ José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* pp. 116-117.

El pensamiento de Lezama aparece en ocasiones como un tratado escolástico de teología, marcado por la tradición católica y el misterio de la Trinidad. La imagen lezamiana participa también del misterio trinitario Padre, Hijo y Espíritu Santo, y su poesía parece sustentarse también en la combinación de estos sagrados elementos. Es en la presencia del Hijo de Dios donde se manifiesta el Espíritu Santo, que se expresa por el Verbo:

Lo que tiene de esencial el Cristianismo es la redención por el Hijo de Dios encarnado en hombre. Al español eterno lo que más le impresiona es ese papel de intermediario divino que así se le asigna al polvo, y luego la promesa de que la carne resucitará como Cristo¹⁰².

Existe una contracción en la gran imagen, Hijo de Dios, como gozne entre el Espíritu Santo y el Verbo. Señal del Espíritu Santo, testigo verbal del mismo. El Nuevo Testamento da la noticia de que el Espíritu Santo opera en el Hijo de Dios como fuerza y vida divina, de manera muy particular en la encarnación, inicialmente, y de modo patente en el bautismo de Jesús. Imagen de imágenes es el Hijo para Lezama. Imagen de imágenes es Jesús de Nazaret. El aliento de Jesús es el que, al decir de Lezama, se contempla en toda palabra. Asumir el misterio de la Trinidad en el que Dios se manifiesta como Padre, Hijo y Espíritu Santo, conlleva no tener un ápice de tregua en el plano intelectual y poético. La palabra poética es una palabra nazarena, potencia para la destrucción del verbo dañado y aliento para un segundo nacimiento:

El Hijo del Hombre destruido, convertido en la perdurable sustancia del cuerpo de Dios, porque a todo transfigurarse sigue una suspensión y el ejercicio del Monte de las Calaveras era sólo un aprendizaje para sumergirse en una violenta y sobrehumana capacidad negativa. Frenética autodestrucción que ridiculiza toda metamorfosis, para alcanzar el constante germen dentro del ente¹⁰³.

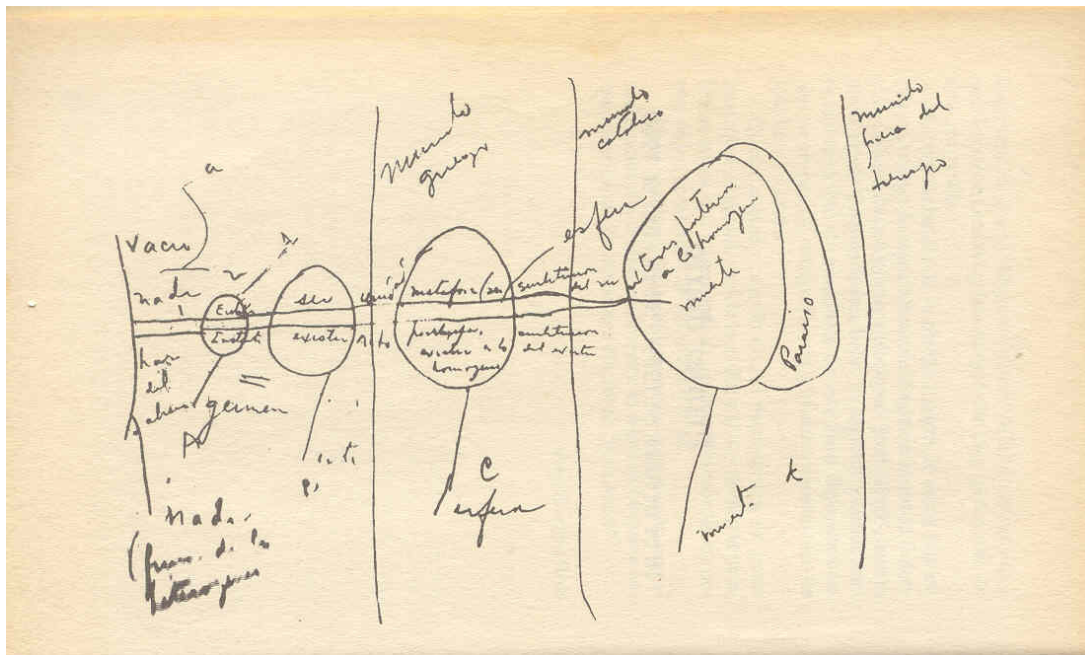
¹⁰² Cintio Vitier: *Experiencia de la poesía*. La Habana, 1944, p. 33.

¹⁰³ José Lezama Lima: "Éxtasis de la sustancia destruida", *La fijeza, Poesía Completa, op. cit.* p. 163.

He aquí la segunda matriz del pensamiento poético de Lezama: los Evangelios y especialmente la figura de Jesús de Nazaret. Con el Génesis, nutre el sistema poético de Lezama, de tal suerte que es posible afirmar que el pensamiento lezamiano, y la imagen como núcleo de su sistema poético, se origina a partir de estas dos matrices: la genesíaca y la evangélica. Si la primera nos anuncia la creación del mundo y nos ciega en el pecado, la noticia evangélica hace posible, a través de la figura de Jesús, la más alta definición que pueda adquirir el hombre: su resurrección. El binomio Creación-Caída queda restablecido en la simbología de Jesús de Nazaret, testimonio de la imagen y semejanza de Dios. Para entender el pensamiento y la poesía de Lezama Lima, comentó en cierta ocasión el propio poeta, hay que empezar por los Evangelios.

Los escritos del Nuevo Testamento, y sobre todo los Evangelios, son verdaderos testimonios sobre la vida y obra de Jesús. El texto neotestamentario es expresión y reflejo del recuerdo, de su recuerdo y predicación a través de la fe y la confesión de los apóstoles, de los discípulos y de las primeras comunidades cristianas. La lectura de este corpus bíblico delata que no es una biografía al uso de un personaje, histórico o ficticio. Poco importan muchos de los pormenores de su vida, no es tampoco un documento oficial, exacto de sus palabras y sus actos ni, finalmente, nos ofrece un cuadro psicológico de Jesús. El propósito de estos escritos es bien distinto al conocimiento de la biografía, la doctrina o la psicología de Jesús de Nazaret. El Nuevo Testamento se interesa, por encima de cualquier otra diatriba, en ofrecer testimonio de Jesús, el Cristo, y desde esta perspectiva incondicionada es desde la que Lezama lee cada uno de los relatos neotestamentarios. De hecho no es casual que sean cuatro los evangelios y no uno, ni que se incorporen cartas de muy distinta índole al mismo relato, ni que se añadan, verbigracia, los hechos de los Apóstoles y el misterioso Apocalipsis de Juan

para testimoniar sobre un mismo acontecimiento, ya que responde perfectamente a una misma causa, expresar un único acontecimiento desde un lenguaje plural. Esta pluralidad testimonial, incluso, no se sustenta sobre un único acontecimiento histórico, sino que también múltiples narraciones, parábolas, enseñanzas, poemas o leyendas, se encaminan hacia el encuentro de un único mensaje al que antes o después de muchas peripecias o milagros, siempre se alcanza. Pero es en el mundo del catolicismo desde donde puede surgir el propio “Paraíso”, un mundo fuera ya del tiempo tal y como el propio Lezama trazó en el siguiente esquema:



Esbozo de una concepción del mundo por Lezama. En el tercer cuadrante se puede leer, de arriba abajo: “Mundo católico”, “éxtasis posterior a lo homogéneo”, “muerte”, “muerte de”, y en semicírculo adjunto, “Paraíso”. Reproducido en José Lezama Lima: *Diarios*, op. cit. p. 13.

Muerte y resurrección de Jesucristo son, en definitiva, los acontecimientos centrales en la vida de Jesús y son, a su vez, los acontecimientos salvíficos decisivos

para el hombre, para su salvación y destino eterno¹⁰⁴. La revelación en el Nuevo Testamento de estas dos circunstancias vitales no se entiende como una simple comunicación de saberes, sino como un acontecer que fundamenta y soporta la existencia de un nuevo ser humano. La poesía de Lezama Lima, toda la formación de su pensamiento poético y filosófico debe partir, junto a su entronque genesiaco, de esta matriz nazarena¹⁰⁵, principio de la imagen que opera y sustancia los secretos de la resurrección:

¹⁰⁴ De ahí que Eloísa Lezama Lima haya podido afirmar a su vez que “El tema de la muerte se entrelaza siempre con el de la resurrección, según vemos en su Poesía completa”, en “Mi hermano”, *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez Galbán, *op. cit.* p. 20. En general, las ideas que aquí se recogen en torno a los textos neotestamentarios están tomadas, fundamentalmente, del volumen de Heinrich Fries: *Teología fundamental*, Barcelona, Herder, 1987. Desde un punto de vista filológico, es también de sumo interés el libro de Pablo Puente Santidrián: *La terminología de la Resurrección en Tertuliano. Con un excursus comparativo de esta con la correspondiente en Minucia Felix*. Publicaciones de la Facultad de Teología del Norte de España, Sede de Burgos. Ediciones Aldecoa, Burgos, 1987. El profesor Puente estudia, por ejemplo, los antecedentes terminológicos para la expresión del concepto de resurrección en el mundo grecorromano o en el Nuevo Testamento: “El Nuevo testamento, en el que la idea de la resurrección, tanto particular milagrosa como universal escatológica, ocupa un lugar relevante, aceptará los términos griegos ya usados para indicar una resurrección de tipo prodigioso”. p. 52

¹⁰⁵ Alice Jan Poust concluye su estudio con estas palabras: “Poetry offers both a history of man and effectively replaces religion and philosophy. This implies not a return to primitive consciousness, but a new sophistication of thought. Lezama seeks the creation of a mythic time and space that necessarily incorporate the past, but that are oriented toward the future. Man, as creator of this mythic world, may therefore, control his own destiny, challenging his greatest limitation, death, and achieving ultimate liberation through resurrection” en *The form and function of mythic thought...op. cit.* p. 203. Traducción: “La Poesía permite tanto una historia del hombre como la sustitución de la religión y la filosofía. Esta circunstancia no implica tanto una vuelta a una conciencia primitiva, sino a una sofisticación del pensamiento. Lezama busca la creación de un tiempo y un espacio míticos que pueda incorporar el pasado y que se oriente hacia el futuro. Un Hombre, creador de un mundo mítico, que pudiera dominar su propio destino, transformando su gran limitación, la muerte, en la liberación que supone asumir la resurrección”. “La traducción es mía”. En el mismo ámbito anglosajón, la crítica lezamiana ha señalado estos aspectos de la obra lezamiana: “He seeks the work as a defence of God’s goodness in view of the evil in the world and as a study of the nature and relations of being [...] There is undoubtedly a religious code operating in the work – a code that can be seen in the frequent mentions of God, the references to the cross and nails, and the recurrent image of “the four signs (the four hooves of Christ’s stigmata),” en Raymond D. Souza: *The Poetic Fiction of José Lezama Lima*. Missouri, University of Missouri Press, 1983, p. 13-14.

Traducción: “Busca a través de su obra una defensa de la bondad de Dios frente al demonio, como un estudio acerca de la naturaleza y las relaciones del ser humano. No hay duda de que en su obra hay una clave religiosa, un código que se puede observar en la frecuentes menciones a Dios, a la cruz, y a las cuatro señales de la bendición”. “La traducción es mía”.

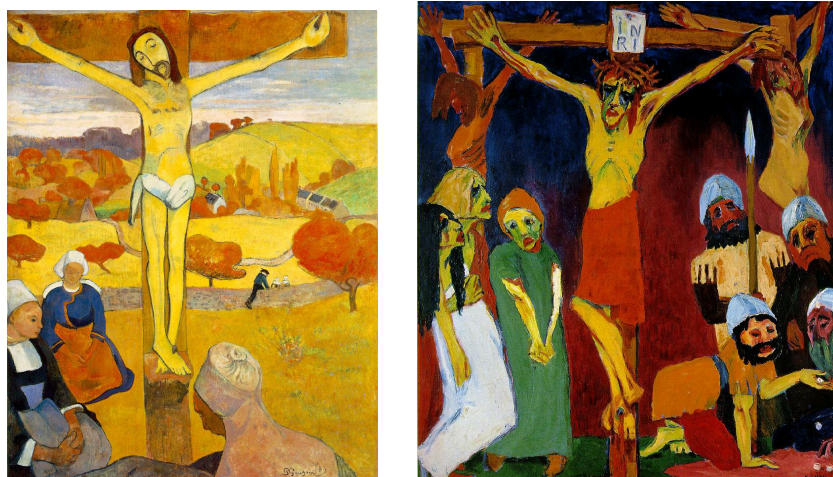
También el profesor Ben A. Heller apuntó: “Traslation and resurrection also occupy key places in Lezama’s poetics of individual creation. Here, translation is most directly associated with movement and metaphor, while resurrection is allied with fixity and image”, en *Assimilation / Generation / Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. London, Bucknell University Press, 1997, p. 135. Traducción: “Transformación y resurrección son dos claves necesarias en la creación poética de Lezama. En este sentido, la transformación está directamente relacionada con el movimiento y la metáfora, mientras la resurrección, con la fijeza y la imagen”. “La traducción es mía”.

Eso es lo que no nos puede faltar, la fe en el cuerpo de Cristo, sin fe en la resurrección, la vida se reduce a un ovillo. Los que trabajamos con la imagen, sabemos que la fe es su comienzo. Pues qué cosa es un poema sino un bosque inaudible, una casa que rueda sus arenas, un reloj que diseña el tiempo, para crear una cantidad habitable entre la metáfora que penetra y la imagen que se ausenta para estar y fijarse. La cantidad a recorrer es la fe. La cantidad recorrida con fe es la caridad. *Omnis credit*, todo lo cree. La caridad es creencia por anticipado. ¿Y qué cosa es la imagen, sino esa sobrenaturalidad de la caridad que siempre tiene que ser creadora? Ahora es cuando hay que creer con verdadera sustancia paulina: hay que empezar por la resurrección¹⁰⁶.

La fe en el cumplimiento ya acaecido, especialmente en el acontecimiento pascual, no es tanto un sustitutivo de una expectación inminente no cumplida, sino que, precisamente, esa fe es la que posibilita y produce la expectativa de lo inminente. Expectativa, retorno e inminencia, la poesía de Lezama Lima se debate en múltiples composiciones en estas dimensiones, pues, para Lezama, el acontecimiento de la crucifixión incluye a la vez una presencia y una espera, el “ya” y el “todavía no”. La nueva de la resurrección de Jesús se ha interpretado desde ángulos diferentes. En la teología tradicional existen diferentes maneras de acercarse al hecho de la resurrección. Al señalar algunas de estas interpretaciones, el concepto y significado de la muerte y resurrección de Jesús en la obra de José Lezama Lima, quedará más restringido y podremos avanzar en la definición de la matriz evangélica en su poesía¹⁰⁷.

¹⁰⁶ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998, p. 323-324.

¹⁰⁷ La raíz católica del pensamiento de Lezama, tal como la entendió el propio autor, sitúa su fenomenología poética al margen tanto de las ideas racionalistas (poesía social o negrista) como de planteamientos irracionalistas (vanguardistas), pues tal como apunta Jorge Luis Arcos: “Es cierto que esta imagen simbólica de raíz católica supone siempre una trascendencia religiosa, pero su radicación concreta en lo particular, o a partir de lo particular, no implica necesariamente una solución irracionalista ni seudorracionalista del conocimiento poético de la realidad.” Jorge Luis Arcos: *La solución unitiva. op. cit.*, pp. 34-35.



6. “El Cristo amarillo” (1889) de Paul Gauguin (1848-1903) y “Crucifixión de Emil Nolde” (1867-1956).

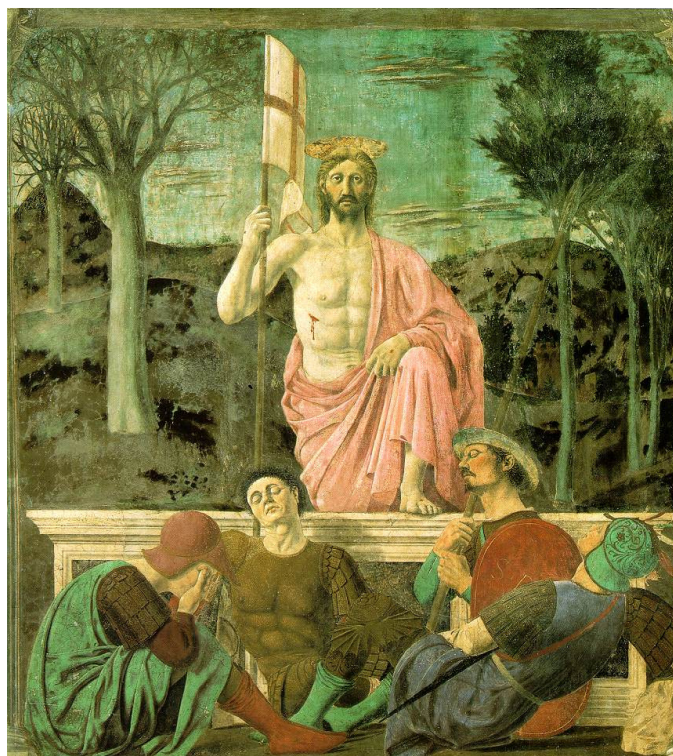
La progresiva secularización de las sociedades modernas y el descrédito que ha sufrido por la crítica de las religiones, han trasladado el hecho de la resurrección de Jesús y de los muertos a la esfera de lo inimaginable, e incluso de lo inconcebible y lo increíble. En cualquier caso, la cuestión de la posibilidad de la resurrección o, al menos, de un acceso general de la fe en la resurrección, sigue estando vigente en los círculos intelectuales de teología y cultura. En síntesis, se pueden reducir a tres las vías de interpretación y asimilación del acontecimiento de la resurrección de Jesús,¹⁰⁸ si bien el pensamiento imaginal de Lezama no llega a coincidir plenamente con ninguna. De todas se nutre pero con ninguna se identifica:

¹⁰⁸ La creencia, tan fundamental para el Nuevo Testamento y para la fe cristiana en general, de que Jesús resucitó y está vivo, ha sido siempre difícilmente aceptable para un pensamiento orientado únicamente hacia el mundo real y sus posibilidades. Las ideas sobre la resurrección de Jesús que circulan actualmente han sido analizadas en el libro de Hans Kessler: *La Resurrección de Jesús. Aspecto bíblico, teológico y sistemático*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989, pp. 16- 21. Las vías de interpretación que se exponen están tomadas de este mismo libro en el que se advierte que “la cuestión de un acceso general a la fe en la resurrección reviste[n] una importancia fundamental. Para tener ese acceso hay que partir metodológicamente, no de una imagen cristiana del ser humano, sino de fenómenos antropológicos asequibles a todos”, p. 21. No se debe pasar por alto, a su vez, que la idea y la esperanza en la resurrección es un acontecimiento que encuentra antecedentes en otras religiones anteriores a la cristiana. Ver Willi Marxsen: “Antecedentes de la idea de la resurrección en la historia de la religiones”, en *La resurrección de Jesús de Nazaret*, Barcelona, Ed. Herder, 1974, pp. 169-177.

1. Vía trascendental. El hombre finito está estructurado de forma que siente una insatisfacción permanente ante los logros de su pensamiento y de su voluntad, y adapta una actitud trascendente de preguntas y aspiraciones. Por eso, no podemos por menos de preguntarnos por la frontera de la muerte y postular un sentido incondicional y absoluto. Nuestra existencia rebasa el nivel empírico. En esta orientación, la esperanza busca lo definitivo y la plenitud de la persona. La resurrección de Jesús, la posibilidad de este acontecimiento, abre un acceso y un horizonte de comprensión provisional para el testimonio de Dios y la resurrección de Jesús en Cristo.

2. Vía dialogal. La resurrección de Jesús es, por antonomasia, un acto de amor. La crucifixión constituye la plenitud y la perfección del ser amoroso que muere por los demás. Habría, en este amor, una vocación creadora que llama a la existencia y no se detiene, tampoco, ante la finitud. Constituye la esperanza de tener razón en bien de los difuntos, por pura gracia. En el amor y la encarnación de Jesús como símbolo del mismo, se sitúa la esperanza de la razón ante el fenómeno de la muerte.

3. Vía de la anamnesis universal. La historia de la humanidad es una historia de injusticia y sufrimiento anónimo. Sobre esta verdad, la mayoría de las justificaciones ofrecidas por sacerdotes, filósofos o políticos han resultado insuficientes. Sin embargo, el debate acerca de si la esperanza de los pobres y necesitados es definitivamente inútil, es un debate en torno a Dios. Un Dios que puede resucitar a los muertos y que, con Jesús, dio fe de su potencia creadora. La realidad de un Dios quedó cuestionada de modo decisivo en la muerte de Jesús e irrumpió de tal forma con la resurrección de Jesús que posibilitó una solidaridad que, apoyada en este Dios, actúa y sufre con los vivos, y una solidaridad con los muertos que tiene la esperanza puesta en Dios.



7. “La Resurrección”, de Piero della Francesca (1416-1492). Lezama reivindica no sólo una fenomenología simbólica de la resurrección, sino el hecho de que el eco de la tradición sea consustancial y asimilable en esta experiencia: “Que Picasso haya sido el pintor que más influencia ha ejercido en el mundo, mucho más que un Greco, un Piero della Francesca o un Rafael, es un signo de la hipertrofia de la cultura plástica de nuestros días, más que un registro de lo cualitativo”, La expresión americana, op. cit. p. 166.

Esta triple vía hermenéutica de la resurrección de Jesús no es, sin embargo, operativa en la formulación y la creencia estimada por José Lezama Lima¹⁰⁹. El primer aspecto distintivo es que la creencia en el acontecimiento de la muerte y resurrección de Jesús no es, categóricamente, de orden moral. Para tener acceso a la anagnórisis nazarena hay que partir metodológicamente, no de una imagen cristiana del ser humano,

¹⁰⁹ La escasez de estudios acerca de la figura de Jesús de Nazaret desde una perspectiva mundana, que pudiera abrir la reflexión acerca de las analogías entre la palabra poética y la experiencia nazarena, ha sido comentada por Andrés Ortiz-Osés en los siguientes términos: “Es realmente lamentable y hasta ridículo que, por prejuicios “fideístas”, no se haya enfrentado el pensamiento filosófico propiamente con la eximia figura de Jesús de Nazaret y la simbología oculta en su teoría y praxis. Las historias del pensamiento, se confiesen cristianas o no, suelen callar la filosofía nazarena y, si hablan de filosofía cristiana, lo hacen referida a pensadores tardíos [...] Un tal falso respeto ante la figura de Jesús de Nazaret es absolutamente negativo, y ello no sólo porque se ignora así la genial impostación antropológico- filosófica del fundador de la cosmovisión religiosa más universal, sino, a la vez, porque se abandona este trabajo a otros expertos, como los teólogos, inexpertos, sin embargo, en plantear el tema en su significación y pregnancia auténticamente humano-mundanas” en “Para una hermenéutica simbólica del Evangelio: la filosofía de Jesús de Nazaret”, en *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1986, pp. 146-147.

sino de una verdadera fenomenología de la despersonalización en la que la palabra poética alcanza su dignidad como palabra prístina, original e iluminada del ser humano y su condescendencia: “Ningún ser puede igualar al portador de la dignidad de la metáfora, que posee la varilla seca que florece de pronto al lado del agua que comienza a despertar”¹¹⁰. La plenitud del ser justifica así la hostilidad que lo devora, constituye una primera muerte para un segundo nacimiento; muerte del sujeto metafórico en la que el cuerpo queda estigmatizado por la presencia del Espíritu Santo. En definitiva, “acabamos por conocer mejor que a nosotros mismos al ser a quien nos entregamos”¹¹¹. Cuando el Evangelio nos da la noticia de que el Verbo se hizo carne, está aludiendo a la necesaria operación de manifestar el misterio de la encarnación a través de la experiencia poética o religiosa¹¹². Lezama opone a la tradicional imagen simbolista, una concepción católica de la imagen simbólica que, a través del concepto de la encarnación, no pierde su vínculo con su punto de partida sensible.¹¹³

¹¹⁰ José Lezama Lina: “La dignidad de la poesía”, *Tratados en La Habana, Obras Completas, op. cit.* p. 764.

¹¹¹ Es ésta una sentencia más, señalada y subrayada por Lezama del libro de Charles du Bos: *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Troquel, 1955.

¹¹² No es casual, en este sentido, que el propio José Ángel Valente cite por tres veces a Lezama cuando desarrolla el necesario descondicionamiento del lenguaje como instrumento para llenar de sentido a la palabra encarnada, en “Sobre la operación de las palabras sustanciales”, *Variaciones sobre el pájaro y la red, op. cit.* pp. 60-70. En un primer momento, cita la sentencia del autor cubano: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”, p. 64. Posteriormente alude a la obra lezamiana cuando el autor cubano dejó escrito que las palabras quedan detenidas por “una aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan” p. 65. Por último cita a Lezama para argumentar la necesaria unidad de lo espiritual y lo orgánico en la experiencia poética y la experiencia mística: “Existe una función creadora en el hombre, una función trascendental-orgánica, como existe en el organismo la fundón que crea que la sangre. La poética y la hematopoiética tienen idéntica finalidad. Instante en que lo inorgánico se transforma en respirante [...]” En definitiva, una vez más se establece la vinculación entre las reflexiones de poeta cubano con la serie de ensayos que Valente dedicó a la decisiva presencia de los textos bíblicos en la formación de la poesía y la mística castellanas.

¹¹³ En este sentido ha escrito Jorge Luis Arcos que “Lezama contrapone a la ‘imagen idolátrica’ de ascendencia simbolista, la imagen encarnada de un simbolismo católico, con su consiguiente apertura an[al]gógica”, en Jorge Luis Arcos: “Lezama. El sueño de una doctrina”, en *Orígenes: la pobreza irradiante*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1994, p. 46. En otro trabajo sobre Lezama, el mismo crítico señala de nuevo: “El concepto mismo de trascendencia debe entenderse según la noción de la encarnación cristiana, para la cual toda apariencia es a la vez manifestación de otra realidad mayor”. Jorge Luis Arcos: “La poesía de Lezama Lima para una lectura de su aventura poética”, en *La palabra perdida*, La Habana, Ediciones Unión, 2003, p. 190. También María Zambrano, en relación a la necesaria encarnación en la fenomenología poética lezamiana ha comentado: “Para que allá en la infinitud al hombre encomendada y no sólo prometida la imagen sea memoria-pensamiento, se vaya dando la encarnación, la

La figura de Jesús es, para Lezama, de carácter amoral. No hay valores positivos o negativos implícitos en su trayectoria vital: “Más acá del bien y el mal, / rajado testarudo / lame el principio formal”¹¹⁴. El mensaje de la resurrección, tal como aparece en el Nuevo Testamento, quiere decir que Dios ha refrendado el camino de Jesús hasta la cruz; representa la culminación del camino del amor de Dios al hombre, pero, sobre todo, la resurrección de Jesús constituye, para el autor de las *Aventuras sigilosas*, la gran metáfora del destino del ser humano. Jesús ha resucitado y su testimonio crea una esperanza, una posibilidad por la que el hombre pueda traspasar su mirada finita hacia el vértigo de su infinitud. Y es en clave poético-simbólica donde habremos de buscar las raíces más profundas de la noción de resurrección en la obra de José Lezama Lima¹¹⁵.

sustancialización de la imagen en la que lo amorfo de la sustancia se redime y su muerte inevitable se encamine así a la resurrección”. María Zambrano: “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, en *La Cuba secreta*, Madrid, Endymión, 1996, p. 180.

¹¹⁴ José Lezama Lima: “El retrato ovalado”, *Aventuras sigilosas, Poesía Completa, op. cit.* p. 107. Esta composición es una más en las que Lezama recrea su verbo en un torrente de imágenes que intenta ilustrar la imposibilidad de dibujar un retrato fiel del sujeto. La desmembración del ser es condición sin par si se quiere acercar al “principio formal” de su nacimiento. En esta fenomenología los valores morales, sociales, el bien y el mal, se suspenden. El valor de la creación tan solo depende de la profundidad y de su alcance en una auténtica anagnórisis universal.

¹¹⁵ En este sentido damos un paso más que el filósofo José Jiménez, quien en su estudio sobre las ideas de la metamorfosis en el marco de nuestra tradición cultural, destaca que es en “clave lingüística” donde se encuentran las raíces de la metamorfosis, en José Jiménez: *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993, p. 93. En el desarrollo de sus ideas centrales, el profesor Jiménez cita en varias ocasiones al propio José Lezama Lima. Una primera vez para fundamentar la dialéctica entre identidad y alteridad a partir de uno de los versos de *Muerte de Narciso*: “Rostro absoluto, firmeza mentida en el espejo”, p. 28. Posteriormente alude de nuevo a unos versos del mismo poema, “Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído” para apuntalar la idea de la importancia que el agua ha tenido desde los antiguos como la más verdadera raíz de la metamorfosis, p.31-32. También está presente en este estudio la conocida distinción que realiza Lezama entre la noche órfica y la noche de Parménides. Comenta el filósofo español en este sentido: “La pupila densa del poeta, José Lezama Lima [...] ha sido capaz de percibir esa *continuidad distanciadora* entre los misterios eleusinos y Parménides”, p. 303. Cita al poeta cubano de nuevo cuando alude a la insuficiente categorización poética realizada por Aristóteles; a su escasa penetración en la discontinuidad poética, p. 313. Por último, cita en las últimas líneas del libro al autor de *Paradiso* para albergar la posibilidad de ver, en la fugacidad del tiempo, un instante de luz: “*Evocar la luz*. Que en prolongada fijeza nuestra mirada alcance la visión que hemos venido persiguiendo. *Metamorfosis: todo cambia*. Pero lo que está en la raíz del sufrimiento permite también la alegre inocencia de la *creación: vivir*”, p. 326. José Jiménez, profesor de arte y estética, es autor también de un trabajo sobre Lezama, “El solitario en la imagen”, en *Creación, loc. cit.* pp. 58-60. Impulsó la publicación de *La materia artizada: (Crítica de arte)*. Compilación y prólogo de José Prats Sariol. Madrid, Ed. Tecnos, 1995, y es autor también del prólogo a la edición de *Paradiso*. Barcelona, Biblioteca El Mundo, 2001.

I.3. SÍMBOLO Y SACRIFICIO EN EL SISTEMA POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Afirmar que el episodio central de la vida y la muerte de Jesús de Nazaret, la resurrección, constituye la gran metáfora del ser humano, no es, sin embargo, una solución pragmática poética para el poeta cubano. La gran metáfora del acontecimiento nazareno no realiza su devenir en el lenguaje metafórico, sino, antes bien, en el lenguaje simbólico¹¹⁶. Es el símbolo el que acapara, destruye y genera el lenguaje convencional. En el lenguaje simbólico se funde, precisamente, la palabra poética y la palabra mística. El lenguaje simbólico no consiste, sin más, en un sistema de simulacros sino de huellas mímicas, que si bien no remiten a una circunstancia original, condensan una originaria experiencia de sentido, del sentido intransferible de la resurrección:

No siento los símbolos ni como instrumentos ni como creencias; están en mí porque forman parte del Eros del conocimiento. Soy católico porque en su fundamento están: el *es cierto porque es imposible* y *charitas omnia credit* (la caridad todo lo cree). La resurrección es la total creencia, si no creemos en ella, la entregamos al imperio de la muerte, a las tinieblas. Y las tinieblas vuelven a reinar en el haz del abismo, no la luz ni el verbo. Sería la total victoria de la muerte. La vida sería entonces, como dice un lucreciano, una enfermedad en la pureza del no ser¹¹⁷.

¹¹⁶ Una vez más, nuestra fundamentación del símbolo parte de la nueva filosofía hermenéutica que se ha desarrollado a partir de la Escuela de Eranos y su recepción en España por parte, fundamentalmente, de Andrés Ortiz-Osés y Luis Garagalza. Los dos profesores han realizado una importante labor de síntesis de importantes autores como Cassirer, Gadamer y Durand, para ofrecer ciertas conclusiones generales hábiles para nuestro trabajo, más allá de las diferencias de procedencia e intereses que existan entre ellos. De este modo, estos autores, Cassirer, Gadamer y Durand “vienen a coincidir en la tesis central de que el lenguaje es, fundamentalmente y primordialmente, no un mero *instrumento* del que el hombre se sirve para comunicarse, expresar sus pensamientos y, en última instancia, para dominar a la naturaleza sometiéndola a su voluntad, sino un *intermediario* que hace posible la *comprensión (interpretación)* del *sentido*. [...] Esta posición fundamental puede expresarse también como la afirmación y defensa [...] de la *primacía del símbolo (y su sentido) sobre el signo (y sus significado literal)*”, en Luis Garagalza: *La interpretación de los símbolos. Hermeneútica y Lenguaje en la filosofía actual*. Presentación de A. Ortiz-Osés. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990, pp.10-11.

¹¹⁷ José Lezama Lima: “Un cuestionario para José Lezama Lima”, de Salvador Bueno, en *Paradiso*. Edición crítica, *op. cit.*, pp. 729-730.

El lenguaje simbólico es, así, el lenguaje del sepulcro como ámbito de iniciación en los misterios eleusinos de la muerte y la resurrección. Sólo el símbolo, la palabra simbólica, es capaz de acceder a las profundidades del Hades órfico. Sólo el símbolo, en definitiva, es capaz de transgredir la finitud hacia el ámbito de lo indecible, el silencio y la muerte asumida, liberarse de los elementos contrarios y vivificarlos, iluminarlos¹¹⁸. La unidad poética lezamiana, lejos de dualismos y soluciones opuestas, encuentra en el símbolo la carnadura de una fenomenología en la que la participación rehuye cualquier definición apriorística:

Para el cristiano el orden de lo natural es la ceniza de lo sobrenatural. Lo Sobrenatural es lo cotidiano y al participar el hombre se crean los símbolos aun en el concepto pascaliano de lo concupiscible que entraña todo símbolo. Para que el hombre pueda actuar en el embrión y en la eternidad, su participación tiene que verificarse en el mundo de los símbolos. Pensar que los objetos tienen que ser poseídos para su definición, engendra un mundo categorial y circunspecto; pensar que los objetos puedan ser iluminados es cosa del catolicismo¹¹⁹.

Es en este contexto en el que debemos subrayar para una hermeneútica de la despersonalización que ancla su sentido y fundamento en una doble raíz genesiaca y evangélica, el interés de concebir la muerte y resurrección de Jesús como la gran Metáfora de la Creación, y a Cristo, como el Gran Simbolista, sin duda, por su capacidad de resucitar a los muertos.

¹¹⁸ A partir de la triple distinción pitagórica entre palabra simple, jeroglífica y simbólica, Lezama continuó con la reflexión acerca de la palabra poética. La primera pertenece al ámbito de lo condicionado; la segunda, la palabra jeroglífica, oculta y pertenece a lo incondicionado. Por último está “la palabra ‘signo’, que significa o simboliza, al de la poesía, donde encarnará la unidad, en este caso entre la letra y el espíritu. Esa unidad opuesta a toda síntesis y a todo dualismo, creará, para Lezama, ‘el incondicionado condicionante’, la trascendencia creadora de la poesía,” en Jorge Luis Arcos: *La solución unitiva. op. cit.* p. 14. La iconografía india, al pretender siempre un acercamiento estético a lo Absoluto, ha desarrollado toda una suerte de imaginería simbólica a partir de figuras como Siva-Nataraja que con su danza abre el espacio hacia la superación de los elementos contrarios y unifica lo que en el reino racional del ser humano se ha fraccionado. La devolución del participante a la unidad es el propósito último de la danza de Siva, como lo es, en definitiva, de la fenomenología poética de José Lezama Lima. Ver, Chantal Maillard: “Nataraja: la tautología del símbolo”, en *El crimen perfecto*, Madrid, Ed. Tecnos, 1993, pp. 48-50.

¹¹⁹ José Lezama Lima: “La imaginación medioeval de Chesterton”, *Analecta del reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 120-121.

El agua, por ilustrar esta argumentación con un ejemplo, es un símbolo en la poesía de Lezama Lima. El agua que vivifica, fecunda, refresca y purifica, el agua o el espejo como símbolos de procesos, movimientos y formas de comportamiento para la encarnación del ser humano, es patente en su poesía desde *Muerte de Narciso*¹²⁰. Sin embargo, concluir que la poesía de Lezama Lima es simbólica, implica *algo más*. No nos referimos, pues, a que el poeta, a través de una serie de palabras, más o menos numerosas, haga referencia a una entidad diferente, o que pueda ofrecer una serie de claves ya preestablecidas por el curso de la tradición literaria¹²¹. La aporía simbólica de la poesía de Lezama Lima estriba en que "aquello otro" a lo cual alude y se relaciona, puede ser determinado, definido, a fin de que subsista simultáneamente como lo que es: símbolo o testimonio del espacio gnóstico creado, voz del propio poema que revela y esconde a la par su última y enigmática forma, y, entre todas, la más inalcanzable Forma divina de Dios¹²². José Lezama Lima busca o espera poéticamente ilustrar los

¹²⁰ El agua ha sido siempre símbolo de purificación y entrega en la tradición mística española y, muy especialmente, en la poesía del místico carmelita San Juan de la Cruz. José Ángel Valente señala esta cualidad de la poesía sanjuanista que, en no pocas dimensiones, difiere del sentir último de la del poeta cubano: "Inmersión en las aguas, descenso al fondo, al légamo y a los limos primordiales del fondo. La vida y la palabra de San Juan de la Cruz fueron visitadas por el sueño de las aguas hasta la delgada transparencia de la cristalina fuente, lugar del pacto y de la alianza nueva con las aguas, en las que se consuman la visión y la unión"; en "El ojo de agua", *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.* p. 79.

¹²¹ Estamos también de acuerdo, en este sentido, con Rubén Ríos Ávila cuando señala: "Cada ensayo es una meditación sobre el lenguaje donde la interpretación aspira a habitar el justo medio entre la abstracción y la empatía. Cada ensayo, en otras palabras, quiere ser una definición y una actuación de la poesía. La prosa lezamiana cuestiona en última instancia la posibilidad de un distanciamiento crítico respecto al lenguaje, pero es al mismo tiempo la expresión de un apetito voraz de definición." Rubén Ríos Ávila: "La imagen como sistema", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía. op. cit.*, 126.

¹²² El concepto de símbolo que a lo largo de este estudio se hace valer, conecta también con la filosofía liminar española de los últimos años en la que se acepta la dimensión lingüística del mismo en el marco de una fenomenología que conserva su valor enigmático y creador. Así, Eugenio Trías deriva toda su filosofía del concepto y desarrollo de los términos "límite" y "símbolo" y en síntesis concluye: "En el símbolo eficaz, operativo y actuante se manifiesta, de modo sincrónico, en el *instante-eternidad*, esa juntura trágica (y escandalosa) de los dos cercos (su copulación disyuntiva). Allí se junta, en la paradoja del *símbolo*, el agujijón de la muerte y la resurrección pascual. El símbolo goza del poder (hermenéutico, dialéctico) de recrearse y retornar, o de cumplir el principio que enuncia el eterno variarse de *lo mismo*. Y eso Mismo es este ser que es *Horos*, límite y frontera. El *ser del límite* se da forma lógico-lingüística en ese principio de variación. En virtud de ese principio el *ser* se varía y se *recrea*.", en *Lógica del límite*, Barcelona, Ed. Destino, 1991, p. 528. Trías había empezado a desarrollar estas tesis en *La aventura filosófica*, Madrid, Ed. Mondadori, 1988, en el que realiza un recorrido fenomenológico en el que se describe la experiencia que el sujeto hace del *límite* como condición que define y prepara al *ser* y su realización a partir de los símbolos: "Sé fronterizo, aprende a ser fronterizo, ajusta lo que debes ser con lo

acontecimientos de la Pascua nazarena y la resurrección del hijo de Dios, el Crucificado, como San Juan de Patmos en la composición homónima que el propio poeta cubano le dedicó:

Ha gozado tanto en el calabozo como en sus lecciones de Éfeso.
El calabozo no es una terrible lección,
sino la contemplación de las formas del Crucificado.
El calabozo y la pérdida de sus cabellos debían de sonarle como un río,

pero él, sólo es invadido por la ligereza y la gloria del ave.
Cada vez que un hombre salta como la sal de la llama,
cada vez que el aceite hierve para bañar los cuerpos
de los que quieren ver las nuevas formas del Crucificado
¡Gloria!¹²³

Más aún, la poesía del autor de *Paradiso*, en su doble dimensión de teoría poética y acto creacional, es simbólica, en tanto testimonia una fenomenología apofántica de la creación poética que implica toda una experiencia glosolálica¹²⁴ mediante el vaciamiento de la individualidad propia del autor. Se entiende,

que eres, con tu condición, con tu ser, ser de frontera, ser que es línea o límite o gozne entre dos ámbitos”, pp. 82-83. La aventura filosófica da paso a una aventura espiritual que Trías desarrolla en *La Edad del Espiritu*, Barcelona, Ed. Mondadori, 1994, que se abre con la siguiente consideración: “En este primer ciclo intento pensar el símbolo como revelación sensible y manifiesta de lo sagrado. Tal es el punto de partida que se asume en este texto. Se trata de pensar el símbolo y de determinar las categorías que puedan deducirse de esa reflexión. Con este fin se llevará a cabo una reflexión sobre el símbolo en la que se atenderá al sentido originario y etimológico del término”p. 19. En efecto, en su origen el símbolo era una contraseña que se entregaba como prenda de amistad, alianza o comunión. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor, por su parte, disponía sólo de una mitad, que en el futuro podía proclamar como prueba del compromiso entre las dos personas con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí que símbolo signifique aquello que conjuntamente se ha lanzado. Joan Corominas, en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1997, señala el origen exacto de este término: “lat. Symbolum. Tom. Del gr. Σύμβολον íd., deriv. de símballo “yo junto, hago coincidir”, p. 536.

¹²³ José Lezama Lima: “San Juan de Patmos ante la puerta latina”, *Enemigo rumor, Poesía Completa, op. cit.* p. 74. De este mismo poema, Cintio Vitier señala que su argumento “va a fundirse con la gracia del martirio y la fundación católica”, en Cintio Vitier: “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *op. cit.* p. 259. Es, sin duda, una de las grandes composiciones de Lezama en torno a Jesús de Nazaret.

¹²⁴ Utilizamos el término en su acepción griega original cuya etimología procede de *glossa*, “lengua” y *lalein*, “hablar”, y que desde el punto de vista religioso se refiere al fenómeno de hablar una lengua desconocida para el hablante, hecho que se podía considerar inducido por una divinidad

consecuentemente, el símbolo, como una figura cuya significación es ontológica, no relativa a una función lógica, epistemológica o psicológica:

Un símbolo nada más que entorna un valor funcional, con la fatalidad de que la cantidad de emoción anterior que entraña le hacen pensar en su entrada en el reino ontológico de los fines. La historiografía arrastra las imágenes y le da el trascendentalismo vacuo de los símbolos. Un surgimiento, un ascenso o descenso, una situación¹²⁵.

La teleología del símbolo es su propia desaparición y cuando esta se produce es porque ha provocado finalmente la participación del individuo en la unidad original. El símbolo, mediación ya inútil, desaparece sin dejar ya nada, ni sujeto, ni actor, ni poeta, nada, excepto la gracia poética de la resurrección:

El símbolo es como una grulla en un solo pie, la imagen penetra como una caballería que se sosiega al llegar al río. Y en el río, indetenible fluencia del devenir, comienza de nuevo la fiesta¹²⁶.

En el axis evangélico que fundamenta el pensamiento poético de Lezama Lima, se ha de señalar, y subrayar también, la importancia de los aspectos corpóreos. Desde el horizonte de esta filosofía, tal y como se viene constatando, el cuerpo adquiere un valor sin el cual, una fenomenología apofántica no sería de ningún modo posible:

Sentirse deudor es el prelude carnal de toda participación; presupone que el hombre al actuar, al participar, lo hace con una fuerza desenvuelta desde los orígenes, con el sentido aportado por veinte siglos de catolicismo¹²⁷.

¹²⁵ José Lezama Lima: *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, op. cit. pp. 328-329.

¹²⁶ José Lezama Lima: "Un cuestionario para José Lezama Lima", de Salvador Bueno, en *Paradiso*, edición crítica, op. cit. p. 126.

¹²⁷ José Lezama Lima: "La imagen medioeval de Chesterton", *Analecta del Reloj*, *Obras Completas*, op. cit. p.199.

La carnalidad del símbolo, de la palabra simbólica, es uno de los aspectos más relevantes de los episodios evangélicos. La abolición de la dualidad cuerpo-espíritu es sustancial en los episodios nazarenos, y desde composiciones como *El Cantar de los Cantares*, toda suerte de mística ha mantenido trazos de auténtica carnalidad, para fundamentar su búsqueda. Es decir, la perspectiva de Lezama es la de la encarnación, rehuendo de este modo cualquier dualismo¹²⁸.

A la exigencia del místico de quererlo todo al mismo tiempo, según una dimensión creadora fundada en la simultaneidad de todos los tiempos, se debe añadir que lo quiere todo, en efecto, pero con todo. Cuerpo y espíritu se funden en la palabra simbólica, pues, “en el catolicismo cualquier palabra está nutrida de piel, hueso y eternidad”¹²⁹. Palabra que es, por tanto, palabra seminal, creadora, que en su aparición o en su manifestación incorpora la materia o es la materia incorporada:

Existe una función creadora en el hombre, trascendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre. La poiética y la hemapoiética tiene idéntica finalidad. Instante en que lo orgánico se transforma en respirante, es decir, en que aparece el espacio asimilado, pues la respiración es el espacio asimilado que se devuelve¹³⁰.

El cristianismo ha fijado ese instante de aparición o manifestación de la palabra simbólica, espermática, en el misterio de la Encarnación. El Verbo se hizo carne. En esta sentencia se funda una teología de la encarnación que asume radicalmente lo corpóreo en su búsqueda hacia Dios:

¹²⁸ En su análisis de la poesía de José Lezama Lima, Jorge Luis Arcos, una vez más, no ha dejado de señalar este aspecto: “Expone su concepción de una crítica de participación, que supone la validez de un conocimiento doloroso y amoroso, es decir, una concepción *carнал* del conocimiento poético”. Jorge Luis Arcos: “Lezama Lima. El sueño de una doctrina”, en *Orígenes. La pobreza irradiante*, *op. cit.* p. 42.

¹²⁹ José Lezama Lima: “La imaginación medioeval de Chesterton”, *Analecta del reloj, Obras Completas*, *op. cit.* p.121.

¹³⁰ José Lezama Lima: “Sobre poesía”, en *Imagen y posibilidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1992, p. 132.

La poesía es el anticipo de la Resurrección. El poeta es el hombre que ya prepara la Resurrección en la poesía. A la resurrección de la carne. En el sentido paulino, en el sentido absoluto¹³¹.

El cuerpo mismo queda, en virtud de esa invasión simbólica, sublimado al estatuto paulino de cuerpo de resurrección o de carne transfigurada. La aprehensión de los elementos corpóreos en la fenomenología lezamiana tiene en el deseo, en la entrega, en la pasión, una constante participación en la formulación de su sistema poético: “Lo enigmático es también carnal, / y la carne de la esfinge es el aislamiento de la noche”¹³². La dimensión simbólica de la resurrección en la fenomenología poética de José Lezama Lima se desencadena pues en el *pathos*, en la pasión¹³³. Es más, “la llegada del nuevo deseo florece, e incluso provoca la resurrección”¹³⁴. La encarnación no deja de ser un acto de amor, de entrega y realización de la materia humana y es en este sentido en que el se debe desplazar el sentido peyorativo, como acción trágica, hacia una dimensión creadora del ser humano, en su tragicidad y su esperanza al unísono. La pasión en Lezama es así sufrimiento y gozo originario. Pasión implica padecimiento y sufrimiento pero, en efecto, no se puede manifestar por completo sin una dimensión transportadora de gozo, apertura y resurrección. En el marco fenomenológico aquí trazado, en la doble

¹³¹ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op.cit. p. 212.

¹³² José Lezama Lima: “Recuerdo de lo semejante”, *Dador, Poesía Completa*, op. cit. p. 333.

¹³³ De nuevo es necesario volver a la ensayística de José Ángel Valente, pues es el poeta orensano uno de los autores que, desde su reflexión poética, más han señalado la rotunda relevancia de los aspectos corpóreos en la realización de la experiencia mística y poética. Más allá incluso de esta consideración, señala que “incluso desde una perspectiva católica vuelve a ser posible pensar el eros como sustancia de la resurrección, en “Eros y fruición divina”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit. p. 51. En definitiva, la ensayística valentiana plantea una condición muy presente en el sistema poético lezamiano, y que se concentra en esta aportación del autor de *Mandorla*: “El místico tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo [...] La noticia del Evangelio es una noticia carnal. Su sustancia extrema sería ésta: el Verbo se hizo carne. El cuerpo puede, pues, por obra del Verbo, alojar la latitud de lo divino, y lo divino se inscribe, en efecto, en la materia corpórea”, en “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit. p. 34.

¹³⁴ Christ Garrido-Bassanini: *De eros y poética: itinerarios de José Lezama Lima y Luis Cernuda*. Dissertation Information Service, Purdue University, 1987, p. 179.

matriz genesiaco-evangélica, la pasión se alza como condición poética del acto creador. El pathos poético lezamiano conlleva el sentimiento de carencia, de pobreza incluso, de pobreza de espíritu y, en última instancia, de desapropiación:

Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera¹³⁵.

La posibilidad del desdoblamiento ontológico hace engendrar del sí mismo al otro, a ese “otro que sigue caminando” y que, sin embargo, no nos pertenece, a ese otro cuyo deseo deseamos, tal Narciso. El sujeto metafórico en el sistema poético lezamiano va de este modo adquiriendo una necesidad de permanencia y sustento que en un último suspiro entrega como voluntad de amor y voluntad de poder. Pasión y poder, *pathos* y *puissance*, constantes en la ensayística del autor de *Enemigo Rumor*, y que se funden en la dimensión fecunda del *potens*, poder de posibilidades para alcanzar una segunda naturaleza, una segunda piel, un nuevo nacimiento. Posibilidad por tanto de la palabra poética, de la senda pasional -sufrimiento y gozo- que conduce a la resurrección:

La poesía había encontrado letras para lo desconocido, había situado nuevos dioses, había adquirido el *potens*, la posibilidad infinita, pero le quedaba su última gran dimensión: el mundo de la resurrección. En la resurrección se vuelca el *potens*, agotando sus posibilidades¹³⁶.

Mas aún, la poesía del autor de *Muerte de Narciso*, en su dimensión de teoría poética y acto creacional es simbólica porque, como se ha indicado, participa a la vez de una teofanía milenaria que provoca la tradición artística cristiana, e implica, como experiencia poética, el vaciamiento de la individualidad propia del autor:

¹³⁵ José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *La cantidad hechizada*, op. cit. p. 50.

¹³⁶ José Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias”, *La cantidad hechizada*, op. cit. p. 29.

La seda amarilla que él no elabora
¿podrá recorrerla?
Sus espirales sólo pueden desear
una concentración cremosa.
Su surco es su creación:
un poco de agua grabada.
En cualquier tiempo de su muerte
puede estar caminando,
como la seda que puede formar un mar
y envolver al gusano amarillo¹³⁷.

Se entiende, por tanto, el símbolo como una figura cuya significación es ontológica, no relativa a una función lógica, a una operación o instancia alguna psicológica, como se ha utilizado en otros análisis. Cuando se produce la devolución del participante a la unidad, al hacerlo, el símbolo, mediación ya inútil, desaparece. No queda ya nada, ni sujeto, ni actor, ni poeta. Nada, excepto la gracia poética.

El símbolo desaparece en la entrega. La dignidad prístina del símbolo acaece en la entrega, en la desaparición del sujeto físico, como testimonia el propio Jesús de Nazaret crucificado. En este punto, en la que el símbolo desaparece, hace su aparición la formulación del sacrificio¹³⁸. Todo sacrificio constituye una entrega, y la cima sacrificial de un individuo se cifra, consecuentemente, en la entrega de la propia individualidad como sujeto agente. Entrega: despersonalización. Ofrecer un sacrificio es realizar un acto sagrado y, a su vez, consagrar, es decir, sacralizar la ofrenda en el acto sacro. La ofrenda pasa a ser la propia individualidad, la propia vida trocada en muerte, la propia muerte de Narciso en el poema inaugural de Lezama Lima. El momento de la

¹³⁷ José Lezama Lima: "Poema", *La fijeza, Poesía Completa, op. cit.* p. 127.

¹³⁸ Para el desarrollo de la fenomenología poética lezamiana es fundamental abordar en su dimensión creadora la noción de *sacrificio*. Continuamos en este sentido, la reflexión que Chantal Maillard aborda desde los principios del arte hindú y que incluye una reflexión acerca del sacrificio como acto estético; en Lezama, de una manera análoga, se analiza la dimensión sacrificial como fundamento para la cristalización del acto poético: "El acto sacrificial es el crimen cometido contra la voluntad de permanencia, aberración ésta de la voluntad en sí que se estanca y tropieza contra sí misma. Crimen impune, porque el sujeto que ha dejado de serlo no le alcanza el castigo. Acto estético, porque la voluntad lleva en sí su propia finalidad, la de danzar, como Siva, sobre el mundo mientras lo va creando"; en "La estética del sacrificio", *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india. op. cit.* p. 70.

muerte es el ofrecimiento sacrificial que debe entenderse, a la vez, y como consecuencia, como acto estético, como un crimen cometido contra la propia voluntad de permanencia:

El principio en lo humano se hace memorable arriesgando perderse en su cauce como el océano que entra en el río y tiene luego que salir en hilillos de agua que a la mirada se le pierden, que se escapan de la inmediata visión huyendo de todo cálculo para ir a formar manantiales diferentes¹³⁹.

La muerte, la muerte misma de Narciso, aludiendo de nuevo a su primera composición de cierta envergadura, es paradójicamente, la misma vida de una hermenéutica que funda su compromiso en una fenomenología de la despersonalización, en la que el sacrificio encuentra en el símbolo lingüístico, y viceversa, todo el sostén de la palabra poética¹⁴⁰. Desde otra óptica, se concibe el sacrificio como la entrega de la razón, y, más aún de la propia alma, es decir, en el ritual sacrificial se renuncia también al alma. El anonadamiento de la individualidad es, por tanto, un proceso que no acaba con la muerte física del individuo, sino con una muerte mucho menos vistosa: la del sujeto ensimismado:

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 luz¹⁴¹.

¹³⁹ María Zambrano: "Hombre verdadero: José Lezama Lima", en *La Cuba secreta*, *op. cit.* p. 177.

¹⁴⁰ En este sentido, Julio Ortega señala esta misma apreciación al comentar que "Lezama emplea el lenguaje como si el lenguaje no hubiese sido aún escrito; esto es, como si entre las palabras y las cosas no hubiese sido todavía establecida una propiedad referencial y un orden discursivo del nombre en el mundo. Lo cual quiere decir que las palabras son más que el nombre: son el nombre y su resonancia original, la energía material y primaria que la poesía libera para reconstruir la interacción de la imagen en un espacio de exploración y revelación," en *El reino de la imagen*. Prólogo de Julio Ortega. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. X.

¹⁴¹ José Lezama Lima: "Noche insular: jardines invisibles", *Enemigo rumor, Poesía Completa*, *op. cit.* 84. Para Lezama la luz es la antítesis de la claridad. La luz, para el poeta cubano, constituye el estado de

Es el crimen perfecto, el crimen pasional del sujeto empírico, la muerte propia de Narciso en el poema inaugural de José Lezama Lima¹⁴².



8. *Narciso* (1600) de Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1610).

Así es como se convierte el relato mítico narcisista en testimonio fenomenológico del ser y su destino. Ciertamente, un sutil hilo empaña y sustenta el torrente de metáforas e imágenes que va progresivamente configurando el poema *Muerte de Narciso* y que mantiene en vilo toda la composición. Una inconsistencia temporal y espacial caracteriza esta composición que finalmente encuentra su peso y sostén en una muy antigua experiencia humana: el sacrificio. *Muerte de Narciso* bien podría definirse como un itinerario sacrificial, un rito demiúrgico avalado por una entrega, la entrega total de la individualidad que constituye la sustancia de todo

perfección permanente, en el que la vida se abre a condición de cumplir con la muerte personal. Es una composición dedicada a María Zambrano.

¹⁴² Esta noción del “crimen perfecto” está tomada del libro homónimo de Chantal Maillard, *op. cit.* Con este sintagma concluye toda su reflexión acerca del sentido del arte hindú en las páginas que recoge el epígrafe “El valor estético de la muerte”, pp. 143-146.

sacrificio¹⁴³. Hay en el sacrificio una forma de trato universal por la que el hombre entra a formar parte de la naturaleza. Precisamente, el sistema poético de Lezama se basaría a partir de este primer poema en el hallazgo de una imagen que constituya el poder que emana de la falta de un orden natural. La imagen sustituye la ausencia de naturaleza y la convierte en sobrenaturaleza¹⁴⁴. Para Lezama, la experiencia absolutamente inefable de la pérdida y la recuperación del *ordo naturalis*, al no poder expresarse de manera directa, encuentra en la poesía un vehículo de expresión sustitutiva y compensatoria. El origen oculto de una nueva sobrenaturaleza es, ciertamente, similar al Hades al que descendió Orfeo para luego regresar al mundo visible como prueba de que había visitado la fuente de todas posibilidades.

También Cristo hizo un gesto órfico al descender al infierno para luego regresar al mundo con la posibilidad poética de la resurrección. "¿No prefigura Orfeo a Cristo -comentaba a este respecto también el crítico Guillermo Sucre-, no estuvo el primer cristianismo ligado al orfismo?"¹⁴⁵. La cuestión que legítimamente se acuerda formular es si, de entre ese coro de voces órficas del Hades, o de esa comunidad cristiana de la

¹⁴³ La noción de sacrificio ha tenido en diferentes disciplinas, filosofía, antropología, teología e historia de las religiones, un amplio desarrollo por parte de reconocidos autores. Remitimos al lector interesado a la síntesis que Juan Carlos Marsset realiza sobre este concepto a partir de René Girard, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Roger Callois y Rudolf Otto, en "Hacia una 'poética de sacrificio' en María Zambrano", en *Claros del Bosque* (1986), nº 2 y 3, pp. 23-30. Marsset concluye su análisis acerca del sacrificio en la obra de Zambrano con estas palabras: "Podemos entender el 'sacrificio', desde aquí, como el acto, significativo, que tiene lugar en ese orden de la realidad que denominamos 'sagrado', y por medio del cual viene suscitada la manifestación, revelación, de lo divino, que, iluminando, esto es, ordenando y unificando, aquel espacio de lo 'sagrado' al cual 'viene', entra en relación con lo 'profano' o circunstancial de la realidad: es el yo y sus circunstancias transfiguradas", p. 26-27. Un estudio acerca de las analogías entre la razón poética de María Zambrano y el sistema poético de José Lezama Lima debería, entendemos, incluir esta dimensión sacrificial en la fenomenología creacional de ambos autores. En este mismo número de la revista *Claros del Bosque* se encuentra precisamente un trabajo en el que se manifiesta la vinculación de Zambrano y Lezama. Eugenio Suárez-Galbán Guerra: "Cuando las zetas se entrelazan. Zambrano y Lezama", pp. 41-44.

¹⁴⁴ Es conveniente recordar en este sentido la utilización similar de estos conceptos *naturaleza-sobrenaturaleza* en el contexto de la filosofía española y, en particular, en la obra del filósofo Ángel Amor Rubial (1869-1930). Es el profesor Andrés Ortiz-Osés quien ha rescatado el pensamiento de este filósofo gallego del que ha señalado: "Resulta sorprendente la inedición del polémico manuscrito en torno a Naturaleza-Sobrenaturaleza de Amor Rubial, en el que se afirma heterodoxamente "la unidad absoluta de lo sobrenatural en lo natural" y que "lo trascendente puede y debe ser inmanente", así como la "fusión" de Naturaleza y Sobrenaturaleza", en *La nueva filosofía hermenéutica*, op. cit. p. 14.

¹⁴⁵ Guillermo Sucre: "Lezama Lima: El logos de la imaginación", en *Lezama Lima*, Edición de Eugenio Suárez-Galbán, op. cit. p. 320.

pasión nazarena, o de esa necrópolis natural de Narciso frente al espejo, en virtud de su muerte y de su resurrección, puede alzarse una ambigua presencia, como articulación -voz y escucha-, entre el reino de los infinitamente muertos y el reino de los eternamente vivos. En este sentido la ontología lezamiana se integra a su vez en una única comunidad de vivos y muertos, a través de la poesía, de la palabra poética reminiscente.¹⁴⁶

Ya se analizó, desde la perspectiva de la primera matriz genesiaca, cómo en el origen del sistema poético de José Lezama Lima se encuentra la condición humana en su culpa. El ser humano es, por definición católica, un ser culpable, constituido de manera imprecisa, fruto del aciago destino de Adán, siempre expulsado, siempre exiliado. Este algo que falta, que encuentra sentido posteriormente en la segunda matriz naeotestamentaria y en la figura de Jesús con su gran paradigma, la poesía como metáfora de la resurrección, no es una condición voluntaria, subjetiva y personal. Aquella primera experiencia de in-completud y de imperfección, se orienta, dentro de la poesía lezamiana, hacia esa inmensa plenitud proteica que constituye el hecho mismo de la muerte. La culpa relativa que nos anunciaban los libros del Antiguo Testamento alcanzan una razón de ser universal y contemporánea al definirse como *falta de los que nos faltan* y que forman no tanto el objeto de la memoria poética lezamiana, sino dimensión definitoria de su poesía.

El sentido la obra de Lezama remite en definitiva a un acto sin sentido, a la certidumbre de una fe que cristaliza en un acto previo a cualquier ideología o

¹⁴⁶ En este sentido, la poesía de Lezama se distingue del interés del cristianismo eclesiástico de orientar la vida y la muerte desde un horizonte de culpa y salvación exclusivamente individual. La muerte poética inferida del sistema poética lezamiano tiene su sentido en la anticipada participación del sujeto poético en el reino de los muertos. Esta ontología de los vivos y los muertos está presente también en la aventura filosófica de Eugenio Trías, quien también advierte: “El cristianismo eclesiástico, en efecto, destruye la comunidad ontológica de los vivos y los muertos, tan presentes en otras culturas y religiosas (por ejemplo la egipcia., o en los cultos históricos y órfico griegos) al plantar como único horizonte de salvación *personal*. El *sujeto metafórico*, que en este contexto se funda, vive *desde sí* la experiencia de su culpa, y tiene por horizonte una muerte que es *su* muerte”, en *La lógica del límite*, *op. cit.* p. 332.

instrumentalización del lenguaje y que tiene lugar en una zona indemostrable a la que es llevado, tensionado, destruido. La cosmogénesis lezamiana no concibe al hombre para la muerte sino para la resurrección y esta visión del hombre y del mundo asume el propósito espiritual de su obra en un acto de remisión final, incontestable, como lo es la creencia del propio Lezama en la poesía como vía paradisíaca¹⁴⁷.

I.4. EL CONOCIMIENTO ÓRFICO DE LA REALIDAD

El orfismo como una condición propia de la poesía y el hermetismo lezamiano, tantas veces mencionado, de serlo, es tan sólo una consecuencia inevitable de su visión del mundo. El sistema poético del mundo lezamiano no es, evidentemente, un método científico, sino, en todo caso, un método de descubrimiento personal. La verificación del dominio de la poética del escritor cubano es intransferible, no admite segundas partes y tan sólo señala como testimonio su propia poesía y su manera de hacerse, su inquebrantable fe en la incondicionalidad de la palabra poética y la dignidad de la metáfora como última realización del ser humano. La condición católica de su fenomenología, no es sino el lado anverso de una epistemología que encuentra a su otro lado, en su reverso, una dimensión órfica del conocimiento. Esta doble condición católico-órfica alcanza una nítida formulación en las siguientes palabras de Fina García Marruz:

Donde hallemos un poeta con ojo para lo paradisíaco hallaremos también un poeta de descenso a los infiernos¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Julio Ortega reúne en una imagen críptica palabra y muerte, lenguaje y resurrección, en la obra del autor cubano: “En la poesía de Lezama, hemos visto, hay una pre-figuración: el discurso no suele ser representacional, sino, por el contrario, una corriente discontinua de metáforas o hipérbolos larvales que incluso en el espacio sintáctico lógico no establece un levantamiento figurativo. Este es el movimiento que corresponde a un retorno a la materia originaria: el lenguaje se moviliza como el magma que acarrea las fuentes del Primer Día.” Julio Ortega: *El Reino de la imagen. op. cit.* p. XV.

¹⁴⁸ Fina García Marruz, en “Por *Dador* de José Lezama Lima”. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Selección y notas de Pedro Simón. La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970, p. 119. Con otras palabras, esta condición órfica de penetración en los círculos del

Ciertamente, la condición órfica no es sólo una cualidad más que se le añade al pensamiento poético católico de los origenistas y, en especial, de José Lezama Lima. El orfismo está presente en la singladura histórica del catolicismo y en la ontología representada por la figura de Jesús de Nazaret. En la cosmología poética de Lezama toda creatividad parte de un origen misterioso, similar al descenso de Orfeo hacia el Hades para regresar al mundo visible con la flor de la victoria, con la prueba de que había visitado la fuente de todas las posibilidades. El propio autor de *Dador* lo señalaba a su vez cuando decía del mismo Orfeo: “Fue el primero que descendió a los infiernos, que venció el tiempo, que se hizo transparente, que preludió a Cristo, a los ángeles”.¹⁴⁹



9. Ilustraciones de La Divina Comedia, *Infierno* y *Paraíso*, por Gustavo Doré (1832-1883) “Paradiso es, en principio, el viaje ritual que Dante Alighieri cumple en La Divina Comedia, al tener que descender a los infiernos para luego reaparecer dejando en prenda su luz en la oscuridad. Eso hace de Paradiso una obra auténticamente dentro de la tradición órfica”, María Zambrano: “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, *Liminar a Paradiso*, op. cit. p. XVII.

infierno, lo había dejado entrevisto ya María Zambrano cuando afirmaba lo siguiente: “Mas por encima de la imagen que depende de las circunstancias históricas hay una situación común que aparece allí donde la nostalgia del paraíso se hace más viva, en el amor y en el ímpetu poético, y es que infierno y paraíso andan mezclados. La cifra de esta situación en la vida griega se muestra en la leyenda de Orfeo, padre de la música y de la poesía, víctima de un amor sin renuncia”, María Zambrano: *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 311.

¹⁴⁹ José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *La cantidad hechizada*, op. cit. p.47.

¹⁵⁰ Desde esta perspectiva es imprescindible el libro de Aída Beaupied: *Narciso Hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool, Liverpool University Press, 1997, en el que precisamente señala a este propósito que “Una lista de algunos de los temas que más se repiten a lo largo de la obra de Lezama tendría que incluir el del nacimiento del poeta, su muerte y su resurrección en el reino de la

taoísmo, el concepto japonés del tokonoma o las corrientes de pensamiento neoplatónicas, no deben confundir su gran entronque ontológico y epistemológico:

Aunque el orfismo lezamiano se enriquece con la integridad de una variedad de metáforas, su fundamento es una renovada y heterodoxa interpretación del catolicismo. En la mitología católica, Cristo hace un gesto órfico al descender al infierno para luego regresar al mundo con la posibilidad poética de la resurrección¹⁵¹.

En los escritos de Lezama también se encuentran numerosas referencias a otros escritores, otras fuentes, que se han ido sumando a la formación del pensamiento tautológico, católico y órfico del autor de *Paradiso*. En efecto, el orfismo de Lezama también deriva de los grandes Padres de la Iglesia y, en particular, de San Agustín y de Santo Tomás. Del primero le interesó fundamentalmente su concepto de *logos spermatikos*, y su propuesta de concebir la historia a partir de un poder creativo que estaba originalmente en potencia. Este devenir, que posteriormente integrará en la formación de las “eras imaginarias”, no renuncia al arquetipo cristiano que le sirve como anclaje y fuerza creativa a la vez. La teología tomista está a su vez presente en la obra de Lezama, fundamentalmente en el refuerzo de su propio concepto de *creación* y *participación*. En buena medida, desde el concepto de creación gira y se sella todo el

imagen”, p. 153. También Jorge Luis Arcos, en relación a Lezama, ha subrayado: “Era su destino órfico. Como Orfeo, como Dante, el poeta tenía que descender a los infiernos si aspiraba a acceder finalmente a la luz”, Jorge Luis Arcos: “La poesía de José Lezama Lima...” *op. cit.* p.203. También Iván González Cruz ha destacado este aspecto: “El orfismo de Lezama interroga sobre el crepúsculo del hombre. No se contamina de antropocentrismo porque si bien su reverso diluviano atrae hacia el centro, el poema como totalidad es sideral, remonta hacia un afuera, hacia otra ribera que no le pertenece”, “El alma y la sangre”, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p.24.

¹⁵¹ Emilio Bejel: *José Lezama Lima, poeta de la imagen, op. cit.* p. 14. Es también de sumo interés el capítulo I, “Rapsodia por la naturaleza ausente”, en el que aborda paralelamente el objetivo de Dante de descubrir el significado de Dios pues “en un sentido similar, la Imagen lezamiana es la posibilidad misma, la potencia que tiene la vida para seguir avanzando infinitamente”, p. 48. La mayoría de los trabajos del profesor Bejel sobre la imagen lezamiana sostiene su fundamentación desde esta doble perspectiva católico-órfica, de ahí su evidente utilidad para el desarrollo de este estudio.

estudio que del ser que no es Dios va a realizar Santo Tomás¹⁵². La creación tomista supone, de antemano, una separación infinita entre Dios y sus criaturas. Dios es el ser que subsiste de por sí, es decir, aquel cuya esencia es existir, en plenitud absoluta. Las criaturas son seres a los que Dios ha dado existencia, pero no de cualquier manera. Dios las hizo de la nada, y las hizo según toda su sustancia y entidad, a “su imagen y semejanza”. Todas las criaturas tienen así una composición metafísica fundamental de existencia y esencia. No son su mismo ser, pero pueden, a partir de la creación, participar en él. He aquí uno de los conceptos claves en el sistema poético de Lezama, “participación”, que lo es además del sistema tomista y que define al ser de la criatura. Todos los seres que no son Dios no son ciertamente su mismo ser, pero tienen la posibilidad creacional de participar en ese mismo ser. Ahora bien, entre Santo Tomás y Lezama se establece una gran diferencia de corte teológico y que afecta a la dimensión teleológica que desarrolla el poeta de La Habana y a la constitución ontológica del ser que aborda el de Hipona. Participar, en Santo Tomás, implica ser parcialmente lo que el otro, Dios, es en plenitud. No hay posibilidad sin embargo de ningún contacto de tipo inmanente en Santo Tomás, no lo podía haber en su pensamiento pues lo llevaría a la aceptación del panteísmo o emanatismo¹⁵³, muy lejos de las doctrinas del catolicismo

¹⁵² Para el desarrollo del concepto de *participación* en Santo Tomás de Aquino, es fundamental el libro de Blas López Molina: *El hombre, imagen de Dios. Introducción al pensamiento medieval. Tomás de Aquino: Suma teológica*, Granada, Universidad de Granada, 1987. En particular, la lección 4ª “Naturaleza como participación”, pp. 97-103, en el que define la *participación* en estos términos: “Concepto central y clave en el sistema tomista, tomado de la filosofía griega y transformado con contenidos semánticos cristianos. La palabra “participación” define el ser de la criatura: “Todos los seres que no son Dios no son su mismo ser, sino que *participan* del ser”. Y, según su diversa participación, así es el ser de cada uno”, p. 99. También Jorge Luis Arcos ha señalado la importancia de este concepto en el sistema poético lezamiano: “A través del misterio de la participación, la teología distinguirá un “ser por esencia”, es decir, Dios, y un ‘ser por participación’, el hombre, estableciendo la subordinación del hombre a Dios, y, en general, del mundo material al mundo espiritual, donde el primer elemento de la relación -el hombre y lo material- es imagen de lo espiritual. En esta idea de la participación se sustentará todo el sentido anagógico del pensamiento poético lezamiano, pues a través de este significado se explicarán las relaciones entre lo material y lo espiritual, entre lo visible y lo invisible y entre lo conocido y lo desconocido.” Jorge Luis Arcos: *La solución unitiva*, op. cit. p. 45.

¹⁵³ Se entiende por tal la idea según la cual el alma de cada ser humano, o de cada hombre o mujer existente, lo ha sido por “emanación” de la totalidad divina o Uno primordial. Se diferencia la emanación, de la “creación” el que en esta última, Dios nos ha creado a imagen y semejanza, pero no somos de su

medieval. En Lezama, participación es unión directa con lo que de humano puede tener Dios, con lo que de divino pueda tener el hombre, es una fenomenología radicalmente mística. Lezama incluye también a un pensador como Vico en la formulación de su pensamiento poético y, por tanto, en la respuesta cognoscitiva racionalista. La concepción viquiana de sapiencia poética se origina a partir de la imagen y no de la razón conceptual. Como Vico, de igual manera Lezama no sólo valora más la imagen que el concepto, sino también lo mítico sobre lo factual. Con estos autores, el poeta cubano continúa dando cuenta de la fragmentación del pensamiento racionalista y de la falta de coherencia de la cultura moderna¹⁵⁴.

Ahora bien, tanto el *logos spermatikos* agustiniano, como la ontología tomista de la participación, como la concepción del hombre y de la historia de Vico, alcanzan su definición y se iluminan en la obra de José Lezama Lima en el horizonte siempre ilimitado e indefinible de su propio catolicismo, de su anagnórisis órfica. En efecto, toda la poesía y la obra de José Lezama Lima se realiza bajo la advocación de Orfeo¹⁵⁵.

misma *naturaleza*. En cambio en la emanación somos “madera del mismo tronco”, haciéndonos ello co-partícipes de su esencia divina. En el emanatismo se pierde la diferencia fundamental entre creador y criatura, diferencia que subraya la doctrina cristiana. Nos diferenciaríamos de Dios sólo por el menor desarrollo espiritual y por la falta de limpieza de nuestra alma inmortal.

¹⁵⁴ Una fuente más, no estudiada aún en profundidad, acerca de la configuración de la fenomenología católica y órfica lezamiana es la cosmovisión filosófico-evolucionista de Teilhard de Chardin. La penetrabilidad del pensamiento teilhardiano en el mundo intelectual del poeta cubano se esboza en el trabajo de Rosa Marina González-Quevedo: *Teilhard y Lezama: Teología Poética*. La Habana, Ediciones Vivarium, 1996. En este estudio la autora subraya: “La idea medular de nuestro estudio acerca de una analogía entre la concepción evolutivo-trascendentalista teilhardiana y la cosmovisión poética lezamiana del mundo: es el misterio de lo oculto develado a través de la expresión poética de la realidad que los identifica. Lo que los hace eternos intérpretes de la ‘cifra perdida’ en la malla universal.”p. 30.

¹⁵⁵ Esta cualidad del orfismo en la obra de José Lezama Lima no es, evidentemente, específica de la obra del poeta cubano, sino una de las matrices que señala el surgimiento de la poesía moderna. Ver: Walter. A. Strauss: *Descent and Return. The orphic theme in modern Literatura*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1971. En el primer capítulo, “Introduction: The Metamorphosis of Orpheus”, se realiza un recorrido por las distintas interpretaciones que se le han otorgado a Orfeo, desde Horacio, a la antropología de Claude Lévi-Strauss. Los siguientes cuatro capítulos se centran en analizar la sombra órfica en la poesía de Novalis, Nerval, Mallarmé y Rilke. El último capítulo, el más interesante desde la óptica de nuestro trabajo, se titula “After Rilke: Orpheus, paradigm or Paradox?”, ya que subraya la continuidad de la ontología órfica entre estos autores y la lírica del siglo XX en escritores como Váleriy, Eluard, Perse o Hermann Broch. Es en esta constelación de la poesía moderna, cruzada por la figura estelar de Orfeo, en la que hay que situar a su vez, la obra de José Lezama Lima. No obstante, debemos estimar también con el autor que “Orpheus appears to have reconquered a secure place in modern art and literature. He seems here to stay, though it is a little difficult to say in what guise or for purpose,” p. 234. Traducción: “Orfeo aparece para reconquistar un lugar seguro en el arte y la literatura moderna.



10. Cratera griega con Orfeo. Lezama: “La canción de Orfeo, la flauta pánida y los gallos eleusinos, destruyen el sombrío manto de la enemiga de Psique. El Coro responde: saber su no saber es el nuevo saber, que repetido como un estribillo tiene la luz de la canción de Orfeo, entonada por los pastores, dominadores del sueño cerca del río [...] Esa respuesta del coro es una nueva punzada enigmática”, en “Introducción a los vasos órficos”, La Cantidad Hechizada, *op. cit.* p. 78.

En su primera composición pública, *Muerte de Narciso*, el protagonista revela rasgos de idéntico calibre a los de Orfeo. Son, en efecto, figuras regidas por la autocontemplación y la autosuficiencia. Narciso y Orfeo se unen con el reflejo de sus miradas para así morir¹⁵⁶. Narciso, en el poema lezamiano, muere en el acto mismo de la unión con su propio reconocimiento. Orfeo, sin embargo, muere después de presenciar su propia muerte en el espejo. Al caminar hacia la visibilidad, hacia la luz, Orfeo, desconfiado, siente la necesidad de darse la vuelta y asegurarse de que Eurídice está realmente detrás de él. En esta prueba se juega el destino órfico, pues al no obedecer, conduce directamente a Eurídice al reino de Plutón y él mismo se queda en

Permanece aquí, aunque no sepamos bien de qué manera ni para qué”. “La traducción es mía”. No podemos estar de acuerdo, por otra parte, con afirmaciones como las que realiza Roberto Pérez León cuando señala en su libro *Lezama, en la desmesura de la imagen*. Departamento de Actividades Culturales. Universidad de La Habana, 1997, que: “Más que Góngora, Valery, Proust, Chesterton, Rilke y algún otro que no se nos puede olvidar, Martí está en el fondo ancestral que llevó en sí Lezama, porque para él, cubano intransferible, no pudo haber sido un azar en encuentro con la vida y con la obra del Maestro, sino una necesidad que no podía dejar de haber ocurrido.” p. 23.

¹⁵⁶ En relación a las analogías entre la muerte órfica y la muerte de Narciso, Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes han concluido: “El asombro ante su imagen representa en Narciso el descubrimiento, en el *yo físico*, de una obra del cosmos, semejante a este. ¿Por qué no descubrir el sentido del cosmos en *el otro*? ¿Por qué penetrar por la entreabierta puerta a través del propio reflejo? Está aquí, a nuestro juicio, el inicio de la instropección, exigida por los órficos para la ‘liberación’ del alma,” Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética, op.cit.* p.32.

plena soledad para siempre. Orfeo sale solo de los infiernos. La soledad y la toma de conciencia de su reconocimiento en el espejo lo llevan a anhelar la muerte y dejarse morir¹⁵⁷.

Se ha señalado asimismo la importancia de la dinámica órfica en *Paradiso*, en la encarnación de José Cemí¹⁵⁸. Su vida, desde la primera escena con que se abre el libro, está constituida por una serie de experiencias análogas a los ritos eleusinos, ejercicios preparativos para la adquisición del conocimiento verdadero:

El nuevo saber órfico está en los sones que su lira va a extraer de los infiernos. Su canto sabemos que hiloizaba lo mismo al trompo infantil que a los frutos de los jardines sagrados¹⁵⁹.

A ella, a la sabiduría órfica, dedica varios trabajos. El más importante de todos es, sin duda, “Introducción a los vasos órficos”¹⁶⁰, en el que el poeta cubano, al hilo de la descripción y la lectura simbólica de algunos vasos órficos conservados en Londres y Nápoles, va, a su vez, dando nota de las propias condiciones de su pensamiento poético. La antropogonía órfica que Lezama describe en estas páginas supone una iniciación a la espiritualidad y a la inmortalidad del alma. El descenso de Orfeo al reino de los muertos

¹⁵⁷ Véase Christ Garrido-Bassanini: *Itinerarios de José Lezama Lima y Luis Cernuda*. Dissertation Information Service, Purdue University, 1987, en particular, los capítulos dedicados a “Eros/Orfeo”, pp. 197-201, y sobre todo, “Orfeo/Narciso”, pp. 202-205, en el que se señala como “Orfeo y Narciso reconcilian Tánatos y Eros [...], son vías de escapes, modos de liberar el Yo mediante el ritmo y la claridad oscura, y la autocontemplación y la oscuridad clara. Representan, por consiguiente, los dos satélites de Eros”, p. 205. Tampoco la profesora Camacho-Gingerich ha dejado de señalar este aspecto órfico en la obra de Lezama: “Orfeo, dios-sacerdote-hombre, hijo de Apolo y Calíope, es para Lezama, por su naturaleza divina y humana, figura precursora de Cristo”. Alicia Camacho-Gingerich: *La cosmovisión poética de José Lezama Lima.*” *op. cit.* p. 47.

¹⁵⁸ Véase de Jaime Valdivieso: *Bajo el signo de Orfeo: José Lezama Lima y Marcel Proust*. Madrid, Orígenes, 1980. El autor, en el epígrafe “El descenso de Orfeo-Cemí”, comenta que: “La iniciación de José Cemí en los misterios de la realidad, implica igualmente el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje, ya que, al igual que la poesía, representa para Lezama una inmersión en las profundidades, en lo subterráneo y oscuro”, p. 94. Posteriormente, el mismo autor ha insistido en estos presupuestos órficos en la misma novela de Lezama, en su artículo “*Paradiso*: una subversión epistemológica. Novela de formación órfica”, en *Espejo de paciencia* (1995), 0, pp. 42-46, en la que define a *Paradiso* “como un gran mito órfico, como una novela de formación espiritual”, p. 42. La reflexión de Valdivieso acerca de la identidad y la alteridad en la literatura moderna se prolonga a su vez en el volumen, Jaime Valdivieso: *El espejo y la palabra: Mann, Borges, Proust, Lezama Lima*. Madrid, Ed. Planeta, 1997.

¹⁵⁹ José Lezama Lima: “Introducción a los vasos órficos”, *La cantidad hechizada*, *op. cit.* p. 75.

¹⁶⁰ *Ibid.* pp., 69-78.

se interpreta así como una transposición simbólica de la muerte que el solicitante – históricamente un participante de los misterios eleusinos, tan íntimamente ligados al orfismo-, llevaba antes de su purificación en el misterio. Una forma de vida moría, otra renacía. La transfiguración se desvela en todo este proceso, tanto como permanencia en el cambio, como la apertura a un proceso espiritual, poético en el caso de Lezama. Por eso la historia de Orfeo expresa la cercanía entre lo sagrado y el canto, nos muestra la dimensión ritual que late en el trasfondo de cualquier concepción profunda de la poesía. Como el poeta, como el místico, Orfeo va y viene entre la vida y la muerte:

Tanto la luz como el cono de sombras, penetran en las posibilidades del canto, hasta en el sombrío Hades, la morada de los muertos “que viven”, siempre que el canto, que antes respondía presuntuosamente a la luz, responda también en la noche de los muertos¹⁶¹.

El destino de Orfeo es, por tanto, morir para renacer. Entre estos dos extremos oscila la aventura espiritual lezamiana que va marcando un horizonte humano entre el pasado perdido -matriz genesiaca- y el futuro a crear -matriz evangélica-¹⁶². La muerte está ya, por tanto, activamente presente en el propio nacimiento, en el acto mismo de la generación, es la condición previa para el surgimiento de la nueva vida. La fecundidad, de la que depende la vida del hombre, la recibe éste de la mano de la muerte. Es desde este horizonte donde podemos comprender con más nitidez la serie de comentarios que realiza Fina García Marruz sobre *Dador*, y que indudablemente se pueden extender a toda su obra:

¹⁶¹ *Ibíd.* p. 69.

¹⁶² Precisamente, el filósofo José Jiménez, al referirse también a los misterios eleusinos, ha concluido que “La analogía entre este proceso de muerte-renacimiento del dios, como vía de regeneración de la humanidad, y el que instaurará el cristianismo, con la muerte de Cristo, el hijo de Dios, en la cruz, resulta evidente.”, en *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis. op. cit.* pp., 43-44.

Toda concepción repite este misterio de que hablaba Merejkovski, “la concepción sin simiente”, en cuanto en ella hay lo que procede no ya de la carne sino de Dios¹⁶³.

Es, también, el sentido de la lectura que realiza María Zambrano sobre la poesía de su amigo José Lezama Lima, cuando afirma que “tal vez el modo de generación humana le parecía una tremenda herejía”¹⁶⁴. Como los propios misterios de Eleusis, el sistema poético de Lezama, en su dimensión epistemológica, es una fiesta del conocimiento¹⁶⁵. La experiencia inefable de la anagnórisis lezamiana, al no poder expresarse de manera directa, encuentra en la poesía y en el poder reminiscente de la imagen, un vehículo de expresión simbólica con el que alcanzar la transfiguración vital, mortal. En la poesía de José Lezama Lima, como en las narraciones referidas de Orfeo, la configuración de la palabra poética no es una pura ilusión, ni creación de un mundo ficticio contrapuesto al mundo real, sino que es precisamente expresión de ese mundo de la realidad, es decir, del mundo divino. Nombrar infinitamente las formas de lo divino, desvanecer la palabra poética en un último intento de lo que parece imposible, se proclama como uno de los intentos teleológicos de la poesía y del sistema poético de Lezama.

Desde este horizonte hermenéutico, es necesario salvaguardar la diferencia de sentido entre lo sagrado y lo divino, tan presente en la obra de José Lezama Lima y María Zambrano. Porque lo divino bien se puede definir, siguiendo a la pensadora

¹⁶³ Fina García Marruz: “Por *Dador* de José Lezama Lima”, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, *op. cit.* p. 109. La escritora cita a Dimitri Sergueievitch Merejkovski (1866-1941), escritor y crítico ruso, que precisamente quiso hacer de la religión y la figura de Jesús, el alma de la Revolución.

¹⁶⁴ María Zambrano, en “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en *Paradiso*, edición de Cintio Vitier, *op. cit.* p. XVII.

¹⁶⁵ Esta fiesta eleusina ha sido descrita por la propia Zambrano insertando la dimensión órfica y sacrificial que contiene cada acto cognitivo, tal como aparece en el pensamiento poético de Lezama: “Y lo que se nos figura que sea la peculiaridad del templo y sus misterios en Eleusis, es la revelación del reino de abajo, de los infiernos donde también hay algo divino, y por tanto un tesoro de indispensable conocimiento para la cumplida germinación terrestre y humana. Mas los infiernos son el lugar de los muertos de donde vivo no se vuelve. Y es la vida vegetal, con arquetípica evidencia en el trigo, donde se muestra que la muerte tiene su vida, que el grano simiente se fermenta, se deshace, se pudre mas no se integra a la inercia. Ha sido solamente sacrificado para darse multiplicado en una forma, una, perfectamente viva”, en María Zambrano: “Eleusis”, *El hombre y lo divino*, *op. cit.* p. 363.

española, como la revelación inequívoca, universal en principio, de lo sagrado. El mundo de los dioses y su cristalización simbólica en la figura de Jesús forma ya parte de la expresión; lo que Lezama trata de expresar las más de las veces es el elemento divino en su propia inefabilidad, o sea, el éxtasis místico. Este es el origen de la necesidad de un nuevo saber, no instrumental, que pueda penetrar en el reino de los muertos y en el que Mnemosine, la augusta diosa del orfismo, permita recuperar el origen de todos nuestros recuerdos, ese punto en el que todavía no ha comenzado el tiempo y en el que confraternizan la memoria de los vivos y el recuerdo de los muertos.

El orfismo conlleva un nuevo saber, una nueva epistemología por la que “la poesía se extiende a lo extenso de ese retiramiento entre esa progresión tonal de la sentencia poética y el *descendere* órfico de la *imago*”¹⁶⁶. En esta dimensión es en la que Mnemosine, la augusta diosa del orfismo, adopta un papel decisivo. La divinización del recuerdo es un dato metafísico decisivo en la poética lezamiana al indicar un lugar absoluto, el principio del tiempo, separado de cualquier otra experiencia¹⁶⁷. La recuperación de este principio único y aislado de todo lo demás no se llega a alcanzar si no se logra romper la individuación y se participa de una experiencia abisal, sí, pero sobre todo universal e intransferible. La ruptura de la individuación, desde el prisma de la fenomenología de la despersonalización heteróclita ya descrita, está íntimamente ligada al tema de la mutilación y el fragmentarismo tan presente en la obra de Lezama¹⁶⁸. Acerca de uno de los poemas de *Dador*, García Marruz ha vuelto a precisar:

¹⁶⁶ José Lezama Lima: “Introducción a un sistema poético”, *Tratados en La Habana, Obras Completas*, *op.cit.* p. 406-407.

¹⁶⁷ Esta vinculación entre el orfismo y la figura de Mnemosine, es estudiada por Giorgio Colli, en *La sabiduría griega*, Madrid, Trota, 1995, pp. 43-46.

¹⁶⁸ En el proyecto ontológico de Martin Heidegger aparecen dos de los elementos que han aparecido en el desarrollo fenomenológico de la poesía de José Lezama Lima. Esta “mutilación” o falta de ser, y la muerte como finitud del ser humano. Es decir la obra heideggeriana se asegura y toma cuerpo, en su doble faz de *arjé* (deuda, falta de ser) y *télos* (muerte, límite irrebalsable). La poesía de José Lezama Lima añade la resurrección del hombre como centro de su inquietud y esperanza. Es aquí, en esta última consideración, donde estriba la gran diferencia entre el pensador alemán y el poeta cubano. Un breve y acertadísimo resumen de los principios ontológicos de Heidegger lo realiza Eugenio Trías en su edición

En este mismo poema, el tema de la mutilación vuelve. Hay en general en su poesía esta añoranza del cuerpo completo -paraíso donde no habrá ya hombre o mujer, separados, de que habla misteriosamente Cristo. Añoranza del cuerpo que ha de poseer¹⁶⁹.

La fenomenología poética de José Lezama Lima que se va describiendo en estas páginas tiene sus principales estaciones en las dos grandes matrices bíblicas que configuran el concepto de la *imago* y que sostiene consecuentemente su sistema poético. La aparición y desaparición de la palabra simbólica como instrumentos de apertura del ámbito del sacrificio, lugar comunitario de los vivos y los muertos. La poesía de José Lezama Lima exhibe por tanto la inmanente contradicción de ahogar su palabra en el fondo sagrado de la memoria de los muertos, a la vez que expresa la tendencia ilustrada relativa a la clarificación de su ámbito de dominio y experiencia. Una luz ambigua y contradictoria sostiene la palabra poética de José Lezama Lima. El solipsismo que domina la poesía moderna sólo adquiere justificación cuando se da esa exposición en una contradicción insoluble por la que se cumple la doble exigencia de adecuarse al tiempo histórico y de alzarse hasta el Hades proteico que su destino encubre e ilumina. Realmente, la originalidad de la poesía de Lezama, en el grado e intensidad que quisiéramos otorgarle, no es ajena al clima poético que encontró en La Habana de los años treinta. Los escritores que más trató durante sus años de formación tienen también la impronta de un catolicismo de raíz órfica, común en todos, particular en su desarrollo poético de cada uno de ellos.

del libro, *Martín Heidegger. Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona, Ed. Ariel, 1983, pp. 7-23.

¹⁶⁹ Fina García Marruz, "Por Dador de José Lezama Lima", *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, op. cit.* p. 114.

I.5. EL CATOLICISMO EN EL GRUPO DE *ORÍGENES*

El catolicismo está presente también con mayor o menor intensidad en muchos de los escritores e intelectuales cubanos que formaron la generación de Orígenes. En efecto, el catolicismo y el mundo de la catolicidad se deja entrever en el autor de *Muerte de Narciso*, “una catolicidad incorporativa, pues, que fue llevada por Lezama hasta sus últimas consecuencias posibles en el mundo contemporáneo”,¹⁷⁰ y que constituye también el reverso teológico del grupo de escritores que se aunaron en la década de los años treinta y cuarenta en torno a *Orígenes*. Ya señaló Cintio Vitier, protagonista y posterior cronista de este excepcional aquelarre de creación y poesía, que el mundo de la catolicidad es un punto clave, aunque no exclusivo, para entender *Orígenes*¹⁷¹. Una peculiar filiación católica figura, pues, entre los rasgos que definen a este grupo de escritores que colaboraron con Lezama en la consagración de una revista como *Orígenes* y, antes incluso, en otras publicaciones como *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) o *Nadie Parecía* (1942-1943). Su compromiso poético está íntimamente ligado a un compromiso católico y cristiano con la historia y la cultura de su país, Cuba.

El presbítero Ángel Gaztelu (1914-2003) y el escritor, poeta y periodista Gastón Baquero fueron dos de los más antiguos amigos poetas de Lezama Lima. El primero se ha referido a su encuentro con Lezama en estos términos:

A Lezama debí conocerlo en 1932, cuando yo estaba cursando estudios en el Seminario de San Carlos. Me lo presentó mi hermano Salvador. Sí

¹⁷⁰ Cintio Vitier: “La aventura de Orígenes”, en *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 314. Ver también otras consideraciones en Carmen Ruiz Barrionuevo: “Orígenes, trayectoria de una revista y de un grupo literario” en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Memoria y escritura*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, pp. 35-51.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 315.

recuerdo bien que fue a la salida de las vacaciones cuando lo conocí. Entonces él estudiaba Derecho en la Universidad de La Habana.

Desde principios de los años treinta los nombres de Gaztelu y Lezama aparecen juntos en las revistas que Lezama va dirigiendo, desde *Verbum* a *Orígenes*. Además de ir publicando sus composiciones en estas revistas, los dos escritores las aprovechan para dar a conocer a partir de la crítica sus correspondientes libros de poemas.



11. Encuentro de los integrantes de *Orígenes* a principios de los años 50. De pie de izquierda a derecha: Cintio Vitier, Mariano Rodríguez, Alfredo Lozano, José Lezama Lima, Lorenzo García Vega, Mario Parajón, Julián Orbón, Gastón Baquero, Araceli Zambrano, Enrique Labrador Ruiz y Agustín Pí. Sentados de izquierda a derecha: Mercedes Vicini (Tanghy Orbón), Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, María Zambrano y José Rodríguez Feo.

El Padre Gaztelu, de hecho, fue el primer autor que se acercó críticamente a la poesía de Lezama Lima al reseñar “Muerte de Narciso”, desde las mismas páginas de *Verbum* en las que se había dado a conocer esta primera composición. Años después, es el propio Lezama el que glosa las cualidades de la poesía del sacerdote al publicar varios escritos en torno a sus versos. El 3 de diciembre de 1949 publica en su colección

“La Habana” del *Diario de la Marina* “El Padre Gaztelu o la esbeltez formal”¹⁷², donde ya señala, además de la maestría del poeta sacerdote en la construcción de sonetos, su “esencia cristiana, fuerte, irremplazable. De presencia clásica en el sereno dominio de todas las posibilidades del hombre”¹⁷³. Más definitoria para la poesía gazteliana es la introducción a su libro *Gradual de Laudes*¹⁷⁴, posteriormente recogida en los *Tratados en La Habana*¹⁷⁵. La condición católica de la poesía de Gaztelu viene cifrada en los juicios de Lezama al advertir sus cualidades como lector incomparable de los Evangelios, al asimilar la maestría en la formación de sus sonetos a un acto de fe y, sobre todo:

El fervor por la edificación, la entrega a sus oficios, hacen que la poesía del padre Gaztelu esté venturosamente más allá del poema, pues un sacerdote católico, vive por la carnalidad de sus símbolos la poesía en su dimensión más costumbrosa y trágica. Desde la gravitación del imposible hasta la resurrección, desde la transubstanciación hasta las operaciones de la gracia, la poesía lo ronda como un imposible que el milagro reitera con una constancia que lo ciega. El poema, a veces, desaparece entre la totalidad de los símbolos que la poesía arrastra y otras destruye¹⁷⁶.

En un tercer trabajo de Lezama sobre Gaztelu, “Ángel Gaztelu: ligero palpable”¹⁷⁷, señala la influencia del Cantar de los Cantares y presta atención, en particular, a una composición como “Oración y meditación de la noche”, en la que el

¹⁷² Este mismo trabajo, y con el mismo título, constituyó el tratado XXXIII de los *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, op. cit. 636-637, después incluido en la recopilación *La Habana*. Madrid, Verbum, 1991, pp. 13-114. Citamos por esta última edición.

¹⁷³ José Lezama Lima: “El Padre Gaztelu o la esbeltez verbal”, en *La Habana*, op. cit. p. 114.

¹⁷⁴ Anteriormente el Padre Gaztelu había publicado un primer y breve poemario *Poemas*. La Habana, La Verónica, 1940. El reconocimiento de su poesía le llega, sin embargo, a través de *Gradual de Laudes*, La Habana, Orígenes, 1955. Posteriormente se han realizado otras dos interesantes ediciones del mismo libro de Gaztelu. *Gradual de Laudes*, México, Ediciones El Equilibrista, 1987; y *Gradual de Laudes*. Prólogo de Gastón Baquero. Introducción, edición y notas de Ángel Esteban y Javier de Navascués. Pamplona. Departamento de Educación y Cultura, 1997.

¹⁷⁵ José Lezama Lima: “El Padre Gaztelu en la poesía”, en *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, op. cit. pp. 754-760.

¹⁷⁶ José Lezama Lima: *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, op. cit. p. 759.

¹⁷⁷ José Lezama Lima: “Ángel Gaztelu: ligero palpable”, en *Fascinación de la memoria*, op. cit. pp. 55-58.

símbolo de la cena no sólo crea una atmósfera de comunicación entre el creador y el lector, sino un “gozo de dormirse en el Creador”¹⁷⁸.

El nombre de Gastón Baquero (1918-1997)¹⁷⁹ aparece ya asociado a la figura de Lezama Lima desde las páginas de la revista *Verbum* (1937), en la que participó con tres colaboraciones¹⁸⁰, y en *Espuela de Plata* (1939-1941) en la que en sus seis números, en los dos años exactos que duró, colaboró el autor de *Poemas invisibles*. Las enormes dificultades que rodearon la aparición de los diferentes números *Espuela de Plata*, pasaron factura finalmente a sus integrantes, y de sus cenizas surgieron otras tres humildes revistas: *Nadie Parecía*, dirigida por Lezama y Ángel Gaztelu, *Poeta* (noviembre de 1942 y mayo de 1943), alentada fundamentalmente por Virgilio Piñera, y

¹⁷⁸ *Ibíd.* p. 57.

¹⁷⁹ En relación a la poesía de Gastón Baquero publicada en Cuba, destacan sus dos primeros poemarios, *Poemas*, Ediciones Clavileño, La Habana, 1942, y *Saúl sobre la espada*, Ediciones Clavileño, La Habana, 1942. Posteriormente a 1959, y ya exiliado en Madrid, destacan las publicaciones de *Memorial de un testigo*, Madrid, Rialp, Col. Adonais, 1966, y *Poemas invisibles*, Madrid, Verbum, 1991. Dos antologías merecen citarse: *Magias e invenciones*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1984, un cuidado volumen que reúne casi toda la obra poética del autor, y su propia *Autoantología comentada*, Madrid, Agencia Española de la Propiedad Intelectual, Signos, 1992. Por otra parte, para el estudio de la obra de Gastón Baquero, no debería prescindirse del primer estudio de carácter general sobre su poesía, una vez más realizado por Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, Santa Clara, 1958; el conjunto de trabajos que en su homenaje se compiló bajo la coordinación de Alfonso Ortega Muñoz y Alfredo Pérez Alencart, *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*. Cátedra de Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994 y en particular el trabajo de Carmen Ruiz Barrionuevo: “Magias de Gastón Baquero” *Celebración de la existencia, op. cit.* pp. 40-44. Por las anécdotas que cuenta y la profundidad de sus comentarios es destacable *Conversación con Gastón Baquero*, Betania, Madrid, 1994, incluida años después, junto a otras en *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1988. Un interesante trabajo de conjunto es *Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano*, Betania, Madrid, 2001, en el que Felipe Lázaro reúne artículos, ponencias y disertaciones de diversa procedencia de los mejores estudiosos de la obra de Baquero: Pedro Shimone, Alfredo Pérez Alencart, Pío. E. Serrano, Rosario Hiriart, Jorge Luis Arcos, César López, Nidia Fajardo, Alberto Lauro, Francisco Brines, Olivio Jiménez y León de la Hoz.

¹⁸⁰ El propio Gastón Baquero ha recordado esta época inicial de *Verbum*: “Él comenzó a sacar la revista *Verbum*, gracias a Roberto Agramonte, el decano de Derecho, que la pagaba. Recuerdo incidentalmente que Lezama nunca le pidió colaboración. [...] En *Verbum* publiqué los poemas “Color en duelo” y “Pasión bajo el techo del mundo”. Tenían mucha influencia de Aleixandre y del surrealismo. Creo que también publiqué algo sobre Lorca. A propósito de la revista se fue nucleando un grupo de personas. Primero llegó Guy Pérez de Cisneros, que ya era amigo de Lezama y tenía una gran formación cultural francesa. Su saber y su cariño nos sirvió de mucho”; en Gastón Baquero: “Mi mayor placer es inventar”, *La Gaceta de Cuba* (1994) n° 3, 1994, p. 46. En efecto, Baquero publicó estos dos poemas en *Verbum*, La Habana, Julio-Agosto, 1937, n° 2, pp. 149-150 (citamos por la edición facsimilar de Gema Areta, *Verbum*, Sevilla, Renacimiento, 2001.), así como un breve trabajo sobre el poeta granadino, “Los poemas póstumos de Federico García Lorca”, pp., 255-258.

Clavileño (1942-1943)¹⁸¹, dirigida por el propio Gastón Baquero. En cualquier caso, esta dispersión de poetas fue del todo circunstancial, pues todos ellos vuelven de nuevo a publicar y colaborar en la ya mítica revista de Lezama Lima, *Orígenes* (1944-1956). El propio Baquero recuerda estos primeros encuentros con el autor de *Paradiso* en La Habana de los años treinta:

Me acerqué a él por carta, en los años treinta y tantos, creo hacia el 35 ó el 36, no puedo precisar ni tiene interés alguno la exactitud de las fechas.[...] Envié a Lezama, cuya dirección averigüé con mucho trabajo, una carta larguísima, pedantísima, llena de citas.[...] A poco llegó a mi casa -en la calle Virtudes, 880- una larga carta de Lezama, que terminaba con estas palabras: “Salud, arcos y flechas”. Tardé no sé cuántos meses en conocer personalmente a quien ya yo llamaba, sin la menor ironía, Maestro, como le sigo llamando cincuenta años después¹⁸².

En Gastón Baquero, el catolicismo, o al menos una profunda huella del nombre de Dios, se encuentra particularmente en sus primeros libros de poesía y en varios de sus ensayos de teoría poética. Entre muchos de los testimonios de su dilatada obra que podrían dar fe de sus preocupaciones religiosas, bien pueden destacarse dos textos, “Palabras escritas en la arena por un inocente”¹⁸³, una de sus composiciones más celebradas, y “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”¹⁸⁴, en las que el autor expone sus principales preocupaciones poéticas.

“Palabras escritas en la arena por un inocente” se centra en el mito de la inocencia primigenia simbolizada en el “niño” que, como encarnación del poeta, se

¹⁸¹ *Clavileño* aunó a Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith, Agustín Pi y Justo Rodríguez Santos. La revista continuó en buena medida el camino abierto por *Espuela de Plata*, aun cuando faltaron las colaboraciones de los grandes poetas españoles, con la excepción de Manuel Altolaguirre. Junto a los versos de los clásicos castellanos como San Juan de la Cruz, Gonzalo de Berceo y Gracián, aparecen versiones de los más altos poetas modernos europeos: Eliot, Rilke, Mallarmé y Paul Eluard, entre otros. Se abría, en definitiva un camino que al año siguiente cristalizaría en la revista y el proyecto editorial que fue *Orígenes*.

¹⁸² Felipe Lázaro: *Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Editorial Betania, 1994, p.35.

¹⁸³ Gastón Baquero: *Magias e invenciones*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1984, p. 215. Incluido posteriormente en Gastón Baquero: *Poesía*. Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995, 25-36.

¹⁸⁴ Conferencia ofrecida dentro del curso *Situación del hombre y de lo humano en la cultura contemporánea*, en la Universidad de Verano “Marcelino Menéndez y Pelayo” de Santander, 1960. Publicada posteriormente en la selección de textos de Baquero que se recogen en el tomo *Ensayo*, Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995, pp. 11-41.

afana en un intento de ordenación poética del caos circundante. En la poética de Baquero, hay siempre un trasiego nominal entre la materia informe y desconocida del mundo y su ordenación a través de la luz creadora de la palabra poética. Además, pues, de constituir una amplia confesión poética, “Palabras escritas por un inocente en la arena” encuentra su sentido en una concepción trascendente de la poesía que oscila entre el entusiasmo poético -“Comprendo y sigo garabateando en la arena,/ Como un niño inocente que hace lo que dictan desde el cielo”¹⁸⁵-, y el misterio cristiano de la encarnación- “y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios”¹⁸⁶. Ideas tan católicas como la pérdida del Paraíso o la concepción de la vida como pecado, encuentran una salida en el acto creador de las palabras:

Y dice las palabras que lee sobre los cielos, las palabras que se le ocurren, a sabiendas de que en Dios tienen sentido.
Y porque asiste al espectáculo de su vida afligidamente.
Porque está en las manos de Dios vendrá y no conoce sino el pecado.
Y porque sabe que Dios vendrá a recogerle un día detrás del laberinto¹⁸⁷.

Como un apoyo teórico a su despliegue poético, el tema de la muerte de Dios en los albores del siglo XIX y la posterior necesidad de sustituirlo por nuevas formas de conocimiento, constituye el fundamento de su trabajo “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”. La poesía contemporánea, al romper de una forma tan violenta con Dios a partir, fundamentalmente, de los movimientos vanguardistas, no parecía tener otro objetivo que el estético y el irracional. La ausencia de Dios fue reemplazada por la nostalgia de Dios, por la necesidad de explicar el mundo, la vida, la trascendencia, desde una situación augusta, nueva y enérgica, que Baquero viene a comparar con la de Adán en el Paraíso. He aquí que para escritor cubano la situación del

¹⁸⁵ Gastón Baquero: “Palabras escritas por un inocente en la arena”, *op. cit.* p. 27.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 25.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.35.

nuevo poeta debe ser análoga a del viejo Adán, en su afán por bautizar las cosas junto al Creador, nombrarlas de nuevo y fundar, una y otra vez, el universo¹⁸⁸. El ámbito de la poesía sería así, como un Génesis en miniatura, una consciente, o incluso inconsciente, imitación textual del ímpetu divino. Una nueva reinstalación de Dios en el mundo, y la reconstrucción de Dios en el alma del hombre a través de la palabra poética es, en definitiva, el mensaje último al que Baquero apela en este trabajo¹⁸⁹.

Si hay un hombre y un poeta, cuyo nombre y obra están asociados a Lezama Lima, este es, sin duda, Cintio Vitier (1921). En todos los trabajos de crítica literaria que se han acercado a la obra del autor de *Paradiso*, no faltan nunca numerosas referencias a los diferentes ensayos que Cintio Vitier le ha dedicado, y fue ya el propio Lezama el que sugirió su nombre como prologuista a las *Obras Completas* que editara Aguilar en 1975. Se conocieron pronto, como todos los que integraron el grupo de *Orígenes*, y desde entonces llevaron una vida muy a la par, muy habanera y en permanente contacto con la poesía:

De lo que puede considerarse la segunda promoción del Grupo Orígenes -la integrada por Eliseo, Octavio, Fina, yo, más tarde Lorenzo García Vega-, fui el primero en conocer a Lezama. No recuerdo con precisión la fecha, pero debió ser entre octubre y noviembre de 1938, en ocasión de una conferencia ofrecida por Fernando de los Ríos en el Aula Magna de la Universidad de La Habana¹⁹⁰.

¹⁸⁸ La situación de Adán en el Paraíso como metáfora del deseo ardiente del poeta por nombrar de nuevo las cosas no es, evidentemente, exclusiva del razonamiento poético de Baquero, sino una constante en la trayectoria de la poesía moderna. En el autor de *Poemas invisibles* aparece reiteradamente. En el trabajo “La poesía como problema” de nuevo vuelve a escribir: “Y la poesía -ahora se recomienza a comprenderlo de nuevo- no es un instante, ni un poema, ni un verso. Es un acto sacratizador. Una feliz supervivencia de aquel reverente y fascinado impulso de Adán, que lo llevaba a intentar, una y otra vez, con su cántico, la purificación y la reconquista del Paraíso perdido”, en *Gastón Baquero. Ensayo. op. cit.* p.47. También en una composición poética de nítida afiliación católica como “Génesis”, hace aparición el nombre de Adán como fundador de una nueva realidad: “Ciego era Adán cuando la augusta mano/ le impartió su humedad al rostro frío./ Por el agua, que es llanto en desvarío,/ se fue mudando hacia el jardín cercano/ e incendió con su luz el astro frío”, en *Gastón Baquero. Poesía. op.cit.* p. 43.

¹⁸⁹ El catolicismo de Baquero está presente en otras composiciones, fundamentalmente, de su primera época. Véanse poemas como “Saúl sobre su espada”, “Génesis” o “Nacimiento de Cristo”, en *Gastón Baquero. Poesía op. cit.* pp. 43-44 y 58-65.

¹⁹⁰ Cintio Vitier y Fina García Marruz, “La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo”, Carlos Espinosa: *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, p.48. En su libro de

Hijo del importante pensador cubano Medardo Vitier, su propia obra literaria se consolidó muy pronto desde sus primeras colaboraciones en *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1942-1943) y, fundamentalmente, en *Orígenes* (1944-1956), en la que participa activamente desde el Consejo de Colaboración. Atento y agradecido siempre a lo que hacían al mismo tiempo sus compañeros de generación a cuyos libros dedicó numerosos estudios¹⁹¹, su obra tanto poética como crítica estuvo desde el comienzo signada por una continua e intensa búsqueda del conocimiento. En su primer libro de vocación ensayística, *Experiencia de la poesía*,¹⁹² sobresale ya, entre otros aspectos, una tácita religiosidad que funda en un mismo principio raíz ética y raíz poética: “La

memorias *De Peña Pobre*, Cintio Vitier ha recordado de una forma más precisa aquella noche de 1938 en la que conoció a Lezama Lima: “Y hablando de poesía en aquellos años de los paseos, como quien entra sorprendido por un pasadizo secreto en otra ciudad de la cual la ciudad conocida no es más que un simulacro encubridor, se encontraron hablando de aquél a quien todos llamaban ya Maestro (sobrenombre a la vez risueño y respetuoso, como contagiado de su propia ironía) y al que ellos apenas habían visto. Una noche en que la fiebre de la gripe se le confundía con los rojos terciopelos del aula Magna, el muchacho lo había conocido por obra y gracia de aquel otro misterioso amigo de más edad, muy alto y de gran pobreza, animado como de un sortilegio de alegría, el rostro esculpido en bronce sensible, del que brotaba una voz reminiscente y profunda que parecía dibujarle la frente pensadora, la cuenca poderosa del ojo, los gruesos labios enigmáticos, y a quien la hermana menor llamaba, por el título de un cuento que él le había leído, “nuestro perdido Ignacio”. El Maestro estaba en la noche de universitarias columnas plantado como un rey de ajedrez en un tablero por el que nadie más que él caminaba”. Cintio Vitier: *De Peña Pobre*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1997, pp. 49-50.

¹⁹¹ En este sentido, es fundamental sus conocidas lecciones sobre autores cubanos en *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1958. También tuvieron un valor esencialmente aglutinador y de permanente consolidación del Grupo Orígenes, sus antologías *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948; *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, así como el trabajo “Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días”, en *Revista Cubana*, XXX, La Habana, octubre-diciembre, 1953. Posteriormente a estos primeros trabajos, y en la misma línea de asentar la tradición lírica cubana, publicó *Las mejores poesías cubanas*, Organización Continental de los Festivales del Libro, Lima, 1959; *Los grandes románticos cubanos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1962, y *Crítica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988. Es autor, así mismo, de la edición del primer poemario importante en la historia de Cuba, el conocido *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1960, así como de su edición facsímil, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1962.

¹⁹² Cintio Vitier, *Experiencia de la poesía*, Úcar García, La Habana, 1944. En este primer libro de teoría poética, aparecen ya las grandes líneas de su pensamiento poético, sustentadas por un profundo conocimiento de la poesía francesa, particularmente devoto de los simbolistas, los grandes clásicos de la literatura castellana, y una tácita religiosidad, presente de manera más ostensible en sus primeros trabajos poéticos y ensayísticos.

experiencia cabal de la poesía es la experiencia del destierro, de la perdición y del pecado”¹⁹³.

En efecto, el entrañable destierro de uno mismo, la vivencia de ser otro, el paraíso velado y roto de la persona, constituyen para Vitier la primera y fundamental experiencia poética. Sus juicios sobre la condición trascendente de la poesía, sobre la índole de la imaginación poética, sobre el carácter simbólico de la poesía, y, sobre todo, de la poesía como encarnación, acercan su poesía hacia al concepto cristiano de la transfiguración. En sus primeros cuadernos de poesía, fundamentalmente en *La luz de lo imposible*¹⁹⁴, se ofrece el poema como un acto desvelador y creador único, un ejercicio de penetración sobre la realidad circundante, sin oposiciones, bregando con la palabra simbólica, más que figurativa, más que tropológica, una palabra que sostiene la encarnación justa de la existencia diabólica y celestial.

Desde que publicara *La experiencia de la poesía*, muchos otros testimonios de sus preocupaciones religiosas se podrían espigar entre sus numerosos libros de poesía y ensayo. Dan fe breves reseñas a libros como *Méditation sur l'Église* de Henri de Cubac, *À la trace de Dieu* de Rivière, o al sermón acerca de la transfiguración de Jesús que C.S Lewis publicara bajo el título *The Weight of Glory*¹⁹⁵. Un breve y sencillo poema, “En medio del Campo”¹⁹⁶, sirva para atestiguar, en definitiva, la catolicidad en la poesía de Cintio Vitier:

En medio del trabajo un sorbo
de milagrosa agua
en la taza rosa ofrecida por un negro cortés,
basta
para resucitar.

¹⁹³ *Ibíd*, p.41.

¹⁹⁴ Cintio Vitier: *La luz de lo imposible*. La Habana. Úcar García, 1957.

¹⁹⁵ Estas tres reseñas o comentarios se encuentran en la sección titulada “Círculos de agua” de *Los Papeles de Jacinto Finalé*, incluido en *De Peña Pobre*, op. cit. pp. 305-311.

¹⁹⁶ *Ibíd*. p.330.

Cristo, éste es tu campo.

La señal inequívoca de la poesía de Fina García Marruz (1923) es una apasionada desposesión de la materia en la búsqueda del misterio de la Encarnación. Estrechamente vinculada al movimiento origenista, una rápida ojeada a los títulos de sus poemas, delimitan un espacio creativo propio, que oscila entre los aspectos más cotidianos de la vida -en títulos como “El aguacate”, “Los pinos”, “La familia”, “El pintor” o “Berta cuela el café”¹⁹⁷- a una trascendencia en la que la Encarnación ocupa el lugar fundamental de su poesía. En su ensayo “Lo exterior de la poesía”, de 1947, expuso con claridad una ontología religiosa en la que simultáneamente valora y trasciende la materia y el sentido de la vida. Esta particular relación entre lo cercano y lo lejano, lo interior y lo exterior, y, en definitiva, la relación ontológica de sujeto y objeto, encuentran una solución poética en el misterio de la Encarnación. Alejada de todo dualismo, García Marruz busca una solución a través de la fe poética, en vistas a reconciliar la condición humana y divina del ser humano:

Reparemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellos tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no¹⁹⁸.

Su poesía, pues, y sus ideas poéticas también, parten de una pequeña idea, una sensación real y particular por la que acceder simbólicamente a lo trascendente. Dentro de un ámbito católico, la poesía participa del ámbito de la gracia por la que nos acercamos a lo desconocido, el rostro de lo desconocido, el misterio de una Aparición.

¹⁹⁷ Composiciones que pertenecen al libro de Fina García Marruz: *Visitaciones*, La Habana, Ed. Contemporáneos, 1970.

¹⁹⁸ Fina García Marruz: *Lo exterior en la poesía*, op. cit. p. 16.

El Misterio sagrado de la Encarnación no es una cualidad, sin embargo, escondida detrás de la vida, de la vida humana o de los objetos del exterior, sino que, antes bien, para García Marruz, el misterio aparece absolutamente en la luz, en la claridad de los seres y las cosas:

Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba, sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro, y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente¹⁹⁹.

La palabra poética, para la autora de *Visitaciones*, no puede ser más, desde esta perspectiva católica, que palabra mediadora, palabra liminar entre el reino de lo visible y lo invisible, entre la idea y la forma, entre lo exterior y lo interior. La palabra poética no puede tener otro medio o fin, no se puede instrumentalizar, pues toda ella es, en definitiva, Verbo encarnado.

El amor, la compasión, la humanidad, una pobreza irradiante de filiación cristiana caracteriza la poesía de Fina García Marruz. Creación y ofrecimiento, dar y recibir poéticamente, son condiciones de su pensamiento poético, y que llevados a cierto límite hacen que el sujeto poético se encarne, precisamente, en la memoria del Otro. La Biblia y los Evangelios han estado siempre en su obra; su credo poético se puede resumir en esta breve cita: “Como Cristo a los discípulos de Emaús, cierta revelación de lo real sólo me ha sido reconocible al precio de desaparecer”²⁰⁰.

En los primeros años treinta, por tanto, van paulatinamente conociéndose, con mayor o menor fortuna, con mayor o menor intensidad, la mayoría de los escritores (por entonces muchos de ellos poco o nada habían aún escrito) que venimos citando y que en

¹⁹⁹ Fina García Marruz: *Hablar de la poesía*, op.cit. p.433.

²⁰⁰ *Ibíd.* p. 434.

años posteriores se irían agrupando amistosa e intelectualmente en torno a la figura de Lezama Lima. Antes, sin embargo, mientras cursaban sus estudios universitarios hacia finales de los años veinte, algunos de ellos ya se conocían. Particularmente fructuosa fue la amistad de las hermanas García Marruz, Fina y Bella, con Cintio Vitier y Eliseo Diego, con los que poco después contraerían matrimonio. El propio Diego invoca estos años de tan fructíferos encuentros:

La primera vez que vi a Lezama fue en la Universidad de La Habana, no recuerdo con exactitud el año. Debió ser en 1939 ó 1940, antes de empezar yo los estudios de Derecho. En aquella oportunidad se había organizado un acto cultural, una lectura de poemas en la cual participaron los más importantes poetas jóvenes de entonces, entre ellos el padre Gaztelu, Gastón Baquero, Cintio Vitier y él. [...] Durante la etapa universitaria conocí a Fina y Bella García Marruz, con las cuales después Cintio y yo contrajimos matrimonio, respectivamente²⁰¹.

Entre los integrantes del Grupo “Orígenes”, Eliseo Diego (1920-1994) adquiere una personalidad literaria propia al atender aspectos a los que apenas prestaron atención el resto de los integrantes, como el acercamiento a un tipo de poesía más popular, y, sobre todo, al ámbito de la literatura infantil y juvenil²⁰². Con Diego, asistimos de hecho a cierta desmitificación del Grupo origenista, a fundir el ejercicio de la poesía trascendentalista a una expresión más materialista, menos huidiza. Están presentes en su poesía las calles de La Habana, personas y personajes que deambulan por esas calles, la sombra de los portales, la luz de una plaza, las costumbres del país, la evocación de la infancia perdida; y también, un aprecio por la fábula, los cuentos fantásticos, la literatura infantil y juvenil en general. La tradición cuentística medieval castellana, con un aprecio sin par por la figura del Arcipreste y Don Juan Manuel, los cuentos de

²⁰¹ Eliseo Diego: “Aquel mágico prodigioso llamado Lezama”, en *Cercanía de Lezama Lima*, op. cit. p.85- 86.

²⁰² De hecho, fue nombrado responsable del Departamento de Literatura y Narraciones Infantiles de la Biblioteca Nacional José Martí, desde 1962 hasta 1970.

Andersen y los hermanos Grimm, y las novelas de aventuras al estilo *La isla del tesoro*, tienen un peso particular y específico en la obra poética y narrativa de Eliseo Diego²⁰³. Pero como afirma el propio autor de *Divertimientos* “todas esas figuras están tramadas sobre la urdimbre de mis creencias católicas [...] sólo en esas creencias hallo el trasfondo de abismos que hacen, para mí, una terrible y apasionante aventura”.²⁰⁴



12. Nueva reunión de los origenistas en la misma época. De izquierda a derecha: Enrique Labrador Ruiz, Araceli Zambrano, Julián Orbón, Mercedes Vicini (Tanghy Orbón), no se aprecia en la foto, Alfredo Lozano, José Rodríguez Feo, Mariano Rodríguez, Eliseo Diego, Monseñor Ángel Gaztelu, presidiendo la mesa, Agustín Pí, Fina García Marruz, Cintio Vitier, aunque no se distingue apenas, Mario Parajón, José Lezama Lima, Gastón Baquero, María Zambrano y Lorenzo García Vega.

²⁰³ Una anécdota contada por el mismo Eliseo Diego, y con protagonismo del propio Lezama, ilustra la autoridad del poeta en el terreno de la literatura de aventuras: “Otra de las anécdotas pertenece al período cuando yo laboré en la Biblioteca Nacional José Martí. Una mañana, la compañera que trabajaba conmigo me avisó que me llamaban por teléfono. Al contestar, una voz, desconocida de momento, sin darme los buenos días ni saludarme, me espetó: “¿Cuántos hombres había en el cofre del muerto?”. Enseguida me vino a la memoria el capitán John Silver, personaje de la conocida novela de Robert Louis Stevenson *La isla del tesoro*; y sin titubeos di la respuesta que me pedían: “Quince.” A través del auricular me volvieron a hablar. “Yo sabía que si alguien en La Habana podía contestarme esa pregunta, era usted.” Y colgaron. Para entonces había reconocido el timbre inconfundible de Lezama, única persona entre nosotros capaz de sostener una charla tan surrealista”. En “Aquel mágico prodigioso llamado Lezama” en *Cercanía de José Lezama Lima*, op.cit. p.92.

²⁰⁴ Eliseo Diego: “A través de mi espejo”, en *Prosas escogidas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 479.

La apasionante aventura poética de Eliseo Diego se había ya iniciado en el año 1949 con la publicación de *En la Calzada de Jesús del Monte*²⁰⁵, en el que aparecen de forma nítida las constantes preocupaciones humanas y divinas de su poesía posterior. La recuperación de una imagen mítica de la Isla, la desolación y la esperanza por la pérdida de la infancia en poemas como “El sitio donde también se está”, cierto gusto por lo conversacional, y, en definitiva, una concepción muy origenista de la poesía como conocimiento y nombramiento nupcial de la realidad exterior, se hacen presentes en este poemario inicial de Diego. A su vez, ya en el mismo año de su publicación, Cintio Vitier resaltó la dimensión religiosa de su poesía, su intención de re-ligar las cosas hacia un nuevo orden natural, y despejar el mundo de las manos manipuladoras del ser humano:

Fe y barajar, el hermoso refrán que repetía Sancho, parece convertirse en divisa de poeta católico que se atiene a la razonable libertad de elección, sin pretender la soberbia libertad desde la nada: elección en la baraja de la vida, donde se oculta el confundidor, el Maligno(...) Y por encima de todo ello, emergiendo de la nada del Génesis -o de la bondad de la elección- contra la nada de la Culpa, las revelaciones divinas (el rostro del hombre; Adán, Caín, Abel, Moisés) y los edificios concéntricos alrededor de la fe: la República, la “torre de Iberia”, Roma²⁰⁶.

Tres símbolos fundamentales en el orbe de la arquitectura católica se destacan, a su vez, en este poemario: la piedra, la penumbra, el polvo. Como cualidad simbólica del tiempo acumulado, la piedra y el polvo sostienen la esperanza de recuperar un tiempo perdido, aludiendo tanto a la vanidad del mundo como a la misericordia de la resurrección. Entre los muros de piedra y el polvo acumulado, asoma en los versos de Diego la penumbra; la penumbra del interior sagrado de la casa, del hogar, y, sobre

²⁰⁵ Eliseo Diego: *En la calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Orígenes, 1949.

²⁰⁶ Cintio Vitier: “Notas. En la Calzada de Jesús del Monte”, en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Madrid, Turner-Ediciones del Equilibrista, 1989, p. 165-166.

todo, de los portales criollos de La Habana en que se crió el gran escritor cubano; penumbra sagrada del interior de las casas a la espera de la Anunciación:

En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte
donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo
cansa mi principal costumbre de recordar un nombre,

y ya voy figurándome que soy algún portón insomne
que fijamente mira el ruido suave de las sombras
alrededor de las columnas distraídas y grandes en su calma²⁰⁷.

Con este soplo de espíritu al mundo circundante, Diego confiere a su poesía una misteriosa distancia interior, por lo que las cosas de la realidad más inmediata, visible y manifiesta, sin dejar de ser intensamente ellas mismas, cobran como un exceso de sustancia y de sentido primordiales. Es, en definitiva, en el ámbito de la revelación cristiana donde se manifiesta la palabra poética de Eliseo Diego, a modo de justificación y testimonio de su particular obediencia católica, y en compensación a una vida entregada por Dios. En el prólogo a su segundo libro de poemas, *Por los extraños pueblos*, de nuevo expresa esta firme convicción religiosa, definitiva en la configuración de sus ideas poéticas:

No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio. A lo que Dios me dio en herencia he atendido tan intensamente como pude; a los colores y sombras de mi patria; a las costumbres de sus familias; a la manera en que se dicen las cosas; y a las cosas mismas – oscuras a veces y a veces leves²⁰⁸.

La expresión poética de los poetas originistas centrales, José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego, es absolutamente personal, diferenciada en cada uno. El gran mensaje de filosofía nazarena consistía en abrir un espacio de comunicación entre lo humano y lo divino, lo estelar y

²⁰⁷ Eliseo Diego: *En la calzada de Jesús del Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 11.

²⁰⁸ Eliseo Diego: "Prólogo" a *Por los extraños pueblos*, en *Nombrar las cosas*, Bolsilibros, La Habana, 1973, p. 108. Cito por Jorge Luis Arcos, *op.cit.* p. 172.

lo telúrico, un espacio que cada cual, con su particular palabra poética, podía alcanzar de muy diferentes maneras. Los poetas origenistas fueron capaces de articular una tradición literaria que, desde el siglo XIX, se hacía oír, pero que no encontraba la recepción necesaria para continuar la labor sucesiva de creación que implicaba encontrar en la expresión insular una ruptura de los propios límites del insularismo: “La ínsula distinta en el cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos.”²⁰⁹

Una tradición literaria, fundamentalmente española, que durante siglos ha fecundado el germen del Cristianismo y que cristaliza en la Cuba de los años cuarenta y cincuenta, en una comunión de poesía, palabra y oración que fue, en general, lo que vino a definir la generación de *Orígenes*.

²⁰⁹ José Lezama Lima. “Razón que sea”, en *Espuela de Plata*, edición facsimilar, *op. cit.* p. 51.

CAPÍTULO II

CARTOGRAFÍA POÉTICA DE CUBA EN LOS AÑOS TREINTA

LA PRESENCIA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Y MARÍA ZAMBRANO EN LA HABANA

El peso de la vanguardia europea y el conocimiento de los poetas simbolistas franceses, propiciaron en buena medida una corriente de renovación literaria en la Cuba de los veinte y treinta. Hasta bien entrada la década de los años veinte, las corrientes literarias en Cuba habían oscilado básicamente entre expresiones poéticas a la sombra de los maestros modernistas, Martí y Casal, y una poesía social de ensalzamiento de los valores cubanos frente al aplastante dominio de la cultura norteamericana. La poesía pura fue, en este sentido, la corriente más renovadora en la literatura cubana desde el punto de vista formal, gracias al impulso de un conjunto de escritores que, en un primer estadio, se dieron a conocer con el nombre de *Grupo Minorista* y que continuaron posteriormente con notables diferencias la labor renovadora vanguardista a través de la *Revista de Avance* (1927-1930)²¹⁰.

El impulso por romper el retraso intelectual que sufría la isla y el desafío por asimilar las nuevas tendencias artísticas que fueran, a su vez, representativas de la nacionalidad cubana, constituye el aporte del *Grupo* y de la *Revista*²¹¹. Algunos de los

²¹⁰ En La Habana éste fue un período de luchas políticas y literarias con poetas que a menudo alternaban sus actividades literarias con otras de militancia política. Desde una óptica exclusivamente literaria, la poesía pura fue realmente escasa en el *Grupo Minorista*, frente a una presencia significativa en las páginas de la *Revista de Avance*. El grado de politización de los minoristas llegó a alcanzar en la figura de su mentor, Rubén Martínez Villena, a su máximo exponente. Su biografía responde a las necesidades que los minoristas tuvieron de renovar la realidad cubana en el orden de lo literario, social y político. Sobre su vida y obra se puede consultar el libro de Ana Núñez Machín: *Biografía mínima de Rubén Martínez Villena*, La Habana, Gente Nueva, 1999 y que queda resumida en estas palabras de Ángel Esteban y Álvaro Salvador: “Su vida, [la de Martínez Villena] sin embargo, tendrá muy poco que ver con la retórica neorromántica y el lenguaje modernista de sus versos. Dirigió en mayo de 1923 la “Protesta de los trece” en la Academia de las Ciencias contra el gobierno de Zayas. Fue encarcelado. Insatisfecho funda la Falange de Acción Cubana. Se afilia al Partido Comunista. Viaja a Rusia y corrobora su adhesión al marxismo, pero muere joven, de vuelta a Cuba, aquejado de tuberculosis, después de dirigir una huelga general que precipita la caída de Machado”, en Álvaro Salvador y Ángel Esteban: “Introducción al estudio de la poesía cubana del siglo XX”, en la edición facsimilar de José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, p. XXVI. En cualquier caso la vinculación entre los minoristas y la *Revista de Avance* en la década de los años veinte es obvia: “Dos grupos deben mencionarse: el llamado ‘Grupo Minorista’, conjunto de escritores, artistas e intelectuales que comienza a reunirse en La Habana hacia 1920 y que se pone al día con el fervor estético de las vanguardias europeas mientras hace una oposición radical de Alfredo Zayas; luego, el que funda la importante *Revista de Avance* [...] En realidad, el segundo círculo era un desprendimiento del primero, al que también pertenecieron Marinello y Carpentier”, en José Miguel Oviedo: *Historia de la Literatura Hispanoamericana.3.Postmodernismo. Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 434-435.

²¹¹ El volumen más completo acerca del *Minorismo* lo constituye el libro de Ana Cairo Ballester: *El Grupo Minorista y su tiempo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, en el que realiza la siguiente síntesis acerca de este movimiento: “El Grupo Minorista fue la reunión voluntaria de un número

escritores que participaron en esta renovación literaria cubana entre los años veinte y treinta, forman parte importante de la nómina de los creadores de la tradición literaria cubana del siglo XX: Mariano Brull (1891-1956), Juan Marinello (1898-1977), Nicolás Guillén (1902-1989), Emilio Ballagas (1908-1954), Jorge Mañach (1898-1961) o Eugenio Florit (1903-1998), son firmas importantes, incluso, de la moderna literatura hispanoamericana. Constituyen, por otra parte, el antecedente literario más inmediato de la *Generación origenista* encabezada por José Lezama Lima. La inclusión de estos autores del *Grupo Minorista* y la posterior *Revista de Avance* en este estudio, viene determinada por constituir el primer referente inmediato de poesía y literatura que José Lezama Lima tuvo a su alcance, y con el que convivió en su adolescencia y juventud²¹².

En buena medida, la secuencia cultural cubana del siglo pasado, viene determinada por el impulso, la tensión y las diferencias entre los escritores con acento vanguardista, purista o negrista que habían desarrollado parte de su trayectoria literaria en el primer tercio del siglo, y la incipiente y, por entonces, desconcertante poesía de José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego o Ángel Gaztelu. La encrucijada entre esta variedad de corrientes literarias se sitúa en el segundo lustro de los años treinta, cuando el primer grupo de escritores alcanza su madurez poética e intelectual con la publicación de importantes libros y cuando, por otra parte, el *Grupo origenista* empieza a hacerse notar al mismo tiempo en los cenáculos literarios de La

de miembros de la pequeña burguesía cubana, sin compromiso con partido político alguno, que quisieron hacer públicas sus opiniones sobre los problemas nacionales e internacionales más candentes del lustro comprendido entre 1923 y 1928. Pero además emprendieron un movimiento de ruptura y búsqueda de nuevas formas de expresión en la cultura cubana; fue en la realización de esta última labor, la única vez en que se reconocieron como minoría, como abanderados de nuevos criterios estéticos y artísticos. En resumen, el Grupo Minorista fue la agrupación de intelectuales pequeño burgueses, que abandonó la actitud pasiva para impulsar la toma de posición política y cultural ante los problemas de la sociedad neocolonial cubana y de la primera etapa de posguerra mundial”, pp. 110-111.

²¹² Álvaro Salvador y Ángel Esteban han señalado en este sentido: “Es a finales de los años treinta cuando se forja una nueva generación literaria republicana, la tercera, desinteresada de los problemas de índole social o política, debido al desencanto provocado por la gestión de Machado y los regímenes posteriores, hasta el ascenso de Batista y la nueva sumisión a los Estados Unidos”, en Álvaro Salvador y Ángel Esteban: “Introducción al estudio de la poesía cubana del siglo XX”, en *Antología de la poesía cubana*, op. cit. p. XXX.

Habana. Fue también una época en la que la vida cultural de esta ciudad se iluminó de manera extraordinaria con la llegada de un grupo numeroso de intelectuales españoles exiliados por la guerra cainita que en España se libraba. No obstante, en estos años trágicos de diáspora española, los jóvenes escritores cubanos tuvieron la fortuna de poder escuchar, de viva voz, a ese grupo de poetas, filósofos, historiadores, que se obstinaron en sostener el fino hilo de una cultura española que la guerra civil había ido paulatinamente deshilvanando. La sociedad cubana, en general, acogió de buen grado a muchísimos peregrinos españoles, la gran mayoría anónimos, que buscaban en Cuba una nueva querencia donde poder empezar, sin más, a vivir, tras los estragos de la guerra civil española²¹³.

Antes de la guerra civil española, empero, La Habana era ya un destino atractivo para las voces poéticas del momento. En la primavera de 1930, el mismo Federico García Lorca había ofrecido varias conferencias en La Habana durante su conocido periplo americano y neoyorkino, recorriendo un camino que años después

²¹³ Es evidente que para estas notas acerca de los exiliados españoles en La Habana, en Cuba, se debe tener en cuenta el marco general del exilio español a partir de 1939, y en particular, el que se desarrolló en tierras americanas. De hecho, muchos de los intelectuales españoles que en un principio se instalaron en La Habana, pasarían años después a vivir en otros países hispanoamericanos o en Estados Unidos. Para una panorámica general del exilio español es imprescindible el ya clásico de José Luis Abellán: *El exilio español de 1939*, 6 Tomos, Taurus, Madrid, 1976. En los últimos años se han actualizado los estudios del exilio español en una serie de congresos internacionales: VV.AA.: *El exilio cultural de 1939, sesenta años después*, Actas del I congreso Internacional, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001; VV.AA.: *El exilio cultural de 1939*, Actas del II Congreso Internacional, UNED, Toledo, 2002; VV.AA.: *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe 1939-1989*. Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico, A Coruña, Ediciones do Castro, 1991. Para una valoración de la obra literaria en América de los exiliados, es fundamental también el libro de Julián Amo y Charmon Shelby: *La obra impresa de los intelectuales españoles en América 1936-1945*, Colección documentos ANABAD, Madrid, 1994. Ya para Cuba, consultar de Pamela M. Smorkaloff: *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba (1900-1987)*, La Habana, 1987, y la antología intitulada *Sentido de la derrota: (selección de textos de escritores españoles exiliados en Cuba)*. Edición de Jorge Domingo y Róger González. Madrid, Gexel, 1998.

harían sus compañeros de generación, Manuel Altolaguirre²¹⁴, Pedro Salinas, Luis Cernuda o Rafael Alberti²¹⁵.



13. *La Habana, 1928.*

De todo este magma poético e intelectual, supieron sacar buen provecho tanto los escritores que se habían agrupado años antes en torno a la *Revista de Avance*, como los escritores más jóvenes, aquellos que por entonces podían tener entre 25 y 30 años y que formarían, cada uno a su manera, parte de la poesía y la cultura que se agrupó en torno a la revista *Orígenes*. Entre ellos estaba, por ejemplo, Gastón Baquero que ha recordado con varias pinceladas a algunos de aquellos ilustres conferenciantes:

De todos, el peor lector, por la miopía que le obligaba a pegarse el papel contra la cara, y por lo bajo de la voz, era don Ramón Menéndez Pidal; el más elocuente, en el sentido oratorio, Fernando de los Ríos; el más

²¹⁴ La significativa y fecunda presencia de Manuel Altolaguirre en La Habana se ha estudiado a fondo en los libros de Gonzalo Santonja: *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre*, Madrid, Galaxia-Gutemberg, 1996, y Antonio Hens Porras: *Manuel Altolaguirre en La Habana (1939-1943)*, La Habana, Unión, 2004.

²¹⁵ Acerca de la presencia de estos autores en Cuba, consultar también el trabajo de César Leante: “El exilio en Cuba”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1989), 473-474, pp. 201-209.

ameno, Gustavo Pittaluga, quien era capaz de ofrecer conferencias doctísimas de hematología que sonaban a rica literatura; el más sabio, Claudio Sánchez Albornoz, que nos hizo recibir con fruición ¡un curso sobre behetrías e instituciones medievales españolas! ¿Pero cómo olvidar en el recuerdo de estas maestrías la presencia de José Gaos en el aula? ¿O la elegancia mediterránea pura de Joaquín Xirau disertando sobre Raimundo Lulio? ¿O la angustiada lectura de León Felipe, siempre a punto de escaparse a una página del Antiguo Testamento, mundo al que en verdad pertenecía? ¿Y qué olvidar de aquella manera tan suave, pero profunda, acerada, que posee María Zambrano para explicar un texto de la filosofía griega o una visión de Séneca? Pues bien: con todas las maravillas que uno ha tenido ante sus ojos, y que le acompañan para toda la vida, yo me quedo con *el sonido*, con el tono interior de Juan Ramón en sus lecturas²¹⁶.

Entre todos estos ilustres nombres de la cultura española cabe destacar, para el impulso y la formación literaria de José Lezama Lima, los dos últimos que menciona el poeta Baquero entre sus recuerdos sobre exiliados en Cuba: Juan Ramón Jiménez y María Zambrano.

En octubre de 1936, María Zambrano había realizado una breve visita a los intelectuales cubanos en La Habana. Se dirigía a Chile, donde su marido había sido nombrado secretario de la Embajada española en Santiago. El mismo día de su llegada pudo conocer a José Lezama Lima en una cena de bienvenida que varios intelectuales habían organizado en su honor. Comenzaba de este modo una relación personal e intelectual, fundamental para José Lezama Lima, fundamental también para Zambrano. En noviembre del mismo año, poco después del fugaz encuentro de la autora de *Los claros del bosque* con aquel grupo de intelectuales cubanos y José Lezama Lima en particular, llega a La Habana Juan Ramón Jiménez. El poeta de Moguer permanecerá en la isla por espacio de dos años, desde diciembre de 1936 hasta enero de 1939. Un año después, el 1 de enero de 1940, desde México, regresa de nuevo a La Habana, esta vez para quedarse, María Zambrano. Los dos autores simbolizaban la poesía y la filosofía española juntas, fundidas, y que, acompañados por la presencia de otros ilustres

²¹⁶ Gastón Baquero: “Recuerdos sobre exiliados en La Habana”, *loc.cit.* pp. 218-219.

intelectuales y poetas españoles que recalaban como una marea recién creada en las playas cubanas, provocaron en estos años un fulcro intelectual que no tardaría en dar sus frutos poéticos. De Juan Ramón había escrito ya Lezama en el año 37: “Ahora estamos en presencia de una aventura excepcional: un poeta de cuidada madurez va a tropezar con una lírica incipiente”²¹⁷. Esta lírica incipiente de José Lezama Lima se sitúa de este modo en un periodo concreto de coincidencias y diferencias entre los escritores que ocupaban el espacio literario de La Habana durante los años treinta. Eran los años de despliegue intelectual de los autores que se habían aunado bajo el *Grupo Minorista* y la *Revista de Avance* y, por otra parte, de la llegada a La Habana de los escritores de la España peregrina.

II.1. EL GRUPO MINORISTA Y LA REVISTA DE AVANCE

El día 20 de mayo de 1925, presta juramento como quinto presidente de Cuba el general Gerardo Machado. Durante los dos primeros años de su mandato, muchas de sus promesas electorales se cumplieron: se promulgaron leyes para proteger los productos cubanos, se diversificó la agricultura y se pudo regular la destartalada industria azucarera, el principal bastión de la economía cubana. Al mismo tiempo, se ejecutó un amplio programa de obras públicas, entre las que destacó la construcción de la carretera entre La Habana y Santiago de Cuba.

Impulsado tanto por su propia maquinaria política, como por una desmesurada ambición personal, Machado, con el pretexto de abolir el derecho de reelección presidencial, dio un paso claro hacia la dictadura en 1927. Amplió los mandatos presidenciales a seis años y prohibió el nombramiento de candidatos a la jefatura de

²¹⁷ José Lezama Lima: “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, en *Archivo de José Lezama Lima*, *op.cit.* p.78.

Gobierno a todos los partidos políticos, con la excepción de dos o tres afines a su autoridad. La consecuencia más inmediata de estas decisiones fue la creación paulatina, entre los sectores más liberales e inquietos de la nación, de un constante inconformismo hacia todo lo que se hacía desde el Gobierno machadiano y que, finalmente, adquiriría perfiles dramáticos cuando la soberbia y el despilfarro gubernamental se enfrentó con la impaciencia de una sociedad cansada y apática²¹⁸.

El dictador Machado no tardó en ordenar el asesinato de periodistas de oposición, obreros y sindicalistas radicales. No pudo doblegar sin embargo al líder estudiantil comunista Julio A. Mella, cuya heroica huelga de hambre (1927) y su posterior muerte en 1929 desencadenaron, junto al evidente hastío y descontento generalizado de la población, importantes movilizaciones y una grave huelga general. En 1930, la violencia fue en aumento después de que un mitin político terminara con derramamiento de sangre. En noviembre los estudiantes ya tenían un mártir en la persona de Rafael Trejo, que había muerto en un enfrentamiento con la policía, y una masa nacional que los admiraba. El propio José Lezama Lima, años después, incorporaría la narración de estos hechos en su *Paradiso*. La ubicación de la manifestación estudiantil y la muerte de Trejo en el primer día de clases, al comienzo del Capítulo IX, sitúa el relato en un contexto histórico y político concreto: desde las numerosas acciones de la vanguardia estudiantil en los primeros años veinte, hasta el derrocamiento del dictador Gerardo Machado²¹⁹. En efecto, la adolescencia y juventud de José Lezama Lima en La Habana se desarrollan bajo la tensión y la asfixia de la

²¹⁸ Los datos históricos y políticos de este trabajo, están tomados, fundamentalmente, de los siguientes libros: *Historia de América Latina*, Vol. 9, "México, América Central y el Caribe, 1870-1930", Leslie Bethell, ed. Cambridge University Press. Editorial Crítica, 1992, especialmente el capítulo 5 "CUBA, c. 1860-1935", realizado por Luis E. Aguilar, pp.211-239. Así mismo de la *Historia de América Latina* hemos utilizado los datos aportados por Louis A. Pérez, Jr. para la realización del capítulo correspondiente a "México y el Caribe desde 1930", Vol.13, pp. 150-182.

²¹⁹ Raquel Carrió Mendía realiza un completo análisis de este Capítulo IX del *Paradiso* de Lezama, incorporando la implicación de estos hechos históricos en el desarrollo general de la narración. José Lezama Lima: *Paradiso, op. cit.* pp. 662-667.

dictadura, entre la rutina colegial y el descubrimiento de los primeros grandes autores de la literatura universal: Cervantes, Goethe, Platón. El joven Lezama frisaba por entonces, en los inicios del mandato de Machado, los trece o catorce años.

Pero en aquella Habana de los años treinta, bajo el mandato de Machado y en plena formación literaria del autor de *Enemigo rumor*, hacían también su irrupción formas musicales que amenizaban el opaco clima cultural de la ciudad. El son oriental simbolizado por el trío Matamoros, y la estupenda creación de danzones de Antonio María Romeu, alcanzan un nivel preferencial en aquellos momentos de incertidumbre política. Ernesto Lecuona, Rita Montaner o Benny Moré fueron otros importantes músicos de la Habana en que Lezama empezó a vivir y a vislumbrar su capacidad poética.²²⁰

Desde una perspectiva estrictamente literaria, los años de aprendizaje poético de José Lezama Lima, como del resto de los demás integrantes de la futura generación de *Orígenes*, coinciden con la formación de un grupo de intelectuales que, desde 1923, se venía reuniendo para discutir acerca de los más diversos aspectos culturales del país y, con más frecuencia aún, sobre la asfixiante actualidad política cubana²²¹. De hecho, aunque aparentemente se trataba de un movimiento literario favorable a las corrientes culturales de corte vanguardista, su unión obedecía más bien a un repudio compartido en contra de la corrupción administrativa y la dictadura creciente del general Machado. Este primer brote de la vanguardia cubana quiso presentarse ante la opinión pública como un grupo reducido de escritores capaz de impulsar una nueva conciencia política -democrática- y que, a su vez, propiciara un giro en las manifestaciones literarias del

²²⁰ Una amplia descripción de La Habana de la primera mitad de siglo, se encuentra en el libro de Julio Le Riverend Brusone: *La Habana*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992.

²²¹ Los antecedentes más inmediatos del *Grupo Minorista* se deben situar, precisamente, en el conjunto de tertulias literarias que afloraron en La Habana desde mediados del siglo XIX y que se prolongan durante la primera mitad del XX. En el caso de los minoristas, los integrantes empezaron a aunarse en 1920 en torno al café Martí de La Habana; posteriormente, hacia 1921, se trasladaron a la redacción de la revista *El Fígaro*, fundada en 1880. Véase, Ana Cairo Ballester: *El Grupo Minorista y su tiempo*, op. cit., 23-30.

momento. Asumían así, consecuentemente, un criterio estético vanguardista propio: criollo, negrista, patriótico y rupturista. El grupo eligió un nombre significativo que no dejaba de ser una proclamación de su propia selectividad intelectual: *Grupo Minorista*²²².



La mayoría de la minorista, reunida en el bufete de nuestro Director Literario, el día que tomó el acuerdo de lanzar el *Manifiesto* que, suscrito por todos los componentes del grupo, aparece en esta página, reafirmando su existencia, explicando su ideología, y estableciendo su identificación y solidaridad espiritual.

(Foto. Pegado)

14. La firma de la Declaración del Grupo Minorista. La Habana, mayo de 1927.

Entre los jóvenes escritores que se daban cita bajo este epígrafe, destacaron varias figuras literarias que ocuparían posteriormente un primerísimo plano en las letras cubanas y, de hecho, cuando empezó a configurarse la *Generación origenista* con Lezama al frente, estos autores acaparaban con sus libros los escaparates de las librerías de La Habana. Por su proyección poética posterior, conviene destacar, entre todos, los

²²² El nombre de *Minorista* lo había acuñado Jorge Mañach en un artículo titulado “Los minoristas sabáticos escuchan al gran Titta”, publicado en el órgano editorial del grupo, la revista *Social*, en febrero de 1924.

nombres de Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Jorge Mañach y Alejo Carpentier²²³.

Ciertamente, la mayoría de los integrantes del *Grupo Minorista* estuvo unida al quehacer literario cubano de los años comprendidos entre 1920 y 1930, cuando buena parte de ellos prácticamente se iniciaban como creadores y, coincidiendo, por tanto, con el impulso y la potencia creadora de los movimientos vanguardistas de Europa e Hispanoamérica. El grupo, que se proyectará posteriormente en un segundo estadio en torno a la *Revista de Avance*, adquiere ya el perfil de un auténtico movimiento vanguardista que, en comunión con el resto de la vanguardia hispanoamericana, presenta unas señas de identidad propias en virtud de las siguientes características²²⁴:

1. Políticamente sus integrantes se vincularon la mayor parte de las veces a partidos progresistas. En contra de la dictadura machadista, el grupo fomentó e impulsó una regeneración política y social que demandaba la sociedad cubana desde la Guerra de la Independencia. El golpe de efecto público conocido como *La Protesta de los Trece*, simboliza, en este sentido, el ímpetu de sus integrantes por dar el mayor eco social posible a sus iniciativas y preocupaciones²²⁵.

²²³ Alejo Carpentier (1904-1980). Antes de convertirse en el excelso escritor de todos conocido, Carpentier integró el *Grupo Minorista* en 1923 y formó parte de la “Protesta de los Trece”. En 1927 firmó el *Manifiesto Minorista* y en julio de este mismo año sufrió prisión por siete meses, acusado de comunista. Su obra novelística comenzó con *Ecue-Yamba-Oh*, Madrid, Editorial España, 1933, historia afrocubana, a la que siguieron muchos años después *El reino de este mundo*, México, 1949; *Los pasos perdidos*, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, México, 1953; *El siglo de las luces*, México, Cía. General de Ediciones, 1962; *Concierto barroco*, México, Siglo XXI Editores, 1974; *El recurso del método*, México, Siglo XXI Editores, 1974; *La consagración de la primavera*, México, Siglo XXI Editores, 1978, y *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1979.

²²⁴ Como señala la profesora Ana Cairo Ballester, “El Grupo Minorista reúne todos los requisitos que atribuye Szabolci a los movimientos de vanguardia y ratifica el análisis de Mariátegui. Tiene un programa político-social y aspira a renovar las artes en Cuba. La vanguardia cubana es obra suya, sólo en parte. Sus miembros le dan el impulso inicial, sientan las bases de la modernización cultural imprescindible, aunque son otros intelectuales, unidos a algunos de ellos, los que producen las obras claves del período. El vanguardismo cubano nació con el Grupo Minorista en 1923”, en *El Grupo Minorista y su tiempo*, op. cit, p.116.

²²⁵ La formación y posterior unión del *Grupo Minorista*, tiene su origen, en efecto, en el episodio de *La Protesta de los Trece* que tuvo lugar en La Habana el 18 de marzo de 1923. Ese día, un grupo integrado por trece escritores, Rubén Martínez Villena, José Antonio Fernández de Castro, Calixto Masó, Félix Lizaso, Alberto Lamar Schweyer, Francisco Ichaso, Luis Gómez Wangüemert, Juan Marinello Vidaurreta, José Z. Tallet, José Manuel Acosta, Primitivo Cordero Leyva, Jorge Mañach y J.L. García

2. La poesía y la literatura en general practicada por estos escritores mantiene estrechos lazos con otras formas de expresión artística. Los *minoristas* sostuvieron, en este sentido, un concepto de la creación integrador, por el que vinculaban la poesía, sobre todo, a otras artes plásticas y en particular a la pintura. Entre los miembros del *Grupo Minorista* figuraron destacados artistas, como el escultor Juan José Sicre, los pintores Eduardo Abela, Jaime Valls o el dibujante José Manuel Acosta, quien introdujo en Cuba algunos de los principios de la vanguardia pictórica europea²²⁶.

Pedrosa, interrumpieron por sorpresa en la Academia de Ciencias, en la que se celebraba un acto de homenaje a la escritora uruguaya Paulina Luissi. El interés de este grupo de escritores por ir a la Academia, no se debía, en este caso, a la presencia de tan ilustre escritora, sino porque al acto asistía el Secretario de Justicia del Gobierno de Alfredo Zayas, Ernesto Regüíferos. Días antes, el Sr. Regüíferos había estado involucrado en la venta fraudulenta del Convento de Santa Clara de La Habana, y estaba en el punto de mira de la repulsa popular. Los jóvenes escritores, quisieron aprovechar este *encontrazo* para denunciar públicamente al Secretario. Las palabras exactas que pronunció Rubén Martínez Villena, portavoz del grupo, se reprodujeron el día siguiente, 19 de marzo de 1923, en la primera página del *Heraldo de Cuba*: “-Perdonen la presidencia y la distinguida concurrencia que aquí se halla- exclamó serenamente el muchacho flaco y rubio, llamado Rubén Martínez Villena- que un grupo de cubanos, amantes de esta noble fiesta de la intelectualidad, y que hemos concurrido a ella atraídos por los prestigios de la noble escritora a quien se ofrenda este acto, perdonen todos que nos retiremos. En este acto interviene el Doctor Erasmo Regüíferos, que olvidando su pasado y actuación, sin advertir el grave daño que causaría su gesto, ha firmado un decreto ilícito que encubre un negocio repelente y torpe, digno no de esta rectificación y reajuste moral, sino de aquel primer año de zayismo”. Se formalizaba así, la “Protesta de los Trece”, a la que se acompañó de un “Manifiesto” redactado por Martínez Villena publicado el mismo día en el se daba la crónica, y firmado por otros doce integrantes del grupo: José Antonio Fernández de Castro, Calixto Masó, Felix Lizaso, Alberto Lamar, Francisco Ichaso, Luis Gómez-Wangüemert, Juan Marinello, José Z. Tallet, José Manuel Acosta, Primitivo Cordero, Jorge Mañach y J.R. García Pedrosa. A través del “Manifiesto”, estructurado en cinco puntos, el grupo, por una parte, se disculpaba ante los organizadores del evento, el Club Femenino de La Habana, y ante la escritora Paulina Luissi, que era, en definitiva, la homenajeada aquella noche, del desagradable suceso. A su vez, en los apartados cuarto y quinto, advertía que mantendrían hostilidades similares en el futuro, y reclamaba el apoyo de la sociedad para denunciar la corruptela constante de la administración republicana. Un balance de estos acontecimientos como origen de lo que poco después se convertiría en el *Grupo Minorista*, se encuentra en Carlos Ripoll: *La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo*, New York. La Américas Publishing, 1968. Desde un punto de vista testimonial, pues fue redactado pocos años después de estos acontecimientos, cabe citar el libro de Luis Arikistáin: *La agonía antillana*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, en el que se refiere a la candente situación de México, Cuba y las Antillas en la década de los años 20.

²²⁶ El más importante de todos los artistas vinculados al *Grupo Minorista* fue Eduardo Abela. Durante los años veinte trabajó también en el periodismo gráfico y revitalizó el personaje popular de "el bobo", conocido desde el periodo colonial. En estos años, practicó una pintura basada en personajes populares cubanos y estampas de las costumbres del país. Murió en La Habana el 9 de noviembre de 1965.



15. *El Rapto de Europa* de Eduardo Abela. Del pintor minorista Lezama indicaba en *Verbum* en el año 27: “Abela empeñándose en arrancar con una técnica de la Escuela de París, valiosas respuestas a símbolos insulares y a la bondad de la hirviente materia ofrecida”. en *Verbum*. *op. cit.* p.131.

3. Como el resto de los movimientos vanguardistas, el *Grupo Minorista* fomentó vivamente revistas y publicaciones como los medios más idóneos para expresar públicamente sus preocupaciones. Aunque no fue la única publicación en la que colaboraron los *minoristas*, la revista *Social* fue el máximo órgano difusor del *Grupo*, y constituye, por tanto, el antecedente más inmediato de la *Revista de Avance*²²⁷.

²²⁷ La revista *Social* fue fundada en La Habana en enero de 1916, con una periodicidad mensual. En una primera etapa, hasta 1933 en que se interrumpe por el desconcierto provocado a la caída del General Machado, dirigió e ilustró la revista Conrado Masseguer. Mantuvo en este período una serie de secciones fijas, como “Costumbristas cubanos”, “Poetisas cubanas”, “Índice de lecturas”, “Escritores latinoamericanos” y “Notas del director literario”, que abría cada número de la revista y era redactada por Roig de Leuchsenring, el principal promotor literario de la publicación. Roig ofreció las páginas de la revista a jóvenes escritores cubanos como Juan Marinello, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén o Felix Pita Rodríguez, y tuvo el acierto, a su vez, de incluir trabajos de los más reconocidos escritores españoles con firmas de Vicente Blasco Ibáñez, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre. Una segunda etapa, también dirigida por Masaguer pero sin Roig al frente de la dirección literaria, se extiende de 1935 a 1938. La revista adquirió entonces, una línea editorial marcada por las modas sociales y dedicada casi por completo a la alta sociedad. La mayoría de los escritores minoristas había iniciado ya, en el curso del primer lustro de la década de los años treinta, una singladura poética personal, por lo que una revista como *Social*, dejó definitivamente de interesarles. El propio Emilio Roig de Leuchsenring, publicó años más tarde su propia versión del itinerario editorial de la revista, y sus relaciones con el resto de los escritores minoristas, en *El grupo minorista de intelectuales y artistas habaneros*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961. Cabe mencionar también, entre las publicaciones que promocionaron los “minoristas”, *Venezuela Libre* (1921-1925) y *América Libre* (1927). En 1921, un grupo de exiliados venezolanos empieza a publicar *Venezuela Libre* con el subtítulo “Órgano revolucionario latinoamericano”. Los primeros cuatro años estuvieron, fundamentalmente, dirigidos a tratar los asuntos políticos de la dictadura venezolana, y a comienzos de

4. Plenamente vanguardista también fue la utilización de proclamas y manifiestos para hacer constar, por escrito, su ideario político, social y estético²²⁸. No faltaron nunca desde los orígenes del grupo, a principios de los años veinte, textos fundadores que bajo la rúbrica de una firma, comprometían a cada uno de sus miembros a defender unos mismos objetivos.

5. Desde sus inicios, el *Grupo Minorista* irradia su compromiso político y cultural hacia otras poblaciones de la isla, para impulsar, de este modo, una ruptura total con la historia colonial reciente de Cuba; el patriotismo será, de hecho, una de las banderas permanentes que aglutinarán a los *minoristas*²²⁹.

1925 fue prohibida por el gobierno de Zayas. En mayo del mismo año, un grupo de intelectuales cubanos, impulsó de nuevo la publicación bajo la dirección de Rubén Martínez Villena, que había ya protagonizado “La Protesta de los Trece” y que aparece omnipresente en casi todas las iniciativas culturales de la época. En el primero de los cinco números publicados bajo la dirección de los cubanos, -entre los redactores se encontraban Jorge Mañach, Alejo Carpentier, Juan Marinello, José Z. Tallet y Julio Antonio Mella, ya por entonces un destacado líder estudiantil- se hacía constar que la revista tenía como objetivo central combatir la tiranía que en Venezuela mantenía el dictador Juan Vicente Gómez. De este modo, se hacía también, sutilmente patente, su rechazo a la tiranía del general Machado y su lucha contra cualquier modo de imperialismo. Rubén Martínez Villena fue también el director de *América Libre*, que viene a suceder a *Venezuela Libre*, en su propósito de luchar contra la tiranía de Machado y el imperialismo norteamericano. Fue fundada en abril de 1927 y apenas tres meses duró. En julio del mismo año desapareció con la clausura de la Universidad Popular. Los “minoristas”, en definitiva, a través de estas dos publicaciones y la consolidación de *Social*, buscaron siempre un espacio propio de reivindicación política, social y estética.

²²⁸ Junto a la proclama de “La Protesta de los Trece” que había publicado el *Heraldo de Cuba*, el grupo Minorista publicó en la revista *Social* en junio de 1927 una “Declaración” de principios en la que se recordaban los orígenes del movimiento y su proyección posterior en el marco de la sociedad y la cultura cubana.

²²⁹ Si bien el grupo *Minorista* desarrolló la mayoría de sus actividades en La Habana, en otras poblaciones de Cuba se formaron grupos análogos. En Villaclara, Alejandro García Caturla impulsó la creación de un grupo de escritores de la provincia, llegando incluso a fundar en el año 1927 el periódico “Los Minoristas”, de vida muy efímera. García Caturla fue, además, el músico del grupo Minorista, de la misma manera que lo sería años más tarde Julián Orbón para *Orígenes*. Además de violinista, destacó como director de orquesta y compositor de diversas piezas en las que fundía los postulados de la vanguardia musical europea con los ritmos cubanos. En Matanzas, localidad del centro del país, se constituyó también el grupo Minorista de Matanzas en junio de 1927. Los dos componentes principales fueron Medardo Vitier y Fernando Llés. Editaron la *Revista del Grupo Minorista de Matanzas*, de la que tan sólo se publicó un número en junio de 1927. En sus páginas, se incluyó un “Manifiesto” con las preocupaciones políticas, sociales y literarias que había formulado ya el grupo Minorista de La Habana en su “Declaración”, y que, no por casualidad, vio la luz el mismo mes y año que el grupo de Matanzas. De esta manera, se podían leer en la publicación, entre otros, los siguientes párrafos:

“Un grupo de cubanos amantes de la cultura, nos hemos constituido en asociación para fomentar y difundir la cultura.

Los estudiosos se aíslan demasiado. Bella y reparadora es a veces, la soledad espiritual. Muchos émulos tuvo siempre el poeta que cantó las excelencias de la vida retirada. Pero quienes aman las ideas y las buscan en el incesante fluir de los hombres y las cosas, no pueden olvidar que el pensamiento es en muchos un producto social. La soledad lo precisa y lo destaca; la sociedad lo aguija y lo vigoriza [...]

El *Grupo Minorista* constituye, por tanto, el primer grupo literario que Lezama Lima conoce directamente en La Habana de finales de los años veinte. Cuando los *minoristas* llegan a la cúspide del reconocimiento social y alcanzan a partir de la “Declaración” de 1927 su máxima cohesión intelectual, el futuro autor de *Paradiso* empezaba a componer sus primeros poemas y, sobre todo, a leer la gran tradición de la literatura castellana a la que dedicaría en la década de los años treinta sus primeros ensayos.

En líneas generales, la vanguardia cubana representada por el *Grupo Minorista* y su posterior proyección en la *Revista de Avance* -y, en general, toda la región antillana- realizó fusiones interesantes en el campo de la creación literaria y artística: con las formas y creencias de origen africano vivas en la música y el folklore, asimilando las corrientes de poesía pura y neopopular que habían surgido en España, y sin desdeñar, finalmente, la larga tradición del barroco y sus variantes criollas. La mayoría de los escritores que habían participado en la “Protesta de los Trece” en el año 1923, y que durante todos estos años se habían reunido en torno a la aglutinante figura de Rubén Martínez Villena²³⁰ y la revista *Social*, continuó una labor poética personal a partir de

El Grupo Minorista se propone tratar de aquellas cuestiones filosóficas y sociales que son, actualmente, problemas por resolver. No pretende soluciones. Mira como más modesto objeto el conocimiento de tales problemas.

En la esfera literaria queremos estudiar las tendencias más fuertes a la producción mundial y además volver la mirada al pequeño predio de nuestra literatura nacional, para conocer sus buenos momentos y sus vínculos con nuestro pasado político.

Por una vez, como se estatuye en nuestro Reglamento, hemos de invitar a intelectuales de otros lugares de la república. Pero la institución realizará obra propia, sistemática”, en *Revista del Grupo Minorista de Matanzas* (1927), 1, p.3.

En definitiva, no fueron los minoristas un grupo aislado de La Habana, sino la cristalización del impulso y el optimismo intelectual de un conjunto de incipientes escritores y artistas a lo largo y ancho de la isla. Participaron conjuntamente en un mismo proceso cultural marcado por la valoración crítica del pasado cultural cubano, la asimilación de las nuevas tendencias artísticas, por paliar el notable retraso intelectual de la Cuba de los años veinte, y, en definitiva, por la realización de manifestaciones literarias y artísticas, que fundiesen los valores propios de la tradición cubana, a los nuevos aires de la vanguardia europea e hispanoamericana.

²³⁰ Rubén Martínez Villena aparece, en efecto, omnipresente en todas las iniciativas literarias de los años veinte y principios de la década siguiente. Había nacido en el poblado de Alquízar, en la provincia de La Habana en diciembre de 1899. Trabajó como abogado en el bufete de Fernando Ortiz, para convertirse, poco después, en la figura más destacada de los participantes en la “Protesta de los Trece”. Figura principal del *Grupo Minorista*, redactó la mayoría de las proclamas y manifiestos del movimiento. Su

los años treinta, configurando una sólida obra que constituyó uno de los principales referentes líricos en La Habana de entonces²³¹.

Es en esta época, en estos años, cuando empieza a surgir la *llama origenista*, es decir, el encuentro de una serie de escritores de una generación posterior a la *minorista* que, bajo el incipiente liderazgo intelectual y poético de José Lezama Lima y el soporte editorial de publicaciones como *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) y, finalmente, *Orígenes* (1944-1956), iría también, paulatinamente, formando parte de la historia literaria cubana. Luminosamente, Juan Ramón Jiménez, presencia convocadora en sus años de exilio cubano (1936-1939), logró visualizar en la antología *La poesía cubana en 1936*²³² la cartografía lírica de estos años al aunar en las mismas páginas a muchos de los escritores que habían surgido a partir de “La Protesta de los Trece” y el *Grupo Minorista*, junto a otros que apenas habían publicado algún que otro poema. En el índice de la antología de Juan Ramón, se daban cita poetas de reconocida solvencia poética como Mariano Brull, Emilio Ballagas, Eugenio Florit, Juan Marinello o Nicolás Guillén, junto a otros jovencísimos escritores que aún lo tenían todo por demostrar: Samuel Feijoo, Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Eliseo Diego y el propio José Lezama Lima. La antología juanramoniana suponía, pues, un punto de encuentro entre las

pensamiento se fue radicalizando hacia posiciones entroncadas en el ideario marxista-leninista e ingresando en el Partido Comunista. En 1940 se recogieron sus cuentos, críticas y crónicas en el volumen *Un nombre*. Prosa literaria. Cuentos, crítica y crónicas. Prólogo de Andrés Núñez Olano. La Habana, Úcar García, 1940. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba publicó *Órbita de Rubén Martínez Villena*. Esbozo biográfico de Raúl Roa. Selección y nota final de Roberto Fernández Retamar. La Habana, Ediciones Unión, 1964. Un compendio de su obra literaria y su pensamiento revolucionario, es analizada por Ana Núñez Machín: *Rubén Martínez Villena, op. cit.* Por último las ideas políticas de Martínez Villena en su entronque en los ideales antiimperialistas de José Martí, los ha analizado Juana Rosales García en su artículo “Rubén Martínez Villena: reflexiones en su centenario”, *Cuba Socialista*, (1999), 16, pp. 46-61.

²³¹ Más datos acerca de la vida y obra de estos autores aparecen en el manual de Manuel Cáceres Sánchez y Francisco Linares Alés: *Los estudios literarios en América Latina*, Vol. I, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y sus aplicaciones, Universidad de Granada, 1992, en particular los capítulos “I.1 Herencia dieciochesca y positivismo en el camino hacia la independencia de España” y, “I.2 Del Grupo Minorista a la revista Orígenes”.

²³² *La poesía cubana en 1936*. Prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez. Comentario final de José María Chacón y Calvo. La Habana, Institución Hispano-cubana de Cultura, 1937, reeditado recientemente como *La poesía cubana en 1936*. Sevilla, Renacimiento, 2008, *op. cit.*

diferentes sensibilidades poéticas del momento y, sobre todo, el respaldo y la confianza para iniciar un nuevo periodo literario y cultural²³³.

II.1.1. LOS ESCRITORES MINORISTAS. DIVERGENCIAS CON JOSÉ LEZAMA LIMA

La nómina de autores que integran una generación, una corriente literaria o un grupo mayor o menor de escritores, nunca es cerrada, siempre está abierta a la participación más o menos intensa de sus integrantes y no siempre se mantiene con los mismos nombres. Plenamente minoristas fueron los escritores Juan Marinello y Jorge Mañach, aunque otros muchos estuvieron en permanente contacto con este grupo, como los poetas Mariano Brull, Emilio Ballagas y Eugenio Florit. Todos ellos alcanzaron su madurez poética en los años treinta, en el marco de una situación política de cierta inestabilidad bajo el nuevo gobierno autoritario del general Fulgencio Batista y el sucesivo entronamiento de presidentes-marionetas a su servicio: José A. Barnet (1935-1936), Miguel Mariano Gómez (1936) y Federico Laredo Bru (1936-1940).

Mariano Brull (1891-1956) es uno de los nombres más importantes de la cultura cubana en esta década de los treinta. Tras haberse liberado de la excesiva retórica modernista que domina su primer libro, *La casa del silencio*²³⁴, publica *Poemas en menguante*²³⁵ donde adopta los modelos poéticos franceses (particularmente influyente en su obra fue la poesía de Paul Valéry), a la vez que mantiene una honda huella

²³³ Una valoración literaria de las repercusión posterior de la antología se puede encontrar en Carmen Ruiz Barrionuevo: “La poesía cubana antologada: La trayectoria del siglo XX”, en Javier San José Lera (Ed.) en *Praestans Labore, Victor. Homenaje a Víctor García de la Concha*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2005, pp. 383-398.

²³⁴ Mariano Brull: *La casa del silencio*. Introducción de Pedro Henríquez Ureña, Madrid, editorial de M. García y Galo Sáez, 1916.

²³⁵ Mariano Brull: *Poemas en menguante*, París, Le moil et Pascaly, 1928.

vanguardista con ciertos aires lorquianos, que le inclinará en los siguientes libros hacia formas de poesía pura.



16. Mariano Brull (1891-1965). Retrato y dedicatoria a Lezama.

En 1934 publica *Canto redondo*²³⁶, libro en el que se plasma ya un verso intransferible y su poesía queda plenamente caracterizada por valores poéticos puros a través de la construcción sucesiva de términos con un valor exclusivamente auditivo y cromático. Fue particularmente popular el poema titulado “Verdehalago”, en el que se incluía el término “jitanjáfora”, con el que Alfonso Reyes bautizaría posteriormente a este tipo de composiciones²³⁷. Además del valor de su propia poesía, Brull fue decisivo en la confluencia con los escritores origenistas que se iniciaban en los años treinta, al darles el testigo de la enriquecedora literatura francesa y, fundamentalmente, del valor

²³⁶ Mariano Brull: *Canto redondo*, Ediciones GLM, París, 1934.

²³⁷ Las “jitanjáforas” nacieron de un ocasional y alegre experimento que Brull compuso para sus hijitas, unos poemas para ser recitados. Alfonso Reyes, que estaba entre los presentes, les dio el nombre y contó lo sucedido: “Pues bien: eran los días de París. Toño Salazar solía deleitarnos recordando el peán de Porfirio Barba Jacob y lo recitaba sin un solo tropiezo. Es posible que de aquí partiera el intento de Mariano Brull. Antes de traerlo a su poesía, le dio una aplicación traviesa. En aquella sala de familia, donde su suegro, el doctor Baralt, gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración, era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Este resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto fue soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó para el caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia, en vez de volver sobre los machacones versos de párvulos, se puso a gorjear, llena de espejo, este verdadero trino de ave: Filiflama alabe cundre... Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal”. Alfonso Reyes: “Las jitanjáforas” en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, pp. 200-1.

poético de Paul Valéry²³⁸. José Lezama Lima recordaría años después el impacto que la obra de Valéry le había producido: “En esas condiciones, cuando en nuestra adolescencia nos preguntábamos qué debe saber un poeta, nos encontrábamos de pronto con *El Cementerio Marino*, que en las traducciones de J. Guillén y Brull, en el original más tarde, ejercieron sobre todos nosotros una influencia deslumbradora”²³⁹.

El magisterio de Valéry casaba perfectamente con la vocación de Brull por ceñirse a la palabra precisa. De la mano de Mariano Brull la poesía francesa simbolista adquiere, por tanto, más fuerza en los cenáculos literarios de La Habana, decisiva para la formación poética e intelectual de los originistas, y si bien su ideario estético, marcado por la vanguardia y la poesía pura, escasamente tenía que ver con los intereses poéticos de este grupo, colaboró en las diferentes revistas que fueron marcando el

²³⁸ En la formación intelectual de Mariano Brull, es fundamental atender al contacto tan intenso que mantuvo con la lengua y la literatura francesa. Como traductor, tuvo predilección por la obra de Paul Valéry del que tradujo *Le cimetière marin*, *El cementerio marino*, París, 1930, y *La Jeune Parque*. Prefacio de Matilde Pomes, *Civilisations du Sud*, París, 1950. Buena parte de la relación de Brull y Lezama giró en torno a estos aspectos de la literatura francesa. En carta desde Ottawa, el 28 de febrero de 1949, le escribe a Lezama: “En el caso de que no fuera demasiada molestia, desearía que me enviara aquí algunos ejemplares de la plaquette de “La Joven Parca”, y un año después, en 1950, vuelve sobre el mismo trabajo; en este caso, desde Bruselas, le escribe a su amigo Lezama: “Unas líneas para anunciarle que muy pronto saldrá a la luz en París, mi traducción de la “Joven Parca” de Valéry, revisada casi en su totalidad a fin de aproximarla cuanto me ha sido posible al poema original que se publica conjuntamente. La Sociedad de poetas que fundó Valéry en París, celebrará esta publicación llevando a cabo una reunión de poetas en la que habrá recitaciones y se leerán fragmentos de J.P. en francés y en castellano”, en José Lezama Lima: *El Espacio Gnóstico Americano*, *op.cit.* pp. 369-370. La traducción de Brull de *La Jeune Parque* fue un trabajo, por otra parte, elogiado por Cintio Vitier en “Una traducción de *La Jeune Parque*”, en la *Revista Cubana* (1971), pp. 176-185. Recogido posteriormente en *Crítica sucesiva*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, pp. 57-66.

También en Francia tuvo eco la poesía de Mariano Brull, y se publicó en francés una selección de sus poemas, Mariano Brull: *Quelques poèmes*, traducción del español de Francis de Miomandre et Paul Werrie, Editions Léquerre, 1926, así como tres poemarios editados bilingües en francés y español: *Poèmes*, traducción de Matilde Pomes et Edmond Vandercammen, prefáce de Paul Valéry, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poetes, 1939; *Temps en Peine. Tiempo en Pena*, traducción de Matilde Pomes, La Maison du Poete, Bruxelles, 1950, y *Rienque...(Nada más que)*, traducción de E. Noulet, Pierre Seghers, París, 1954.

²³⁹ José Lezama Lima: *Archivo de José Lezama Lima*, *op.cit.* pp. 375-377. El aprecio de Lezama Lima por el poeta Paul Valéry es constante en su obra, y con estas palabras dejó constancia de esa deuda: “Llegaba así Valéry a ser para toda nuestra generación un maestro doblemente venerable. En nuestra adolescencia nos había llenado de inquietud, nos llevaba al paso del tiempo a rendirle el mayor de los homenajes: el de nuestra inconformidad con su obra”, en “Conversación sobre Paul Valéry”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (1988), 2, p. 19. José Lezama Lima se refiere también a la traducción de Jorge Guillén: *El cementerio marino de Paul Valéry de la Academia francesa*, traducción de Jorge Guillén; dibujos de Gino Severini, y grabados al boj por Pierre Dubreuil, Madrid, Leon Pichón, 1930.

itinerario origenista a partir de *Espuela de Plata*²⁴⁰. La opinión poética de Lezama sobre el autor de *La casa del silencio* no fue, sin embargo, del todo favorable, si hacemos caso del siguiente juicio que envía a José Rodríguez Feo: “Has estado muy bien: en el Canadá no se te ocurrió ni por asomo ir a ver a Mariano Brull. Demasiado blanco”²⁴¹. Además del conocimiento y la incorporación de la cultura francesa, el crisol de los valores estéticos en la Cuba de los años treinta se fue enriqueciendo por el descubrimiento de un mundo primitivo que ya la vanguardia europea había localizado fundamentalmente en África y Oceanía, y que fue siendo incorporado por algunos de los escritores minoristas. Buscando las fuentes prístinas que abrían el camino a las culturas primigenias, los vanguardistas, y muy especialmente los surrealistas, sintieron el magnetismo de las culturas prehispánicas americanas y, concretamente, del sincretismo afrocubano. Cuba fue, de hecho, la tierra natal de Francis Picabia y Wilfredo Lam²⁴², dos pintores cuya contribución a la plástica surrealista fue muy notable. Los vanguardistas cubanos habían practicado, por su cuenta, la misma simbiosis de lo primitivo y lo moderno, impulsados, a su vez, por la contribución de las investigaciones etnológicas de Fernando Ortiz²⁴³, y los trabajos folklóricos de Lydia Cabrera²⁴⁴. La

²⁴⁰ Mariano Brull publicó en *Espuela de Plata* dos composiciones, “Romance de piedra y viento”, nº 2, agosto-septiembre, 1939, y “Scherzo”, nº 6, enero-marzo, 1940. Posteriormente en *Orígenes* colaboró con “Última rosa” y “Víspera”, nº 4, verano, 1947. Una selección de sus mejores poemas se encuentra en *La casa del silencio (Antología de su obra, 1916- 1954)*. Prólogo de Gastón Baquero. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1987. Para un completo conocimiento de su poesía se puede consultar el libro de Ricardo Larraga: *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*, Colección Polymita, Ediciones Universal, 1994. Recientemente se han reunido sus mejores composiciones en: Mariano Brull, *Poesía reunida*. Edición de Klaus Müller-Berg. Madrid, Cátedra, 2000.

²⁴¹ José Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con José Lezama Lima*, Ediciones Unión, La Habana, 1989, p.57.

²⁴² Francis Picabia (1879-1953) importante pintor surrealista francés del que se discute aún su verdadero lugar de nacimiento, ver <http://gerrypinturavisual.blogspot.com/2009/04/picabia-pintor-cubano-articulo-de.html> [05-06-2009]; Wilfredo Lam (1902-1982) nació en Sagua la Grande pero en 1916, se mudó con su familia a La Habana, donde realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes. Al inicio de los años 20, realizó una primera exposición de sus trabajos iniciales en el Salón de la Asociación de Pintores y Escultores en la Habana

²⁴³ Fernando Ortiz es considerado como una de las figuras científicas de mayor trascendencia de Cuba y América Latina. Historiador, etnólogo, sociólogo, lingüista, jurista y crítico, nació en 1881 y en sus comienzos estuvo ligado al *Grupo Minorista* con los que participó activamente en diferentes instituciones. Desde 1923 a 1932, presidió la *Sociedad Económica de Amigos del País*. Impulsó la creación de diferentes instituciones culturales como la *Sociedad del Folklore Cubano* (1923), la *Sociedad*

emergencia del sustrato africano significó un gran viraje para la poesía cubana de los años veinte y treinta y planteó, junto al indigenismo en otras regiones americanas, una verdadera alternativa a los moldes literarios seculares de la tradición europea.

El significado de la musicalidad como elemento perentorio en la composición poética, supuso un ingrediente más para el gran cambio de los hábitos lingüísticos y rítmicos que trae, hacia 1930, el “negrismo” cubano y que, además, se extenderá posteriormente por toda la región antillana. El propio Lezama Lima, poco atraído por esta estética negrista, acentuó con todo la importancia de este rasgo musical, ya visible en ciertos precursores de la poesía negrista cubana del siglo XIX. Así, a propósito de Bartolomé José Crespo, comenta:

Es una poesía ritual, mágica, a veces de simples exorcismos, pero que va pasando a la gran síntesis etnográfica y sensible de nuestro país. Ya esa poesía popular negra aparece estrechamente unida a la música negra. Está acompañada de un ritmo, la música y la poesía se entrelazan en tal forma que sus contornos se borran²⁴⁵.

En Cuba, y en general en toda la región antillana, estas formas y creencias de origen africano que afectaron tanto a su música como a todo el folklore en general, generaron fusiones interesantes en la estética vanguardista, alcanzando sus mejores

de Estudios Afroamericanos (1943), el *Instituto Cultural Cubano-Soviético* (1945), y, sobre todo, la *Institución Hispanocubana de Cultura* (1926), desde la que difundió a través de seminarios, coloquios y conferencias los lazos culturales entre Cuba y España. En los salones de la *Institución*, se pudo oír la voz sabia de escritores como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano o Fernando de los Ríos. Sobre esta importante institución consultar el libro de Carlos del Toro: *Fernando Ortiz y la Institución Hispanocubana de Cultura*, La Habana, 1996. Para una visión completa de su vida y obra, el estudio de Araceli García Carranza: *Cronología de Fernando Ortiz*, La Habana, 1996. Entre sus múltiples ensayos, tuvo especial importancia y repercusión su conocido libro, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940.

²⁴⁴ Lydia Cabrera (Cuba, 1899-1991) En París publicó *Contes nègres de Cuba*, París, Gallimard, 1936, basados en relatos oídos de viva voz, que constituyen tanto un aporte al conocimiento del folclore negro como una recreación poética. Lezama le dedicó el trabajo “El nombre de Lydia Cabrera”, en su *Tratados de La Habana*, La Habana, Universidad Central de Las Villas. Depto. de Relaciones Culturales, 1958, pp. 144-148.

²⁴⁵ José Lezama Lima: “Prólogo a una Antología”, *La Cantidad Hechizada*, La Habana, Contemporáneos, 1970, pp. 247-248.

logros en simbiosis con la tradición poética española y la poesía simbolista francesa²⁴⁶. Es el caso de Emilio Ballagas, vinculado estrechamente al *Grupo Minorista*, y Nicolás Guillén, quien, desde su Camagüey natal, no se vincularía a los grupos intelectuales y periodísticos de La Habana hasta su llegada a la capital en 1926. La vinculación de estos dos poetas con José Lezama Lima y el *Grupo Orígenes*, en general, fue bastante escasa, pues eran bien diferentes sus poéticas e intereses literarios. No obstante, contribuyeron a formar una importante red poética en esta década de la que se beneficiarían los escritores y generaciones posteriores.

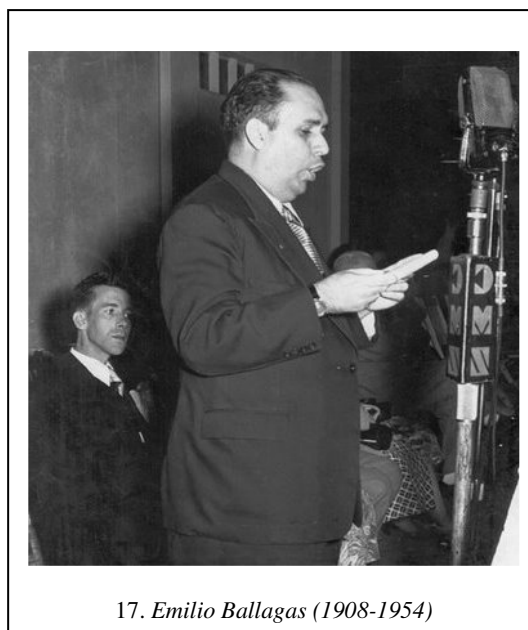
En la década de los treinta, toma cuerpo la obra de Emilio Ballagas (1908-1954). Al comienzo de su labor poética, Ballagas se mostró doblemente interesado por las formas clásicas de la poesía tradicional junto a composiciones de corte más vanguardista que se plasmaron en su primer libro, *Júbilo y fuga*²⁴⁷. Desde entonces, su verso se caracterizó por una fuerte carga de plasticidad antillana, encarnada en la figura y las costumbres del negro. Su producción negrista le dio, de hecho, la fama literaria con *Cuaderno de poesía negra* (1934), y dos antologías fundamentales sobre el mismo tema²⁴⁸. En esta década publica tres poemarios: *Elegía sin nombre* (1934), *Nocturno y elegía* (1938), y su libro más hondo, *Sabor eterno* (1939), considerado la culminación

²⁴⁶ La vanguardia cubana no se limitó evidentemente a cultivar la poesía negra, sino que a su vez desarrolló una amplia gama de registros de lírica purista y social. La poesía de tema negrista, en cualquier caso, tiene su interés desde la perspectiva de intentar definir aspectos de carácter nacional como el concepto de cubanidad. Éste es un tema que ciertamente no quedará zanjado en estos años y que, posteriormente, será planteado por la generación origenista, si bien, desde planteamientos bien distintos. Tanto Jorge Mañach como Juan Marinello se preocuparon especialmente por reflexionar acerca del devenir de esa nacionalidad cubana sin dejar de lado una cierta proyección universal en sus propios planteamientos. Amplia en estas consideraciones Carmen Ruiz Barrionuevo en: "Cultura popular y nación en la vanguardia cubana: Jorge Mañach y Juan Marinello", *Studi Ispanici* (2001), pp. 187-194. Es también interesante para este asunto el trabajo de Celina Manzini: "Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *Revista de Avance*", *Iberoamérica*, (1993), 1, 49, pp. 5-15.

²⁴⁷ Emilio Ballagas: *Júbilo y fuga*, La Habana, Ediciones Héroe, 1931.

²⁴⁸ Emilio Ballagas: *Cuaderno de poesía negra*, La Habana, Santa Clara "La Nueva", 1934. Las dos antologías fueron: *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1944, y *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar, 1946.

de su obra lírica. En los versos de este poemario, Ballagas practica una sobria ruptura de los moldes y ritmos poéticos anteriores para expresar su soledad y angustia existencial.



17. Emilio Ballagas (1908-1954)

En 1943, tras la desmembración de la revista *Espuela de Plata* (1939-1941), aparecieron varias publicaciones: *Nadie Parecía* (1942-1944), dirigida por Ángel Gaztelu y José Lezama Lima; *Poeta* (1942-1943), dirigida por Virgilio Piñera, y *Clavileño* (1942-1943), que congregaba a Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith, Gastón Baquero, Agustín Pí y Justo Rodríguez Santos. La crítica suele olvidar, sin embargo, que en este mismo año, vio la luz otra revista, esta vez dirigida por Emilio Ballagas con el sugerente título de *Fray Junípero* (1943) y como subtítulo “Cuadernos de la vida espiritual”²⁴⁹. Además de las visibles coincidencias con el subtítulo de la revista de Lezama y Gaztelu *Nadie Parecía* ²⁵⁰,

²⁴⁹ Revista *Fray Junípero, Cuadernos de la vida espiritual*, La Habana, 1943. Curiosamente Emilio Ballagas no publicó nada en sus páginas. Se editaron tan sólo dos números de la revista, los correspondientes a los meses de junio-julio y agosto-septiembre y en ambos se publicaron exclusivamente textos literarios de autores tan variados como Quevedo, Rilke, Píndaro o Paul Claudel. Una breve valoración de la revista se encuentra en la introducción a la publicación de Cintio Vitier: “Introducción”. Índice de Revistas cubanas. Tomo 3. Gaceta del Caribe y Fray Junípero. La Habana, Departamento de Hemeroteca e Información de Humanidades, Biblioteca Nacional “José Martí”, 1969, p. 127-139.

²⁵⁰ José Lezama Lima nunca prestó una excesiva atención a los poetas aglutinados al grupo “Minorista”, aunque la dedicación común a la poesía los puso en contacto en múltiples ocasiones. Aunque no del todo integrado en este grupo, a Emilio Ballagas le dedicó un artículo, “Gritémosle: ¡Emilio!”, en *Lunes de*

“Cuaderno de lo Bello con Dios”(1942-1944), *Fray Junípero* se caracterizó por una acendrada humildad y la apuesta constante por composiciones en las que se hacía patente la defensa de la doctrina cristiana. Todo lo que se publicaba en sus páginas iba encaminado a la alabanza, al culto de Dios, a la honra de la Virgen, por lo que las coincidencias con *Nadie Parecía* se hacían aún más palpables. En este punto, es preciso subrayar que el catolicismo de la mayoría de los miembros origenistas y fundamentalmente de José Lezama Lima, aunque entendido de una forma más creadora, no fue, por tanto, exclusivo de su ideario estético. En los círculos literarios de La Habana, publicaciones como *Fray Junípero* permitían sostener, aunque fuese ligeramente, una enriquecedora conciliación entre poesía y religión sin estridencias ni prejuicios, fundamental en la formación de los principios estéticos del movimiento origenista²⁵¹.

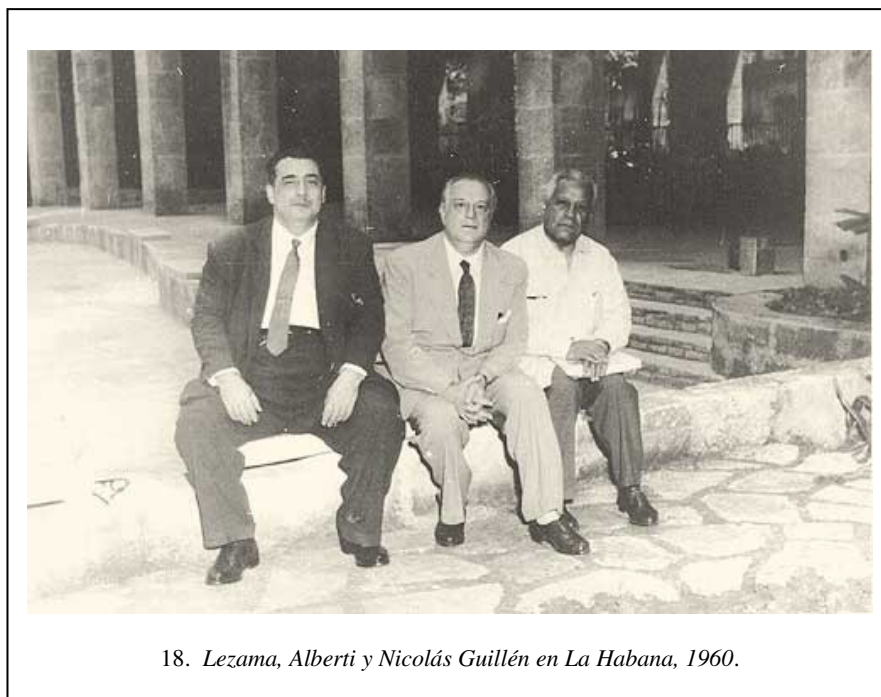
El afrocubanismo de Nicolás Guillén, por su parte, consistió fundamentalmente en la afirmación de un pasado negro, del sufrimiento de sus antepasados negros. Mestizo con sangre africana, el poeta camagüeño defendió permanentemente una cultura multirracial y ausente de los prejuicios y desdenes basados en el color de la piel. En la década de los años treinta se inicia su trayectoria lírica con una breve colección de ocho poemas, *Motivos del Son* (1930), (publicados en la hoja dominical del *Diario de la*

Revolución, La Habana, 14 de septiembre de 1959, en el que se puede leer: “Los caminos de Dios hacia el hombre los esperó profundizando su palabra. Vio fluir la ternura de lo divino como una sangre, como una sangre que levantará las raíces y los ramajes del árbol que le dará sombra a la interrogante y perdurable gracia de su poesía, más allá de la sombría morada del fuego y del vacío”. Citado en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea, op. cit.*, p. 81. Cintio Vitier sí dedicó varios trabajos a Ballagas: “La poesía de Emilio Ballagas”, en *Lyceum*, (Año XII), 40, pp. 5-34. Publicado también como ensayo preliminar a *La Obra Poética de Emilio Ballagas*, La Habana, 1954.

²⁵¹ Varios estudios han profundizado en la vida y obra de Emilio Ballagas. Una primera selección de su obra es el volumen *Órbita de Emilio Ballagas*. Edición de Rosario Antuña, La Habana, UNEAC, 1965. Pionero en ofrecer una visión de conjunto, fue el ensayo de Argyll Pryor Rice: *Emilio Ballagas, poeta o poesía*. México, Ediciones De Andre, 1966. Le siguió el trabajo de Rogelio de la Torre: *La Obra Poética de Emilio Ballagas*, Miami, Ediciones Universal, 1977. Dos amplias selecciones de su poesía lo constituyen los volúmenes: *Obra poética*. Prólogo de Osvaldo Navarro. La Habana, Letras Cubanas, 1984, y *Poesías*. Prólogo de Cintio Vitier, La Habana, Letras Cubanas, 1997. En cualquier caso, el trabajo interpretativo más válido posiblemente siga siendo el de Virgilio Piñera: “Ballagas en persona”, en *Ciclón*, La Habana, 1955, V. I pp. 41-50.

Marina) y *Sóngoro cosongo* (1931). Aunque ambos poemarios tuvieron un impacto profundo por la aparición de un insólito lenguaje popular, más cubano incluso que castellano, la visión del mundo popular en estos dos primeros libros no es aún muy profunda: se inclina por lo pintoresco, y aún expresa una visión un tanto estrecha de la cuestión étnica. Sin embargo, estas primeras composiciones de Guillén sí se caracterizan ya por la utilización de los esquemas rítmicos del *son* cubano como estructura fundamental de su lenguaje, rasgo permanente en la poesía guilleniana. La conquista plena de un nuevo lenguaje rítmico e imaginístico, con la utilización de un lenguaje popular bajo los esquemas musicales del son cubano, se encuentra en *West Indies Ltd* (1934). Una amplia variedad de formas, imágenes e intenciones enriquecen este poemario con el que Guillén alcanza una madurez poética, que consolidará posteriormente con *El son entero* (1947). En estos dos poemarios, logra composiciones auténticamente populares bajo una categoría estética dominada por expresiones cultas. La gracia rítmica, la vivacidad de las escenas, la poderosa sugestión del trópico o la profunda identificación con las víctimas de la opresión racial, social o política, se comunican al lector a través de breves cuadros familiares o simples fábulas²⁵².

²⁵² La obra de Nicolás Guillén se ha recogido en varias ediciones recopilatorias: *Summa poética*. Ed. de Luis Íñigo Madrigal. Madrid, Cátedra, 1976; *Obra Poética*. 2 Vol. Ed. de Eliana Dávila. La Habana, Letras Cubanas, 1995; *Nueva antología mayor*. Ed. Ángel Augier. La Habana, Unión, 1996. En castellano, conviene destacar los estudios de Mirta Aguirre: *Un poeta y un continente*, La Habana, Letras Cubanas, 1982; Luis Álvarez Álvarez: *Nicolás Guillén: identidad, diálogo y verso*, Santiago de Cuba, Oriente, 1997, y Ángel Augier: *Nicolás Guillén. Estudio biográfico crítico*, La Habana, Unión, 1984. Por otra parte, la poesía de Nicolás Guillén ha suscitado desde sus comienzos un gran interés en la crítica literaria anglosajona y varios estudios están dedicados a su poesía como Francis Gastani Marion: *Nicolás Guillén: A Study on the Phonology and Metrics in His Poetry*. Nueva York, Columbia University Press, 1940; Wilfred George Cartey: *Nicolás Guillén: His Themes in Antillean Poetry*. Nueva York. Columbia University Press, 1955; Dennis Sardinha: *The Poetry of Nicolás Guillén: An Introducción*. Londres, New Beacon, 1976, y Lorna V. Williams: *Self and Society in the Poetry of Nicolás Guillén*. Baltimore, John Hopkins University, 1982.



Al cumplir sesenta años, Lezama le dedicó una breve composición en la que elogiaba la empatía entre su poesía y la música negra, la fina escucha del ritmo ancestral de la raza negra:

Todo cubano siente a Guillén como una penetración en el misterio de su ritmo, en nuevos y ancestrales pasos de danza. Una penetración en la casa del árbol y en el árbol de su casa.²⁵³

Con Emilio Ballagas y Nicolás Guillén, fundamentalmente, la poesía cubana se nutre de una cultura, la del negro, que había sido en buena medida soterrada hasta los años veinte por la mayor parte de los intelectuales cubanos. En la lírica de estos dos autores, ritmo y rito logran una completa fusión con la que denunciar la perpetuación de los conflictos, de la injusticia y la discriminación racial. Una de las aportaciones más logradas a través de sus obras fue, en definitiva, el aquilatamiento para la poesía del mito y de la cultura africanas.

²⁵³ José Lezama Lima: *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. La Habana, Letras cubanas, 1993, p.20.

José Lezama Lima, siempre atento a las novedades editoriales de sus compatriotas cubanos, conocía bien todos estos libros de Brull, Ballagas y Guillén, y en las postrimerías de los años treinta podía trazar ya las líneas poéticas fundamentales que iban determinando el destino conceptual de la literatura cubana. Concretamente en el año 37, en un artículo sobre Juan Ramón Jiménez, osaba denunciar la falta de estudios críticos rigurosos que permitieran distinguir en el florido árbol de la poesía cubana la alta calidad de algunos de sus representantes y la escasa capacidad de evocación poética de otros. Entre los elogios y el análisis de la poesía juanramoniana, Lezama dejaba caer diversos comentarios sobre la poesía de estos autores, reconocidísimos en los ambientes literarios de La Habana, cuando él apenas había publicado *Muerte de Narciso* y otras breves composiciones en prosa:

Entre nosotros, la carencia de estudios críticos, encaldecidos y revisionistas, se hace cada día más difícil, resistiendo con su afluencia una valoración rigurosa de nuestros poetas. La obra de Guillén o de Florit, no ha tenido entre nosotros comentadores agudos que señalen sus aciertos y en lo que se quedaron a medio camino. Se ha hecho una crítica municipal, limitadísima, ansiosa de alcanzar su finalidad y de hacer sus proclamaciones de acuerdo con sus intereses funcionales. La inexplicable popularidad de que ha disfrutado un poeta homogéneo y sin propia voz, como Emilio Ballagas, se debe sin duda a esa desapetencia revisionista que convierte en un poeta colocado invariablemente al lado de Guillén y de Florit, al que es un simple imitador de Brull, de Neruda²⁵⁴.

Además del contacto directo con los libros de estos autores, tanto Lezama Lima como sus compañeros de generación pudieron seguir la actualidad literaria cubana a través de dos revistas de muy diferente talante: *Cuba Contemporánea*²⁵⁵ (1913-1927), y

²⁵⁴ José Lezama Lima: "Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía", en *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.* pp.79-80. Esta queja, la falta de un criterio riguroso de crítica literaria, es constante en los primeros años en los que Lezama entra a la palestra de los ambientes literarios de La Habana. Años más tarde, en su trabajo sobre Julián del Casal, insiste en esta circunstancia: "Nuestra crítica -tan absurda y municipal para juzgar el hecho poético- se contentaba con presentarlo como un afrancesado más o cualquiera". En José Lezama Lima: "Julián del Casal", *Obras Completas, op. cit.* p. 77-78.

²⁵⁵ La revista *Cuba Contemporánea* se fundó en 1913 como revista mensual y subsistió hasta 1927. Sus fundadores fueron Carlos de Velasco, Julio Villoldo, Mario Guiral Moreno, José Sixto de Sola, Ricardo Sarabasa y Max Henríquez Ureña.

la *Revista de Avance*²⁵⁶ (1927-1930). El estilo predominante entre los colaboradores de la primera publicación se caracterizó por la sencillez y la sobriedad que pudiera comunicar a los lectores sus preocupaciones sociales y políticas, a la vez que denunciar los viejos vicios del caudillismo y la corrupción administrativa²⁵⁷. La *Revista de Avance* tuvo, sin embargo, mayor proyección internacional, y si bien la novel revista venía a ser como la sucesora de *Cuba Contemporánea*, las diferencias fueron notables desde el principio. La misma dirección de la publicación pondría tierra por medio entre ambas publicaciones, y Francisco Ichaso, uno de sus fundadores, señalaba la diferencia de tono entre las dos revistas en estos precisos términos:

Cuba Contemporánea era una revista de formato grave, de artículos extensos, ponderados, sesudos, una revista densa, circunspecta, gris, como la mayor parte de los hombres que la hacían y la leían. La *Revista de Avance* era de formato ligero, de trabajos cortos, de estilo travieso, arbitrario, iconoclasta. Fue el órgano, en lo literario y en lo artístico, de una generación empeñada en revisar enérgicamente la obra de las anteriores y en imprimirle a la vida cubana un sesgo distinto²⁵⁸.

Junto a Francisco Ichaso, los primeros directores de la *Revista de Avance* fueron Juan Marinello, Alejo Carpentier, Martí Casanovas y Jorge Mañach, el más activo e impulsivo mentor de la publicación. Para los jóvenes intelectuales cubanos que colaboraron en sus páginas, la revista fue una ventana abierta por la que entraban y salían los aires vanguardistas europeos, al mismo tiempo que un medio de expresión literaria propia y compatible con sus afanes de renovación social, política y cultural. En

²⁵⁶ El nombre de la *Revista de Avance* era, realmente, un subtítulo, pues según decisión de sus fundadores, la publicación cambiaría su nombre con el de cada año en que viera la luz, llamándose así, sucesivamente, 1927, 1928, 1929 y 1930. Más que a un mero capricho, esta circunstancia obedecía al espíritu cambiante y de continua renovación que los directores querían imprimir a su publicación. Ver el *Índice de la Revista de Avance (Cuba 1927-1930)*, New York, Las Américas Publishing Co., 1969 y, fundamentalmente el trabajo de Marta Lesmes Albis: *Revista de Avance o el delirio de originalidad americano*, La Habana, Casa editorial Abril, 1997.

²⁵⁷ Un breve comentario sobre esta publicación se puede encontrar en el ensayo uno de los fundadores, Max Henríquez Ureña: *Panorama histórico de la literatura cubana*, La Habana, Ed. R., 1967, Tomo II, p.314.

²⁵⁸ Francisco Ichaso: "Ideas y aspiraciones de la primera generación republicana", en *Historia de la Nación Cubana*, La Habana, Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952, Vol. VIII, p.338. Citado por Andrés Valdespino, en *Jorge Mañach y su generación*, op.cit. p.28.

la larga lista de colaboradores nacionales y extranjeros, destacan nombres de tanto prestigio intelectual como los de Miguel de Unamuno, Américo Castro, Eugenio D'Ors, César Vallejo, Miguel Ángel Asturias o Mariano Azuela.

La salida del último número de la *Revista de Avance*, correspondiente al año 1930, coincidió con los trágicos acontecimientos de la Universidad de La Habana, en los que el ejército disolvió violentamente una manifestación estudiantil en contra de la dictadura del general Machado. Consecuentemente, y como protesta a estos incidentes, los editores de la publicación anunciaron su suspensión definitiva²⁵⁹.



19. *Revista de Avance*. 1928.

En sus tres años de duración, la revista se constituyó en el principal órgano de difusión de la estética vanguardista cubana. Mañach estuvo desde el primer número sosteniendo y defendiendo su línea editorial, y a él correspondió fijar y esclarecer la orientación de la revista en un ensayo publicado en sus tres primeros números y

²⁵⁹ El 15 de septiembre de 1930 aparece el último número de la *Revista de Avance*. En sus páginas se denunciaba tanto la muerte del líder estudiantil como el encarcelamiento de Juan Marinello, acusado de instigar a los estudiantes a romper el orden público. Una valoración de las aportaciones de la publicación las realiza M. Ángeles Vázquez: “*La Revista de Avance* se entronca con una inquietud de afirmación nacional, por lo que una de las vertientes exploradas en ella es la poesía negra. Los vanguardistas cubanos ponen en marcha una simbiosis entre la tradición africana y la modernidad bajo el soporte de los trabajos etnográficos de Fernando Ortiz y los cuentos folklóricos de Lydia Cabrera. El “negrismo”, al igual que el “indigenismo” que sustenta Mariátegui, expresa un extraordinario cambio en la poesía cubana, aunque los poemas experimentales de Manuel Navarro y Mariano Brull están también representados en su espacio. La revista crea una empresa editorial, que publica libros de Regino E. Boti, y Juan Marinello, entre otros y desaparece en su número 50, el día 15 de septiembre de 1930”. Consultar la página del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/ [12/05/2007]

titulado “Vanguardismo”. El ideario vanguardista que auspiciaba era, en todo caso, bastante mesurado si lo comparamos con los criterios rupturistas y revolucionarios de otros movimientos vanguardistas hispanoamericanos. La *Revista de Avance* se constituyó en un instrumento con el que frenar actitudes morales obsoletas y formas de lenguaje caducas, para canalizar fundamentalmente las nuevas formas poéticas que se iban concentrando en torno a la corriente de la poesía pura. El objeto de creación no era ya tanto la transmisión de contenidos como el poema mismo.

El impulso intelectual de Jorge Mañach no cesó tras la desaparición de la publicación, y en 1933, a la caída del gobierno de Machado, acepta la Secretaría de Instrucción Pública. De inmediato se dio Mañach a la tarea de reorganizar este importante departamento cultural, conforme a nuevas normas pedagógicas y culturales. No tuvo tiempo, sin embargo, de poner en práctica sus proyectos, pues paulatinamente se iba imponiendo con mayor fuerza el nuevo caudillismo militar de Fulgencio Batista. Se inicia también en el segundo lustro de los años treinta, cuando el autor de *Muerte de Narciso* empieza a darse a conocer a través de *Verbum*, y se intensifica su fecunda relación poética con Juan Ramón Jiménez²⁶⁰. De esta publicación, Mañach tenía una opinión positiva, y la consideraba como una continuación de *Revista de Avance*:

²⁶⁰ De esta época se conservan varios documentos. El más antiguo, el borrador de una primera carta, sin fecha, en la que Lezama le informa a Mañach sobre dos asuntos: por una parte, un próximo envío de la continuación del poema *Muerte de Narciso* (1936) que llevaría por título *Fábula de Apolo y Jacinto*; por otra la invitación a participar con alguna colaboración en un número especial que *Verbum* iba a dedicar a Juan Ramón Jiménez: “Quizás pronto le envíe la *Fábula de Apolo y Jacinto* [...] Le envío ahora por conducto universitario la revista “*Verbum*”, que hacemos unos cuantos estudiantes y estudiosos. Quería ahora decirle que el número 5 estará dedicado a Juan Ramón Jiménez, y quería pedirle colaboración suya, bien sobre un tema libre, y mejor aun, sobre una faceta de Juan Ramón”, en *Archivo de José Lezama Lima, op.cit.* p.469-471. Ninguno de estos dos encargos de Lezama se llevó a cabo. La *Fábula de Apolo y Jacinto* fue olvidada por el propio Lezama y publicada por primera vez en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, (1988), nº 2, pp.62-66. La colaboración que Lezama solicitaba a Mañach, nunca llegó a publicarse, por el simple hecho de que ese número dedicado a Juan Ramón nunca llegó a publicarse -de *Verbum* sólo se editaron tres números-, y por la contestación que Mañach daba a Lezama, en carta de 18 de abril de 1938, parece que nunca fue redactada: “No me tenga a mal que haya dejado pasar tanto tiempo sin contestar su carta de enero. La invitación que Vd. en ella me hacía a colaborar en el número de *Verbum* que Vds. pensaban dedicar a Juan Ramón suscitó desde luego en mí el propósito de meterme, puesto que me daban entrada, en tan grata compañía, y desde entonces vengo en

Por sus actitudes y sus logros, por su querer de finura y de altura, Vds. están continuando la labor que nuestra *Revista de Avance* dejó iniciada, entregándola al turbulento paréntesis revolucionario.²⁶¹

Los aspectos más interesantes de la relación entre ambos escritores, en el marco de la cartografía poética que se viene estableciendo entre Lezama y el resto de poetas de cierto peso en La Habana de los años treinta, se manifiestan, sin embargo, diez años después, hacia 1949. En este año tuvo lugar una agria y vehemente polémica -enriquecedora, sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la literatura cubana- entre Jorge Mañach, y el entonces director de *Orígenes*, José Lezama Lima. No era simplemente una discusión sobre gustos o tendencias poéticas, sino la valoración de un pasado poético y su entronque con la nueva generación origenista que empezaba ya a despuntar. Dentro de la diversidad del panorama cultural cubano, se definían dos posiciones estéticas en el curso de una tradición poética que la *Revista de Avance* mantuvo dignamente y que con *Orígenes* alcanzó su cima creadora.

La confrontación intelectual entre ambos escritores fue pública, es decir, fue el producto de varias cartas publicadas en diversos medios de prensa, por lo que más que una polémica, llegó a ser, con la intervención de otros escritores, un debate sobre la tradición estética cubana del siglo XX, una plataforma de pensamiento poético en unos años en los que el relevo generacional en la poesía cubana se hacía evidente²⁶².

acecho del par de horas de paz y gusto necesarios para hilvanar unas cuartillas. Pero, ya ve, el tiempo se me ha ido pasando sin poder hacerle siquiera ese hurto mínimo, de tan sometido que él mismo me tiene a deberes sin cuento. Y, entre tanto, su carta sin contestar, y sin decirle yo, por tanto, lo bien, lo muy bien que me ha parecido *Verbum* en los tres números que me mandó”, en *Fascinación de la Memoria*, op. cit. p.290. En cualquier caso, sabemos por esta misiva, que Lezama escribió a Mañach en enero de 1938, en un periodo en el ambos se mantenían aún un respeto mutuo por su labor poética e intelectual. Diez años después entrarían en una polémica acerca de los valores literarios de la *Revista de Avance* y *Orígenes*, dirigidas, respectivamente, por Mañach y Lezama.

²⁶¹ Carta de Jorge Mañach a José Lezama Lima, en *Fascinación de la Memoria*, op.cit. pp.290-291.

²⁶² A partir del concepto de *contrapunteo*, Ben A. Heller establece los estadios rupturistas de la generación de *Orígenes* con secuencias poéticas de la tradición literaria cubana y otras contemporáneas. Uno de esos *contrapunteos* lo sitúa en esta polémica entre Mañach y Lezama. Los otros dos estadios de ruptura, los marcan, a juicio de Heller, las diferencias con Virgilio Piñera, y el cúmulo de circunstancias, a partir de la incorporación de una polémica colaboración en la revista de Juan Ramón Jiménez, que



20. José Lezama Lima y Jorge Mañach a principios de los años sesenta.

En síntesis, en una primera carta, Mañach hace mención a dos asuntos bien distintos: el primero perteneciente al ámbito de la historia poética de Cuba; el segundo, de orden meramente estético, de acuerdo con el criterio literario de uno y otro escritor. Por una parte, Jorge Mañach realiza una valoración de la poesía de Lezama, particularmente del libro *La Fijeza* que acababa de publicarse y, en general, del criterio poético de los demás origenistas, a partir de su propia experiencia lectora: “Esa experiencia es, amigo Lezama, la que en general me queda de toda esta poesía de ustedes. La admiro a trechos; pero no la entiendo”²⁶³. La falta de entendimiento hacia este tipo de poesía, considera Mañach que es producto de la soberbia de sus autores, que en una obsesiva decisión por romper con la tradición anterior y que no dejan de extralimitarse arbitrariamente en el ejercicio de metáforas gratuitas y símbolos

concluyen con la desaparición de la revista: “The notion of the counterpoint is crucial here, as it underscores the pleasing harmony of (intertextual) melodies while simultaneously allowing for an aggressive yet playful challenge among poets”, en *Assimilation / Generation / Resurrection. Contrapuntual Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp.25-35. Traducción: “La noción de contrapunteo es esencial aquí, como proceso armónico o intertextual por el que es posible la sucesión creadora de la discusión entre ellos”. [La traducción es mía]

²⁶³ Jorge Mañach: “El Arcaño de Cierta Poesía Nueva. Carta abierta al Poeta José Lezama Lima por Jorge Mañach”, en *Archivo de José Lezama Lima, op.cit.* p. 686. La carta abierta de Mañach fue publicada inicialmente en la revista *Bohemia*, (1949) 25 de septiembre.

lingüísticos personales. A continuación, no obstante, viene a declarar a los jóvenes de *Orígenes* como los descendientes directos de los intelectuales que habían participado desde los años veinte en el *Grupo Minorista* y, posteriormente, en la *Revista de Avance*: “Pues bien: ustedes los jóvenes de *Orígenes* son, amigo Lezama, nuestros descendientes, como los pintores y escultores ‘nuevos’ de hoy lo son de aquellos que nos ayudaron en nuestra batalla vanguardista”. La respuesta de Lezama Lima no se hizo esperar, y una semana después, en las mismas páginas de *Bohemia* en las que se había originado la polémica, el autor de *La Fijeza* respondía con una extensa carta a estos comentarios de Mañach. Además de insistir en el criterio editorial que venía defendiendo para la revista desde su primer número, por el que “a *Orígenes* sólo parecía interesarle las raíces protozoarias de la creación, la propia norma que lleva implícita la riqueza del hacer y participar”²⁶⁴, se defendía de la nula filiación de la estética origenista con la *Revista de Avance*. Para Lezama Lima la publicación vanguardista carecía de una idea común acerca de la creación poética, y sus páginas no eran sino un conjunto de colaboraciones desarticuladas y caracterizadas por una sangrante falta de armonía:

Leí sus páginas en mi juventud y las repaso hoy que su fineza y tratamiento me obligan a un colmo de sinceridad. Me pareció siempre un *brac-brac*, producto tal vez de las opuestas sensibilidades de sus directores.[...] Sus cualidades eran, como usted subraya, de polémica crítica, mas no de creación y comunicación de un júbilo en sus cuadros de escritores²⁶⁵.

Una sucesión de reacciones, tanto de escritores como de periodistas, no se hizo esperar. Luis Ortega, periodista con inquietudes literarias, que aprovechó las diferencias entre Mañach y Lezama para sugerir el desencuentro desde una óptica

²⁶⁴ José Lezama Lima: “Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, en *Archivo de José Lezama Lima*, p.688. Publicado inicialmente en la revista *Bohemia*, el 2 de octubre de 1949.

²⁶⁵ José Lezama Lima: “Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, en *Archivo de José Lezama Lima*, op.cit. p.687.

intergeneracional²⁶⁶, invoca la aniquilación de los valores literarios y políticos que representaba la *Revista de Avance*. La rendición de los emblemas vanguardistas de aquella generación se hacen evidentes ante la publicación de la nueva estética origenista y la demoledora maquinaria poética de Lezama Lima. Este juicio de Ortega fue contestado de nuevo por Mañach desde las mismas páginas en que se inició la polémica, en *Bohemia*²⁶⁷, para subrayar que ni él ni su generación, efectivamente, se habían dedicado exclusivamente realizar una plena tarea poética, sino que entre sus inclinaciones también se encontraban la política, el periodismo y, en general, una labor de animación cultural para el país; así mismo aprovecha de nuevo para indicar que el valor de la nueva poesía, de cualquier expresión poética está obligada, lo más eficazmente posible, a comunicar algo, e insiste en que al menos “se entienda”. La línea de la discusión entre Mañach y Lezama, continuada posteriormente por otros periodistas y poetas²⁶⁸, no era sino el debate abierto en esos mismo años en España sobre la idea de la poesía como comunicación. Era evidente que Lezama, y en general los poetas origenistas, entendían que cuando se afirmaba que en la experiencia poética existían componentes comunicativos, no eran éstos sino un efecto que acompañaba al acto de la creación poética, pero que en ningún caso se aludía a la naturaleza del proceso creador. La poesía aparecía así para los integrantes de *Orígenes* como revelación de la realidad

²⁶⁶ Escuetamente Luis Ortega tituló a su artículo “Una generación que se rinde”, en *Prensa Libre*, La Habana, 2 de octubre, 1949, p 2.

²⁶⁷ Jorge Mañach: “Reacciones a un diálogo literario. (Algo más sobre poesía vieja y nueva)”, en *Bohemia*, La Habana, 16 de octubre, 1949, pp. 41-42.

²⁶⁸ Durante todo el mes de octubre del año 1949, se sucedieron réplicas y contrarréplicas sobre esta misma polémica. Después de las intervenciones de Mañach, Lezama, Luis Ortega y la contestación posterior del propio Mañach, la sucesión de escritos durante todo este mes fue la siguiente: Manuel Millor Díaz se posiciona junto a los origenistas en “Sobre el diálogo Lezama-Mañach”, en *Prensa Libre*, La Habana, 20 de octubre de 1949. De nuevo contesta Mañach a esta intervención en: “Final sobre la comunicación poética”, de nuevo en *Bohemia*, La Habana, 23 de octubre de 1949. A esta intervención replicó Cintio Vitier con el artículo, “Jorge Mañach y nuestra poesía I”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 26 de octubre de 1949. Por última vez, interviene Mañach para contestar al autor de *De peña Pobre*, con “Breve réplica a Cintio Vitier”, en *Diario de la Marina*, 28 de octubre de 1949. La respuesta de Vitier no se hizo esperar, y desde las mismas páginas del *Diario de la Marina*, La Habana, 28 de octubre de 1949, publica “Jorge Mañach y nuestra poesía II”. La última intervención de larga polémica estuvo a cargo del periodista Luis Ortega, con “Coquetería intelectual”, *Prensa Libre*, 30 de octubre de 1949.

para la cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. La sombra que se cernía en aquellos años sobre los integrantes origenistas, no era tan sólo la retórica tradicional decimonónica, sino sobre todo las propias vanguardias. Lezama siempre consideró ajeno y estéril el debate que trataba de explicar los fenómenos artísticos como un diálogo o sucesión de generaciones superpuestas.

De una manera u otra, Lezama por tanto tuvo relación personal e intelectual con un conjunto de escritores mayores, con los escritores que habían copado el espacio literario cubano en los años en los que el autor de *Paradiso* iba recibiendo el contacto y el impacto de los poetas nacionales y foráneos. A Mariano Brull, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén o Jorge Mañach, también se debe añadir entre los autores que algo tuvieron que decir poéticamente en los años treinta, a Eugenio Florit. Madrileño y cubano de adopción, en su larga vida Eugenio Florit (1903-1998) fue autor de una extensa obra poética, de numerosos estudios críticos sobre literatura española y pionero de los estudios hispánicos en Norteamérica con la fundación de la *Revista Hispánica Moderna*²⁶⁹. Su amplia obra es un itinerario por los hitos que han marcado la lírica contemporánea. Vanguardia, poesía pura, poesía religiosa, neobarroco, tradicionalismo, coloquialismo, autobiografismo, elementos de uno u otro cariz, toman cuerpo y se suceden en su poesía desde un inicial libreto, *32 poemas breves* (1927), a *Hábitos de Esperanza* (1965), libro espiritual e íntimo. Tres libros publica en los años treinta: *Trópico* (1930), *Doble Acento* (1937) y *Reino*²⁷⁰ (1938).

²⁶⁹ Eugenio Florit fundó esta importante publicación en Nueva York junto a Ángel del Río y Federico de Onís. En 1962 asume en solitario la dirección de la revista. Algunas de las circunstancias de la aparición de esta importante publicación la han ofrecido sus propios protagonistas. Ángel del Río: “La literatura de hoy: Eugenio Florit”, *Revista Hispánica Moderna*, (1942), 3, p. 221, y Federico de Onís: “Historia de los estudios hispánicos en la Universidad de Columbia”, *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Puerto Rico, Edición de la Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 730.

²⁷⁰ Eugenio Florit reunió toda su obra en *Poema mío, 1922-1944*. México, Letras de México, 1947. En este volumen aparece su primer libro, *Primeras poesías (1920-1927)*, *Trópico*, los poemas de variado tono de *Doble acento*, las creaciones posteriores de *Reino*, junto a *Cuatro poemas*, publicados en una plaquette en 1940, y un conjunto de composiciones inéditas.

Al amparo de la amistad y la poesía de Juan Ramón Jiménez, su maestro, Florit funde en estos libros el aprecio por la poesía clásica castellana (Góngora, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Bécquer, Darío), junto a la poesía simbolista francesa (Verlaine o Mallarmé)²⁷¹. Culterano y clásico, la poesía de Florit en estos libros alcanza ciertamente cimas de fuerte intensidad, fundiendo por otra parte las dos líneas destacables de la poesía cubana del momento: la poesía pura y el surrealismo. La influencia creciente del Juan Ramón de la segunda época, hará desaparecer en Florit una línea de poesía conmovedora y terrenal, en beneficio de una elaboración más culta y espiritual²⁷².

La vida de Eugenio Florit transcurre entre España, en la que pasó su infancia y adolescencia, Cuba, en la que vivió su juventud, de 1918 a 1940, y una larga etapa norteamericana vinculada a diversas universidades en las que ejerció como profesor e

²⁷¹ Como la mayoría de los escritores de su generación, la formación literaria de Eugenio Florit tiene sus principales fuentes fundamentalmente en la tradición literaria española y la poesía moderna francesa: “Vamos a señalar las principales fuentes en que bebe el poeta durante su período de formación. Frecuenta en su niñez a Fray Luis de León, lee las Rimas de Bécquer; a los quince años se entusiasma con Boscán y Garcilaso de la Vega. Su primer poemario aparece bajo la advocación de cuatro grandes poetas: Víctor Hugo, José Martí, Juan Ramón Jiménez y Amado Nervo. Lee hacia esa misma época a Horacio, a Baudelaire, a Rubén Darío y a Francisco Villaespesa [...] en 1930 se aficiona a Goethe y estudia amorosamente a Verlaine, a Azorín y a Ortega y Gasset”, en María Victoria Vega de Febles: *La obra poética de Eugenio Florit*. Miami, Ediciones Universal, 1987.

²⁷² La poesía del maestro andaluz, en efecto, enriqueció intensamente la visión poética de Florit a partir, sobre todo, de una fructífera amistad en los años en que Juan Ramón permaneció en Cuba, desde noviembre de 1936 a enero de 1939. A partir de las anotaciones de Zenobia Camprubí en su *Diario de Cuba*, se pueden comprobar las afectuosas relaciones entre el matrimonio Jiménez y Florit. El nombre de Eugenio Florit se lee con frecuencia en el diario cubano de Zenobia, desde las anotaciones en el segundo día del diario, 4 de marzo de 1937, en el que escribe “Regresé temprano para escribirle a máquina a J.R. el prefacio para Florit”, a los apuntes en el último día de su exilio cubano, el 28 de enero de 1939. Anota Zenobia: “Terminamos con los últimos detalles de empaquetar y bajé, pues empezaron a llegar las visitas: María Florit y Eugenio, que me trajeron un ‘ramillete’ de flores de guisantes”, en *Diario. I. Cuba (1937-1939)*, Alianza Tres, 1991, p.4 y p. 340, respectivamente. La colaboración entre ambos poetas fue mutua, y en el mismo año de 1936, Juan Ramón escribió “El único estilo de Eugenio Florit”, prólogo para su poemario *Doble Acento*, Editorial Ucacia, La Habana, 1937. Publicado originalmente en la *Revista Cubana*, La Habana, abril-junio de 1937; recogido posteriormente por Cintio Vitier: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981, pp. 52-56. Para la influencia de la obra de Juan Ramón en Florit, consultar, *Habits of Poetry; Habits of Resurrection. The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*, London, Tamesis Books Limited, 1986, pp.29-39 y pp.62-68. Asimismo, y a instancias de Zenobia Camprubí, Florit preparó la tercera antología poética de Juan Ramón Jiménez, con un extenso ensayo introductorio sobre su poesía: *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*, Edición de Eugenio Florit, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981.

impulsor de numerosas revistas literarias²⁷³. En La Habana inicia sus estudios universitarios en la Facultad de Derecho y, desde muy pronto, frecuentó a los escritores que habían participado en la “Protesta de los Trece” y participó activamente en la fundación de *La Revista de Avance*. Pese a tener una intensa vida cultural no parece, sin embargo, que ni en la década de los años treinta ni en los años posteriores, hubiese excesiva comunicación literaria, gran contacto cultural entre Florit y los poetas origenistas, fundamentalmente con Lezama. Había aspectos coincidentes en sus respectivas vidas que podrían haber propiciado con más intensidad cierta amistad entre Florit y Lezama. Ambos, evidentemente, coincidieron en la misma ciudad, La Habana de los años treinta; aunque en años diferentes, habían estudiado en la misma Universidad, en la Facultad de Derecho; durante los años que Juan Ramón Jiménez pasó en La Habana, tanto Eugenio Florit como José Lezama Lima fueron dos de los escritores que con más reiteración trató el escritor andaluz. Uno de los escritores más jóvenes de la promoción origenista, Mario Parajón, en un extenso estudio sobre la trayectoria poética de Eugenio Florit, no menciona tampoco en ningún momento aspectos coincidentes, personales o literarios, entre el autor de *Trópico* y los demás escritores origenistas²⁷⁴.

²⁷³ Un breve resumen de su vida se encuentra en María Victoria Vega de Fables: *La obra poética de Eugenio Florit, op. cit.*, pp. 11- 15.

²⁷⁴ En efecto, en el capítulo dedicado a los años que Eugenio Florit pasó en Cuba, Mario Parajón registra la gran amistad de Florit con Jorge Mañach, Francisco Ichaso, José María Chacón y Calvo o Emilio Ballagas. Se hace evidente que, en sus inicios sobre todo, los autores origenistas tenían más bien poco contacto con esta generación de escritores e intelectuales que dictaban las grandes líneas de la cultura oficial cubana. Mario Parajón: *Eugenio Florit y su poesía*. Madrid, Ínsula, 1977, pp. 16-28.



21. Eugenio Florit, Julián Orbón, Fina García Marruz y Cintio Vitier en Nueva York, 1980.

No obstante, en su ingente labor crítica, Lezama aludió en algunas ocasiones, si bien tímidamente, a la labor poética de Eugenio Florit e incluso hay constancia de un cruce de cartas entre ambos²⁷⁵. En 1937 Lezama había mencionado a Florit subrayando la poca atención que la crítica literaria había prestado a la incipiente obra del autor de *Doble Acento*: “La obra de Guillén o de Florit, no ha tenido entre nosotros comentadores agudos que señalen sus aciertos y en lo que se quedaron a medio camino”²⁷⁶. Posteriormente, al finalizar una conferencia sobre el escritor Rafael María Merchán el 22 de junio de 1966, en el coloquio posterior Lezama se refirió de nuevo a Florit en estos términos, cuando le preguntaron por alguno de los poetas más

²⁷⁵Se conservan dos cartas de José Lezama Lima a Eugenio Florit. Una del año 1939 certifica que se conocieron en su juventud y que hubo desde sus inicios una relación escasa pero cordial: “Me es muy grato comunicarle que he recibido de nuestro compañero Guy Pérez Cisneros, el nombramiento de Miembro de la Subcomisión de Letras del Instituto de Cooperación Intelectual. Quiero también dar las gracias a los señores de la Subcomisión, que me han otorgado un puesto al lado de ellos para las faenas que tiene que realizar, y a ti Florit, que es a quien debo que se me haya propuesto, mi amistad y mi admiración de siempre”. José Lezama Lima: *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.* p. 455. Del 5 de julio de 1961 se conserva otra carta en la que de nuevo Lezama se dirige cordialmente a Florit y en la que se confirma cierta fluidez en su comunicación epistolar: “Tu última carta me convence de que no has recibido la mía anterior. En ella te decía que me remitieras tus libros pues en las librerías de La Habana están agotados”. José Lezama Lima: *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.* p. 568.

²⁷⁶ José Lezama Lima: “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, en *Verbum, op. cit.* pp. 264-265.

importantes de la era republicana: “Eugenio Florit, José Manuel Poveda. En fin, cada cual puede añadir a esa lista los dictados de su simpatía”²⁷⁷.

La renovación de la poesía y el pensamiento cubanos que impulsaron todos estos autores -Brull, Guillén, Ballagas, Mañach y Florit-, se enriqueció a su vez durante el segundo lustro de los años treinta cuando, en un primer estadio por motivos personales y, posteriormente, empujados por el forzoso exilio que provocó la Guerra Civil española, recalán en la isla los escritores y artistas de más talento en la España republicana. Entre todos hay que destacar la presencia del poeta Juan Ramón Jiménez y la pensadora española María Zambrano. La presencia de estos dos escritores en La Habana supone un gran impulso para los nuevos aires de la poesía cubana y una profundización en el pensamiento que la sostiene.

II. 2. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN CUBA Y SU ENCUENTRO CON JOSÉ LEZAMA LIMA

El 21 de agosto de 1936, Juan Ramón Jiménez y su mujer, Zenobia Camprubí, dejaron su casa de Madrid al cuidado de una fiel sirvienta, Luisa Andrés, para dirigirse a Valencia. A través del puerto fronterizo de Figueras, cruzaron la frontera francesa camino de América, primero hacia Puerto Rico, posteriormente hacia Cuba, y más tarde a Estados Unidos. Antes de ofrecer el análisis y la valoración del paso de Juan Ramón por la Cuba, es oportuno, sin embargo, conocer algunos detalles de la evolución del universo juanramoniano en España para, en definitiva, poder entender el perfil poético e intelectual de su persona a su llegada a América.

²⁷⁷ José Lezama Lima: “Conferencia sobre Rafael María Merchán”, en *Fascinación de la memoria*, op. cit. p. 214.

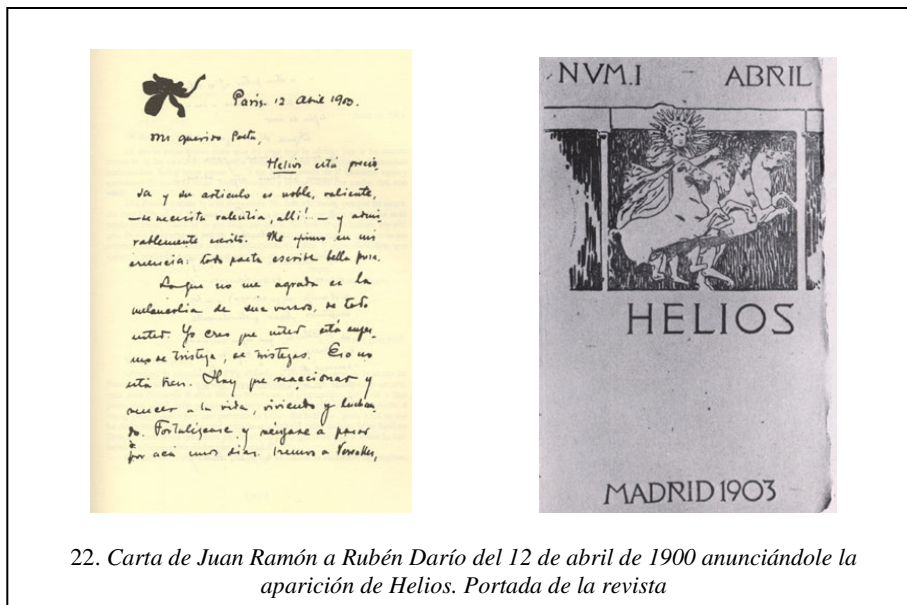
El magisterio lírico de Juan Ramón Jiménez entre los jóvenes poetas españoles de los años veinte, a partir sobre todo de la publicación de *Diario de un poeta recién casado* en 1917, es tan indiscutible como su interés por promover insistentemente a todos aquellos poetas en agraz, que venían paulatinamente copando las efímeras revistas literarias de esta época y que vendrían a formar, poco después, la nómina de los escritores de la Generación del 27. Los cuatro números de la revista *Índice*²⁷⁸ (1921-1922), que fundamentalmente dirigiera Juan Ramón, así lo atestiguan y obedecen a este interés del autor de *Eternidades* por convocar en las páginas de una misma publicación, bajo el único criterio de validez que otorga la cualidad, la calidad y el peso de la palabra poética, a escritores de reconocido prestigio junto a otros más jóvenes y desconocidos, que en la mayoría de los casos, apenas habían tenido la oportunidad de publicar más que algún poema suelto. Siempre se cuidó el poeta de Moguer, ciertamente, desde sus primeros escauceos en la vida pública cultural española de principios de siglo, de mantener y preservar un criterio estrictamente estético en sus participaciones públicas; y, consecuentemente, en aquellas revistas en las que en mayor o menor medida participara, una línea editorial nítidamente poética, es decir, al margen de reivindicaciones sociales o políticas al uso, de uno u otro color.

En 1903, con apenas veinticuatro años, Juan Ramón había participado ya activamente en la dirección de *Helios*²⁷⁹, revista del modernismo poético y muy distinta a otras publicaciones coetáneas como *Vida Nueva* (1898) o *Alma Española*

²⁷⁸ Juan Ramón Jiménez siempre intentó, en efecto, en ésta y, en general, en su labor editorialista, reunir en ellas a los jóvenes valores poéticos que iban surgiendo tras la estela de la poesía desnuda. En 1921 aparece *Índice*, con promesa de doce números anuales, si bien sólo vieron la luz cuatro. Como secretarios actuaron Enrique Díez-Canedo y Juan Guerrero Ruiz, y colaboraron todos los poetas y escritores consagrados y nuevos: Ortega, Azorín, Pérez de Ayala, los Machado, Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Jorge Guillén, García Lorca, Pedro Salinas o Alfonso Reyes. A esta publicación le siguió *Sí* (Boletín bello español) del andaluz universal, que tuvo la virtud, entre otras, de publicar los primeros poemas de Rafael Alberti para *Marinero en tierra*. En 1927, salió el único número de *Ley* (*Entregas de Capricho*), que cerró el ciclo dedicado a los jóvenes poetas.

²⁷⁹ Profundiza en el análisis de la revista *Helios*, José Luis Cano en “Juan Ramón y la revista *Helios*”, *Clavileño*, (1956), 42. Patricia O’Riordan publicó, a su vez, el estudio “*Helios*, revista del modernismo”, en *Ábaco*, (1973), 4.

(1903-1904), en las que es fácil detectar un tono más militante y comprometido con las tendencias políticas de la época y un acercamiento a formas de expresión más periodísticas²⁸⁰.



22. Carta de Juan Ramón a Rubén Darío del 12 de abril de 1900 anunciándole la aparición de *Helios*. Portada de la revista

Alma española (1903-1904) fue, por ejemplo, una revista de lucha que tenía un propósito claramente regeneracionista: preparar el terreno para una nueva España, propagando un programa de reforma sociopolítica²⁸¹. Del prurito juanramoniano por mantener la poesía a cierta equidistancia de estos intereses surge *Helios* ideada en el madrileño Sanatorio del Rosario, en el que Juan Ramón se curaba de una depresión y un principio de tisis. Allí lo visitaron una hornada de viejos y nuevos modernistas como Villaespesa, Rueda, Valle-Inclán, Martínez Sierra o los hermanos Machado²⁸². Surgiría

²⁸⁰ Desde siempre ha existido una simbiosis entre periodismo y literatura. Hay que constatar que los escritores a finales del siglo XIX y principios del XX entendieron el periodismo no sólo como un medio de comunicación con los lectores sino también como un modo de ganarse la vida. Y sin duda, fueron ellos los que elevaron el periodismo a las cotas más altas de la precisión, el rigor y en general, lo que se ha considerado “estilo periodístico”. Ver Félix Rebollo Sánchez: *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

²⁸¹ La edición facsimilar de los 23 números de esta revista, muestran a las claras su naturaleza sociopolítica y la poca literatura de creación que en sus páginas se publicó; ver *Alma Española*, Madrid, Ed. Turner, 1978, con prólogo de Patricia O’Riordan. *Alma Española* fue, sin duda, la revista regeneracionista de más sustancia después de *Vida Nueva*, nos proporciona un panorama pormenorizado de la escena política y cultural en España durante sus seis meses de vida.

²⁸² Tras la muerte de su padre, Juan Ramón Jiménez adquirió una fuerte neurastenia y aprensión a la muerte súbita. El médico particular de Juan Ramón, el Dr. Simarro, recomendó que el enfermo pasara una

entonces la revista entre abril de 1903 y mayo de 1904. Para la historia de la literatura, sería la más emblemática de la nueva estética modernista en la España de la recién inaugurada *Edad de Plata*; para la biografía particular de Juan Ramón, la primera tentativa sería de marcar y sellar el destino poético de un grupo de escritores, los modernistas, al margen de vaivenes sociales o políticos.

Pero es particularmente en *Índice*, coetánea a su vez de la revista vanguardista *Ultra* (ambas aparecen y desaparecen en los mismos años, 1921 y 1922), donde se manifiesta la intención del poeta de Moguer, de no dejarse llevar por intereses que no fuesen los estrictamente literarios, mejor poéticos; ya fuesen los antaño a beneficio del regeneracionismo de principios de siglo al modo de *Alma Española*, o del vanguardismo entonces al alza, y cuyos intereses se plasmaban en la mencionada publicación, *Ultra*²⁸³.

Con otros colaboradores, Juan Ramón acomete esta nueva aventura editorial lírica en aras de fomentar y publicitar, empeño sobre empeño, a un grupo de poetas bisoños: Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Gerardo Diego (1896-1987), Dámaso Alonso (1898-1990) o Federico García Lorca (1898-1936); jóvenes escritores, ninguno había cumplido los treinta años, que por entonces no habían publicado libro alguno y que se codeaban en las mismas páginas con firmas ya consagradas como Ortega y Gasset (1893-1955), Azorín (1873-1967) o Ramón Gómez de la Serna (1888-

temporada en La maison de Santé du Castel d'Ándorte, departamento de La Gironde, Francia. Ver de Ignacio Prat: *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*. Madrid, Taurus, 1986. Al volver a Madrid, el Dr. Simarro instaló a Jiménez en el Sanatorio del Rosario, alejado de los ruidos de la capital... En efecto, allí lo visitaron nuevos y viejos modernistas como Villaespesa, Rueda, Valle-Incán, Gregorio Martínez Sierra, los Machado y Cansinos-Asséns. Este último ha relatado las visitas a Juan Ramón en sus memorias, en Rafael Cansinos-Asséns: *La novela de un literato I*, Madrid, Alianza Tres, 1996. En particular, ver el capítulo dedicado a Juan Ramón Jiménez, y que se inicia con estas palabras: “-¡Juan Ramón ha venido, Juan Ramón está en Madrid! -nos anunció Villaespesa con el mismo entusiasmo ingenuo que si nos hubiese participado la llegada de la primavera -.Acaba de escribírmelo. Está en el Sanatorio de El Rosario. Tenemos que ir a verlo... Juan Ramón es sencillamente un gran poeta”. *op.cit.* p. 118.

²⁸³ El binomio modernismo-vanguardia se plasma de manera evidente en esta publicación, que se mantuvo durante veinticuatro entregas entre 1921 y febrero de 1922. En *Ultra*, tanto el diseño gráfico de la publicación como la agresividad de diferentes lemas anónimos anticipa el tono de otras muchas publicaciones del mismo corte.

1963). Esta fusión de dos generaciones literarias distintas en las mismas páginas de *Índice*, no fue el único acierto de Juan Ramón, pues en los cuatro números que llegaron a publicarse, hubo también colaboraciones de escritores extranjeros y la inclusión, bajo el membrete “Antología española”, de una selección de textos clásicos, romances, letrillas y canciones de diferentes épocas, que fomentó en los incipientes poetas el cultivo de la lírica tradicional ²⁸⁴. La memoria de la tradición literaria, la apertura hacia obras de autores foráneos y la comunión entre jóvenes y consagrados escritores, constituye el crisol que Juan Ramón alentó y sostuvo en sus diferentes iniciativas editoriales.

Como es bien conocido, sin embargo, la amistad y el reconocimiento entre el autor de *Eternidades* y los jóvenes poetas que se mantuvo, mejor que peor, durante toda la década de los años veinte, se fue agriamente deteriorando a partir de 1930. Muchas de las controversias que por entonces sucedieron, en sus detalles, se han ido aclarando recientemente con la publicación de diferentes epistolarios entre los escritores de la época²⁸⁵. Una de estas polémicas, que ejemplifica el deteriorado ambiente literario de

²⁸⁴ Los cuatro números publicados de la revista *Índice*, constituían una rara joya literaria y bibliófila que, finalmente, se ha podido paliar con la publicación facsímil de la misma: *Índice. (Revista de definición y concordia. Madrid. 1921-1922)*. Madrid, Ediciones El Universal, 1987. La edición e introducción estuvo a cargo de José Esteban, que enjuiciaba con estas palabras la primera publicación de Juan Ramón: “*Índice*, la primera revista promovida por Juan Ramón, cuya intervención acusa en detalles aparentemente nimios pero decisivos, nos muestra ahora en su tan breve como intensa andadura el momento central de aquellas tres sucesivas tesituras intelectuales, que alcanza a figuras del 98 y los primeros nombres que asoman del 27 con libros aún sin aparecer”, p. X. Otra valoración de esta revista la realiza Francisco Javier Díez de Revenga: “Juan Ramón Jiménez y la joven literatura de los años veinte”, en *Poesía total y obra en marcha*. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13,14, 15 y 16 de noviembre de 1990. Fueron publicadas por Anthropos, Barcelona, 1991. Particularmente, el profesor Díez comenta: "Aunque la historia nos ha transmitido que fue una publicación de Juan Ramón Jiménez, en realidad, a la luz de esta correspondencia, más bien se trata de una revista que Juan Ramón hacía con los jóvenes de los años veinte y para los jóvenes de los años veinte, que responden apasionados con su entusiasmo, su asiduidad e incluso su dinero, con el que financiaban los carísimos costes de la publicación", p. 112.

²⁸⁵ En este sentido destaca la publicación de la *Correspondencia (1923-1951)*, entre Pedro Salinas y Jorge Guillén. Barcelona, Tusquets, 1992. Para ilustrar estas desavenencias entre estos autores con Juan Ramón, se podrían citar, entre otras, estas palabras que Salinas dirige a Guillén en carta fechada el 17 de julio de 1944, desde San Juan de Puerto Rico: “*Cántico*, su poesía, tiene que servir de mucho a los jóvenes que escriban versos por estas tierras, frente a la influencia mefítica del barbado Juan Ramón. (¡Qué cosas dice de nosotros, de Bergamín, de Alberti, de medio mundo, según referencia directa de Durán, a quien se las dijo. Son tan descabelladas y vergonzosas, que no me atrevo a escribírtelas. Pero

principios de los años treinta entre Juan Ramón y otros muchos escritores españoles, tuvo a Azorín como interlocutor. La publicación de una revista en Valladolid de título *DDOOS*, fue aprovechada por Juan Ramón para contestar a unas declaraciones no del todo gratas del escritor alicantino, y ofrecer, de paso, una sumaria panorámica sobre el estado poético en España a principios de la década:

Pero yo vi pronto que la voz no era nueva ni alta, [se refiere Juan Ramón a los jóvenes escritores del 27] y escribí una nota (Planos, grados, niveles) que desagradó naturalmente a estos jóvenes (para eso fue hecha) y se volvieron contra mí porque los jóvenes, esto debe saberlo bien Azorín, están solo con quien los elojia. Entonces Azorín, ya los jóvenes en circulación, recojió la herencia en nombre de la novedad.

Una vez más, *DDOOS*, como todas las revistas que se han intentado después de *Índice*, *Sí*, *Ley*, *Diario Poético* y mis Cuadernos, sigue llena de mí o de lo de mí tienen los intermedios: apariencia, disposición, ortografía, hasta la parte más externa: papeles, colores, etc. Porque no en balde un poeta de completa personalidad estética crea la poesía de su época. Durante 25 años la poesía española ha sido (esto que hoy repito ya se ha escrito y firmado en cien ocasiones) ha sido Antonio Machado y mía. Todos los jóvenes me deben algo, muchos mucho, algunos casi todo (esto también se ha escrito y firmado cien veces), y esto sí que no lo puede decir Azorín ²⁸⁶.

Uno de los últimos homenajes al autor de *Platero y yo*, anterior a su salida hacia América, lo celebra la revista *Frente Literario*, que publica en mayo de 1934 un conjunto de colaboraciones que abre el director de la publicación, Burgos Lecea, con estas palabras: “Maestro: toda la tripulación de Frente te hace el regalo de un sincero homenaje en prueba de tu grandiosidad literaria”²⁸⁷. En el mismo número se incluye un sintomático artículo de Serrano Plaja acerca de la inoperante actitud de la poesía del

dan más y más idea de la bajeza, de la ruindad de ese hombre, malvado entre los malvados!)” *op.cit.* p. 335. En esta misma carta, tampoco sale muy bien parado el propio Lezama de quien comenta: “Lezama me resultó engreído y distante. Cintio Vitier más sencillo y simpático. Gaztelu, bien, pero con Lezama, lastrado”, p.334.

²⁸⁶ Juan Ramón Jiménez: *Y para recordar por qué he venido*. Apartado VI. Polémicas literarias. Edición de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-textos, 1990, pp. 231-232.

²⁸⁷ Citado por José Carlos Mainer en: “La corona hecha trizas (La vida literaria en 1934-1936)”, IV Coloquio segoviano sobre Historia Contemporánea, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, p. 54. Esta intervención se publicó en las actas del coloquio: *La Segunda República Española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936*. Ed. de José Luis García Delgado, S. XXI de España, Madrid, 1988, pp. 125-157.

maestro en unos años de creciente ebullición política; maestro, sí, le viene a decir Serrano, pero inocuo en tiempos de crisis:

Con ello le rendimos -ya *desde aquí*- el más doloroso homenaje: el homenaje de sabernos sus verdaderos discípulos y abandonar, romper, hacer trizas, por tanto, su corona poética en nuestro interior, ya que en torno nuestro se está construyendo y más amplia: la inmensa corona que actualmente construye ya el proletariado universal para todos los valores universales, una nueva en pie de guerra²⁸⁸.

Era natural, por tanto, que Juan Ramón fuera recogiendo velas y paulatinamente entregándose durante buena parte de los años republicanos, únicamente a la reordenación y revisión de su obra junto a su esposa Zenobia Camprubí. En mayo de 1935, en una entrevista con el escritor argentino Pablo Suero, apuntaba ya Juan Ramón la posibilidad de marcharse de España:

-Sí... Claro que me gustaría ir a América... Pero no en poeta, a sacar dinero del arca, sino a ver esos grandes países... He viajado una vez... Hace mucho... Conozco el norte de Méjico y Estados Unidos, donde me casé... Hay cosas interesantes en la Argentina... Estimo la obra de Güiraldes y la de Borges... me gusta eso... Lo de allí... Lo que tiene substancia propia... Pero yo no quiere ir en poeta comercial... La poesía no debe servir de pretexto para buscar dinero²⁸⁹.

Definitivamente, Juan Ramón no veía claro su porvenir y el de Zenobia en Madrid en el meridiano de los años treinta. Las premoniciones acerca de una guerra inmediata no hicieron sino acelerar su marcha hacia América:

Mi mujer y yo -escribirá años más tarde- comprendimos pronto que no hacíamos nada en Madrid, como la mayoría de los escritores y artistas, que estábamos en un peligro estúpido constante, ya que en Madrid había jente de todos los partidos y todas las sectas y todas las intenciones, y decidimos pedirle a mi amigo, el Presidente D. Manuel Azaña, que nos permitiera salir para los Estados Unidos, en donde esperábamos ser más útiles que en España misma. Gracias a Cipriano Rivas, todo se hizo en un día. Se me ofrecieron algunos cargos diplomáticos que no acepté, con la escepción de uno: “agregado cultural honorario” en Washington. Salimos, sin bártulos, como dice C. De la M., con dos maletitas, con unas

²⁸⁸ *Ibíd.* p. 54.

²⁸⁹ Juan Ramón Jiménez: *Guerra en España (1936-1953)*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 102.

mudas de ropa interior, un traje, unas medicinas, que yo estaba bastante enfermo, y nuestros anillos de boda²⁹⁰.

A su salida, cansino y enfermo, más bien harto de la vida literaria madrileña y española, difícilmente se podía augurar que aún le restaban escribir al autor de *Diario de un poeta recién casado* muchas de sus mejores páginas, destacando entre todas, las que configurarían estos cuatro libros de poemas: *En el otro costado* (1936-1942), *Una colina meridiana* (1942-1950), *Dios deseado y deseante* (1948-1952) y *De ríos que se van* (1951-1954). Son poemarios que, por otra parte, tenía previsto reunir el propio autor en sus últimos años, bajo el título general de *Lírica de una Atlántida*²⁹¹, y que, hoy por hoy, constituye uno de los vórtices de la lírica moderna escrita en castellano. *Canción*, una antología de sus poemas realizada por el propio Juan Ramón en el mismo año de 1936, no fue, por tanto, el canto del cisne de un poeta hacía tiempo consagrado, más incluso en Hispanoamérica que en España, sino la obertura a una obra lírica sin par en lengua castellana²⁹².

²⁹⁰ *Ibíd*, p.321

²⁹¹ Juan Ramón Jiménez: *Lírica de una Atlántida*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1999.

²⁹² Además de marcar el inicio de la última etapa de la vida de Juan Ramón y Zenobia Camprubí, fue el año 36, tanto por la pérdida de escritores irremplazables como por gratas novedades literarias, determinante en el desarrollo posterior de las letras españolas: al fallecimiento de Valle-Inclán y Unamuno, además del sórdido asesinato de Lorca, hay que unir, empero, la publicación de *Cántico* de Guillén; *La realidad y el deseo* de Cernuda; *Las islas invitadas* de Altolaguirre; *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández; *Juan de Mairena* de Antonio Machado y *El Conde Duque de Olivares* de Gregorio Marañón. Un rápido vistazo a la nómina de las revistas que por entonces salían a la calle, reeditados posteriormente por Topos Verlag AG Vaduz/Liechtenstein y Ediciones Turner, Madrid, ejemplifica, por otra parte, el rico ambiente cultural de la época, al traste también por la ignominia de la guerra civil: *Hora de España* (22 números), Valencia, enero 1937- Barcelona, octubre 1938); *Caballo verde para la poesía* (4 números), Madrid, octubre 1935-enero 1936; *Madrid. Cuadernos de la casa de la cultura* (3 números), Valencia, febrero 1937-Barcelona, mayo 1938; *Leviatán. Revista de Hechos e Ideas* (26 números), Madrid, mayo 1934-julio 1936; *Cruz y Raya. Revista de Afirmación y Negación*. (39 números), Madrid, abril 1933-junio 1936; *El mono azul*, (46 números), Madrid, agosto 1936-febrero 1939; *Nueva cultura. Información, Crítica y Orientación Intelectual* (21 números), Valencia, enero 1935-octubre 1937; *Revista de Occidente* (157 números), Madrid 1923- 1936.

II. 2. 1. CUBA. SEGUNDO MAGISTERIO LÍRICO DE JUAN RAMÓN

América, ciertamente, había estado presente en la vida y obra de Juan Ramón desde sus primeros encuentros con poetas modernistas como Francisco Villaespesa y Rubén Darío en los alrededores del año 1900. Con su inseparable amigo Villaespesa, gran lector de libros hispanoamericanos, Juan Ramón se afana en la lectura de los grandes modernistas de allende el mar como José Asunción Silva, Julián del Casal, Leopoldo Lugones o Gutiérrez Nájera. Darío, además, siempre estuvo en boca de Juan Ramón, y más aún en sus últimos años en Puerto Rico, en los que tuvo que sistematizar sus ideas acerca del autor de *Azul* y el modernismo para ofrecer sus clases de literatura en la Universidad de Río Piedras. A la par, sus reflexiones aparecen en las conversaciones que por entonces mantuvo con Ricardo Gullón, en las que le confesaba: “Darío nos trajo, como le digo, un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos. [...] El modernismo [...] es lo que une a España y a Hispanoamérica para no separarse más”²⁹³.

Es conocido cómo Juan Ramón Jiménez se encontró con Rubén Darío: una tarjeta postal enviada por Villaespesa al poeta de Moguer, le instaba a ir a Madrid para poder conocer personalmente al poeta nicaragüense. La tarjeta, firmada también por el

²⁹³ Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid, Taurus, 1958, p.56. Una y otra vez fue Juan Ramón revisando la importancia del modernismo en el ámbito de la cultura española e hispanoamericana. De 1905 son dos textos de especial interés en su particular revisión del modernismo: “Elejía accidental por don Manuel Reina” y “*Alma y Capricho* de Manuel Machado”, recogidos en Juan Ramón Jiménez: *Libros de prosa*, edición de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969. Pero es, sobre todo, en el exilio, cuando sus juicios sobre el modernismo y la figura de Darío se concretarán en un conjunto de textos coherentes y de mayor extensión. Además del libro citado en que se incluyen las conversaciones con Ricardo Gullón, deben citarse dos libros significativos: *Alerta*, Introducción y notas de Francisco Javier Blasco, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, y *El modernismo. Notas de un curso*. Ed. de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, 1962. Para el estudio de las relaciones entre Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío se pueden consultar los siguientes artículos, José Luis Cano: “Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío”, *La Torre*, (1957), nº 19-20, pp.17-28; Donald F. Foguelquist: “Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez”, en *Seminario Archivo Rubén Darío*, (1963), 7, pp.5-16; Ricardo Gullón: “Relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez”, en *Revista de Occidente*, (1963), 93, pp. 233-248.

autor de *Azul*, fue el detonante para que Juan Ramón, raudo y veloz, acudiera a la cita madrileña y se iniciase una amistad fundamental para el desarrollo de su poesía y sus poéticas. Juan Ramón reconoció siempre este acontecimiento como decisivo para su formación poética e intelectual y es, sin duda, el acercamiento más profundo que Juan Ramón tuvo entonces de tierras americanas. Durante años tuvo Juan Ramón la intención de reunir y publicar, en un volumen, sus recuerdos de Rubén Darío y que llevaría el título de *Mi Rubén Darío*²⁹⁴.

Personajes americanos aparecen también en *Platero y yo*, como el criado negrito de Rosalina, hija del célebre escritor puertorriqueño Salvador Brau, tema de una de las conversaciones con Platero:

Para la vendimia, estando yo una tarde grana en la viña del arroyo, las mujeres me dijeron que un negrito preguntaba por mí.

Iba yo hacia la era, cuando –él venía ya vereda abajo:

-¡Sarito!

Era Sarito, el criado de Rosalina, mi novia puertorriqueña²⁹⁵.

Por otra parte, su matrimonio con Zenobia Camprubí, hija y nieta de puertorriqueñas y emparentada con familias de los Estados Unidos por el matrimonio de su hermano don José Camprubí, unió sus lazos con la América anglosajona. Fue, de hecho, Nueva York, la ciudad que le vio desposarse con Zenobia en 1916 y *Diario de un poeta recién casado* (1916) el documento poético del primer contacto de Juan

²⁹⁴ Como tantos otros proyectos, este libro no fue publicado en vida de Juan Ramón. Su reconstrucción estuvo a cargo, muchos años después, de Antonio Sánchez Romeralo, quien tuvo a bien publicarlo, incorporando un brillante estudio inicial e introduciendo todos los textos conocidos de Juan Ramón sobre Darío. Juan Ramón Jiménez: *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990. Darío, en efecto, constituía para Juan Ramón la propia encarnación de lo americano en la poesía y el pensamiento finisecular, y con ello, supo abrir los ojos de Juan Ramón al continente americano y a autores fundamentales como José Martí y Julián del Casal. En varias ocasiones estuvo Darío en Cuba y otras tantas reconoció su deuda con sus contemporáneos cubanos. Cuba y América, América y Cuba, están presentes en Juan Ramón de mano y voz del autor de *Cantos de vida y esperanza*. Para estas relaciones consultar el volumen de Ángel Augier: *Cuba y Rubén Darío*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1968.

²⁹⁵ Juan Ramón Jiménez: *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 180.

Ramón con la civilización del norte al otro lado del Atlántico, además de un diario de mar y de amor, de ciudades y observaciones finísimas de un alma enamorada y sensitiva. Juan Ramón había estudiado inglés, francés y alemán en el tiempo que pasó en el sudeste de Francia en 1901 y 1902; sin embargo, no será sino en compañía de su mujer cuando inicie una serie de traducciones de poetas de lengua inglesa al castellano como Shelley, Yeats, Blake, Lowell, etc.

De una parte, pues, encontramos un Juan Ramón en connivencia con los autores del modernismo hispanoamericano desde su juventud, desde su paso por Madrid y su amistad con Villaespesa, Valle-Inclán o Darío. De otra, en contacto con la poesía de ingleses, norteamericanos e irlandeses que va leyendo y glosando en compañía de Zenobia, quien conocía a la perfección la lengua inglesa. Había, por tanto, un camino natural en la vinculación cada vez más fecunda y profunda que Juan Ramón iba teniendo con América, vinculación que a partir del año 36 y el inicio de la guerra civil se convierte en obligada y definitiva. No estará de más destacar en palabras de la profesora Babín que:

Juan Ramón Jiménez le ha dado a su obra total la máxima expresión humana y estética en América, donde le ha tocado, por designios de la historia y el destino, llevarla a la culminación en estos veinte años de destierro. Cuando se escriba su biografía futura habrá de apuntarse la trayectoria americana de su vida desde los años mozos²⁹⁶.

²⁹⁶ María Teresa Babín: “Juan Ramón Jiménez en América (1936-1956)”, en *La Torre*, (1957) 19-20. Esta valoración positiva de la escritura de Juan Ramón en el exilio es unánime en quienes se han acercado detenidamente a leerla y estudiarla. Entre las muchas apreciaciones que ha realizado la crítica literaria en este sentido podemos tomar a modo de ejemplo una cita más: “Toda la obra de Juan Ramón Jiménez escrita a partir de 1936 se ve afectada por la honda, a veces trágica, pero existencial y poéticamente enriquecedora experiencia del destierro. La obra escrita en América — el poeta lo supo muy bien — represente una nueva desnudez”. Antonio Sánchez Romerazo: “El destierro en *Ideología*, el libro de los aforismos de Juan Ramón Jiménez”, *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” de Juan Ramón Jiménez*, edición de José María Naharro Calderón. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 253.

Graciela Palau de Nemes, discípula de Juan Ramón en los cursos que éste ofreció en la Universidad de Maryland²⁹⁷, y amiga muy cercana a Zenobia en sus últimos años, escribió la primera biografía sobre el poeta en el año cincuenta y siete, aún vivo Juan Ramón²⁹⁸. El capítulo treinta y dos está dedicado a los inicios de su exilio en Puerto Rico y Cuba²⁹⁹. De las cuatrocientas páginas que contiene la biografía son apenas nueve las que describen los dos años que permanecieron Juan Ramón y Zenobia en las islas antillanas, y en ellas se subrayan los principales eventos de su peregrinaje: su salida hacia Puerto Rico con una breve escala en Nueva York; los dos meses que allí pasaron y los dos años que a continuación pasaron en Cuba, concretamente, de noviembre de 1936 a enero de 1939. Más de dos años de la vida del matrimonio en las islas antillanas, resumidos en menos de diez páginas de la biografía de Palau de Nemes, muestran, simbólicamente, la circunstancialidad de su paso por Cuba, con una dedicación anterior a la poesía cercana a los cuarenta años en su España natal, y otros veinte por delante que aún le restaban en tierras americanas. No se debiera perder este amplio prisma cuando se abordan cuestiones relativas a la estancia del matrimonio Jiménez en esta isla caribeña: Cuba supone, en definitiva, en la trayectoria vital y literaria de Juan Ramón, el gozne que simultáneamente une y escinde su largo

²⁹⁷ Años después, también el escritor Miguel Delibes recordaría la estancia del matrimonio Jiménez a su paso por esta Universidad. “Uno ha sentido, como es lógico, la curiosidad de recorrer los escenarios por donde discurrieron ocho años de la vida de Juan Ramón Jiménez: su aula en la Universidad, la silla en que se sentaba, su casa”, en Miguel Delibes: “Juan Ramón Jiménez en Maryland (1943-1951)”, *Revista de Occidente*, (1967), 46, pp.101-106.

²⁹⁸ Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957. En sucesivos trabajos ha ido ampliando los detalles de la estancia del matrimonio Jiménez tanto en América como en Cuba en particular. De especial relevancia son los siguientes estudios: *Inicios de Zenobia y Juan Ramón en América*, Madrid, Fundación universitaria española, 1982; “Juan Ramón Jiménez en el exilio: Cuba (1936-1939)”. *Letras de Deusto*, (1983), 27, pp.67-87; “El fondo del exilio de Juan Ramón Jiménez” en *Entre el exilio y el interior op.cit.* pp. 241-250. A su cargo estuvieron a su vez, los tres tomos de los Diarios de Zenobia Campubrí: *Diario. Cuba*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 y *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*, Madrid, Alianza Editorial, 2006. En el número especial dedicado a Juan Ramón Jiménez por la revista *Anthropos*, se pueden encontrar también dos trabajos de Palau de Nemes relativos a Zenobia Campubrí Una breve biografía con interesantes datos sobre muchas de sus composiciones, en *Anthropos*, (1989),7, pp.37-42, y una bibliografía de y sobre “la americanita”, en *Anthropos. Suplementos*, (1989), 11, pp.153-155.

²⁹⁹ Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. op. cit.* pp. 293-301.

deambular por la cultura española del primer tercio de siglo, y el anhelo por mantener su magisterio lírico, ahora en América, entre los poetas cubanos e hispanoamericanos.



23. Retrato de Juan Ramón en Cuba, 1937.

En Juan Ramón, además, no hay entropía en el itinerario lírico de su obra, y a sus dos primeras épocas de quehacer poético en España, marcadas por una incesante búsqueda sensitiva e intelectual de dios, se une a partir de su marcha a América una tercera etapa que el propio Juan Ramón acertó a definir en el prólogo a *Dios deseado y deseante* con estas palabras:

Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentros con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo³⁰⁰.

En definitiva, es preciso valorar la activa presencia de Juan Ramón en la cultura española del primer tercio de siglo, antes de poner pie en Cuba e iniciar su exilio

³⁰⁰ Juan Ramón Jiménez: *Lírica de una Atlántida*, op.cit., p.259.

americano: desde 1900, en lo que fue la "lucha modernista", sobre todo a través de *Helios*; en los años veinte, con los proyectos culturales que se gestan en torno a Ortega y Gasset e *Índice*. Conviene no olvidar tampoco su comprensión e inteligente apoyo de la vanguardia, abriendo las páginas de sus *Cuadernos* a lo más granado de la juventud del momento y contribuyendo a la divulgación y al éxito de su obra. Es, en fin, una postura que mantuvo en América: en Cuba con la publicación de *La poesía cubana en 1936*; en Argentina dando a conocer a sus poetas mayores y menores en *La poesía escondida de la Argentina*, y, por último, en Uruguay, donde realiza una labor compiladora análoga.

A través del paso fronterizo de La Junquera de Figueras sale, definitivamente, el matrimonio Jiménez hacia París el 22 de agosto de 1936. Cuatro días pasaron en la ciudad del Sena realizando diferentes gestiones para conseguir pasaje en un barco que les llevase a Estados Unidos. El día 26 de agosto embarcaron finalmente en el buque *Aquitania* hacia Nueva York, donde llegaron después de “5 inmensos días grises”, según anota Juan Ramón en su *Diario poético (1936-1937)*³⁰¹. Las circunstancias habían cambiado mucho desde aquel lejano año de 1917 en el que habían llegado a la metrópolis neoyorquina para casarse. En esta ocasión, casi veinte años después, permanecieron apenas algo más de dos semanas, y el 19 de septiembre se embarcan de nuevo rumbo a Puerto Rico. Después de un mes ciertamente turbulento desde que dejaran su domicilio de Madrid, Juan Ramón y Zenobia pudieron acomodarse y aclimatarse en la isla antillana por espacio de dos meses y resolver algunos compromisos literarios que Juan Ramón había adquirido y contratado aún en España con las autoridades culturales puertorriqueñas:

³⁰¹ Juan Ramón Jiménez: “De mi Diario Poético 1936-1937 (Fragmentos)”, en *Revista Cubana*, (1937), VII, p.55.

Salí de España, con mi mujer, el 22 de agosto pasado, porque tenía pendiente, con anterioridad al levantamiento militarista, un compromiso literario muy importante para mí, con el Departamento de Educación de Puerto Rico, que no pude cumplir en Madrid por los trastornos naturales de la guerra³⁰².

En este tiempo fue perfilando Juan Ramón, efectivamente, con el Departamento de Educación una antología de su obra poética destinada a las escuelas puertorriqueñas. Pero la estancia en Puerto Rico³⁰³ fue aprovechada también para cursar una serie de conferencias que se inician el ocho de octubre con “Política poética” (leída previamente en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 15 de junio del mismo año), y que señalan, junto a muchas otras intervenciones en la vida literaria puertorriqueña³⁰⁴, su interés constante por participar en la vida cultural del país, como lo hará poco después en Cuba.

Dificultades técnicas para la impresión, a gusto del poeta, de la antología, junto a la invitación de la Institución Hispanocubana de Cultura de la Habana para dar un ciclo de tres conferencias, propiciaron la marcha del matrimonio Jiménez a Cuba a finales de noviembre. Se iniciaba así, en el compás de los dos años que Juan Ramón y Zenobia permanecieran en La Habana, un nuevo capítulo de las relaciones literarias entre España y Cuba, y más aún, entre España y América.

³⁰² Carta al Sr. Director del *Diario de la Marina* (17 de Marzo de 1937), en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. Compilación, prólogo y notas de Cintio Vitier. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1981, p.51.

³⁰³ Jaime Benítez, rector de la Universidad de Puerto Rico durante muchos años y, en particular, en los diferentes periodos que el poeta pasó en la isla, recordaba en estos términos su presencia: “Por esas maravillas de convivialidad Juan Ramón renombra a Puerto Rico la isla de la simpatía. Sale del aislamiento de su propio mundo íntimo, del cuarto forrado de corcho de otras épocas, a profesar cátedra sobre el modernismo es estas aulas. Continúa la revisión de su obra, dicta conferencias desde este mismo teatro; despierta y guía el gusto por la poesía de los alumnos. Dona su biblioteca y sus trabajos inéditos a la Universidad de Puerto Rico”, en Jaime Benítez: “Juan Ramón Jiménez y la Universidad de Puerto Rico”, *Cuenta y Razón*, (1981), 3, p.60.

³⁰⁴ En efecto, además de esta conferencia, Juan Ramón leyó el 7 de noviembre un nuevo trabajo sobre “La poesía contemporánea” en el Blanche Kellogg College, atendiendo a una invitación de la Asociación de Mujeres Graduadas de la U.P.R. Después de ésta, Juan Ramón dio una serie de conferencias en Ponce, Mayagüez y Salinas. El 19 de noviembre se instituyó, a iniciativa de Juan Ramón, la Fiesta de la Poesía y el Niño de Puerto Rico. En dos ocasiones dio lectura de poesía ante un grupo de niños ciegos, y el 23 de noviembre leyó en el Ateneo de San Juan una conferencia sobre Valle-Inclán, y que posteriormente repetiría en Cuba. Gran parte de estos textos se pueden leer en Juan Ramón Jiménez, *Guerra en Cuba*. *op.cit.*, pp.133-139.

Con la publicación del *Diario* que llevó Zenobia durante toda su estancia en La Habana, en el que en los dos años de residencia apenas dejó dos o tres hojas del diario en blanco, conocemos con detalle las vicisitudes con las que se encontraron en su nuevo país de acogida: una vida de penurias económicas y estrecheces en el pequeño Hotel Vedado, pero abundante en encuentros con escritores e intelectuales que inmediatamente lo reconocieron como un espejo en el que irisar sus propias ambiciones literarias. En las anotaciones del jueves 22 de julio de 1937, Zenobia hace balance del trabajo que su marido venía haciendo desde su llegada a la isla, nueve meses antes:

Ha colaborado con cosas originales en *La Revista Cubana*, la revista *Universidad*, *Verbum*, *Carteles* y *El Pueblo*. Además, ha escrito o revisado sus conferencias sobre “El espíritu en la poesía moderna española” y “Valle Inclán”; ha planeado y escrito en parte “Los límites de la civilización”; ha escrito el prólogo para la antología del Departamento de Educación de Puerto Rico, para el libro de Florit *Doble acento* y para *La poesía cubana en 1936*. Creo que este trabajo entre los jóvenes cubanos le ha proporcionado una gran satisfacción³⁰⁵.

En efecto, ya en el mes de diciembre, recién llegado a la isla, había leído Juan Ramón, con intervalos de una semana, las tres conferencias programadas en la Institución Hispanocubana³⁰⁶: el día seis “El trabajo gustoso”, nuevo título a la ya mencionada “Política poética”³⁰⁷; “El espíritu en la poesía española contemporánea”³⁰⁸

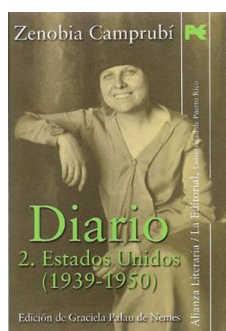
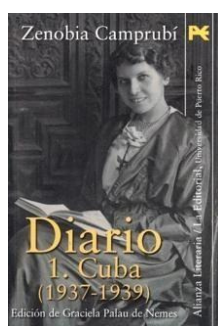
³⁰⁵ Zenobia Camprubí: *Diario 1. Cuba (1937-1939).op.cit.* p.70.

³⁰⁶ La Institución Hispanocubana de Cultura tuvo un papel fundamental en la difusión del pensamiento y la poesía españolas. Ya en marzo de 1930, Federico García Lorca había sido invitado como conferenciante en la Institución. En el “Fondo Juan Marinello” de la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana, se conserva un recibo escrito por Lorca donde certifica: “Recibí en nombre de la Institución Hispano Cubana de Cultura la cantidad de ciento cincuenta pesos a cuenta de mi viaje y conferencias. New York 3 de Marzo de 1930” en Federico García Lorca: *Epistolario*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 681. La Institución fue creada en el año 1926 por Fernando Ortiz (1881-1969), historiador, etnólogo, sociólogo, musicógrafo, jurista y crítico. En 1994 se creó la Fundación Fernando Ortiz, con el objetivo fundamental de estudiar su vida y obra. La Fundación, entre otros títulos, ha publicado del profesor Carlos del Toro: *Fernando Ortiz y la Institución Hispanocubana de Cultura*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 1996. Desde 1997 publica el “Boletín de la Fundación Fernando Ortiz”.

³⁰⁷ Esta conferencia fue posteriormente leída en el *Lyceum* de La Habana el 23 de abril de 1937.

³⁰⁸ Conferencia escrita por encargo de la Asociación de Mujeres graduadas de la Universidad de Puerto Rico para el acto de su inauguración. Con el título “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”, fue publicada posteriormente en la revista Argentina *Nosotros*, (1940) 48-49.

el día trece; y el veinte de diciembre “Evocación de Valle Inclán”³⁰⁹. Tres charlas en las que Juan Ramón, de viva voz, ofreció al público habanero sus ideas acerca de la ética y la estética de la poesía, junto a la semblanza personal de uno de los amigos de su añorada vida literaria madrileña: Ramón María del Valle Inclán.



24. Los diarios de Zenobia Camprubí publicados en los últimos años constituyen la mejor fuente para conocer las vicisitudes del matrimonio Jiménez-Camprubí durante su exilio en Cuba, Estados Unidos y Puerto Rico.

Entre tanto, de sus conversaciones con Fernando Ortiz, presidente de la Institución en la que tuvieron lugar las conferencias, se había gestado la idea de promover un certamen de poesía entre los escritores cubanos con el fin de reunir, en un solo volumen, una selección de las mejores composiciones del año. De nuevo, como anteriormente llevara a efecto en España a partir de la revista *Índice*, Juan Ramón impulsa y aglutina a poetas de diferentes generaciones y tendencias, promueve la poesía, en definitiva, e inicia lo que podríamos definir como su *segundo magisterio lírico*. El primero, en Madrid, había reunido en los años veinte a los poetas que posteriormente formarían la Generación del 27; ahora en La Habana, interesándose por los escritores más celebrados y atendiendo pacientemente la poesía de los autores más jóvenes.

³⁰⁹ El 10 de mayo de 1936, Juan Ramón había publicado el trabajo “Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)” en el periódico *El Sol*, primera versión de esta conferencia. Ricardo Gullón la incluyó en *Páginas escogidas*, Madrid, Gredos, 1958.

Una de las primeras iniciativas del autor de *Eternidades* fue la de impulsar un certamen poético en el que participaran todos los poetas cubanos con el fin de seleccionar, de entre las poesías enviadas, el material de una futura antología. La propuesta, patrocinada de nuevo por la Institución Hispanocubana de Cultura de Fernando Ortiz, cuajó y se plasmó finalmente en la convocatoria de un “Festival de la poesía cubana”, cuyas bases dio a conocer la revista *Ultra* en febrero de 1937³¹⁰. Un jurado -se lee en el apartado segundo de las bases- integrado por Juan Ramón Jiménez, José María Chacón y Calvo y Camila Henríquez Ureña seleccionaría las mejores composiciones, que formarían el volumen *La poesía cubana en 1936*³¹¹. La lectura pública de los poemas elegidos tuvo lugar en el Teatro Campoamor la mañana del catorce de febrero de 1937, interviniendo autores ya consagrados como Emilio Ballagas, Mariano Brull, Eugenio Florit o Nicolás Guillén, junto a otros que no dejaban de ser, por entonces, inciertas promesas poéticas: Mirta Aguirre, Ángel Gaztelu, Serafina Núñez, Justo Rodríguez Santos³¹² o el propio José Lezama Lima.

A finales de marzo, Juan Ramón tenía ya ultimado el prólogo que encabezaría la antología o “granero”, como él mismo prefirió denominar. “Por la noche visitamos a Camila para leer el prólogo de *La poesía cubana en 1936*”, anota Zenobia el 31 de marzo. Con todo, continuó corrigiendo el texto con insistencia las semanas siguientes,

³¹⁰ En *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, se ofrecen con detalle interesantes aspectos sobre el Festival y se recoge íntegramente el texto de la convocatoria. La cabecera de las bases se inicia con las siguientes palabras: “Por sugerencia feliz del poeta español Juan Ramón Jiménez, que tanto ha honrado con su colaboración a la Institución Hispanocubana de Cultura, la Junta Ejecutiva de esta Sociedad ha tomado el acuerdo de celebrar un Festival de la Poesía Cubana previo un certamen” *op. cit.* p. 18.

³¹¹ Juan Ramón Jiménez: *La poesía cubana en 1936. (Colección)*, *op. cit.* pp. XII-XXI, XXIV-XXIX.

³¹² De Mirta Aguirre (1912-1080) Juan Ramón señalaba en su prólogo: “Va también a lo largo del libro una hermosa corriente de poesía 'revolucionaria' que considero y deseo accidental, pues traerá la verdad de todos: la de Mirta Aguirre, por ejemplo, quien le ha conseguido su acento más noble” en Juan Ramón Jiménez: “Introducción”, en *La poesía cubana en 1936, op. cit.* p. XIX; Justo Rodríguez Santos (1915-1999) por su parte, fue uno de los editores de *Clavileño* (1942), a través de la cual, y por entregas, dio a conocer su *Antología del soneto*, La Habana, La Verónica, 1943; Serafina Núñez (1913-2006) comenzó también de modo profesional en el mundo de la literatura de la mano del poeta español Juan Ramón Jiménez, quien la incluyó en *La poesía cubana en 1936* y mantendría con ella una sincera amistad durante toda su vida, hasta el punto de sufragar los gastos de su primer libro *Mar Cautiva* (1937), y prologaría *Vigilia y secreto* (1942).

pues hay referencias al mismo en el *Diario* durante varias semanas más. El trece de mayo anota: "Terminada la fiesta me estoy entregando de nuevo totalmente y esta vez con todo mi entusiasmo a ayudar a J.R. en la corrección de *La poesía cubana en 1936*"³¹³. Aún más de dos meses después de estos comentarios en los que parecía haber terminado con los trabajos de revisión del texto, de nuevo anota Zenobia el veintiséis de julio: "Regresé a las 10.45 para ayudarle a J. R. con las pruebas de *La poesía cubana del 1936*"³¹⁴. El 30 de julio, cuatro meses después de presentar el prólogo a Camila Henríquez Ureña, el trabajo parece haber terminado: "Trabajamos un día completo sin interrupciones, y mi única alegría en la aburrida labor de corregir pruebas es que al paso que vamos, terminaremos *La poesía cubana en 1936*, en lo que nos toca, hoy o mañana"³¹⁵.



25. Juan Ramón Jiménez, Camila Henríquez Ureña y José María Chacón y Calvo, jurado del Festival de Poesía de La Habana, 1936.

Finalmente, *La poesía cubana en 1936*, con prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez y un comentario final de José María Chacón y Calvo, se publicó en agosto de 1937 por la Institución Hispanocubana de Cultura de La Habana. El Festival y la publicación del tomo reunió, en definitiva, en un mismo ímpetu poético muchos esfuerzos soterrados e individuales (muchos participantes no habían publicado ningún

³¹³ Zenobia Camprubí: *Diario. op.cit.* p.39.

³¹⁴ *Ibíd.* p. 72.

³¹⁵ *Ibíd.* p.74.

libro), e incluso “esa importancia sólo es medible referida a la dispersión, el desaliento y la soledad en que vivían los poetas cubanos, mayores o menores, en los años que iniciaban el período de frustración de la esperanza revolucionaria”³¹⁶.

Zenobia tampoco olvidó anotar en el repaso a las colaboraciones que Juan Ramón había realizado con escritores cubanos, un importante prólogo al poemario de Eugenio Florit *Doble Acento*, segundo libro del poeta cubano³¹⁷. En él apunta el acierto de Florit al fundir las dos vertientes clásicas por las que había discurrido gran parte de la lírica tradicional castellana, y que en sus acepciones más usuales eran conocidas como “poesía pura”, de un lado, y “superrealismo” o “sobrerrealismo” de otra: “En su verso, Eugenio Florit, amigo mío hoy (por encima de la arteria) en llena y conciente belleza, funde dos líneas de la poesía española, la neta y la barroca, con un solo estilo igual o encadenado; lirismo recto y lento, que podría definirse “fijeza deleitable intelectual”³¹⁸. Los Florit, el poeta y su familia, estuvieron siempre muy cerca del matrimonio Jiménez durante su estancia en Cuba y aparecen con frecuencia en el *Diario* de Zenobia en momentos muy señalados: en veladas importantes en las que se reúnen los amigos del escritor, a la salida hacia los Estados Unidos en un breve viaje que hicieron durante el verano del 38, en el embarcadero a su regreso de Nueva York a la isla...Veinte años después, Florit prepararía un extenso prólogo a la *Tercera antología poética* de Juan Ramón, en el que ofrece interesantes claves para el estudio de la evolución de las ideas poéticas de su antiguo maestro³¹⁹.

³¹⁶ Cintio Vitier: *Juan Ramón Jiménez en Cuba, op. cit.* pp. 20-21.

³¹⁷ *Ibíd.* pp. 20-21.

³¹⁸ *Ibíd.* p.56.

³¹⁹ En una nota inicial anterior al prólogo, Eugenio Florit señala el proceso de selección de los diferentes poemas de Juan Ramón con unas sentidas palabras de recuerdo para Zenobia: “Cuando el día 2 de agosto de 1956 Zenobia Camprubí de Jiménez, ya enferma incurable, me pidió por carta desde Puerto Rico que la ayudase a preparar la primera edición de la *Tercera antología poética*, de Juan Ramón, me señaló en un ejemplar de la *Segunda* los poemas que debían conservarse y los que había que eliminar”, *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*. Edición de Eugenio Florit. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p.7.

Durante todo este año de 1937, además de dirigir y prologar *La poesía cubana en 1936* y el libro de Florit, Juan Ramón aparece omnipresente en muchos de los acontecimientos culturales de La Habana y, en uno u otro número, participa en casi todas las publicaciones literarias de la ciudad. La revista *Ultra* le publicó las tres conferencias leídas a su llegada a La Habana en los números correspondientes a enero y febrero, y posteriormente, en julio, dos nuevos trabajos: “La Institución Hispanocubana y España” y “Política poética”. En los primeros meses del año aparece también su “Diario poético” en la *Revista cubana*, y en el número de abril-junio el mencionado prólogo a Florit. Toda una página, con retrato, autógrafo y unos breves fragmentos poéticos del propio Juan Ramón, le dedicó la popular revista *Carteles* en julio, y, sin duda lo más interesante para nuestro estudio, fueron las colaboraciones en la revista *Verbum* que dirigía el joven José Lezama Lima.

El *Diario* de Zenobia ofrece también numerosísimos ejemplos de este acercamiento mutuo entre el maestro español y otros escritores y poetas cubanos: Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Juan Marinello, Jorge Mañach, José María Chacón y Calvo o Francisco Ichazo, es decir, gran parte de aquellos escritores vinculados al *Grupo Minorista* y a la *Revista de Avance*, quedaban ahora también unidos bajo el manto poético del maestro andaluz. Trato que también Juan Ramón mantuvo con otros intelectuales españoles, la mayoría exiliados, que iban recalando en Cuba para difundir mediante charlas o conferencias en la Universidad de La Habana los trabajos que muchas veces la guerra española había paralizado: Menéndez Pidal, Sánchez Albornoz, José Gaos, Américo Castro e Isabel García Lorca³²⁰. La curiosidad por lo que se hacía en Cuba, en cualquier caso, no mermó su honda preocupación por los sucesos políticos

³²⁰ Además de las ya citadas, una nueva visión de conjunto se puede leer en Jorge Domingo Cuadriello: *Espanoles en Cuba en el siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 2005. También está íntegramente dedicado al exilio republicano en la Isla *El Maquinista de la Generación*, (2007) nº 13, editado por el Centro Cultural de la Generación del 27.

y militares que vertiginosamente se desarrollaban en España, y una y otra vez aparecen declaraciones del escritor andaluz sobre la situación política de su país³²¹ .

A finales del año 37, Juan Ramón se dispuso a leer un recital de poemas en un programa de radio, dando una nueva señal de su constante preocupación por difundir la poesía allí donde estuviera, y con el que concluía un año de ímprobos esfuerzos por mantener la palabra poética ahora, en Cuba, lejos de su frecuente instrumentalización banal a partir de la insurrección militar del 36. La alocución radiofónica tuvo lugar el 20 de diciembre dentro de la programación de la Hora de Educación de la Dirección de Cultura de La Habana. Gastón Baquero, a la sazón un joven atento a la poesía, recuerda gráficamente este acto público:

Una noche asistía Juan Ramón a leer un trabajo en un programa de radio sobre niños españoles; naturalmente, yo, de entrometido, estaba por allí dando vueltas, a ver qué veía, qué oía y qué aprendía. En el momento de entrar Juan Ramón en el estudio, miró en derredor, con la expresión de naufrago que tenía cuando Zenobia no estaba cerca, y dijo: “Yo no entro solo ahí; que me acompañe alguien”. Ese alguien, por supuesto, fui yo. “Siéntese ahí mientras leo, por favor”, me dijo. Y fue así como tuve el deleite de oír a Juan Ramón Jiménez leyendo para la radio su prodigiosa conferencia “Ciego ante ciegos”. Nunca, ni antes ni después, he sentido tan viva, tan palpable y real la presencia de la poesía³²² .

³²¹ En numerosas ocasiones, en efecto, Juan Ramón tuvo que salir al paso de acusaciones acerca de los motivos de su salida de España, y una vez en Cuba, acerca de su simpatía hacia la República o el levantamiento militar. Siempre con ojo avizor, tuvo que salir al quite de continuas manifestaciones que lo acusaban de haber traicionado los ideales republicanos, cuando no tuvo que insistir para que se publicara exactamente lo que él había dejado dicho o escrito. Un claro ejemplo lo ofrece la entrevista que el periodista Eddie Chivás había realizado el 19 de mayo al poeta para las páginas de la revista *Bohemia*, y que se había publicado omitiendo muchos fragmentos de las contestaciones de Juan Ramón. Ante esto, el poeta instó al director de la revista, a través de una carta, a que se publicara íntegramente la entrevista: “Muy Sr. Mío y amigo: he leído en el último número de *Bohemia*, la letra de la entrevista que tuve hace algunos días con el Sr. Eddy Chibás. Yo soy partidario de la exactitud, ineludible cuando se trata de un escrito. Le envío a usted copia “exacta” de las notas que le di al Sr. Chibás y de las que tenía ya dispuestas para el próximo número de su revista. Sé bien el escaso interés que todo esto tiene para el público en jeneral; pero para mí tiene mucho. Y me consuela la idea de que quien no quiera leerme, no está obligado a ello.” Esta carta, junto a la contestación del director a Juan Ramón en la que en un principio está de acuerdo en publicar la entrevista completa, si bien nunca se hizo, una nota a la revista *Pueblo de La Habana* en la que sí finalmente se reprodujo, así como la entrevista completa, están incluidas en *Guerra en España*, op. cit., pp.157-167.

³²² Gastón Baquero: “Juan Ramón, vivo en el recuerdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1981), 376-378, pp. 81-89.

Esta marcha incesante de colaboraciones literarias continuó en el año treinta y ocho y ya en el mes de enero, los alumnos y amigos del Conservatorio Bach de La Habana publican *Presencia*, revista de poesía que dirige el propio Juan Ramón³²³. Tan sólo salió a la luz este primer número en el que escritor andaluz participó con un fragmento en prosa titulado “La belleza”, y que aparece junto a otras composiciones de San Juan de la Cruz y Willian Blake. En febrero publica *Crítica*, conjunto de fragmentos sobre poesía que aparecieron en *Grafos*, publicación en la que continuó colaborando los meses de marzo, abril y junio.

Finalmente, la insistencia de Zenobia por visitar a sus familiares en Estados Unidos tuvo su eco en Juan Ramón, y en agosto emprendieron viaje rumbo a Nueva York. No descuidó Zenobia su *Diario*, ofreciendo durante los más de tres meses de estancia en tierras norteamericanas, detalles de una vida llena de encuentros con familiares, amigos e intelectuales norteamericanos. En Nueva York permanecieron hasta el 30 de noviembre, en el que embarcan de regreso a La Habana. Apenas dos meses estuvieron en esta ocasión en la isla, para proseguir, a partir de enero de 1939, vida y obra por otras tierras de América: en Florida entre 1939 y 1942; en Washington y Riverdale hasta 1950; finalmente, en Puerto Rico hasta la muerte de Zenobia en 1956 y la de Juan Ramón dos años después.

Cuando ya parecía, por tanto, en el meridiano de los años treinta, que la obra de Juan Ramón Jiménez estaba del todo cerrada y exangüe, de vuelta el propio poeta de honores, homenajes e incluso de un magisterio lírico discutido en España por muchos, hecha trizas, en definitiva, su corona lírica, vuelven a transfigurarse, poesía y poeta, en un nuevo horizonte lírico en el que la luz antillana participa en su obra, a la par que el

³²³ *Presencia*, Año 1, número 1, enero, 1938. Años más tarde se publicaría también en Cuba una revista con el mismo título, *Presencia*, (La Habana 1957-1959), dirigida por Ramón Azarzola Blanco, José Jorge Gómez y Francisco Chofre.

trasterrado maestro español inicia lo que hemos denominado su segundo magisterio lírico. In situ y muy pronto, en el mismo año 1937, se percató el propio Lezama del alcance de este encuentro entre Juan Ramón y los bisoños poetas antillanos: “Ahora estamos en presencia de una aventura excepcional: un poeta de cuidada madurez va a tropezar con una lírica incipiente”³²⁴. En efecto, una excepcional aventura poética iba a comenzar con el encuentro entre Juan Ramón, Lezama y la mayoría de los escritores originistas³²⁵.

II. 2. 2. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y JOSÉ LEZAMA LIMA

En los primeros meses del año treinta y siete, meses de efervescencia creadora e incesante participación de Juan Ramón Jiménez en la vida cultural cubana, el maestro andaluz conoce a José Lezama Lima, a la sazón un joven escritor de veintiséis años que apenas había publicado algunos versos, un cuento, y otros breves trabajos en la revista *Grafos de La Habana*³²⁶. La admiración, sin embargo, por el autor de *Eternidades* estaba

³²⁴ *Presencia*, Año 1, número 1, enero, 1938.

³²⁵ También Cintio Vitier había dejado claro en el año 1944 la fundamental aportación de la poesía juanramoniana en sus comienzos literarios: “La metafísica, los temas únicos de Juan Ramón, su manera constante -sólo cada vez más profunda- de resolverlos y diluirlos en un sueño esencial, en una esencia soñadora que no se le ve el origen, acabaron por entregarme un linaje de melancolía tiránica, de aislamiento sencillo y totalizador, de gracia dialéctica tan sobria, en fin, tan espontánea, que aún no sé cómo pude, de algún modo, trascenderla”. Cintio Vitier: *Experiencia de la poesía*, La Habana, 1944, p. 11. A su vez Fina García Marruz ha escrito elogiosas páginas sobre el maestro andaluz: “Había tocado la espuela árabe, la del encantamiento. ¡Leerlo por primera vez, en aquel libro grande, *Canción*, de tapas de un oro nuevo que nos regaló nuestro padre por las navidades! ¡Otoño de mil novecientos treinta y seis, que nos trajo al poeta y a su mujer, de la tragedia de la guerra a nuestras playas!”, en Fina García Marruz: “Juan Ramón”, del libro inédito *El orden del homenaje*, incluido en *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 2003, p. 59.

³²⁶ Si bien Lezama, a esa edad, ya había compuesto “Muerte de Narciso” y muchas otras composiciones, lo cierto es que sólo se podía conocer de su labor creadora lo que había publicado en *Grafos*: “Tiempo negado”, un artículo sobre el pintor Arístides Fernández en diciembre de 1935, y en el año 36 tres colaboraciones: “Poesía I-XVIII”, en el mes de mayo; “Soledades habitadas por Cernuda” en agosto; y en diciembre, el cuento “Fugados”. Datos tomados de “Lezama Lima en las publicaciones periódicas cubanas”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (1988), 2. No es por tanto exacto afirmar: “El encuentro entre Lezama y Juan Ramón no es simplemente anecdótico, sino que significa el contacto entre los dos grandes patriarcas de la poesía hispánica de ese momento”, en la *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, de Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, Madrid, Akal, 1987, p. 260.

ya presente en el joven Lezama antes aun de conocerlo personalmente:

Yo vivía en una forma exacerbada la soledad de la adolescencia y no encontraba a nadie que me presentara a J. R. Jiménez. Pero un día en los avisos que esta sociedad Lyceum publicaba en los periódicos me encontré, con gran sorpresa mía, que decía que J.R. Jiménez recibiría a los poetas jóvenes y a cuantos quisieran conocerlo, después de las cinco³²⁷.

Desde muy pronto, en efecto, el nuevo huésped había recibido y tratado a escritores y poetas consagrados, a la vez que no dejó de alentar a otros jovencísimos poetas bisoños; y no es sino Gastón Baquero, de nuevo, el que distingue, entre tan valiosas circunstancias, el particular encuentro entre Lezama y Juan Ramón:

Evoco en este terreno el encuentro con José Lezama Lima, quien por aquellos años andaba discutidísimo y negado, salvo por unas pocas personas, que como la de quien esto escribe se habían aproximado ya al Poeta, gracias a un hecho mágico del que no es oportuno hablar ahora. Fue realmente un acto creador de Juan Ramón el diálogo con Lezama. Tendencias poéticas, estilos, edad, visión del mundo y de las gentes, todo concurría a mantenerlos distantes y separados. Eran dos astros incompatibles, aparentemente cerrado el uno para el otro. A pesar de eso se produjo el fenómeno eléctrico (lo que el griego llamaba eléctrico) de la simpatía, del entendimiento profundo, del respeto mutuo. La gran mirada vivificante de Juan Ramón descubrió, debajo de la espesa capa de erudición y de calculada frialdad en que Lezama envolvía sus contactos (sus alejamientos, más bien) con los humanos, la existencia de una mina poética descomunal, de una montaña de poesía sumergida³²⁸.

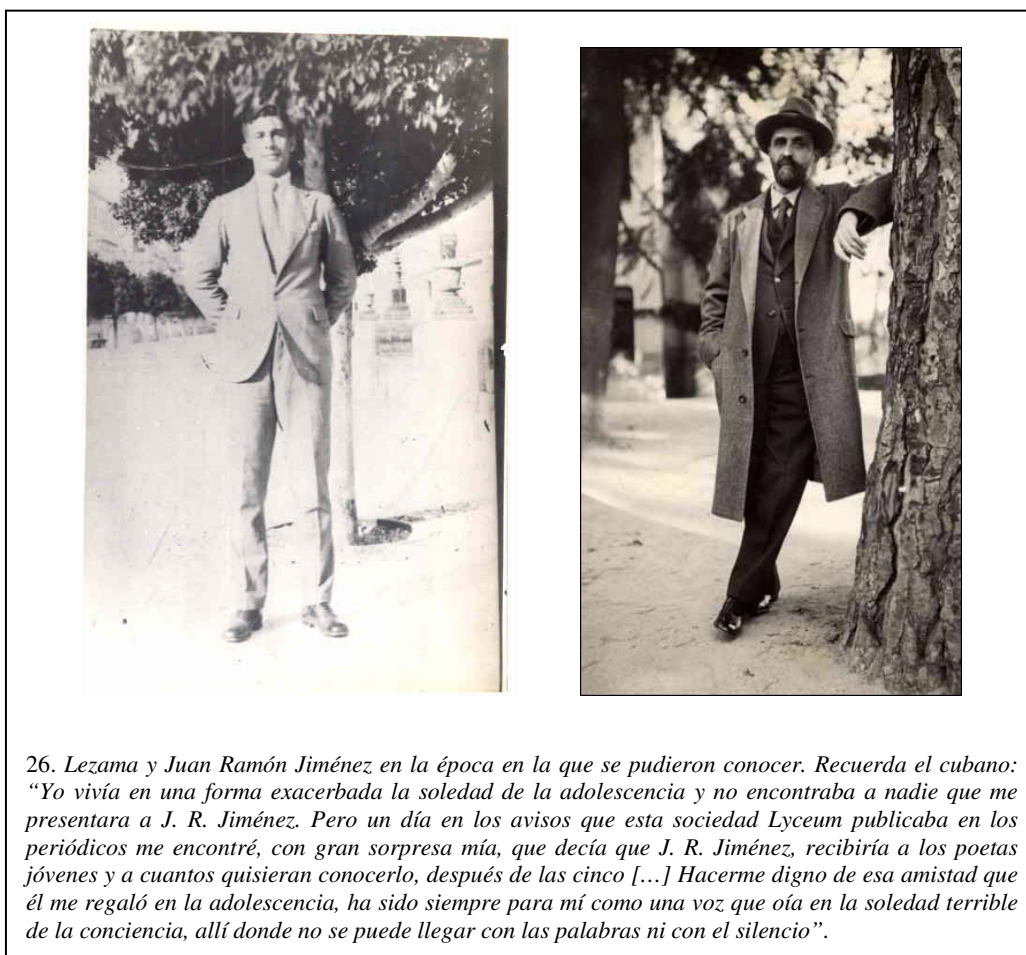
No hubo de pasar mucho tiempo para que el afecto y el reconocimiento fueran mutuos, pues pocos meses después de conocerse, ya sus nombres, codo a codo, aparecen en junio del mismo año en el primer número de *Verbum*, revista de la

Si uno, Juan Ramón, era sin duda una de las cimas de la poesía en castellano, Lezama no era aún sino un incipiente escritor, apenas conocido en la misma Habana.

³²⁷ José Lezama Lima: “Recuerdos de J.R.J”, en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea, op.cit.*, p.419.

³²⁸ Gastón Baquero: “Juan Ramón, vivo en el recuerdo”, *loc.cit.* p. 85.

Asociación Nacional de Estudiantes de la Universidad de La Habana en la que Lezama había cursado estudios de Derecho. Si bien se lee su nombre en los membretes de la publicación tan sólo con en el puesto de secretario, en verdad era el propio Lezama quien la dirigía y, asimismo, decidía en gran medida los ensayos y demás trabajos de estricta creación literaria que debían aparecer. No es de extrañar de esta manera, que tanto en el primer número como en las sucesivas entregas de *Verbum*, destacaran entre todas las demás colaboraciones los nombres de Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima.



El poeta de Moguer abría, efectivamente, el primer número de *Verbum* con un trabajo, “Brazo español”, en el que glosaba algunos aspectos de la obra de cuatro pintores españoles: Eduardo Rosales, José Gutiérrez Solana, Juan de Echevarría y

Eduardo Vicente; justo a continuación, Lezama publicaba el estudio “El secreto de Garcilaso”³²⁹, con una dedicatoria inicial al propio Juan Ramón. Una breve nota también de Lezama, ya al final del número, en la que promovía la “Fundación de un estudio libre de pintura y escultura”, cerraba esta primera entrega.

Encabezaba de nuevo la portada del segundo número de *Verbum*, el correspondiente a los meses de julio y agosto del mismo año 37, el nombre de Juan Ramón Jiménez, quien participa en esta ocasión con “Límite del Progreso”, un conjunto de notas en contra del maquinismo capitalista que el poeta andaluz denunciaba a partir de su última visita a la ciudad de Nueva York. El último fragmento está dedicado a José Lezama Lima y se inicia con estas palabras: “El hombre es libre, tiene que ser libre; su primera virtud, su gran hermosura es la libertad”³³⁰. En esta segunda entrega, Lezama se decide a su vez a publicar el poema *Muerte de Narciso*, compuesto empero varios años antes y que, como es sabido, supuso el arranque y el reconocimiento de su incipiente trayectoria poética³³¹.

³²⁹ El dos de enero de 1937, Lezama había leído ya este trabajo para los Amigos de la Cultura Francesa tal como señala Gema Areta en su introducción a la edición facsimilar de la revista. Una primera versión de este mismo texto, nos informa también, se publicó en *Polémica*, (1936), 3, pp.26-28, con el título “Introducción a Garcilaso”, *Verbum, op.cit.* p.48.

³³⁰ *Ibíd.*, p.144.

³³¹ Es menester indicar que Lezama, antes de empezar a publicar sus poemas en estas y otras revistas habaneras a partir del año 36, había escrito, parece obvio, muchas otras composiciones. Bajo el título de *Inicio y escape*, se dieron a conocer por el crítico Emilio de Armas, un conjunto de veintiún poemas escritos entre 1927 y 1932, que, precisamente, aparecen encabezados por cuatro versos de un libro temprano de Juan Ramón, *Jardines lejanos*, de 1904: “Cuando ella se ha ido,/es cuando yo la miro./Luego cuando ella viene/ ella desaparece”. El aprecio de Lezama por Juan Ramón parece, pues, arrancar de la propia adolescencia del escritor cubano en la que escribiera estas “Poesías de su autor José Lezama”, tal como aparecen al frente del cuaderno en el que se conservan.. En este mismo cuaderno, y sin fechar, se encuentran también dos versiones de una misma décima dedicadas a Juan Ramón que, posiblemente, por su apelación cercana y directa al poeta, pudieron ser escritas durante su estancia en La Habana. De las dos, la primera versión de la décima es suficiente como testimonio para ofrecernos, una vez más, el aprecio de Lezama por Juan Ramón: “DÉCIMA QUE ES FELICITACIÓN A JUAN RAMÓN /sorprendido a fin de año, buscando Palma y Estrella/ Querido Juan Ramón,/ en ti, solo, pulcro y buscando/ la estrella nueva cantando./ La palma, en nuevo rincón,/ vuelve, es cola y es corazón,/ a una cierta Primavera/ de plata que reverbera/ en su centro tan oscuro/ En el puro, en el puro/ símbolo de plata rielera.” En José Lezama Lima: *Poesía Completa*. Vol.II. Edición de Emilio de Armas. Madrid, Aguilar, 1988, pp.197-244 y 248-249.

Junto a la primera reseña sobre el poema recién publicado de Lezama, a cargo del presbítero Ángel Gaztelu, en el tercer número de *Verbum*, en la calle el mes de noviembre y a la postre el último en salir, aparece un trabajo de Lezama sobre la poesía del maestro andaluz: "Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía", unas ocho páginas en las que además de ensalzar el verso de Juan Ramón, denuncia la carestía de una crítica capaz de estar a la altura del esfuerzo poético del autor andaluz. Si bien no colabora directamente en esta ocasión Juan Ramón, el interés de Lezama por que apareciera el autor de *Arias Tristes* en las páginas de *Verbum*, le llevó a idear incluso un número especial dedicado a su obra. Sería el número cinco de la publicación, según se desprende de la siguiente carta de Lezama a Jorge Mañach: "Le envío ahora por conducto universitario la revista *Verbum*, que hacemos unos cuantos estudiantes y estudiosos. Quería ahora decirle que el número 5 estará dedicado a Juan Ramón Jiménez"³³². *Verbum*, en cualquier caso, testimonia por sí sola la connivencia de una amistad capital en la formación poética del joven Lezama, que, además, y simultáneamente a las sucesivas entregas de la revista, dio lugar a otras importantes colaboraciones literarias entre ambos escritores.

A finales del mes de julio, es decir, en el mismo mes en el que sale a la luz el segundo número de *Verbum*, Zenobia va anotando en su diario, en los días 26, 27 y 28, la redacción de otro trabajo en el que aparece una vez más el nombre de Lezama:

Trabajé seguidamente toda la mañana mientras me dictaba J.R. del "Coloquio" de Lezama Lima. Este trabajo no es muy satisfactorio, ya que todo lo que J.R. hace es ponerlo en español. Hay tanto atribuido a J.R. que él nunca dijo ni pensó decir y tanto que realmente dijo y está incorporado a los comentarios de L [ezama] L [ima], que hubiera tomado más tiempo desenredar la madeja que escribirlo de nuevo. Sin embargo, había suficiente valor en el diálogo como para salvarlo³³³.

³³² Eloísa Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998, p.245.

³³³ Zenobia Camprubí: *Diarios, op. cit.*, p. 72-73.

En realidad se trataba de la transcripción de unas conversaciones que habían tenido los dos escritores al poco tiempo de conocerse, y en que dialogaron fundamentalmente acerca del posible problema de una teleología insular. Lezama quiso recrear esa conversación con el maestro andaluz y de ahí surgió el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. Si bien se publicó en la *Revista cubana* en el número correspondiente al primer trimestre del año 38, el *Coloquio* estaba ya perfilado en junio de 1937. Es sorprendente que un autor tan celoso y meticuloso de su labor poética como Juan Ramón, aceptara tomar parte en un diálogo ficcional escrito casi por completo por un joven poeta de la ciudad. En la alta calidad literaria del *Coloquio*, supo reconocer Juan Ramón valores suficientes para aceptar el ofrecimiento de Lezama, que supone, en definitiva, la participación de ambos en el mismo fluir poético. Es harto significativa la nota que inserta Juan Ramón al inicio del *Coloquio*:

NOTA: En las opiniones que José Lezama Lima "me obliga a escribir con su pletórica pluma", hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga a no abandonarlo como ajeno. Además, el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios.

He preferido recoger todo lo que mi amigo me adjudica y hacerlo mío en lo posible, a protestarlo con un no firme, como es necesario hacer a veces con el supuesto escrito ajeno de otros y fáciles dialogadores³³⁴.

Las colaboraciones del maestro andaluz en *Verbum*, la gestación al mismo tiempo del *Coloquio*, junto al frecuente trato personal entre ambos a lo largo del año 37, supuso la cristalización de una amistad entre Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima que perduró más de veinte años, hasta la muerte de Juan Ramón en Puerto Rico, ya Premio Nobel, en 1958.

³³⁴ José Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, op.cit. p. 155.

En todos estos años, Juan Ramón será el único escritor no cubano que participa en todas las iniciativas editoriales en las que Lezama se embarca: en *Verbum* (1937), y posteriormente en las sucesivas publicaciones que irían surgiendo bajo la dirección del poeta cubano: *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1957)³³⁵. Es más: no es casual, sino señal inequívoca de la pleitesía poética que Lezama rendía a Juan Ramón, que a pesar de los veinte años que separan el primer número de *Verbum* de las últimas entregas de *Orígenes*, sea el nombre de Juan Ramón el que esté presente en momentos muy señalados. Fue Lezama quien tuvo la deferencia de solicitar de Juan Ramón alguna composición con la que abrir e iniciar la revista *Verbum*; fue Lezama quien decidió publicar en *Orígenes*, en el año 53, un incómodo texto de Juan Ramón en el que arremetía contra la mayoría de los poetas del 27, y que provocó, finalmente, la desaparición de la revista³³⁶. Lezama, en definitiva, daba un nuevo testimonio de su fidelidad al maestro andaluz, veinte años después de su primer encuentro personal y de la publicación del primer trabajo de Juan Ramón³³⁷. No en vano, para Lezama, no publicar en *Orígenes* el trabajo de la discordia de Juan Ramón “sería comparable a no publicarle un texto a Góngora o a Garcilaso”³³⁸ testimoniando una vez más la pleitesía poética del poeta de La Habana hacia el de Moguer.

³³⁵ Amplía estas consideraciones Armando López Castro en “Juan Ramón Jiménez y la revista *Orígenes*”, en *Literatura de las Américas 1898-1998*, Universidad de León, 2000.

³³⁶ La desaparición de *Orígenes* conllevó una serie de reacciones en cadena por parte de los escritores cubanos que habían participado sistemáticamente en la aparición de la publicación, así como de los poetas españoles que habían colaborado puntualmente en sus páginas.

³³⁷ El detonante de la desaparición de la revista *Orígenes* fue, en efecto, la publicación de la colaboración de Juan Ramón Jiménez “Crítica paralela” aparecida en el número 34 de 1953.

³³⁸ Testimonio de Cintio Vitier en Carlos Espinosa: *Cercanía de José Lezama Lima*, op. cit., p. 72.

II. 3. LA HABANA SECRETA DE MARÍA ZAMBRANO

En el último lustro de los años treinta, tiene lugar otro encuentro definitivo para la trayectoria poética de Lezama. En el mismo año de 1936, llega a La Habana la filósofa española María Zambrano. Cuando Juan Ramón Jiménez puso pie en Cuba, todos los intelectuales, escritores y artistas conocían su trayectoria, sabían de su magisterio entre los poetas más jóvenes y su relación con el modernismo, en particular con la persona y la poesía de Rubén Darío. Y María Zambrano, ¿quién era aquella pensadora que llegaba por La Habana, simplemente de paso, rumbo a Chile, un día de octubre del año 36?, ¿qué significaba en el panorama cultural español e hispanoamericano María Zambrano en estos años? y, en definitiva, ¿quién era cuando conoce a José Lezama Lima?

En los mismos años en que el *Grupo Minorista* desarrolla su actividad literaria y política en La Habana de finales de los años veinte y principios de la década de los treinta, en España se funden la generación finisecular de los Machado, Juan Ramón Jiménez o Valle-Inclán con un incipiente grupo de escritores y artistas, la que finalmente conocemos con el nombre de generación del 27. Uno de los vínculos que facilitaron el conocimiento y el trato entre unos y otros fue, sin duda, la plataforma literaria de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. María Zambrano tuvo la fortuna, de estar en estos años de esplendor literario a la sombra del filósofo madrileño³³⁹, que

³³⁹ Las relaciones de María Zambrano con José Ortega y Gasset las estudia ampliamente Jesús Moreno Sanz en su introducción al libro de María Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Ediciones Morata, 1996. En particular, en el capítulo III, “El tiempo del pacto” estudia la relación entre los dos filósofos a partir de tres importantes cartas que la pensadora española enviara al director de la *Revista de Occidente* entre 1930 y 1932: “La dinámica de estas tres cartas nos muestra el vaivén que Zambrano recorrió entre 1930 y 1932, desde su enérgico punto de partida en los artículos de 1928, y en 1929-1930 con la colaboración y publicación de H.L., sus más claros testimonios, no sólo de lo que entonces pensaba, sino de lo que realmente pensará”, p. 135. También se pueden consultar varios artículos incluidos en la *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2004. En particular, de Mercedes Gómez Blesa, “Ortega, Unamuno,

por entonces aglutinaba en su tertulia y a través de la dirección de su publicación a las más conocidas plumas literarias del momento y a las que empezaban ya a despuntar³⁴⁰.

Por una parte, por tanto, la pensadora española tuvo la ocasión en sus años universitarios de Madrid, de conocer y tratar a Xabier Zubiri y José Ortega y Gasset y, a través de ellos, a Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Manuel Azaña y, por supuesto, a Antonio Machado, quien era amigo de su padre, Blas Zambrano. De otra parte, María Zambrano se mueve en otros círculos intelectuales, en torno a las respectivas revistas que los aglutinan. Con la revista *Cruz y Raya*³⁴¹ y su tertulia, la pensadora española entra en contacto con José Bergamín, uno de sus grandes amigos³⁴². En *Cuatro Vientos*, entabla relación con Federico García Lorca, Dámaso Alonso y Jorge Guillén. En definitiva, durante todo el primer lustro de los años treinta, María Zambrano se relaciona con gran parte de los escritores más prestigiosos del país, publica en reconocidas revistas, y da a conocer su primer libro: *Horizonte del liberalismo*³⁴³.

El 14 de septiembre de 1936 María Zambrano había contraído matrimonio civil con el diplomático Alfonso Rodríguez Aldave, quien pocas semanas antes había sido

Zambrano: la relación entre razón-vida”, pp. 173-180; de Ramón Roig Barberá: “María Zambrano: la búsqueda de la conciliación entre las entrañas (Unamuno) y la conciencia (Ortega)”, pp. 325-332; y de María Joao dos Santos das Neves: “Ortega y Unamuno inspiradores de la razón poética”, pp. 386-392.

³⁴⁰ Entre las bibliografías más completas sobre la vida y obra de María Zambrano en estos años, caben destacar las siguientes: Juan Fernando Ortega Muñoz: *María Zambrano, su vida y su obra*, Málaga, Junta de Andalucía, 1992; Jesús Moreno Sanz: *La razón en la sombra*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 631-653. Recientemente, de Jesús Moreno Sanz y Sebastián Fenoy, “Cronología y geografía del exilio”, en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, (2003), 59, pp. 9-23.

³⁴¹ *Cruz y raya. Revista de afirmación y negación*. Madrid, abril de 1933-junio 1936. Fundada por José Bergamín se definió como una revista republicana y neocatólica. No se limitó a la literatura pues incluyó trabajos sobre historia, filosofía, política y artes. Por su ímpetu inicial y su acomodación a las circunstancias republicanas fue la gran revista de los años treinta en España. Además de María Zambrano, entre los colaboradores de la revista se incluyen José Ortega y Gasset, Manuel de Falla, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Miguel Hernández, T. S. Eliot, o Max Jacob.

³⁴² Para las relaciones de Zambrano y Bergamín, consultar en las *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, op. cit., el artículo de Juana Sánchez-Gey Venegas: “Bergamín y María Zambrano”, pp. 371-377.

³⁴³ María Zambrano: *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1930. Jesús Moreno Sanz ha realizado una nueva edición de este libro, incorporando una extensa introducción de 200 páginas. Para Moreno, con este libro, la pensadora española “Comienza, pues, el arduo camino de quien se empeñó en que tras la tragedia misma hay una permanente sorpresa espiritual que es la que, una y otra vez, recrea el mundo en cada ser humano”, en María Zambrano: *Horizonte del liberalismo*. Edición, y estudio introductorio a cargo de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Morata, 1996, p. 186.

nombrado secretario de la Embajada española en Chile. A principios del mes de octubre el joven matrimonio embarca rumbo a Santiago de Chile en un buque frutero, el *Santa Rita*, con escalas en varios puertos de Ecuador, Perú y Cuba. Tras varias semanas de travesía llegan a La Habana, y ese mismo día de atraque e impresiones habaneras, María Zambrano y su marido son invitados a una cena de bienvenida por un grupo de intelectuales afectos a la República. Esa misma noche, en esa cena, María Zambrano conoce a José Lezama Lima.



27. María Zambrano, sentada a la derecha, en la Embajada de España en Chile, en 1937. Alfonso Rodríguez Aldave, de pie a la izquierda. En una escala en La Habana en este viaje hacia Santiago de Chile, María Zambrano conoció a José Lezama Lima en octubre de 1936.

Como ya se anotó al describir los primeros encuentros de José Lezama Lima con Juan Ramón Jiménez, en este mismo año de 1936, el futuro autor de *Paradiso* no era más que un joven estudiante de Derecho de 26 años que apenas había publicado algún que otro poema y ensayo. Es importante subrayar esta circunstancia en estos capítulos en los que se trata fundamentalmente de los años de formación de Lezama y por su parte, la joven filósofa española había cumplido en abril 32 años y llegaba a las

Américas con cierto renombre, en efecto, como discípula del afamado José Ortega y Gasset y ensayista en no pocas publicaciones españolas. Se iniciaba así una larga relación amistosa sostenida por el trato personal durante los periodos que María Zambrano vivió en La Habana entre 1936 y 1953. A partir de esta fecha, la amistad se mantiene exclusivamente por carta hasta la muerte del escritor cubano en agosto de 1976.

Toda la trayectoria poética e intelectual de José Lezama Lima, desde que publica su primer libro de poemas *Enemigo Rumor* en 1941, hasta los albores de los años setenta en que el propio autor le envía algunas composiciones de su último libro, *Fragmentos a su imán*, publicado póstumamente, se enmarca dentro de las cotas cronológicas de la amistad que mantuvo con María Zambrano. Es más, cuarenta años después de su primer encuentro, Zambrano le comunica a Lezama que ha recibido el primer tomo de sus *Obras Completas*, en la editorial Aguilar, y se lo cuenta en la que sería su última carta, fechada el 2 de julio de 1976:

Y tengo el primer tomo de sus Obras Completas (Aguilar. México) que por ¿azar? supe se había publicado y me lo prestaron. Se lo comuniqué a Valente que enseguida escribió a un amigo que estaba entonces en México a tiempo de que adquiriese dos ejemplares y me lo ha regalado³⁴⁴.

Paradójicamente, Lezama no pudo ya leer, ver si acaso, ni este volumen de sus propias *Obras Completas* ni la carta de María Zambrano. No llegaron a tiempo. José Lezama Lima moría repentinamente en el Hospital San Calixto García de La Habana el 8 de agosto de 1976.

Pero es esta una imagen cristalina que encarna la dilatada relación de los dos escritores: María Zambrano, que conoce a Lezama en cuando éste era tan sólo un joven deseoso por penetrar en el misterio de la creación poética y que en esas fechas había

³⁴⁴ María Zambrano: *La Cuba secreta, op.cit.* p. 233.

publicado muy poca cosa, se encuentra a la muerte del amigo poeta con el primer volumen de sus *Obras Completas* entre sus manos. Toda una vida, sin duda, todo un transitar el de María Zambrano por la vida y obra del poeta cubano, tal como ella misma se lo comunicaba, poco después de su fallecimiento, a su amigo Edison Simons:

Durante siglos he estado bastante sola hablando, pidiendo, llamando a las puertas de Revistas y Editoriales por Lezama; en su tierra misma. Le conocí a las pocas horas de poner el pie en La Habana de paso para Chile en Octubre de 1936. el [sic] no había publicado nada o no me lo dijeron. ni [sic] si era poeta. Y para nada me fue necesario. Supe. Y él, según me dijo había leído lo que publiqué en la *R. de O.* y en *Cruz y Raya*. Y que era discípula de Ortega y Gasset. Pero creo que sin nada de ello me hubiera sido amigo y hubiese estado casi silenciosamente en honda comunicación. Y en nuestra amistad no hubo nunca fisura³⁴⁵.

Extramuros de Cuba, María Zambrano quedaba tras la muerte del autor de *Paradiso* como una fiel centinela de su poesía y de su pensamiento en su retiro de La Pièce en Francia, Ginebra o, finalmente, en España. Cuando inicia su relación epistolar con Lezama en 1939, Zambrano ya le anuncia la publicación inminente de su libro *Poesía y Filosofía*³⁴⁶ y desde entonces, le hará llegar a Lezama de manera personal o por correo sus otras publicaciones. Además de recibir numerosas colaboraciones para sus propias revistas, Lezama es acreedor, en efecto, de libros decisivos en la bibliografía de Zambrano y en su correspondencia se da noticia del envío de muchos de estos trabajos, entre otros, de *El hombre y lo divino* (1955), *Persona y Democracia* (1958), *La Tumba de Antígona* (1967), las *Obras reunidas* (1971), las separatas de “El libro de Job y el pájaro” (1969), “El vaso de Atenas” (1973), en fin, algunos de los títulos más significativos en su trayectoria filosófica³⁴⁷.

³⁴⁵ María Zambrano: *Correspondencias Simons / Zambrano*, Madrid, Fugaz, 1995, p.18.

³⁴⁶ María Zambrano: *Filosofía y poesía*, México, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Michoacán, 1937.

³⁴⁷ Entre las bibliografías más completas sobre la vida y obra de María Zambrano en estos años, caben destacar las siguientes, Juan Fernando Ortega Muñoz: *María Zambrano, su vida y su obra*, Málaga, Junta

Es evidente, sin embargo, que estos cuarenta años de amistad no fueron monocordes. En las diferentes estancias de la filósofa española en La Habana desde 1940 a 1954, el trato personal entre los dos se acentuó y la amistosa relación oscilaba entre el roce y el goce intelectual cuando coincidían en los múltiples cursos y conferencias que en aquellos años se daban en el Ateneo, en el Lyceum, en la Universidad. Más incluso, cuando de una manera más familiar, se reunían en casa del músico Julián Orbón, junto a los Vitier, Eliseo Diego, el Padre Ángel Gáztelu: “Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos para disimular la desesperación”, le escribe Lezama a Zambrano recordando estos encuentros en una de sus últimas cartas de 1975³⁴⁸.

Un primer periodo de las relaciones personales e intelectuales entre María Zambrano y José Lezama Lima, que es lo que ahora nos interesa destacar, se cifra entre el año 1936 y 1953, en que las hermanas Zambrano, María y Araceli, deciden trasladarse a Roma, a la céntrica Piazza del Popolo, para continuar su peregrino exilio. Las dos primeras cartas que se conservan, una de José Lezama Lima a Zambrano y su respuesta, datan de 1939. Ya entonces, en esa carta, Lezama le envía *Espuela de Plata*³⁴⁹, segunda publicación que dirigía el poeta cubano tras la efímera *Verbum* (1937), y aprovecha para solicitarle alguna colaboración para un próximo número de la revista. María Zambrano participaría, finalmente, con el trabajo “Franz Kafka, mártir de la miseria humana” en la entrega de agosto de 1941³⁵⁰. Lezama, por su parte, había publicado en sucesivos números de esta publicación, muchos de los poemas que posteriormente se incluyeron en su primer libro, *Enemigo Rumor* (1941). María

de Andalucía, 1992; Jesús Moreno Sanz: *La razón en la sombra*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 631-653. Recientemente, de Jesús Moreno Sanz y Sebastián Fenoy, “Cronología y geografía del exilio”, en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, loc. cit. pp. 9-23.

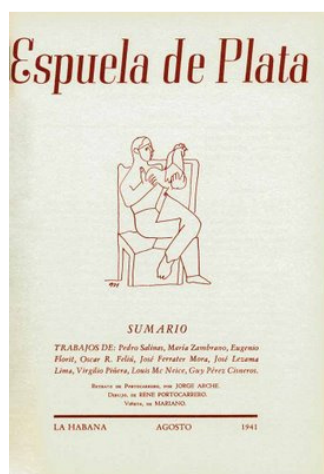
³⁴⁸ Eloísa Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op. cit. p. 302.

³⁴⁹ Recientemente se ha publicado en facsímil esta publicación: *Espuela de Plata*, Prólogo de Gema Areta, Renacimiento, Sevilla, 2002.

³⁵⁰ María Zambrano: “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, en *Espuela de Plata*, (1941), pp. 3-8.

Zambrano, al recibirlo, ya le habla en otra carta del misterio sinfónico de sus versos y del eco angelical de sus composiciones³⁵¹ estando por tanto siempre la filósofa andaluza, desde sus comienzos, al tanto del trabajo poético e intelectual de su amigo cubano. Siempre cuidó Lezama de que le llegaran sus revistas, sus trabajos, sus libros, siempre valoró y estimó la opinión de la filósofa española.

El cansancio y la escasa viabilidad económica provocaron la desaparición de *Espuela de Plata* en agosto de 1942. Sin respiro por la necesidad de tener un medio propio de publicitar sus trabajos, Lezama inicia un mes después una nueva aventura editorial junto a su amigo sacerdote, su amigo poeta Ángel Gaztelu. La desaparición de *Espuela de Plata* provocó la dispersión de algunos de sus integrantes y la aparición de tres revistas diferentes. Lezama y Gaztelu, en un giro sistólico hacia una poesía más espiritulista y religiosa, lanzan *Nadie Parecía*, con un significativo subtítulo “Cuaderno de lo Bello con Dios”. Otros jóvenes escritores que venían relacionándose dentro de los mismos círculos culturales habaneros publican simultáneamente otras revistas. Gastón Baquero publica entre 1942 y 1943 *Clavileño*, y Virgilio Piñera, *Poeta*³⁵².



28. Portada de *Espuela de Plata*.

³⁵¹ En carta de 1941, acerca de *Enemigo Rumor*, le comentaba María Zambrano: "Creo tienes poemas perfectos y un mundo ancho, misterioso", en María Zambrano: *La Cuba secreta*, op.cit, p.201.

³⁵² Sobre todas estas publicaciones daremos precisa información en el apartado V.3 del capítulo V: "Orfismo y catolicismo en las revistas de Lezama: Orígenes".

El carácter netamente poético de la nueva revista de Lezama posiblemente explique la ausencia de alguna colaboración de María Zambrano. Había participado en *Espuela de Plata*, y lo haría, de una forma mucho más activa y decisiva, en *Orígenes*. Sí publica, en cambio, dos breves ensayos en la revista de Virgilio Piñera, “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” y “Encuesta para las esfinges”³⁵³.

II.3.1. MARÍA ZAMBRANO EN *ORÍGENES*

María Zambrano llega a La Habana el 1 de enero de 1940 y muy pronto, en estos primeros años de la década de los cuarenta, el reconocido timbre de su voz se escucha en los más prestigiosos centros de La Habana. Tan pronto participa junto a su marido Alfonso Rodríguez Aldave en un ciclo de conferencias en la “Asociación de Amigos de la República Española”³⁵⁴, como dicta un curso sobre Ortega y Gasset en el Ateneo de La Habana³⁵⁵. La joven filósofa española recibe invitaciones de las más variadas instituciones y va ejerciendo su magisterio entre los escritores más jóvenes, ávidos de conocer los principales hitos de la filosofía clásica y, sobre todo, de impregnarse de la nueva sensibilidad poética que sostenía cada una de las lecciones filosóficas que iba ofreciendo la sibila española. En este magisterio, solía estar acompañada de los nombres más señeros y prestigiosos de la intelectualidad cubana y española. Junto a su nombre, en las tarjetas de invitación a cada uno de los actos, aparecen algunos de los nombres que habían formado parte de la *Generación Minorista*

³⁵³ María Zambrano: “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, *Poeta*, (1942), y “Encuesta para las esfinges”, *Poeta*, (1943).

³⁵⁴ El consejo Directivo de Amigos de la República Española organizó un ciclo de conferencias en el que participaron escritores como José Ferrater Mora, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez junto a Alfonso Rodríguez Aldave y María Zambrano. El título de la conferencia de Zambrano fue “Un momento español: 1898”.

³⁵⁵ En la tarjeta de presentación de este acto, aparecen también los nombres de Medardo Vitier, como Presidente de la “Sección de Estudios Filosóficos” y José María Chacón y Calvo como Presidente del Ateneo. Una prueba más de la integración de María Zambrano en la cultura oficial cubana. La tarjeta se conserva en la Fundación María Zambrano.

y la *Revista de Avance*, que luego tratarían al mismo Juan Ramón Jiménez en su estancia en La Habana y, que en estos años, en efecto, conocían y se relacionaban también con la pensadora española María Zambrano. De este modo, aparecen de nuevo escritores como José María Chacón y Calvo, Jorge Mañach o Medardo Vitier, en estrecha relación con la autora de *Los Claros del bosque*³⁵⁶, y de otra parte, en compañía de otros intelectuales muy reconocidos como José Ferrater Mora, Claudio Sánchez Albornoz, Ramón Menéndez Pidal, Vicente Llorens o Pedro Henríquez Ureña.

La continua inquietud vital de María Zambrano le llevó a pasar varias estancias, siempre breves, en Puerto Rico, donde dicta igualmente cursos y ofrece conferencias³⁵⁷. De la experiencia puertorriqueña surge *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*³⁵⁸ en 1941, y del mismo año, *El freudismo, testimonio de un hombre actual*³⁵⁹. Los dos libros son publicados en la editorial de Manuel Altolaguirre en La Habana, *La Verónica*. María Zambrano, en fin, se da a conocer nada más llegar a Cuba como una excelente conferenciante y como una pensadora original que va calando en la formación del pensamiento poético de los jóvenes poetas cubanos, en José Lezama Lima, en Cintio Vitier, en Fina García Marruz y en Eliseo Diego, entre otros.

A principios de 1944, al giro sistólico que supuso la publicación de *Nadie Parecía*, le sigue una nueva publicación con más garantías de continuidad, nuestra ya mencionada revista *Orígenes*. La financiación y muchas de las posibles colaboraciones de escritores españoles y anglosajones estaban aseguradas con la participación del acaudalado y cosmopolita José Rodríguez Feo. Gracias a su mecenazgo, la dirección y los colaboradores de la publicación pudieron dedicarse exclusivamente a sostener la

³⁵⁶ María Zambrano: *Los Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

³⁵⁷ En las ya mencionadas *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, se incluye el trabajo de José Luis Abellán: "María Zambrano: la presencia de la Isla de Puerto Rico en su biografía", *op. cit.* pp. 402-408.

³⁵⁸ María Zambrano: *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, La Habana, La Verónica, 1940.

³⁵⁹ María Zambrano: *El freudismo, testimonio de un hombre actual*. La Habana, La Verónica, 1941.

calidad de cada una de las entregas. Muchos de los entresijos de la artesana elaboración de *Orígenes*, bien se pueden conocer en la correspondencia que Rodríguez Feo mantuvo durante esta época con Lezama y que publicó muchos años después³⁶⁰.

Rodríguez Feo, diez años menor que Lezama, conoció también a María Zambrano hacia 1941, en uno de los cursos que la filósofa andaluza ofreció en la Universidad. Se conserva también una breve correspondencia sostenida entre los dos intelectuales en la década de los cincuenta, marcada precisamente por el distanciamiento posterior entre Lezama y Feo, y que produjo la fractura de la revista en 1953³⁶¹. Las líneas matrices de la nueva revista, en cualquier caso, las definió José Lezama Lima, pero siempre rodeado y estimulado por una cohorte de amigos poetas que formaron lo que se conocería precisamente como la generación de *Orígenes*.

En esta década, entre la publicación del primer número de *Orígenes* en el año 1944 y la salida definitiva de María Zambrano hacia Roma en 1953, en estos diez años de vida y madurez poética y filosófica de ambos escritores, la vía comunicativa que sostiene su diálogo y su amistad es *Orígenes*. Tan sólo se conserva una invitación de Zambrano a Lezama para asistir a sus conferencias; ninguna de las cartas o invitaciones que el poeta cubano enviara a su amiga para colaborar en las páginas de *Orígenes* se conocen. El contacto personal en estos años, emplazaría en muchas otras ocasiones la necesidad de la comunicación epistolar. Cuando reanudan su correspondencia en 1953, María Zambrano alude a esas cartas perdidas³⁶².

María Zambrano, como la mayoría de los intelectuales exiliados, había adquirido el hábito de escribir, revisar y publicar sus textos en unas condiciones

³⁶⁰ José Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, Unión, 1997. El autor de este trabajo halló casualmente en una “librería de viejo” de La Habana un buen número de libros de la biblioteca particular de José Rodríguez Feo que revela un interés ecuménico presente en todo momento en las páginas de *Orígenes*.

³⁶¹ Las cartas de María Zambrano a José Rodríguez Feo se han editado gracias a la incesante búsqueda del escritor Jorge Luis Arcos en la revista *Unión*, La Habana, Abril-Mayo-Junio, 2004.

³⁶² Toda la correspondencia completa entre los dos escritores fue recogida en *Correspondencia. José Lezama Lima - María Zambrano. María Zambrano- María Luisa Bautista. Correspondencia. op. cit.*

marcadas por la inestabilidad económica y una muy continuada e incómoda movilidad. Las mudanzas estaban a la orden del día. Pero era sobre todo la incertidumbre por el destino de aquellos familiares y amigos que permanecían aún en España o habían huido a otros países cercanos más seguros, -muchos de ellos a la vecina Francia-, la circunstancia más aviesa de su lejano peregrinaje. En Zambrano, todas estas condiciones se daban, y en agosto de 1946, vuelve a París para reencontrarse con su madre enferma y su hermana Araceli, que permanecían allí desde su salida del país en 1939. Cuando llega, el panorama es desolador. La ardua y larga travesía trasatlántica impidió que Zambrano pudiera ver con vida a su madre y, de otra parte, su hermana Araceli acababa de pasar el calvario de presenciar la detención de su marido por los nazis en la Francia ocupada. Un episodio, además, con un trágico desenlace, ya que finalmente sería extraditado a España y fusilado.

Deciden quedarse entre tanto en París. Conoce a los intelectuales franceses - Sartre, Simone de Beauvoir, Malraux-, y de una manera más amistosa al poeta francés René Char y a Albert Camus. Acompañada de Araceli, y tras una nueva y breve estancia en México, vuelve a La Habana en 1948 para reanudar su actividad conferenciante. Entre los meses de mayo y junio pronuncia un ciclo de tres conferencias sobre la mística de San Juan de la Cruz³⁶³. María Zambrano se instala de nuevo en La Habana, donde permanecerá de una manera más o menos estable, y siempre acompañada por Araceli, hasta 1954. En estos años se desenvuelve en los círculos más conservadores de la cultura oficial cubana, a la vez que frecuenta a los poetas más jóvenes que había conocido años antes. En la casa del músico Julián Orbón solía reunirse con los integrantes de *Orígenes*, José Lezama Lima, Cintio Vitier y Eliseo

³⁶³ Las tres conferencias de María Zambrano se ofrecieron en el Ateneo fueron: “La mística: realización de la vida personal”, el día 28 de mayo; “San Juan de la Cruz. Vida y camino: La Noche Oscura”, el 4 de junio; “San Juan de la Cruz: El Cántico Espiritual”, el 11 de junio. Todas ellas en el Ateneo de La Habana.

Diego con sus respectivas esposas Fina y Bella García Marruz, Ángel Gaztelu y en algunas ocasiones también Agustín Pí y Octavio Smith. El círculo de amistades de María y Araceli Zambrano se ampliaba además con el trato frecuente del Dr. Gustavo Pittaluga y Josefina Tarafa. La señora Tarafa era una acaudalada amiga de Zambrano algo al margen de los circuitos culturales de La Habana. Tenía una gran casa habanera en la que Zambrano y su hermana la visitaban con frecuencia. Ayudó económicamente a las dos hermanas y su amistad se prolongó por largo tiempo. De hecho, la correspondencia entre María Zambrano y Josefina Tarafa es una de las más dilatadas que se hayan conservado³⁶⁴. Eran, por tanto, amistades muy diferentes las que las hermanas Zambrano frecuentaban en La Habana, diferentes e independientes, pues siendo Fifi Tarafa, como se le conocía, íntima amiga de Zambrano, sin embargo, en la correspondencia con José Lezama Lima no hay ni una sola mención de su nombre.

Más aún se debe constatar la estrecha amistad de María Zambrano con el doctor Gustavo Pittaluga. De origen italiano, había llegado a España en 1903 y destacado en los años de la República como un eminente hematólogo especialista en paludismo. Hombre sociable, en el Madrid de los años treinta frecuentaba las tertulias de los escritores, preferentemente la de Pío Baroja, quien le publicó *El vicio, la voluntad y la ironía*. Aún en España publicó numerosos libros, la mayoría de medicina. La guerra civil provocó su salida de España y emigró primero a Francia y posteriormente a Cuba. En su memoria familiar *Los Baroja*³⁶⁵, Julio Caro Baroja le dedica algunas páginas y recuerda varia anécdotas de este doctor de ingenio agudo y satírico. Recuerda don Julio, por ejemplo, que cuando estaba ya en Cuba en los últimos años de su vida, es decir, a principios de los años cincuenta, pues Pittaluga murió de un cáncer de próstata en 1956, tuvo un desfallecimiento en medio de la calle y poco después de ser socorrido exclamó:

³⁶⁴ Esta correspondencia inédita se conserva en el Fundación “María Zambrano” de Vélez-Málaga, Málaga, España.

³⁶⁵ Julio Caro Baroja: *Los Baroja*. Madrid, Caro-Raggio, Madrid, 1997, p. 182.

“Por Dios, que no me traigan un médico. Esto me lo curo yo con un vaso de coñac”³⁶⁶. El ingenio, la jocosidad y la naturalidad del doctor Pittaluga encandilaron a María Zambrano y durante los años que coincidieron en La Habana fue una de las amistades más entrañables que tuvo. Cuando murió Pittaluga, Zambrano, ya en Roma, recibió de La Habana varias cartas con el anuncio de su fallecimiento. Una de ellas era de Lezama, quien al parecer de una manera sentida le anunciaba la muerte de su gran amigo. Esta carta se perdió y es la única de las que se tenga noticia veraz que falta en el presente epistolario. María Zambrano le dejó la misiva a un hermano de Pittaluga que vivía en Ginebra, y nunca más se la devolvió.

La actividad intelectual de la peregrina filósofa española fue frenética. Publicó numerosos artículos en las principales revistas cubanas como *Prometeo*, *Crónica*, la *Revista de la Universidad de La Habana*, los *Cuadernos de la Universidad del Aire*³⁶⁷, pero es en las páginas de *Orígenes* donde María Zambrano vierte de modo más sistemático su ya definido pensamiento poético. Desde su primera colaboración en la revista en el año 1944, al último trabajo en 1956, María Zambrano colabora en once ocasiones, once trabajos que formarían parte, muchos de ellos, de los distintos libros que la autora de *Filosofía y Poesía* iba publicando.

Nos situamos en este periodo, entre 1948 y 1954, en que María Zambrano está entre los escritores cubanos, trabajando y publicando ardientemente, más que nunca lo haría. Simultáneamente, la capacidad creadora de Lezama en estos años de *Orígenes* es tan soberbia como el despliegue intelectual de María Zambrano en los auditorios de las

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 182.

³⁶⁷ *Prometeo* (La Habana 1947-1953) fue una revista mensual de divulgación teatral. A partir del año 1950 fueron sus editores Francisco Morín y el originista Mario Parajón. *Crónica* (La Habana 1949-1953) fue una publicación quincenal bajo la dirección de Mariano Sánchez Roca. *La Revista de la Universidad de La Habana* (La Habana 1930) fue una publicación mensual bajo la dirección del rector de la Universidad Octavio Averhoff. Los *Cuadernos de la Universidad del Aire* (La Habana 1933-1952) publicó fundamentalmente las conferencias que se ofrecían en la propia universidad que dirigía por entonces Jorge Mañach. Consultar también los tres tomos del *Índice de revistas cubanas*. Introducción de Graziella Pogolotti. La Habana, Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Nacional, 1969.

principales instituciones de La Habana. La revista *Orígenes* era la plasmación impresa de un estado poético compartido con José Lezama Lima y que, a la vez, iba determinando el curso rítmico de su propia escritura³⁶⁸.

II.3.2. MARÍA ZAMBRANO, COMENTARISTA DE LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

María Zambrano, a lo largo de su prolongada vida como filósofa, escribió más artículos sobre poetas que sobre filósofos. Siempre anduvo cerca de aquellos, y su prosa, también poética, se enriquecía así de una ambición creadora que pudiera mantener la palabra suspendida en el tiempo. No era fácil alcanzar la razón-poética si no era así, viviendo la contemporaneidad de los poetas, en la honda sima de la poesía.

La mayoría de los grandes poetas en castellano del siglo XX están presentes en los trabajos de María Zambrano: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, señores de la poesía; Luis Cernuda, José Bergamín, Emilio Prados, unidos por la fe poética y la amistad con la filósofa española; también a los poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda y Octavio Paz, dedicó algunos trabajos. Y en época más reciente, el contacto personal y una mutua admiración cristalizaron en algunas páginas dedicadas a José Ángel Valente o Jaime Gil de Biedma. De entre los filósofos españoles contemporáneos, no cabe sin embargo olvidar su dedicación al pensamiento de su admirado José Ortega y Gasset y a Miguel de Unamuno. De unos y otros María Zambrano es deudora también, claro está.

Entre todos los poetas fue, no obstante, nuestro José Lezama Lima el que atrajo más su atención, al que le dedicó más trabajos. Mas no sólo es destacable esta relación

³⁶⁸ Una selección de los ensayos más importantes que María Zambrano publicó en *Orígenes*, se encuentra en *María Zambrano en Orígenes*. México, Ediciones del Equilibrista, 1987. Al inicio lleva una semblanza de Eliseo Diego titulada “Acerca de una muchacha llamada María”, pp. VII-XI.

intelectual por el número de trabajos que Zambrano dedicara al poeta. Si la cantidad es ya una señal de la atracción que Zambrano sentía por la obra de Lezama, también lo es su prolongada insistencia, pues nada menos que cuarenta años pasan desde que decide escribir por primera vez sobre el autor de *Paradiso* en el ensayo “La Cuba secreta”, de 1948, y 1988, en que publica en *ABC* un último artículo sobre el poeta cubano: “José Lezama Lima, vida y pensamiento”. La génesis y el sentido de cada uno de los trabajos que María Zambrano dedicó a su amigo poeta José Lezama Lima es bien diferente, pero el sustrato común que los reúne está formado por la síntesis de un catolicismo y un orfismo al que tampoco fue ajeno la propia filósofa.

El 29 de marzo de 1949, Lezama le escribe una carta a su colega José Rodríguez Feo -ambos dirigían por entonces la revista *Orígenes*-, con la siguiente observación: “El último *Orígenes* trae el ensayo de M. Zambrano: “La Cuba secreta”. El artículo ha traído cierto fermento. Las gentes se ponen furiosas cuando alguien me elogia y ¡claro! yo no les voy a decir que no lo hagan para que la chusma se contente”³⁶⁹. Lezama alude, en efecto, al extenso comentario que Zambrano hizo a la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos*³⁷⁰ y que, desde entonces, su título se ha perpetuado como la imagen central de los años de Zambrano en la isla antillana: “La Cuba secreta”.³⁷¹ En el número 20 de *Orígenes*, correspondiente al año V de 1948, ve por tanto la luz, este primer ensayo de María Zambrano sobre los poetas origenistas, las primeras líneas también que la filósofa española dedicara a la poesía de José Lezama Lima.

Veinte años después, en 1968, María Zambrano publica dos trabajos sobre el autor de *Paradiso*. Uno de ellos, “Cuba y la poesía de José Lezama Lima”, no es más que un extracto de “La Cuba secreta”, una selección de las líneas que dedicara

³⁶⁹ José Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con Lezama Lima, op.cit.* p. 116.

³⁷⁰ Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos*, La Habana, *Orígenes*, (1948)

³⁷¹ María Zambrano: “La Cuba secreta”, La Habana, *Orígenes*, (1948)

exclusivamente a Cuba y Lezama. Apareció en la revista *Ínsula*, en el número correspondiente a los meses de julio y agosto de 1968. Totalmente inédito fue “José Lezama Lima en la Habana”,³⁷² un trabajo que forma parte del número dedicado a la literatura cubana por la revista *Índice* en junio del mismo año. José Ángel Valente, a la par, colaboró en la misma entrega con una “Carta abierta a José Lezama Lima”, un recuerdo de las conversaciones que mantuvo con el “Maestro Cantor” durante su visita a La Habana en noviembre de 1967³⁷³.

El trabajo más profundo que María Zambrano dedica a Lezama es “Hombre verdadero: José Lezama Lima”. Fue un texto muy querido por su propia autora, que empezó a redactar el mismo día en que conoció la muerte de su amigo: “La misma tarde de saber su muerte me puse -casi sin darme cuenta casi- a escribir sobre Lezama. El título ‘Hombre verdadero’”³⁷⁴. En efecto, esta apreciación que dirige Zambrano a María Luisa Bautista en su primera carta a la viuda de Lezama en 1976, coincide con la fecha y el lugar de la redacción que el texto mecanografiado lleva al final: “La Píese-Crozet. 12-16 de agosto de 1976”. Al frente del mismo, María Zambrano incorpora una bienaventuranza del Evangelio de Tomás que tan sólo en parte mantendrá cuando posteriormente se publique en el diario *El País*, el 27 de noviembre de 1977. Es decir, en el documento original aparece como entrada a “Hombre verdadero” una cita evangélica, más extensa, que no se recoge en el texto publicado. Concretamente, María Zambrano prefirió no incluir el siguiente versículo: “Jesús ha dicho: si os interrogan cuál es el signo de vuestro Padre en vosotros, decidles: es a la vez un movimiento y un reposo”. El título de este trabajo, por otra parte, encierra una profunda significación sobre la honda personalidad del hombre y la poesía de José Lezama Lima. Pero,

³⁷² María Zambrano: “José Lezama Lima en La Habana”, en *Índice*, (1968), 1968.

³⁷³ José Ángel Valente: “Carta abierta a José Lezama Lima”, en *Ínsula*, (1968). Incluida posteriormente en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 201-204.

³⁷⁴ Carta de María Zambrano a María Luisa Bautista del 19 de septiembre de 1976, en María Zambrano: *La Cuba secreta*, op. cit. p. 236.

evidentemente, con este título, “Hombre Verdadero”, Zambrano no quería referirse a la cualidad moral de su amigo o a la ética de su poesía, sino simplemente quería constatar precisamente una cualidad que unía y separaba precisamente al hombre de su obra, al poeta de su poesía: la transparencia. He aquí que Zambrano alude a una suerte de trascendencia por la que su palabra alcanza la plenitud del sentido, más allá, más acá del propio José Lezama Lima. En una carta del 18 de junio de 1977, se lo explicaba a su amigo Edison Simons que preparaba la traducción francesa del texto:

Sí, la expresión francesa que Ud. me propone es muy bella y la acepto. Pues q. [sic] usar el “*Homme véritable*” tendría q. poner una nota diciendo q. [sic] se trata de una expresión o designación más bien procedente del exoterismo islámico. Titus Burkhardt tradujo al francés un pequeño tratado intitulado *Homme Véritable* de Ibn Arabi, que yo encontré en París para mí, para Lezama y algún otro amigo. Yo he leído sobre esa modalidad del Hombre Universal, del H. Trascendente, Adam Cadmom de la Cábala, en puras y seguras fuentes. Y al tener que hacer yo misma esa nota temblaría: tendría que ir a alguna de esas fuentes. Y no hay tiempo. y tendría que explicar q. no se trata de un *individuo* de la identidad de esa Hombre, Anthropos, sino de un ir hacia, de un tenerlo a la vista aun sin saber de su existencia³⁷⁵.

En una nueva carta a María Luisa Bautista, 19 de julio de 1979, María Zambrano le comenta de nuevo esta circunstancia que acompaña la exégesis de “Hombre verdadero”, el origen de su nacimiento:

Pues sí, como si me llamaran, es decir: me llamaban a ir precisamente por ese camino pedregoso, estrecho y bellísimo por el que fui el mismo día de saber la “noticia”. Y a la vuelta me encontré, seguí varios días no todos consecutivos escribiendo: “Hombre Verdadero”: José Lezama Lima. Ni siquiera yo lo había leído hasta hace poco para elegir una parte y darla que traducida al francés aparezca en una revista³⁷⁶.

³⁷⁵ María Zambrano: *Correspondencia Zambrano-Simons*, op. cit. p. 25.

³⁷⁶ María Zambrano: *La Cuba secreta*, op. cit. p. 251.

Esa “parte” a la que alude en la carta a María Luisa Bautista coincide con el mismo texto que publicaría *El País* y la revista parisina *Poésie* en el mismo año, 1977. Pero, en efecto, María Zambrano había prolongado el texto de “Hombre Verdadero” el 6 de septiembre y el 22 de octubre de 1978, dos años después de su primera redacción. Esta otra “parte” del largo ensayo quedó finalmente inédita.

La historia de “Breve testimonio de un encuentro inacabable”³⁷⁷ es algo rocambolesca y tiene que ver con los preparativos de la edición crítica de *Paradiso* en 1988, dirigida con tanto esmero, cuidado y cariño por Cintio Vitier. En 1987, Eliseo Diego y su mujer, Bella García Marruz, visitan a María Zambrano en su casa de la calle Antonio Maura, en Madrid. *In situ*, le hacen llegar una carta de Cintio Vitier en la que se le invita a redactar un nuevo texto sobre Lezama y su *Paradiso*, una suerte de prólogo para la edición que el poeta y crítico cubano coordinaba. La respuesta fue afirmativa y en poco tiempo Zambrano le enviaba a La Habana el texto que conocemos con el título “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, escrito el 7 de septiembre de 1986. Sin embargo, por un “inexplicable accidente”, según le informa la propia Zambrano a Vitier por carta, el trabajo, escrito exclusivamente para la edición de *Paradiso*, se había publicado con anterioridad en el número 2 de la revista *Anthropos*, en 1987³⁷⁸. Inmediatamente, María Zambrano decide redactar un segundo texto sobre Lezama para enmendar de algún modo el error. Con el título “Breve testimonio de José Lezama Lima” se lo envía a Cintio Vitier. En esta tesitura, el autor de *Visitaciones*, que se inclinaba por mantener para su edición del *Paradiso* el primer texto enviado, aun habiendo sido publicado, prefiere informar al Sr. Amos Segala, Secretario General de la Institución Editora, sobre este delicado asunto. El Comité de Lectura decidió

³⁷⁷ María Zambrano: “Breve testimonio de un encuentro inacabable”. Liminar a la edición crítica de *Paradiso*, *op.cit.* pp. XV-XVII.

³⁷⁸ En efecto, se había publicado en el número especial que esta publicación le había dedicado a la pensadora española: *Anthropos*, *op. cit.* (1988)

mantener el primer ensayo, incorporando a su deliberación un encendido elogio del mismo: “El texto es conmovedor. Se trata, a la imagen de Lezama, de una geometría órfica y verbal. Es el filósofo por excelencia de la fundación de *Orígenes* y de la formación intelectual de Lezama”³⁷⁹. Así fue como apareció al frente de la edición crítica de *Paradiso* en el año 1988, “Breve testimonio de un encuentro inacabable”.

María Zambrano tenía así un nuevo artículo libre, sin publicar, sobre José Lezama Lima, aquel segundo texto que le enviase a Vitier, “Breve testimonio de José Lezama Lima”. No tardó en darse a conocer. Se publica pocos meses después en la tercera del periódico *ABC* el 7 de mayo de 1988, si bien, con un título nuevo: “José Lezama Lima, vida y pensamiento”. Una semana antes, el 30 de abril y en las mismas páginas de *ABC*, María Zambrano glosaba la figura del poeta Luis Cernuda cuando coincidieron en Cuba hacia 1951. “Felices en La Habana”³⁸⁰ era el título de este brevísimo recuerdo sobre el autor de *La realidad y el deseo*. María Zambrano y su hermana Araceli fueron, sí, felices en La Habana, en aquella ciudad llena de misterio que ella sintió como su tierra pre-natal. “El misterio está en el Sur”, en el Sur, hacia el Sur donde van navegando los siete durmientes de Éfeso, que se dirigen a una resurrección sin espanto, una resurrección imperecedera”, escribía en este breve artículo.

Resucitar, una y otra vez a través de la palabra, en la palabra y en el silencio del que nace, al que vuelve como una interminable fiesta poética. María Zambrano no hace sino encomendarse en sus escritos sobre la obra de José Lezama Lima a esta espiral creadora de la vida, de la muerte y de la resurrección, y, en definitiva, al melancólico canto, divino y humano, que señala el inicio y la obsesión omnívora creadora que José Lezama Lima mantendrá en su incipiente obra poética y ensayística.

³⁷⁹ Extracto de una carta inédita de Cintio Vitier a María Zambrano. Fundación “María Zambrano”.

³⁸⁰ María Zambrano: “Felices en La Habana”, en *ABC*, 30 de abril de 1988, p. 8.

CAPÍTULO III

LOS PRIMEROS ESCRITOS DE JOSÉ LEZAMA LIMA

III.1. EL SECRETO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. COMPOSICIONES EN TORNO AL MAESTRO ANDALUZ

Al estudiar los fulgurantes inicios de la obra creativa de José Lezama Lima en el segundo lustro de los años treinta, el nombre de Juan Ramón Jiménez está permanentemente presente en el autor de *Paradiso*, pues en su vida y obra, al menos en estos años de palpación poética, ahí queda ciertamente el maestro andaluz como un fulgor, tal y como el propio Lezama dejó escrito en carta a Zenobia Camprubí muchos años después de su primer encuentro:

¿Lo que representa para mí haber conocido, en aquella oportunidad a Juan Ramón? Algo como un permanente estado de conciencia, como la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante fervor poético. Creo haber sido siempre fiel a esas señales.³⁸¹

De la mano de Juan Ramón, Lezama va hilando sus primeros textos ensayísticos y poéticos, que constituyen, ciertamente, una atalaya desde la que otear en los orígenes de su sistema poético. Así, sus primeros ensayos “El secreto de Garcilaso”, dedicado a Juan Ramón, “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía” y, finalmente, el “Coloquio con Juan Ramón” constituyen “the most visible part of Lezama’s prose output before 1940, placing the beginning of Lezama’s career as critic, essayist, and poetic theorist in close relationship with his exposure to the visiting Spanish master”³⁸².

³⁸¹ *Querencia americana, op. cit.* p. 120.

³⁸² Benigno Sánchez-Eppler: *Habits of Poetry; Habits of Resurrection. The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*. London, Tamesis Books Limited, 1986, p.40. Traducción: “Estos ensayos de la prosa de Lezama anterior a 1940, constituyen el inicio de una trayectoria como crítico y ensayista muy vinculada al impulso de la estancia de Juan Ramón”. (La traducción es mía)

No será por tanto gratuita la presencia de Juan Ramón en la exégesis de estos primeros escritos de Lezama, quedando, consecuentemente, el universal poeta andaluz como testigo bautismal de las primeros trazas de un pensamiento poético, el de Lezama, que descansará desde sus orígenes, y como venimos anticipando, sobre dos sólidos pilares: el catolicismo y el orfismo. Si a estos primeros trabajos de teoría poética añadimos, además, otras composiciones escritas en la misma época, textos fundamentales como el poemario *Muerte de Narciso* o su primer cuento, *Fugados*, bien podemos ratificar las siguientes líneas de la profesora Gema Areta y afirmar que en estos escritos, “se encuentran el germen, acto y potencia de la *poiesis* de José Lezama Lima, su forma de sembrar en lo telúrico para hacerlo en lo estelar”³⁸³, en definitiva, de convertir la causalidad en incondicionado poético para confundirse en el espacio revelación encarnada y conocimiento de salvación.

III. 1.1. EL SECRETO DE GARCILASO

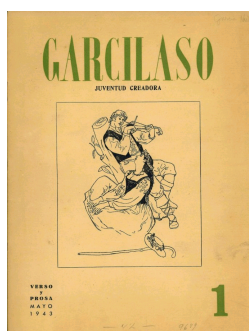
En junio de 1937, en el primer número de la revista *Verbum* aparece el primer ensayo de cierta extensión de José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso”,³⁸⁴ con una escueta dedicatoria: “A Juan Ramón Jiménez”. Desde las primeras líneas se advierte ya el vértigo de una prosa nueva, insólita, sin ambages, atrevidísima a la hora de mencionar figuras relevantes de la historia de la poesía española: “Garcilaso convertido en pastilla se ha quemado, pero sus aspirados vapores han motivado efectos contradictorios no previstos por Lopillo”³⁸⁵. La osada prosa de Lezama se confrontaba, por entonces, no sólo con el propio tono oficialista de la Facultad de Derecho que auspiciaba la publicación, sino más aún, con el estilo de los ensayistas de la *Revista de Avance* que

³⁸³ Introducción a la edición facsimilar de la revista *Verbum*, Sevilla, Renacimiento, 2001, p.27.

³⁸⁴ En *Verbum*, *op.cit.* p. 69-101.

³⁸⁵ José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 11.

aglutinaba a gran parte de los escritores cubanos de cierto renombre de los años veinte y treinta. Desde este primer *secreto*, se afanará Lezama por re-crear la tradición poética española, despejando las circunstancias accidentales de cada poeta, de cada poema, del verdadero soplo original de la poesía. Establece para ello nuevas coordenadas de valoración poética, bajo una óptica crítica en la que la penetración en el objeto de estudio se haga consustancial a la propia inanidad del sujeto, y creándose por tanto una frontera hermenéutica que permita rehuir cada uno de los secretos de la poesía y refutar los frecuentes dualismos con los que la crítica se acercaba al ente poético.³⁸⁶



29. “Garcilaso”, nacida en 1943 bajo la dirección de García Nieto como cauce expresivo del grupo “Juventud creadora”, se pretendió una articulación armonizadora de la literatura, la ideología y el Estado. Si la lectura gongorina de Lezama mantenía serias distancias con la de la joven literatura del 27, de igual modo, el juicio crítico acerca de Garcilaso dista mucho de las pretensiones editorialitas de esta revista.

³⁸⁶ El acercamiento de Lezama a la cultura española de los Siglos de Oro se inició, así lo prueban estos trabajos, en plena adolescencia, siendo constante la lectura y apostillas a los autores del periodo áureo a lo largo de su vida y obra. Pero no es un acercamiento al uso el que realiza Lezama sobre estos autores, sino una permanente compañía poética la que le brindan los nombres de Garcilaso, Góngora o San Juan de la Cruz en su discurrir poético y vital. Más detalles sobre la influencia de estos autores en la cosmovisión poética lezamiana se pueden leer en los artículos de Carmen Ruiz Barrionuevo: “Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima (*El secreto de Garcilaso*), en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, XIII Congreso de IILI, Universidad Complutense, 1987, pp.537-543, y “José Lezama Lima y el “culto marfil” (El asedio de la poesía del Siglo de Oro español en Lezama)”, en *Panorama de Nuestra América. La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp.39-50. De este último trabajo, y como síntesis de ambos, es clarificador para las relaciones entre Lezama y los autores españoles renacentistas y barrocos el siguiente párrafo: “Podemos decir, finalmente, que la interpretación de la cultura española del Siglo de Oro resulta fundamental para la conformación de la teoría cultural de Lezama acerca del mundo americano, y desde luego para la configuración de su concepto de la poesía, pues en su raíz, junto a otras procedencias extranjeras del francés y del inglés, Lezama tiene presentes en su obra y en su homenaje a muchos autores españoles pero muy especialmente al Góngora de las *Soledades* y al San Juan de la Cruz de “La noche oscura”.p.50.

La actualidad poética de Cuba en los años treinta, y así en España, exigía replantear el tan cacareado asunto de las diferencias entre poesía culta y poesía popular. Juan Ramón, su maestro, se había pronunciado ya en diferentes trabajos redactados en Cuba sobre este asunto, particularmente en la reseña al poemario de Eugenio Florit, *Doble Acento* (1937), en el que destaca el acierto de fundir las dos líneas de poesía española, la neta y la barroca, en un solo estilo que define como “fijeza deleitable intelectual”³⁸⁷. En el primer estadio sobre su trabajo sobre Garcilaso, Lezama sugiere también el acierto del poeta toledano por hacer coincidentes la verticalidad de lo culto y la horizontal porosidad de lo popular. La fusión de elementos populares y cultos en una solución poética vivificante supera entonces el dualismo lírico con el que se había vertebrado gran parte del siglo filipino.

Una segunda distinción es la que establece entre *orbe poético* y *penetración ambiental*, una distinción utilísima en Lezama para desentrañar lo sustancialmente poético. Mientras el ambiente impone y subyuga el destino individual poético a toda suerte de accidentes, hay que desconfiar, en el caso de Garcilaso, de la parafernalia cortesana en la que habita. Hay que desconfiar de la influencia de la corte en su realidad poética, pues si el ambiente reduce, el orbe poético aparece como una extensión creada por el poeta en la que poder sumergir las palabras hasta no reconocerlas como propias, liberadas de cualquier practicidad:

Debemos distinguir orbe poético de aire pleno, de ambiente poético. El primero comporta una señal de mando por la que todas las cosas al sumergirse en él son obligadas a ciencia ciega, aquietadas por un mismo sentido regidor. Orbe poético [...] que se va apoderando de las cosas, de las palabras, quedando detenidas por la sorpresa de esa aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente, para sumergirlas en un

³⁸⁷ Juan Ramón Jiménez: “El único estilo...”, *op.cit.* p.56.

amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan.³⁸⁸

Para Lezama, la incondicionalidad del sujeto frente al mundo, que propicia la sorpresa, permite abrir una nueva vía de apreciación de las palabras, las cosas y los nombres, que pone en tela de juicio a su vez sus significados convencionales. La necesaria capacidad de revitalizar la palabra era, además, ya una constante en el pensamiento poético de Juan Ramón, y en consecuencia la comunión poética entre ambos escritores iba a ir asentándose en sólidos principios poéticos:

For Juan Ramón the surprise lies in the perfect match between word and think after the recovery of their forgotten relationship; for Lezama, the surprise opens the way to such a new appreciation of the words, the things and the names, that their new significance obliterates the relative meaninglessness of old.³⁸⁹

Lo más relevante de este acercamiento a la poesía garcilasiana son, sin embargo, los primeros trazos con los que Lezama irá dibujando su propio sistema poético del mundo, y si, evidentemente, no están ni en éste ni en los demás escritos de la época todos los elementos que lo configuran, sí que al menos se entrevé un primer boceto del mismo:

Ya sabemos que la poesía no es cosa de exquisitos ni de acuario impresionista, sino de íntimo, entrañable centímetro taurobólico, de diluir lo marmóreo y objetivo para que penetre por nuestros poros, de disolver nuestro cuerpo para que llegue a ser forma.³⁹⁰

³⁸⁸ José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, en *Analecta del Reloj, Obras completas, op.cit.* p.16.

³⁸⁹ Benigno Sánchez-Eppler: *Habits of Poetry...op.cit.* .p.42. Traducción: “Para Juan Ramón la sorpresa poética surge del encuentro entre palabra y pensamiento después de recuperar su olvidada relación, Para Lezama, la sorpresa abre la vía de una nueva apreciación de las palabras, las cosas y los nombres, nuevos sentidos que implican la relatividad de los antiguos significados de los términos”. (La traducción es mía)

³⁹⁰ José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op.cit.* pp.38-39.

La voluptuosidad de las palabras y la intervención del cuerpo en el entramado poético, su propia y definitiva disolución en una forma diferente serán, desde entonces, cualidades inseparables de la *poiesis* lezamiana. Pero Lezama no se queda en estas simples distinciones seculares, sino que introduce ya como criterio crítico-poético la eficacia de la *gracia*, un concepto de raigambre católica. Discernir ahora entre *estado de gracia* y *ánimo de gracia* es lo que permitiría al crítico seguir eliminando del acto creador la imposición de la individualidad que se erige, como la pesadumbre del ambiente poético, en el principal inconveniente poético:

Consideramos estado de gracia poético la imposición de la persona, de la condición por la que el acercamiento a la materia poética ambiciosa de nominación se verifica imposibilitando el diálogo de contrarios y de amigos. [...] Esa supresión del diálogo es lograda en el ánimo poético creacional, que logra centrar raíz, nemosine, y nominalismo.³⁹¹

Diálogo con las otras formas poéticas, anteriores y venideras, que es en Lezama participación en la memoria por la gracia; he aquí el fulcro nominal del Verbo Divino que atraviesa desde los primeros escritos su pensamiento poético: la gracia. El secreto de Garcilaso es el hallazgo de la gracia, virtud central de la poesía.

III.1.2. “GRACIA EFICAZ DE JUAN RAMÓN Y SU VISITA A NUESTRA POESÍA”

No es casual, por tanto, que el ensayo que dedicara a su maestro Juan Ramón tomase por título “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía.” Se evidencia, ciertamente, que estos dos ensayos, tanto el dedicado a Garcilaso como este a Juan Ramón, forman un único texto por el que se vincula poéticamente toda una tradición lírica bajo el estigma de la gracia; tradición hipostasiada por la gracia divina

³⁹¹ *Ibíd.* p.39.

que supera los elementos contrarios al encuentro del único acto poético. Precisamente, antes de apreciar los valores propios de Juan Ramón, Lezama se afana en dirimir los aspectos esenciales que puedan revelar el secreto de la gracia y restituir al hombre del pecado original.



30. Juan Ramón Jiménez en Madrid, meses antes de viajar a Cuba, verano de 1936.

En las primeras líneas del ensayo, Lezama visualiza el acto poético como el único haz de luces que puede prolongar el estar paradisiaco después del pecado original. Frente a un vivir paradisiaco en el que la extinción de cualquier dualismo óptico se transforma irrepitiblemente en acto poético, elegir, preferir, optar, es ya un acto del nuevo ser que nace de la experiencia católica del Innombrable frente a Satán: “La gracia -escribe Lezama- se hacía eficaz y palpable en las puntualidades del encuentro,

burlando la zancadilla de Satán”³⁹². La gracia permite de esta manera el éxtasis de adelantarse al encuentro con Satán, recibir un don del misterioso reverso de las palabras escogidas y recibir los dones de su virtud redentora. Evoca, convoca a los participantes poéticos en un elixir lírico que logra transfundir la caída y la rebelión original en otro nacimiento al socaire de la música de Orfeo: nacimiento en la oscuridad, de la palabra en el reverso de la palabra, del cuerpo en el reverso del cuerpo, del ser en el reverso onírico del ser. Es esta la cualidad, la eficacia redentora de la poesía juanramoniana que supera el pecado y la culpa, armándose del *nombre exacto de las cosas*³⁹³:

Y aquí podemos encajar la claridad y dulce luz y la gracia en vagos ángeles, esperada claridad hasta el sueño y la luz, leve humedad de ámbito refractado, de Juan Ramón Jiménez, de la otra claridad desesperada, tiznada por la culpa. Porque esta poesía que cuenta entre lo suyo una invocación al mar del sur en abril, cierra su círculo órfico pidiéndole a la inteligencia el nombre exacto de las cosas³⁹⁴.

Hay que partir, por tanto, en Lezama, de una premisa central: el mundo actual y la actual situación del hombre se caracterizan por la pérdida del paraíso y de sus prerrogativas especiales. Si el paraíso se perdió, ello significa que el hombre se hundió, culpablemente, en una condición de criatura rota y dañada, en la que se encuentra históricamente y en la situación presente concreta: como hombre en contradicción, en una situación de decadencia que no le es propia. Así pues, en la culpa de comienzo no sólo se evoca el pasado; se describe también la opción del hombre contra Dios, una opción presente desde estos primeros trabajos en Lezama y que constituye el nudo

³⁹² José Lezama Lima: “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, en *Verbum, op. cit.* p. 259.

³⁹³ Verso del poema “Inteligencia dame...” de *Eternidades*, en Juan Ramón Jiménez: *Obras en verso, op.cit.* p. 377. *Eternidades*, de 1918, poema característico de la “poesía desnuda” propia de la época que el mismo autor llamó intelectual. Se inicia esta etapa con el *Diario de un poeta recién casado* (1916), y supone una superación de la poesía sentimental de sus primeros momentos o del Modernismo más sensorial al que se había adscrito luego su obra.

³⁹⁴ En *Verbum, op.cit.* p.260.

gordiano de su pensamiento poético.

III.1.3. COLOQUIO CON JUAN RAMÓN

El tercer trabajo vinculado directamente a Juan Ramón, fue el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, redactado en febrero de 1937, si bien publicado el año siguiente en las páginas de la *Revista cubana*.³⁹⁵ Si “El secreto de Garcilaso” estaba dedicado al maestro andaluz y en “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía” se vanagloria Lezama del contacto de la poesía cubana con tan alta personalidad lírica, el “Coloquio” constituye una puesta al día de los temas de más interés para el poeta cubano con la interlocución ficticia de su maestro. Lezama, sin duda, supo sacar buen partido poético del autor de *Eternidades* durante su estancia en la ciudad habanera:

Convocó por los periódicos a una reunión en el Lyceum y esa reunión fue sin duda la gloria de su visita. De ahí salió mi “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, y mi afán de mostrar el mundo hipertélico de la poesía, cómo la poesía es un en sí que al mismo tiempo va mucho más allá de su finalidad. Era ejemplar ver cómo aquel hombre se acercaba a la poesía de los demás, fueran principiantes, desconocidos o simples seres errantes con un destino subdividido. Esperaba siempre como una gran sorpresa; mi frase para definirlo o encontrarlo sería *asombro sosegado en éctasis*, la infinitud de un gozo en el encuentro con el niño de la poesía.³⁹⁶

³⁹⁵ Por los *Diarios* de Z. Camprubí conocemos algunos pormenores de la elaboración del *Coloquio*. El 26 de julio anota: “Después de almorzar y descansar, J.R. me dictó tres páginas del ‘Coloquio’ de Lezama”. El martes 27 de julio se extiende bastante más en este trabajo por el que Zenobia no mostraba mucho aprecio: “Trabajé seguidamente toda la mañana mientras me dictaba J.R. del “Coloquio” de Lezama Lima. Este trabajo no es muy satisfactorio, ya que todo lo que Juan Ramón hace es ponerlo en español. Hay tanto atribuido a J.R. que él nunca dijo ni pensó decir y tanto que realmente dijo y está incorporado a los comentarios de L.L, que hubiera tomado más tiempo desenredar la madeja que escribirlo de nuevo. Sin embargo, había suficiente valor en el diálogo como para salvarlo, y todo lo que hizo J.R. fue corregirlo lo suficiente para que no se anegaran totalmente las ideas en un mar de confusión, debido a la oscuridad de la expresión”. Al día siguiente, 28 de julio, aún cita Zenobia a Lezama para anotar el siguiente asunto: “Lezama Lima telefoneó para decir que el diálogo no va a aparecer hasta el 3º número, así es que seguiremos con las pruebas de la antología del verso cubano en 1936”. No fue así, como se ha anotado, sino que apareció finalmente en la *Revista Cubana*. El día 17 de octubre aún apuntó Zenobia una breve nota: “Terminé el diálogo de Lezama Lima. ¡Qué alivio!” en Zenobia Camprubí: *Diarios. Cuba (1937-1939)*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 103.

³⁹⁶ José Lezama Lima: “El momento cubano de Juan Ramón ...” *op. cit.* p. 10. Así mismo recordará años después su encuentro con Juan Ramón: “Y ya por el año 1936 conocimos a Juan Ramón Jiménez. A él le

Es sorprendente que un autor tan celoso y meticuloso de su labor poética como Juan Ramón, aceptara tomar parte en un diálogo ficcional escrito casi por completo por un joven poeta que apenas había publicado.³⁹⁷ En la alta calidad literaria del *Coloquio*, supo reconocer el autor de *Platero y yo* valores suficientes para aceptar tal ofrecimiento y que, en definitiva, supone la participación de ambos en un mismo fluir poético. De hecho, se abre con esta breve nota del propio Juan Ramón:

En las opiniones que José Lezama Lima “me obliga a escribir con su pletórica pluma”, hay ideas y palabras que reconozco como mías y otras que no. Pero lo que no reconozco como mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno. Además, el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios³⁹⁸.

Todo el primer párrafo es una invocación de la creación a partir de una metáfora en la que la serpiente se erige como elemento central al mudar su piel y esperar su otra piel. En la disección del proceso creador distingue dialécticamente entre el cuerpo y la piel; el cuerpo de la serpiente que ya no es el mismo sin su piel primigenia, disecada; y

debo las cordiales frases que me dedica al final de mi *Coloquio*. Yo le había entregado el párrafo final, aquél que dice: “Con usted, amigo Lezama, tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotando”. Colaboró Juan Ramón en todas las revistas que hicimos y hasta el final nos acompañó con sus consejos, con su ejemplo, con su poesía.” En *Interrogando a Lezama Lima*. Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, Anagrama, 1971. Este concepto de búsqueda juvenil, aparece también en la novela *Paradiso*, que nos ofrece, en su capítulo segundo, la fundación mítica de un espacio, el de Cuba, rescatado de la temporalidad. En la poética de José Lezama Lima la imagen está investida de una facultad demiúrgica por cuanto inquiere realidades nuevas y las erige, verificando la “ocupación de lo perdido”. Esta idea de ocupar lo perdido se nos antoja fundamental porque delata la creencia en la imagen como algo necesario que viene a cubrir un vacío, a nominar y a definir. En este sentido, los vectores Insularismo-Literatura-Cubanidad aparecen ante nosotros como un perfecto trinomio marcado por un primer rasgo común: el de la *búsqueda*.” José Manuel González Álvarez Universidad de Salamanca <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/insulari.html> [07-04-2007]

³⁹⁷ En carta a Lezama del sobrino y testaferro de Juan Ramón, Francisco H. Pinzón, en agosto de 1975, así se lo da a entender: “Conozco algunos números de la revista “Verbum”, así como “Orígenes” y las polémicas por lo que publicó en dichas revistas. También el coloquio que usted hizo y que a Juan Ramón le pareció magnífico; cosa muy rara en él porque ya sabe que casi siempre tenía que hacer algunas puntualizaciones”, en *El Espacio Gnóstico Americano. Archivo de José Lezama Lima*. Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001, p.261.

³⁹⁸ José Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” en *Obras completas. op.cit.* p. 44.

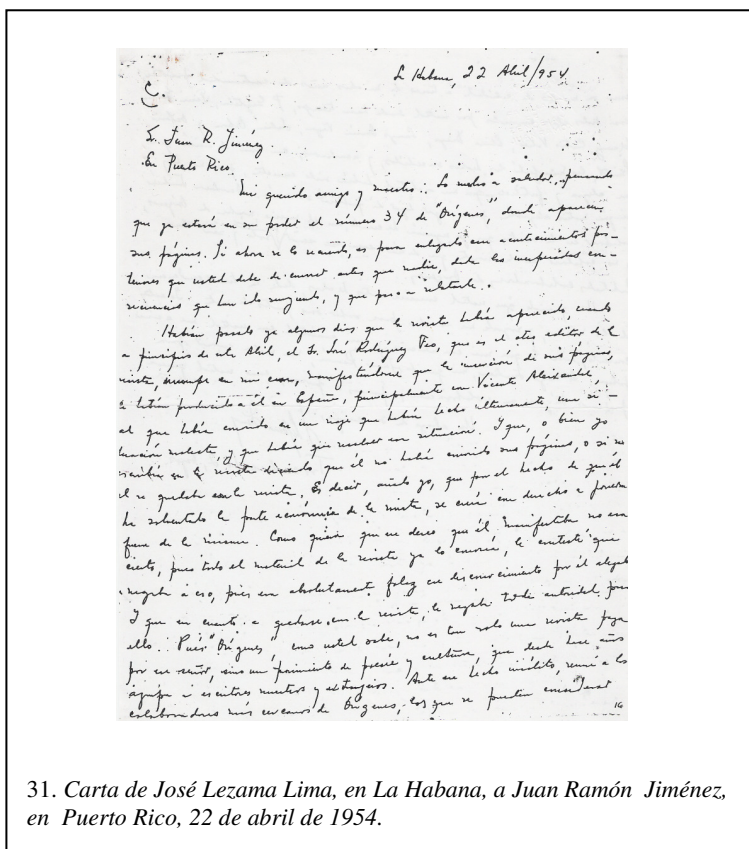
este resto de piel disecada queda en el proceso transfigurador como la palabra creadora. Y de la multiplicidad de las pieles, de las diferentes maneras o variables del creador, al estilo, a la sensibilidad del poeta -serpiente de cristal- cuando se enamora de su propia piel. Enamorarse con el cuerpo significa, en la poética lezamiana, alcanzar el sentido innato de la unidad de las formas, y con la metáfora de la serpiente, Lezama no hace más que señalar simbólicamente los atributos de la poesía y el poeta para hallar esta unidad a través de la multiplicidad: “Etapas: piel, piel del guante, piel disecada. Serpiente de cristal: el estilo, la manera, la costumbre de la sensibilidad”. Y es Juan Ramón de esta especie de poetas, y Picasso de pintores, fiel al devaneo de su cuerpo y a la fuerza creacional: “Aprendieron encontrando, modo también de la serpiente de cristal; saliendo siempre de su piel, de sus últimas adquisiciones”.³⁹⁹ El *Coloquio* se inicia propiamente, tras esta disquisición introductoria sobre la creación poética, formulando Lezama la primera cuestión: la posibilidad del “insularismo”, no en su acepción geográfica, como se afana en aclarar, sino desde la necesidad de dibujar el mito ausente de las islas a fin de interrogar el destino cultural de Cuba, desde la poesía. El tema central de estas conversaciones ficticias es por tanto la insularidad, el mito de la lontananza⁴⁰⁰. El texto final no esconde su ascendiente platónico, el de la adscripción a esta paradoja en cuyo ámbito suele habitar la poesía: siendo la escritura ejercicio por fuerza individual, el pensamiento se presenta y discurre en el diálogo. Lo que sutilmente hace Lezama es personificar en Juan Ramón la actualidad de la poesía española para fijar, por oposición, algunos conceptos esenciales de su propio desarrollo. Aparece allí la “insularidad” como concepto axial de su proyecto, claramente orientado a deshacer

³⁹⁹ *Ibíd. op. cit.* p.

⁴⁰⁰ Lezama tomaba así distancias con el indigenismo y la negritud que tentaba a alguno de sus contemporáneos. Su búsqueda de una moderna poesía cubana está en los antípodas del color local: como en Emerson, como en Lugones, Borges, Darío o T. S. Eliot, el proyecto americano aspira a absorber la entera tradición europea para lanzarla a su definitiva fulguración. Las líneas centrales de lo que Lezama llamará, años más tarde, “expresión americana”, están ya perfiladas en este coloquio con Juan Ramón, Edgardo Dobry, en <http://www.fundacion-jrj.es/Documentacion/prensa/2008/marzo/01074>. [18-10-2008]

toda tranquilizadora identificación entre mestizaje sanguíneo y nueva forma poética.

“El secreto de Garcilaso” (A Juan Ramón Jiménez), “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, y finalmente, este “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” delatan ya, sin duda, la desmesurada ambición creadora del joven escritor cubano, así como su omnívora capacidad de asimilar bajo un horizonte católico-órfico todas las señales y guiños poéticos de autores, seres y enseres, tanto de otras épocas como del ancho presente en el que vivió. La constante presencia de Juan Ramón Jiménez en la ensayística y en la propia vida personal de Lezama, no sólo no enturbia la capacidad creadora del poeta cubano, sino que irá iluminando y testificando sólidamente los primeros brotes de la formación de un sistema poético inigualable, en el que *Muerte de Narciso*, su primer poema relevante, constituirá el punto de partida de su posterior y extensa obra poética.⁴⁰¹



31. Carta de José Lezama Lima, en La Habana, a Juan Ramón Jiménez, en Puerto Rico, 22 de abril de 1954.

⁴⁰¹ Javier Hernández Quesada ha desarrollado en su Tesis Doctoral otros aspectos del “Coloquio”, en particular, en el capítulo I: “El Coloquio con Juan Ramón Jiménez” y la cuestión mexicana”, en *La 'imago' mexicana en la obra de José Lezama Lima*, Tesis Doctoral inédita, pp. 47-110. Dirección: Carmen Ruiz Barrionuevo.

III.2. MUERTE DE NARCISO: OBERTURA POÉTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Narkissos proviene de *narkê*, embotamiento según los griegos. Ciertamente: el conocido mito de Narciso es la historia de un embotamiento, del asombro de un joven hermoso amado tanto por muchachos como por doncellas a los que una y otra vez desdeña. Desesperado él mismo, al no poder alcanzar el objeto de su amor, percibe en el turbio reflejo de una fuente su propia imagen. Embotado, asombrado, consumido de desesperación, muere de amor, se ahoga en la fuente, y de su cuerpo, o de su sangre, nace la flor que lleva su nombre. Y en la distancia entre esa ilusión que es la imagen de Narciso y la realidad de su cuerpo, se inicia la ambigüedad que ha permitido, a lo largo de los siglos, tan diferentes interpretaciones acerca de su significado.

La historia de Narciso ha fascinado a lo largo de los siglos a creadores de toda disciplina, y que desde las múltiples versiones que se hicieron del famoso texto de Ovidio, ya en la Antigüedad, al precioso retrato pictórico del joven realizado por Il Caravaggio en el seiscientos romano, o a las reinterpretaciones llevadas a cabo por escritores franceses de alto abolengo en la primera mitad del siglo XX,⁴⁰² pocas figuras han despertado mayor interés como paradigma fenomenológico por el que asomarse a la creación del ser, que esta sutil figura de Narciso en su querencia junto a la fuente. No son estas páginas lugar para esbozar si quiera los jalones artísticos y poéticos por los que el joven Narciso ha hecho parada y fonda a lo largo de la historia; pero no parece casualidad que aparezca como una figura luminaria en el primer poema extenso de Lezama, *Muerte de Narciso*, y que, además, se erija como mito simbólico del acto

⁴⁰² Daniela Evangelina Chazarreta desarrolla estos aspectos en: “Muerte de Narciso”, poema-umbral del orbe lezamiano”. Este artículo es una sinopsis de su tesina de Licenciatura en Letras “Tramas del linaje en “*Muerte de Narciso* de José Lezama Lima”, y por ello guarda fuertes contactos con la línea de lectura presente en “El péndulo poético de Valéry en *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima” *Orbis Tertius* (2004) n° 6 artículo que atiende extensivamente la presencia de los *Narcisos* de Valéry en el poema del poeta cubano.

creador en autores que mantuvieron una estrecha relación personal e intelectual con el poeta cubano: así se revela Narciso en Juan Ramón Jiménez, María Zambrano y José Ángel Valente, todos ellos en deuda y acreedores en mayor o menor medida del elixir poético tanto del maestro cubano como del francés Paul Valéry.⁴⁰³

III.2.1. LA HISTORIA DE NARCISO COMO PARADIGMA FENOMENOLÓGICO DE LA CREACIÓN

Con Narciso se inicia la trayectoria poética de Lezama; a través de Narciso, en estos tres escritores, en Juan Ramón Jiménez, en María Zambrano, en José Ángel Valente, se revela el secreto del joven en su querencia junto a la fuente, su embotamiento, su pasmo, su mirada. En cierto modo, la afinidad de partida de estos tres escritores con el autor de *Paradiso*, tiene lugar en esta encrucijada del martirio narcisista en la que los discursos fenomenológico y ontológico confluyen fundiéndose en las propias aguas de la imagen narcisista. Conocimiento del desconocido, saber del otro que, en cuanto se presenta ante mí, se revela como aquel que, retráctil, permanece irremisiblemente fuera y más allá de mí: esta, al parecer, es la ecuación martirial que presenta Narciso, y que, de una u otra manera, intuyeron estas tres personalidades tan cercanas al pensamiento, la vida y obra de Lezama Lima.

⁴⁰³ A los tres acompañó fielmente Lezama a lo largo de su vida; primero, por las mismas calles de La Habana en las que se conocieron en primera instancia y, posteriormente, mediante una constante y latente correspondencia. Múltiples remites, por tanto, para una correspondencia sin tregua y con una dirección fija: “Trocadero 162, La Habana”, la casa en la que Lezama vivió desde 1929; desde aquí, cartas a Juan Ramón en Estados Unidos, a María Zambrano en Roma y a José Ángel Valente en Ginebra. Una circunstancia análoga se da, por tanto, en la relación que a lo largo de su vida Lezama Lima mantuvo con los tres intelectuales españoles. A todos los conoció en su condición de exiliados: María Zambrano y Juan Ramón Jiménez habían abandonado España en el mismo año de 1936 para iniciar, como tantos otros españoles, un peregrinaje por las tierras de acogida americanas. Fue entonces, recién comenzado el destierro español, cuando Lezama conoció a María Zambrano y poco después, a Juan Ramón. Evidentemente, a José Ángel Valente, y por mediación de la propia Zambrano, lo conoció muchos años después, en 1967.



32. Narciso, hijo de una ninfa y un dios-río, es poseedor de una belleza extraordinaria. Tiresías, el vidente, ha predicho que el joven vivirá mientras no llegue a conocerse a sí mismo. A los dieciséis años, lleno de orgullo, Narciso ha rechazado a todos los que se han enamorado de él, entre ellos Eco, la ninfa, quien al ser rechazada, muere dejando únicamente su voz. "Eco y Narciso", óleo de John William Waterhouse. (1849-1917)

Alusiones concretas al mito de Narciso no faltan, en efecto, en la obra de Juan Ramón Jiménez en su continuo e impertérrito discurrir sobre la esencia de la poesía. De hecho, las palabras más cercanas del escritor andaluz al pensamiento poético de Lezama, aquellas que, incluso, parecen aludir directamente a su primer poema, *Muerte de Narciso*, y que encierran el significado profundo de la elección de esta figura mitológica como aldabonazo del discurrir poético del escritor cubano, se recogen en su libro de prosa poética *Estética y ética estética* (1967) : "Y todo verdadero poeta que es verdadero creador de un mundo poético, su propio mundo, y que, por lo tanto, es un dios y una trinidad, es fatalmente Narciso"⁴⁰⁴. Desde diferentes perspectivas, no obstante, se ha estudiado la vinculación poética de Juan Ramón al axis ontológico y

⁴⁰⁴ Juan Ramón Jiménez: *Estética y ética estética* (Crítica y complemento), Aguilar, Madrid, 1967, p.214. Citado por María Luisa Amigo Fernández de Arróyabe en su artículo "El mito de Narciso, arquetipo ontogenético del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez", en *Letras de Deusto*, (1983) n° 25, p.5.

poético del itinerario narcisita, destacando su presencia en la última etapa de la poesía juanramoniana y en particular en libros como *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*.⁴⁰⁵ En estas páginas es donde el mito está expresado de una forma más clara, y donde Narciso es un Dios conseguido, ya, gracias a la unión mística que el poeta parece haber experimentado. Sus precisos comentarios a un poema, “Yo y yo”, del primer libro citado, aclaran aún más el significado de este mito:

Quando Narciso se inclina sobre la fuente no está buscando su imagen. Narciso es el hombre que se encuentra con la naturaleza; el Dios que quiere ser y hacerse naturaleza. Es el gran mito del creador que desea metamorfosearse en la naturaleza, convertirse en naturaleza. En la doctrina cristiana encontramos que Dios crea al hombre a su imagen y semejanza: narcisismo. El misterio de la Trinidad es narcisista, porque reúne en un mismo ser y al mismo tiempo al amor, al amante y al amado.⁴⁰⁶

Juan Ramón busca y encuentra, finalmente, a través del mito narcisista, una unión con Dios personificado en la naturaleza, en esa naturaleza que él espontáneamente admiró tanto; y de entre todos los elementos, el símbolo del agua aparece surcando y formando el eje de su poesía. El narcisismo, de hecho, no consiste simplemente en mirarse en el agua, sino en encontrarse a sí mismo en otra cosa que fatalmente resulta ser el agua:

El hombre Narciso -añade Juan Ramón- es el panteísta, que quiere reintegrarse en la naturaleza. Es un suicida de la forma de hombre; pero no de su alma, porque cree que ésta se va a fundir con la naturaleza. Si se

⁴⁰⁵ Ver el artículo de Josefa Guerrero: “El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, (1987) nº 376- 378, pp. 413-438. En este primer trabajo dedicado al Narciso juanramoniano se rastrea el símbolo del agua en composiciones tan distantes en el tiempo como *Platero y yo* y *Animal de fondo* para incluirlo como elemento fundacional de la arquitectura existencial del Narciso que planteó Juan Ramón en diversos comentarios dispersos. Otros aspectos de la simbología del Narciso de Lezama son estudiados por Carmen Ruiz Barrionuevo: “Génesis de la simbología poética de Lezama Lima. A propósito de *Muerte de Narciso*” en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1985, vol. I, pp. 611-624 y Francisco Nájera: “ Mitología y orfismo en *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima” de consulta en <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/criticos03/criticos/najeralezama.pdf> [04-06-2009]

⁴⁰⁶ Juan Ramón Jiménez: *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p.121.

arroja al agua es precisamente por eso: para buscarla⁴⁰⁷.

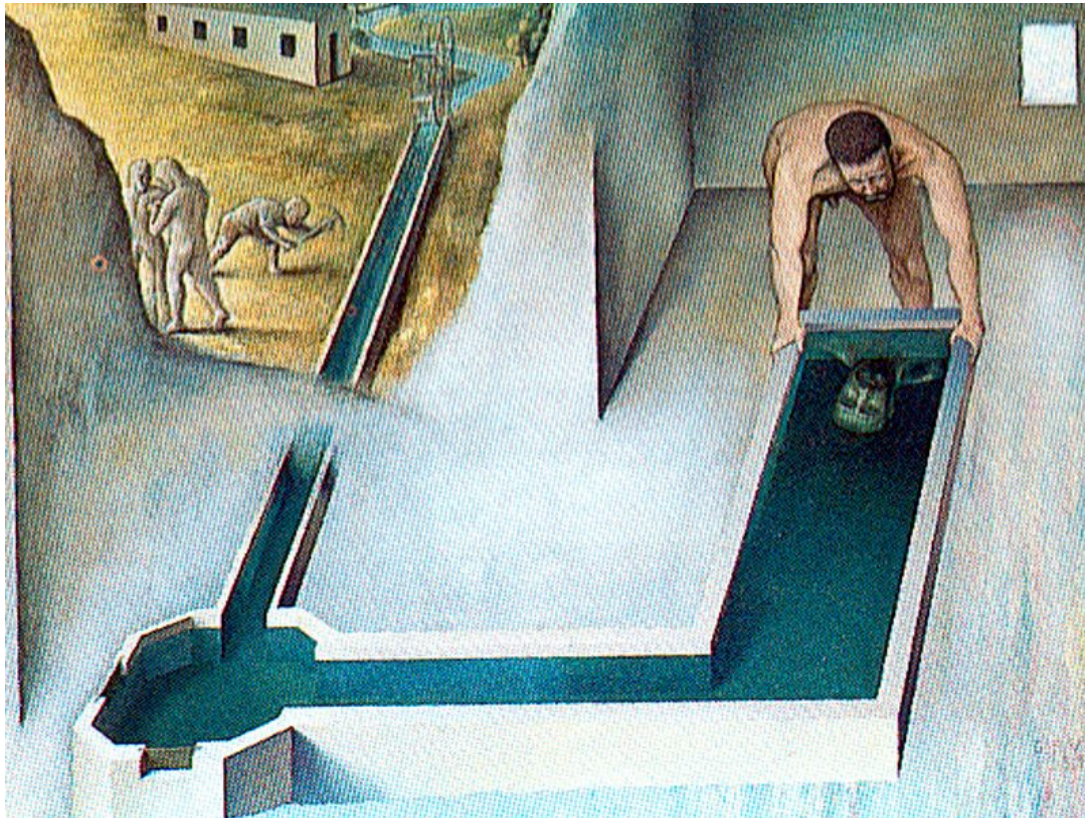
Las analogías subyacentes entre Narciso y la poesía juanramoniana se han sostenido también desde interpretaciones afines a las teorías de Freud y Eric Fromm acerca de las funciones del mito en la singular formación del ser humano.⁴⁰⁸ Sin embargo, más, mucho más interesante para nuestros propósitos es el acercamiento al mito de Narciso como arquetipo ontogenético del mundo poético de Juan Ramón⁴⁰⁹, pues es esta óptica la que permite establecer con mayor claridad las irradiaciones poéticas, coincidentes o no, entre ambos escritores, Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima; y, más aún, ayuda a irradiar y tender a través de la cimbreada figura del Narciso convocado por el maestro andaluz, más claridad a muchos de los turbulentos versos de *Muerte de Narciso*⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ *Ibíd.* p.121.

⁴⁰⁸ Isabel de Armas: “El narcisismo óptimo de Juan Ramón Jiménez”, *op.cit.* pp. 439-445.

⁴⁰⁹ María Luisa Amigo Fernández Arróyabe: “El mito de Narciso...” *op. cit.* pp 5-30. Este ensayo se centra en el análisis de aquellos textos en los que Juan Ramón se refiere al mito de Narciso y su funcionamiento como arquetipo del “mundo del poeta” en algunos poemas de *Poesía y Belleza* y, particularmente, en *La obra desnuda*. Posteriormente, en su tesis doctoral, ha desarrollado algunos de los principios filosóficos y poéticos expuestos para el estudio de la esencia de la poesía en la Obra de Juan Ramón Jiménez, desde la pauta de lectura que le ofrece el todo y la andadura de la Filosofía fenoménica. Se publicó con el título de *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Universidad de Deusto, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1997.

⁴¹⁰ Es evidente que la presencia reiterada de Juan Ramón Jiménez en las páginas de este estudio están, entendemos, más que justificada por su cercanía a Lezama en sus primeros años de creación literaria. No obstante, no se abordan las posibles concomitancias entre los planteamientos poéticos de ambos autores, pues es, sin duda, harina de otro costal, y susceptible, por tanto, de abordarse en otras investigaciones. Aurora de Albornoz, estudiosa y editora de algunas de las obras de Juan Ramón, ha insistido, de hecho, en la necesaria investigación de las huellas que el poeta de Moguer dejó a su paso por Cuba, y, a su vez, lo que significó Cuba en sus poemarios posteriores; más aún, se pregunta en qué medida se manifiesta la presencia de Juan Ramón en la poesía de Lezama en el artículo “Juan Ramón. Cuba. Lezama Lima y otros poetas cubanos”, en *Índice*, (1981) n° 416-417. Un año después, Dionisio Cañas dio parcial respuesta a estos interrogantes planteados por Aurora de Albornoz al establecer ciertas afinidades poéticas entre la autobiografía lírica “Espacio”, de Juan Ramón, y uno de los últimos poemas escritos por Lezama, “El Pabellón del vacío”, en “La oquedad creadora: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, en *Insula*, (1982) n° 426, p.1.



33. "Narciso y el molino de agua". Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1948)

En las referencias que hace Juan Ramón de la historia de Narciso no se lleva a cabo tanto una recreación literaria o una reelaboración del mito, sino más bien sus textos conducen a una reinterpretación, una lectura intelectual y filosófica, en consonancia con su metafísica poética. Ya se anotó que Narciso es, para el autor de *Eternidades*, el hombre necesitado de naturaleza como algo necesario para su propio ser, alguien que se incorpora a la naturaleza, que se integra en ella, en el agua simbólica de la naturaleza, para fundir allí su alma. El agua en Juan Ramón pasa a ser un símbolo sagrado, bautismal, mediador entre la deficiencia del ser y el esplendor de la naturaleza. El hombre necesita de la naturaleza como algo constitutivo de su propio ser:

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 la que había salido, como en un sueño universal.⁴¹¹

La desfiguración del sentido tradicional del mito de Narciso toma un nuevo cuerpo en Juan Ramón, por el que aflora una profunda y rica concepción filosófica de la naturaleza proporcionándole, desde este horizonte, un arquetipo del poeta y de la fenomenología poética. El destino narcisista ejemplifica en su visión la alteridad como un hacerse en lo otro, en la naturaleza, que resulta ser constitutivo del propio ser del yo. Al igual que Narciso, el poeta, condenado a nombrar, pierde su nombre en el de las cosas, quedándose anónimo e incorporándose por lo creado al mundo. El anhelo de la automorfosis narcisista que fluye ya en libros como *Eternidades* (1916-1917) o *Piedra y cielo* (1917-1918), y aun en escritos anteriores, patentiza la importancia óptica del mundo del poeta, y perfila la solución al viejo tema del desdoblamiento del yo como vía de acceso a la muerte y a su propio destino “inmortal”.⁴¹²

⁴¹¹ Juan Ramón Jiménez: *Estética... op.cit.* p.214.

⁴¹² Toda la poesía moderna es una reflexión acerca de los límites de la vida y la muerte y, más aún, de los puentes que entre ambas condiciones existenciales se pudiesen establecer. El tema del “desdoblamiento del yo” es el tema de la desnaturalización del sujeto en su propio proceso de creación. Bajo este fenómeno, central en la lírica moderna, que implica en un mismo haz poético, tanto la desintegración del lenguaje tradicional de Rimbaud o Mallarmé, como la despersonalización heterónima de Fernando Pessoa y Antonio Machado, el anonadamiento de Ungaretti o la palabra naciente de José Ángel Valente, por citar algunos nombres que participan desde sus particulares diferencias de la misma constelación poética, en estas coordenadas, es preciso situar la lírica juanramoniana, tanto la anterior al exilio como, más aún, la incluida en los cuatro libros de *Lírica para una Atlántida*. Para un estudio de este fenómeno desde un prisma filosófico se puede consultar de Christia Bürger y Peter Bürger: *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal, 1981. De entre la extensa bibliografía de Juan Ramón se pueden consultar para esta cuestión los artículos de Arturo del Villar: “El desdoblamiento del yo en Juan Ramón Jiménez”, en *Nueva Estafeta*, (1981), 37, pp. 49-63, y “La muerte, obsesión y tema de Juan Ramón Jiménez” en *Arbor*, (1975) nº 355-356, pp. 283-300. También el muy temprano artículo de Rafael Santos Torroella: “La muerte, norma vocativa en la poesía de Juan Ramón Jiménez” en *La Torre*, (1957) año V, nº 19- 20, pp. 323-340.



34. Transformación Granach. (Mujer al espejo) de Salvador Dalí (1904-1989) La vanguardia asumió también el reto gnóstico de un narcisismo del que Lezama rehuía por su arbitrariedad y superficialidad. De Salvador Dalí podría señalar: “Con una técnica de sumado añicos, arracimada, zurcida, no se puede levantar un puente para llegar a la ciudad que está más allá del río. Lo que pinta se le desploma sobre una estructura de sostén podrido, gimiente. A veces es tan solo la misma estructura la que se adelanta en una infinitud de cero albino, sin decorados y sin arbustos, como el esqueleto de un mamuth reconstruido”. Paradiso, op. cit. p. 338

El mito de Narciso, como ha demostrado María Luisa Amigo, ejemplifica la relación profunda, en el nivel mismo del ser, entre la naturaleza y el hombre, proporcionando un arquetipo del mundo del poeta, en el que la realidad vincula en un único ser de comunión la poesía y el poeta. En el narcisismo juanramoniano se destaca especialmente la alteridad como un hacerse en lo otro, necesario y constitutivo para hacer, de la mirada fecunda del joven Narciso en las aguas, un espacio, un mundo creado a imagen y semejanza del Innombrable:

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti,
Dios, tú tenías seguro que venir a él,
Y tú has venido a él, a mí seguro,
Porque mi mundo todo era mi esperanza⁴¹³.

No fue ajena la figura de Narciso en el discurrir poético de Juan Ramón, como no lo fue tampoco en la obra de María Zambrano, también relevante presencia, poética y filosófica, en estos inicios literarios de Lezama Lima. Si no muy extensos, sus comentarios a la obra de un poeta tan hermético y difícil como el autor de *Paradiso*, son de tal clarividencia y lucidez, que sus palabras han iluminado sin duda algunos aspectos centrales de su pensamiento. Desde que se conocieron en La Habana en el año 36, pocos como ella han atinado más al centro de su pensamiento poético. Escribe Zambrano:

La tradición de la generación de Adán fue la de mirarse en el agua, la de la mirada en ese medio de generación primera que, según el Génesis precedió a todo.[...] Las aguas creadoras, fecundas y vírgenes, él, Lezama, las buscaba y creía en ellas.[...] Lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y virgen, de la cual Narciso, el tardío mito neoplatónico, puede ser un eco que se transformó en impostura.⁴¹⁴

⁴¹³ Primera estrofa del poema “El nombre conseguido de los nombres”, del libro *Dios deseado y deseante*, incluido en el volumen Juan Ramón Jiménez: *Lírica de una Atlántida*, op.cit. p. 267.

⁴¹⁴ María Zambrano: “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en la edición crítica de *Paradiso*, op. cit. pp. XV-XVII. Recogido posteriormente en *La cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Edymión, 1996, pp.182-183.

Efectivamente, ¿no es la figura mítica de Narciso la que, significativamente, hace de obertura poética a la incipiente obra del escritor cubano?, ¿no aparece, a su vez, en esta *Muerte de Narciso* de Lezama el agua como elemento proteico y germinal de la composición, como antes ya lo había hecho en Juan Ramón, y mucho antes, esas mismas aguas, habían sido en San Juan de la Cruz símbolo de mediación entre los abismales lodos de la fuente y la cristalina luz de la resurrección?

De las aguas cristalinas de la fuente o el espejo en el que se mira Narciso, aparece un espacio que no es tanto una extensión que se le ofrece, sino una distancia que lo separa. Más aún, un lugar donde reside algo para ser incorporado, para ser incorporado por haberse separado ya. El espacio surge de la separación, de una pérdida, de una situación posterior a la caída, de no tener y haber perdido el lugar del ser. Para la autora de *Los claros del bosque*, el suceso que aparece en el mito de Narciso, como mito y como hombre en tránsito de ser, es, a la par, una caída y una ascensión. Antes, sin embargo, de este acontecer, a las puertas de ese tránsito hacia una auténtica epifanía del devenir, se queda en suspenso el conocimiento adquirido a través del asombro, ya que “en el asombro hay un quedarse inerme ante algo, algo que se ha visto y que se creía conocido pero que en un instante se muestra como absolutamente nuevo, dejando al que lo contempla en una especie de ceguera y de mudez”⁴¹⁵ El asombro, como el de Narciso al re-conocerse en el agua de la fuente, se da cuando se vislumbra algo insólito, una imagen de algo que en principio se da como sobradamente conocido, pero que, de repente, se presenta como nunca visto. Lo primero en el ser humano, recordaba tan asiduamente la filósofa malagueña, no es mirar, sino sentirse mirado, sin saber por quién ni cómo. Así, pudo sentenciar consecuentemente que:

⁴¹⁵ María Zambrano: *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1997.p.99.

La mística moderna parece nacer de una fuente enturbiada, donde un Narciso intenta contemplar su rota imagen. Y es avidez que todo puede destruirlo, todo, menos ese sutil velo del amor propio [...] La destrucción no ha conseguido la trascendencia, sino que imantada vuelve a su punto de origen y allí devora el propio sujeto.⁴¹⁶

En todo mito, y así en el de Narciso, queda siempre una última sustancia inalterable, mientras varían las formas, las interpretaciones y recreaciones de su moldeable figura a lo largo de la historia. Sustancia que constituye, en la fenomenología narcisista, el gozne que une y diferencia, en definitiva, a la lírica moderna con la mística tradicional, ora de San Juan de la Cruz, ora de Santa Teresa de Jesús o del propio Miguel de Molinos, todos ellos tan del gusto de los escritores que venimos convocando al socaire de Narciso: tan ceñidos esos poetas místicos al sentir, cierto es, de Juan Ramón, de Zambrano, de Valente, y, por supuesto, de Lezama Lima.



35. Lezama frente a un espejo y “Figure in front of a Mantel”. Balthus (1908-2002). “Balthus, situado para nuestras decisiones artísticas, en la antítesis de Vieira da Silva, es decir, en un realismo lleno de todos los juegos entre la realidad y el espejo, entre el ojo que acecha con reposo de difícil desciframiento y el pulso que se obliga a secuencias y mortificaciones”, en *Tratados en La Habana, Obras Completas*, op. cit. p. 537.

El pasmo del joven enamoradizo condensa el sentido de la epifanía y la

⁴¹⁶ María Zambrano: “La destrucción de las formas en Nietzsche”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p.138. Publicado en primera instancia en la revista “Hijo pródigo”, México, 1945.

revelación. Epifanía del otro en la imagen de sí; revelación en la imagen, por la imagen y la mediación de las aguas cristalinas de la fuente. “Pasma de Narciso”, el artículo de José Ángel Valente,⁴¹⁷ también nos da idea de su interés por esta enigmática figura y nos aclara, en última instancia, como antes Juan Ramón y María Zambrano, el sentido último del poema con que iniciará Lezama su trayectoria poética.

La querencia de Narciso frente a la fuente permite la separación del uno hacia el otro de sí, separación anterior al pasmo, al asombro del joven que se contempla ante la figura insólita del ser, para ver aquello que de sí mismo sus ojos no pueden ver. Hay, por tanto, una primera separación original, una distancia a franquear, un umbral. Insólito Narciso, con la inocencia del que va más allá de su propio ser hacia otro ser en un horizonte infranqueable, perdiendo su propia forma, su propio peso, su única existencia. Frente a la fuente, o al espejo, Narciso traza una imagen que ya no es la que le corresponde, pero genera, por la imagen, al otro de sí, imagen más allá de su dominio, inquebrantable pues, inextingible e inextinta: “En la mediación del espejo o de las aguas, -escribe Narciso- el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados -pasma de Valente- en la visión”⁴¹⁸. El mito de Narciso es, por tanto, un mito que revela algo más inusual que un conocimiento o un secreto; la imagen que Narciso ve está más allá de la muerte, y es, pues, “un mito de amor, de supervivencia o de resurrección.”⁴¹⁹

La mitología, la literatura, la historia misma, contienen numerosos ejemplos, mitos y fábulas de acercamiento y comprensión hacia el ser humano; y entre todas, es la de Narciso la que parece encarnar con más diafanidad una fenomenología poética por la que el hombre, más allá de su propia razón y de sus propios sentidos, se atreve a

⁴¹⁷ José Ángel Valente: “El pasmo de Narciso”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red* seguido de *La piedra y el centro*. Barcelona, Tusquets, 1991, p.23.

⁴¹⁸ *Ibíd.* p.23.

⁴¹⁹ *Ibíd.* p. 24.

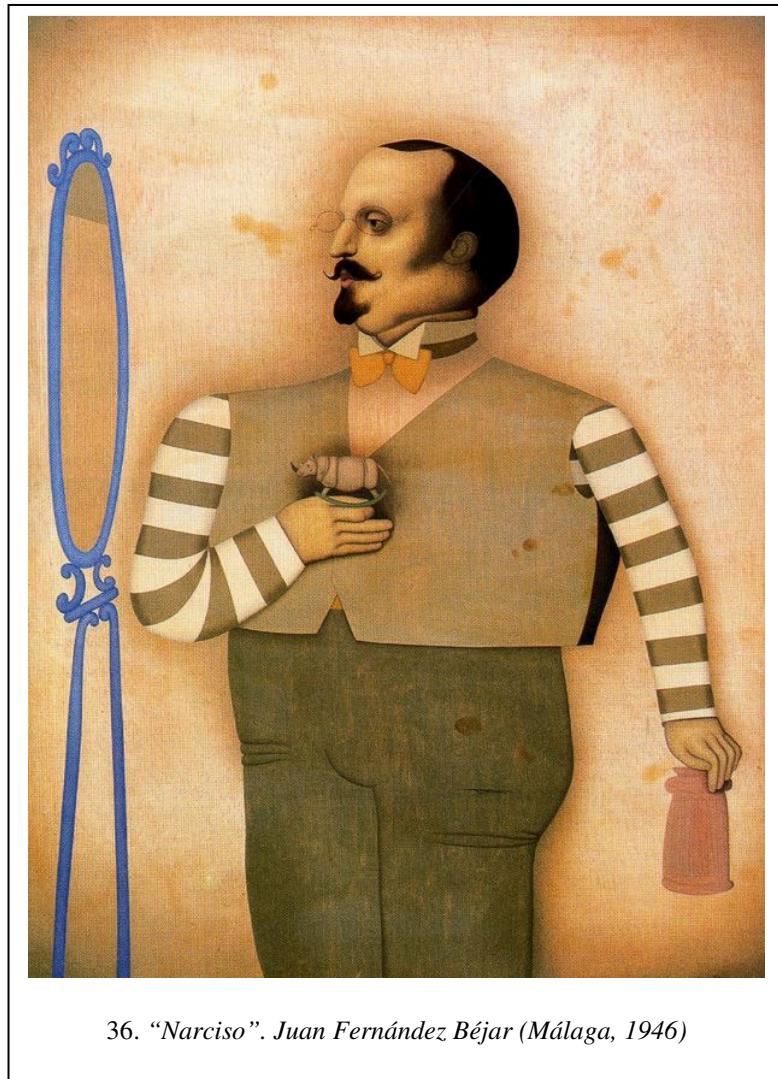
mirarse, mirada que es escucha, escucha que es, ya, un modo de comparecer ante la luz, olvidado el hombre de sí y liberado de su propia carga. Es lo que apuntan del mito Juan Ramón, Zambrano y Valente. Es lo que señala a su vez Lezama en su primer poema *Muerte de Narciso*, una comparecencia. Una querencia, la de Narciso frente al agua, frente al espejo, frente al dintel del templo apolíneo en el que está grabado el precepto delfico: “Conócete a ti mismo”. Toda la poesía de Lezama parece partir de ese principio y supuesto: conócete a ti mismo.

III.2.2. LA CRÍTICA ANTE *MUERTE DE NARCISO*

No parece de este modo una cuestión aleatoria el que Lezama tomara la figura de Narciso como pre-texto para componer su primer poema. Se vale del mito, evidentemente, pero no tanto para ofrecernos una nueva interpretación del mismo, como para, desde el propio martirio narcisista, acceder al carácter holístico de su propia teoría poética, haciendo valedor al joven ensimismado de los atributos proteicos del singular sujeto-poético. Y si, en efecto, *Muerte de Narciso* constituye toda una poética, consecuentemente, se han de atisbar en él, muchos de los elementos que la constituyen; fundamentalmente la casuística católico-órfica que venimos señalando, y que, meridianamente clara, permanecerá inmanente en toda su escritura, tanto en los poemarios posteriores como en los ensayos y la prosa de *Paradiso* y *Oppiano Licario*.

Desde las mismas páginas de la revista *Verbum* en las que se había publicado el poema en 1937, y desde las que ya Ángel Gaztelu, en un número posterior de la misma publicación, había señalado la lógica del poeta al recuperar esta figura mitológica con el fin de encauzar, bajo el itinerario narcisista, su propia experiencia

poética⁴²⁰, muchas son las páginas que se han dedicado a este fulgurante poema inicial. Hagamos un breve repaso, por tanto, de estos estudios para tomar nota, especialmente, de aquellas líneas que hayan subrayado tanto la dimensión católico- órfica de la composición, como las analogías entre Narciso y la figura evangélica, emblemática, de Jesús de Nazaret.



Como el más cercano y preciso exegeta de la obra de Lezama, Cintio Vitier ha escrito en varias ocasiones acerca de esta apertura que fue *Muerte de Narciso*. La nueva

⁴²⁰ El primer acercamiento, las primeras palabras de salutación al poema de Lezama, corresponden por tanto al sacerdote Ángel Gaztelu. Este antiguo amigo del poeta cubano publicó "Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas" en las mismas páginas de *Verbum*, *op.cit.* pp. 251-254.

óptica cultural que Lezama presenta inherente en esta composición es, para Vitier,⁴²¹ una continuación histórica y literaria del Renacimiento y el Barroco del que siempre careció la isla, y que, de súbito, aparece en una fabulación insular americana que emplaza a un Garcilaso, a un Góngora, en un mismo golpe poético original con la fuerza germinativa de lo desconocido, y con la potencia que genera un futuro francamente incierto. No había en él por tanto, la menor continuidad con lo inmediato, con las vanguardias, con los homenajes gongorinos celebrados en España a finales de la década de los veinte; su espacio y sus fuentes no estaban en relación esencial con la atmósfera circundante poética de La Habana. La irrupción del poema lo sitúa más bien ante un nuevo principio, un verdadero principio en un tiempo nuevo, también original:

Nuestra poesía, como si nada hubiera ocurrido, tomaba contacto, soñadoramente, con el anhelo mítico inmemorial que estaba en la imagen renacentista de la isla y, poniéndose al amparo de la virgen que es fecundada por el rayo de luz y de los pacientes oros de los transcurso naturales, comenzaba matinalmente su discurso.⁴²²

Se iniciaba, sí, un discurso poético que, al amparo de la virgen, buscaba no un doble, un reflejo derivado, sino su propia identidad a través de lo desconocido; identidad, que, de lograrla, no es ya identidad individual, sino que se resuelve en una identidad universal. “Lezama partió desde un principio de la confianza en que sólo un sumergimiento en lo oscuro seminal sería capaz de lograr, mediante un trabajo de metamorfosis creadoras, esta especie de identidad universal”⁴²³.

⁴²¹Entre los primeros trabajos sistemáticos que Cintio Vitier ha dedicado a Lezama, y en el que se encuentran estas reflexiones sobre *Muerte de Narciso*, destaca la “Decimotercera lección: crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970. El monumental ensayo surgió del curso que ofreciera Cintio Vitier en el Lyceum de La Habana, del 9 de octubre al 13 de diciembre de 1957.

⁴²² *Ibid.* p. 259.

⁴²³ Fina García Marruz: “La poesía es un caracol nocturno”, en *Lezama Lima, op. cit.* p.229. También Benito Pelegrín había señalado: “Es de sobra conocido, cuando no entendido, el esoterismo de la obra de

El intento de Lezama desde sus inicios es el de fundar sus apreciaciones poéticas desde fuentes originales cristianas, evangélicas, e ir sumando las fibras espirituales de las concepciones del mundo afines, antes y después de la llegada del Cristianismo. En esta raíz católica, cristiana, también se detuvo en su día Luis. F. Fernández Sosa para presentar el sistema poético de Lezama como un ente anagógico. “Partíamos -señala- de la convicción profunda (o intuición crítica) de que el catolicismo heterodoxo de Lezama había calado para siempre su visión cultural”⁴²⁴. Ahora bien, advierte a continuación que si atendemos únicamente a la denominación católica de la religión proclamada por Lezama, puede quedar sectarizada su propia visión anagógica del mundo, por lo que propone sustituir la palabra católico y su abstracto derivado, catolicismo, por la anagogía, sobrepasando así las dificultades de sectarismo que dichas palabras pudieran tener dentro de la concepción anagógica del mundo. Sin embargo, desde nuestro horizonte crítico, antes al contrario, se valora una visión analógica de los elementos en juego en la *poiesis* lezamiana precisamente a partir de la activación del juicio católico y órfico, ambos indisolubles para la necesaria iluminación de los cuerpos y las palabras, de la materia. Así, las páginas que dedica en su estudio a *Muerte de Narciso*, son relevantes en tanto descifra dialécticamente y desde una óptica cubista, los nexos entre algunos de los estadios del itinerario narcisista y la red de analogías que pretenden expresar la última imagen posible, o sea la Forma que es la manifestación del Espíritu Santo en el mundo. Es evidente, por tanto, que Lezama intenta capturar la Forma primordial de la Creación que se mantiene en perpetua movilidad, por medio de

Lezama, su ética y estética de la dificultad, su graciesco empeño de oscuridad grave y grávida que ha de dar a luz un deslumbrante sentido final, con tal que el lector se empeñe en vencer los obstáculos con los que el autor se complace en complicar su afán de comprensión inmediata. No entraremos aquí en consideraciones sobre la temática lezamiana de la oscuridad, sobre su filosofía de lo crítico: bastante (e insuficientemente) se expresó al respecto, y las más veces para descarrillar antes que para encaminar el sentido y el prurito cartesiano de inteligibilidad”, en “Retórica de la oscuridad. Las vías del desvío en *Paradiso*”, *Paradiso*, op. cit. p. 621.

⁴²⁴ Luis Fernández-Sosa: *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, op. cit. p.11.

una desmesurada cascada de imágenes que darán lugar, precisamente, a la nada creadora desde la que alzar el uno primigenio.

Finalmente, para Fernández Sosa, “más que imitar a Jesucristo, más que repetir la pasión”⁴²⁵, Lezama procura apoderarse del Ser, del Espíritu Santo. Y, verdaderamente el poeta cubano busca apoderarse germinativamente del Ser y el Espíritu Santo a través de la palabra poética, pero no desdeña en absoluto Lezama la figura de Jesús y la filosofía nazarena. De hecho, Lezama intuyó desde sus juveniles lecturas de los Evangelios, que la única y última seducción del misterio fascinante y tremendo que envuelve la vida, muerte y resurrección del Hijo del Hombre procede de la total “contracción” que se realiza en su destino, en el sentido y sinsentido de su vida y de su muerte: Jesús, siempre para Lezama, es la figura de la vida y de la muerte, es el paradigma del amor y el desamor, de la muerte, sí, y de la resurrección.

En “Narcisse ailé”, de Monique de Lope, la investigadora francesa, además de indagar en imágenes dominantes del poema como el agua o el pájaro, y de estudiar tanto los mecanismos de expresión poéticos como la organización de las metáforas más sobresalientes, no dejó de señalar, muy brevemente, que “la trajectoire de Narcisse semble s’apparenter á la Passion de Christ”⁴²⁶. Añade que explícita e implícitamente, aparecen fusionados Cristo y Narciso a lo largo del poema, en particular a partir de ciertas escenas en las que ambos participan de circunstancias comunes, como aquel episodio de los Evangelios en el que se nos narra cómo un centurión hundi6 su lanza en el costado de Jesús crucificado, justo antes de dar sepultura a su cuerpo (San Juan 19, vv 32-36) y que en el martirio narcisista de Lezama reaparece en expresiones sueltas como “el centurión pulsa en su costado”, y que nos sitúa “dans l’aire mythologique

⁴²⁵ *Ibíd.* p. 11.

⁴²⁶ Monique de Lope: “Narcisse ailé. Etude sur *Muerte de Narciso* (1937) de J. Lezama Lima”. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasil*, (1977) n° 27, p.44. Traducción: “La trayectoria de Narciso se asemeja a la Pasión de Cristo”. (La traducción es mía)

chrétienne et nous montre Narcisse sous l'image du Christ".⁴²⁷ Esta extraña correlación semántica entre ciertas metáforas del poema con el episodio evangélico referido a la Pasión de Cristo fue apuntada de igual manera por Pedro Correa en un libro, dedicado por entero al análisis de *Muerte de Narciso*.⁴²⁸ Es donde en la última estrofa del poema se señala esta analogía que permitirá a Narciso, finalmente, la transformación corporal del ser en espíritu. El sacrificio narcisista se consumaría, pues, en la última estrofa de la composición tras la que se esconden las infinitas posibilidades de la resurrección. Este es el asunto de fondo que también ha señalado Rita V. Molinero⁴²⁹ En su estudio, empieza por apuntar ciertas fuentes de esta concepción católica de la creación a partir de los tratados de Hermes Trismegistus, y cuyas revelaciones esotéricas aparecen en el *Corpus Hermeticum*. En el "Poimandres", concretamente, primer tratado de cosmogonía y antropología gnósticas con el que se abre el *Corpus*, se describe la caída del primer Hombre en la naturaleza y su difícil ascenso para recuperar la divinidad perdida. La catástrofe de la caída, ciertamente, es similar al drama reflejado en los versos de Lezama, pero, no es sino parte de un conjunto de relatos más conocidos por el poeta cubano, más cercanos al sentir familiar en el que se crió, más leídos, más releídos, tan presentes en su biblioteca inmemorial, tan cercanos incluso a estos relatos, los Evangelios, que apenas se ha calibrado su debida importancia en su incipiente itinerario poético, pero que constituyen, desde luego, un corpus textual matricial al que debemos volver una y otra vez para conocer el verdadero fulcro de su sistema poético.

⁴²⁷ *Ibíd.* p. 45. Traducción: "En el aire mitológico del creyente y nuestro conocido Narciso bajo la imagen de Cristo". (La traducción es mía)

⁴²⁸ Pedro Correa: *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*. Universidad de Granada, Granada, 1994, pp.164-166. Este ensayo es ampliación de un estudio anterior del mismo autor, "Muerte de Narciso de Lezama Lima: una lección de retórica", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, vol. I, Granada, 1979, pp. 303-317. El libro en cuestión profundiza también en las fuentes ovidianas del mito, coteja el poema *Narcisse parle* de Paul Válerly con la composición de Lezama, para conformar finalmente toda una teoría del conocimiento poético que late, sin duda, en las quince estrofas métricas del poema.

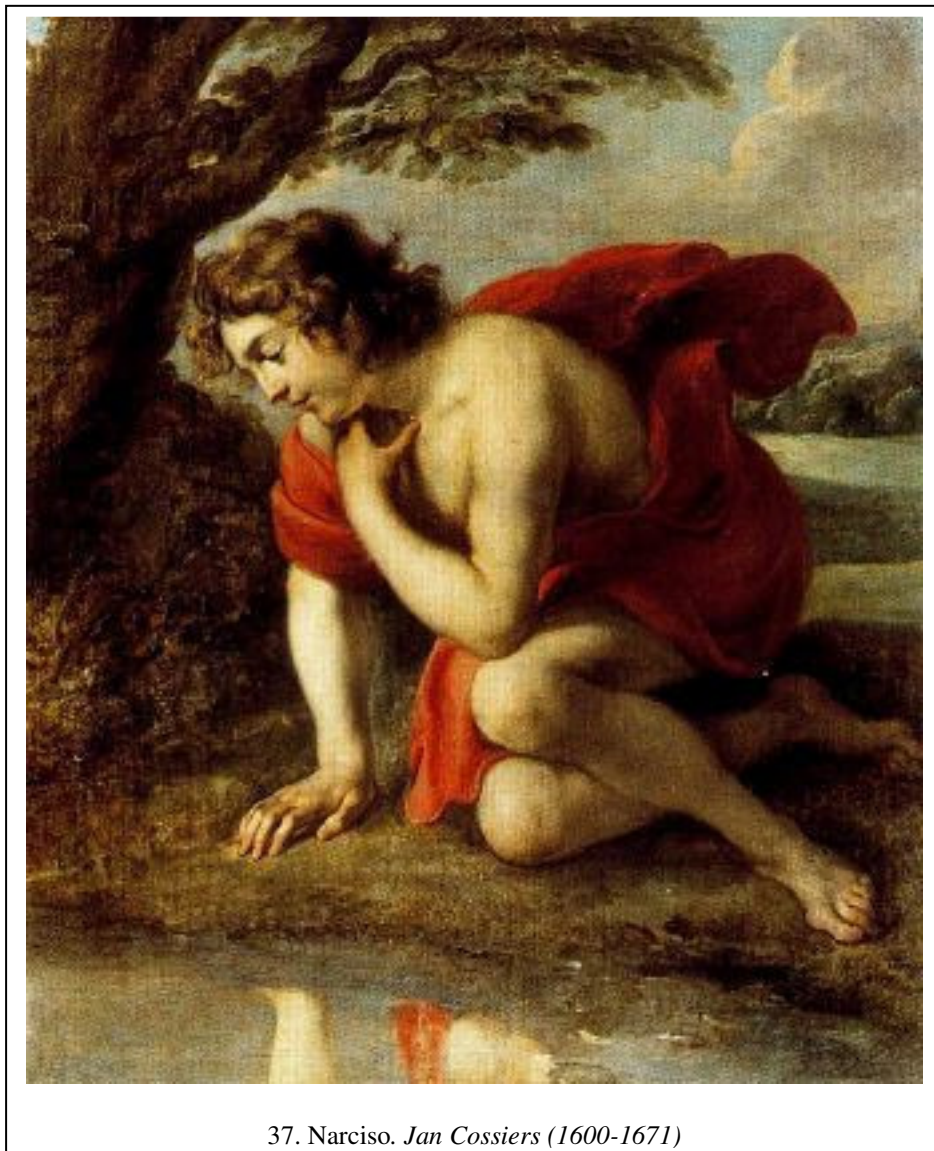
⁴²⁹ Rita V. Molinero: *José Lezama Lima o El hechizo de la búsqueda*. Madrid, Editorial Playor, S.A, 1989.

Así lo apunta Molinero en la introducción general a su estudio, al señalar el Antiguo y el Nuevo Testamento como textos nucleares en la formación del pensamiento poético del autor de *Muerte de Narciso*. La distancia que separa al Creador de su criatura, donde el hombre es tan sólo la imagen de Dios, se subraya en el Antiguo Testamento y sin duda ocupa un lugar central en la historia de la teología cristiana. La semejanza con Dios, sin embargo, es recibida en el momento de su creación y por esta dignidad adquirida se convierte en señor de la Naturaleza. La Semejanza es, para Lezama, la forja de la Forma suprema, y su Imagen, lo único que podemos aprehender. Si en el momento de la creación el hombre fue creado a Imagen y Semejanza de Dios, en el momento de la caída es cuando pierde su Semejanza y queda el hombre, atónito, tan sólo como Imagen. Ante tal pérdida, ¿qué le queda al hombre, cuál es su destino? La fe en la resurrección que se presenta en el Nuevo Testamento le permitirá a la imagen recuperar la Semejanza destruida. La teología paulina de la justificación concede una importancia capital a la imago y da respuesta a través de la doctrina de la participación. El abismo entre el creador y su criatura lo supera el puente de participación por parte del hombre en la actividad creadora de Dios. Si el hombre es imagen que busca alcanzar la Semejanza con su creador, sólo la fidelidad a su imagen le permitirá el éxtasis de la Participación. Molinero ofrece una exégesis de todos estos principios, aclararlos, y situarlos frente al pensamiento lezamiano:

La Semejanza con Dios, alcanzada ya por la fe en Cristo, llegará a todo su esplendor el día de la resurrección. Es el hombre nuevo de San Pablo, el hombre semejante a Cristo. El hombre, imagen de su Creador, puede por su fe y acción creadoras ir hacia una Semejanza con su Dador cada vez más perfecta; una traición a su imagen le impediría alcanzar esta gloria. Sólo el hombre nuevo del que habla San Pablo podrá unir la imagen a su Semejanza una vez lograda la transfiguración. A esta nueva criatura le añade Lezama las características de portador de la justicia

metafórica, sobreabundante, en un intento, logrado, por definir la complejidad hierática de la expresión poética.⁴³⁰

Se observa, pues, que la crítica lezamiana ha venido indicando, si bien muy tímidamente, las concomitancias en *Muerte de Narciso* entre la figura de Narciso y la estela presente del Jesús novotestamentario, si bien entendemos que en el juego de influencias y equilibrios que participan en el acto creador, no se ha subrayado la decisiva importancia de la teología nazarena en su formación.



⁴³⁰ Rita Molinero: *José Lezama Lima o El hechizo de la búsqueda*, op.cit. p.19.

Tanto en el relato bíblico del Génesis como en la historia de Narciso, encontramos a un mismo protagonista enfrentado a su yo en medio de un jardín. El destino los coloca en disposición de conocerse: Adán, frente al árbol prohibido que le proporcionará la sabiduría y lo hará semejante a Dios; Narciso, por su parte, reclinado sobre las tranquilas aguas del estanque, va a comenzar a sentirse inquieto apenas comience su ensimismamiento. Ambos, finalmente, traspasan el umbral del conocimiento y corren una suerte parecida. Adán, la expulsión del Paraíso; Narciso, la difuminación en la naturaleza. Los dos pasarán por el trance de la enfermedad, del dolor, de la sensualidad y, por fin, de la muerte. No obstante, no va a ser una muerte definitiva, sino una esperanza, en Adán, a la espera de un hombre nuevo, libre de pecado; y en Narciso, una huida por la transformación del hombre en una imagen del hombre.

A Lezama no le interesa ni el mito en cuanto anécdota, ni las anécdotas de cualquier relato mítico por muy bellas y originales que sean, pero sí una sustancial fidelidad al relato bíblico, y si Adán, en efecto, es el expulsado, Jesús es el nuevo hombre que devuelve la dignidad prístina y la esperanza de alcanzar el cielo, en y desde la terrenal existencia humana. Es la figura redentora de Jesús la que se constituye desde este primer poema en el axis tautológico de su poesía. En definitiva, el Narciso de Lezama tiene como tema la caída del Hombre Primordial, y su unión con la Naturaleza constituirá su drama y su esperanza.

III. 3. LA CUENTÍSTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

En la mayoría de las literaturas hay, en sus orígenes, una serie de cuentos de índole muy variada, con frecuencia como vehículo de mitos iniciales. Diversas

transformaciones de estos relatos, y de otros inventados por el puro placer de narrar, es lo que llega, hasta el siglo XIX, como cuento popular. El cuento ha tenido una larga vida en la historia de las literaturas autóctonas, muy unida siempre al folklore tradicional. El carácter anónimo de la tradición cuentística, la difusión oral y una intensa finalidad didáctica han marcado la evolución de este género literario. Los cuentos presentan, de este modo, un carácter universal y las anécdotas que se presentan se repiten, con distintos protagonistas, en culturas remotas muy distantes entre sí.

A medida que durante el Romanticismo se va revalorizando todo lo autóctono, lo fantástico y lo misterioso, el interés por el cuento popular aumenta a lo largo del siglo XIX. Esta revalorización hace que el género adquiera una individualidad literaria propia y muchos escritores utilicen en este siglo el cuento como vehículo de comunicación⁴³¹. En definitiva, este inusitado interés por la forma del cuento suscita en este periodo la aparición del cuento literario, que deriva del cuento popular, pero que adquiere matices nuevos y personalidad propia por la conciencia del autor. La estructura esquematizada y la intencionalidad obvia del cuento popular son sustituidas por una originalidad temática y un estilo que coincide, a grandes rasgos, con el realismo imperante en la novela del XIX y que continuará en el XX. Además, el cuento ya no perseguirá tan claramente una intención didáctica ni moralizante. Durante el siglo XX el cuento tanto en Europa como en América se ha constituido en uno de los más modernos géneros literarios, diferenciándose así de la leyenda, el artículo de costumbres, la novela corta, la novela y la poesía, géneros con los que, por otra parte, guardan estrecha relación. No podemos definir el cuento, evidentemente, ni como una novela reducida ni como un poema en prosa. Para Baquero Goyanes:

El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no

⁴³¹ Baste recordar los nombres de E. T. A Hoffman, los hermanos Grimm, Edgar Allan Poe, Maupassant, Andersen o Chéjov para advertir este resurgimiento de la cuentística en el siglo XIX.

siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención.⁴³²

Edgar Allan Poe, uno de los maestros del género, subrayó algunas características del cuento: brevedad, intensidad, unidad de efecto y desenlace imprevisto. Para el autor norteamericano en el cuento debe prevalecer tal tensión que provoque la lectura seguida del mismo. Este sería el rasgo más definitorio del cuento frente a la novela corta⁴³³. Otro de los autores de cuentos que ha teorizado sobre sus propios escritos es Julio Cortázar. Para él el cuento literario debe caracterizarse por la búsqueda de un tema significativo – original, interesante y distinto-, una intensidad que elimine las situaciones intermedias y secundarias, una tensión que se instale en la escritura desde sus primeras frases para poder, así fascinar al lector.⁴³⁴

Es evidente que una lectura profunda de los cuentos de José Lezama Lima difiere de la tradicional teorización que acerca del cuento se ha realizado desde su canonización en el siglo XIX. Julio Cortázar, que puso de relieve con tanta pasión e inteligencia la importancia literaria de Paradiso, se hubiera visto posiblemente con cierta

⁴³² Baquero Goyanes: *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit. p. 149. Del mismo autor se puede consultar *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967. Enrique Anderson Imbert nos ofrece esta otra definición del cuento: “El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio”, en *Teoría y técnica del cuento*, op. cit. p. 40. Por otro lado, la definición usada por el crítico Seymour Menton es generalmente aceptada: “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un sólo efecto” en su introducción a *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.8. En su valioso manual, Marchese y Forradillas describen el género cuentístico con estas palabras: “Bajo este nombre agrupamos a una serie de formas narrativas que, sin delimitación precisa entre ellas, reciben diferentes nombres - y diferentes contenidos - en la historia, en las distintas lenguas, en los sistemas críticos o, incluso, en la intención de los autores: desde el ejemplo o el apólogo medieval, el cuento o la pataña renacentista española, la novella italiana, el novel o short story ingleses, o el cuento, relato y narración que emplean los escritores hispánicos”, en *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Madrid, Ariel, 2000, p.84.

⁴³³ Estas y otras opiniones de Edgar Allan Poe sobre el cuento literario pueden encontrarse en el estudio de José Luis González: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbahola, 1942, pp. 46-49.

⁴³⁴ Entre los múltiples escritos que el escritor argentino dedicó a teorizar sobre el cuento, destacamos el ensayo acerca del cuento breve que compuso para *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 59-60.

dificultad para definir como cuentos los cinco relatos que la crítica ha recopilado bajo este epígrafe. En efecto, uno de los asuntos presentes y pendientes en los estudios críticos sobre la cuentística lezamiana es su definición y debemos dudar, con Reynaldo González, de que el autor de *Fugados* “se planteara alguna vez conceptualmente el cuento, la acepción *short stories* a la norteamericana y la marcada preferencia por este tipo de narraciones breves e intensas en las letras hispanoamericanas, con sus específicas formas de comunicación”.⁴³⁵



38. Lezama y Cortázar en la Plaza de la Catedral de La Habana, finales de los años 60.

⁴³⁵ En José Lezama Lima: *Cuentos*, prólogo de Reynaldo González, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p.9.

Por otra parte estos cuentos de Lezama han permanecido en una inalterable oscuridad durante años, casi siempre a la sombra de sus dos grandes novelas, *Paradiso* y *Oppiano Licario*. El mismo autor le prestó una atención relativa a estos textos, mostrando un aparente desinterés por su publicación de los mismos, pero nunca sin renegar de ellos. En carta del 14 de agosto de 1971 a Severo Sarduy le escribe:

Tú puedes publicar lo que quieras de mi obra en francés. Los cuentos creo que los publicó A. Rama en Uruguay, aunque nunca llegó a mí poder un ejemplar. Yo hice esos cuentos como ejercicios de pulso o para adentrarme en la noche. Pero A. Rama se empeñó en publicarlos, él decía que había escrito para la edición un prólogo extenso. Si la edición no ha sido publicada, para mí sería muy trabajoso allegar el material, pues está muy disperso [...] Yo en verdad les doy una importancia intermedia en el contexto de mis trabajos”.⁴³⁶

En una nueva misiva del 24 de octubre de ese mismo año de 1971, Lezama vuelve a escribir, en este caso a su hermana, sobre el mismo tema:

Yo conocí a Rama cuando estuvo aquí y recopiló los pocos cuentos que he escrito, pues pensaba publicarlos en una editorial de Montevideo. ¿Te habló a ti de ese libro? En la próxima carta procura darme los mayores detalles posibles.⁴³⁷

Si atendemos a estas dos consideraciones, y observamos que, por ejemplo uno de sus cuentos, *Juego de las decapitaciones* se publicó en el primer número de la revista *Orígenes* no parece tanto que Lezama renunciase al valor literario de estos relatos sino que considerase extremadamente complicado compilarlos en un mismo volumen. El problema fundamental de la crítica literaria que ha abordado la cuentística lezamiana ha sido, de hecho, la de fijar el número de relatos considerados como cuentos, así como la edición crítica y completa de los mismos. La oscuridad en torno a sus cuentos viene

⁴³⁶ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otras correspondencias*, op. cit. p. 343.

⁴³⁷ *Ibíd.* p.164.

provocada más por la falta de rigor de las diferentes ediciones realizadas que por la desatención de su propio autor.

Las dos primeras ediciones que recogen los cinco cuentos de Lezama Lima fueron las realizadas por las editoriales Montesinos⁴³⁸ y Calicanto⁴³⁹. En la primera edición, su prologuista, José Ángel Valente, se limita a realizar una escueta introducción sin abordar el problema textual mencionado, el problema de fijar definitivamente cada uno de los escritos. Por su parte en la edición de Calicanto se añade otro escrito, autorretrato poético, que no es más que el ensayo “Confluencias” que el autor había incluido en su último libro de ensayos *La Cantidad Hechizada*. Las diferentes antologías de la cuentística cubana, tampoco han arrojado ninguna luz a la genealogía y a la escritura de los cuentos de Lezama, siendo la arbitrariedad el signo que marca la mayoría de las mismas. En 1968, en *Cuentos Cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, se incluye junto a textos de Alejo Carpentier, Enrique Labrador Ruiz, Virgilio Piñera, Eliseo Diego o Arístides Fernández, *Juego de las decapitaciones* de José Lezama Lima.⁴⁴⁰ Es este, sin duda, el más afortunado de los cuentos de Lezama. En 1974 fue incluido en el recopilatorio *Cuentos cubanos. Alejo Carpentier. Antón Arrufat. José Lezama Lima y otros*.⁴⁴¹ Otras antologías, sin embargo, no han incluido ninguno de los cuentos de Lezama en sus respectivos recopilatorios.⁴⁴²

⁴³⁸ José Lezama Lima: *Juego de las decapitaciones*. Barcelona, Montesinos, 1982.

⁴³⁹ José Lezama Lima: *Cangrejos, Golondrinas*. Buenos Aires, Calicanto, 1977.

⁴⁴⁰ *Cuentos Cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*. Equipo Editorial, Madrid, 1968, pp. 77-91. En la introducción, el compilador comenta de este cuento de Lezama “que da la impresión de ser un insensato o descabellado juego de ajedrez, lleno de una suerte de bravura verbal o engolosinamiento metafórico y de un humor que recuerda de continuo a Gómez de la Serna”, p.13.

⁴⁴¹ En efecto, *Juego de las decapitaciones* se incluye de nuevo en este volumen *Cuentos cubanos. Alejo Carpentier. Antón Arrufat. José Lezama Lima y otros*. Barcelona, Editorial Laia, 1974, pp. 55-69.

⁴⁴² En la mayoría de las antologías del cuento hispanoamericano no encontraremos ninguno de los relatos de Lezama. Tampoco en las recientes antologías del cuento cubano. En éstas los editores no pueden dejar de mencionar a una figura tan reconocida como Lezama dentro de sus prólogos, pero justifican la ausencia en la antología con la mención de que el valor de la obra lezamiana se centra en la lírica, o aluden a que el número de relatos cortos que escribiera no amerita su inclusión. Por ejemplo, en la Antología del cuento cubano contemporáneo. Edición de Ambrosio Fornet. Biblioteca Era, México, 1979. El editor en la introducción a la antología argumenta la exclusión no sólo de Lezama sino de cualesquiera de los autores originistas: “El movimiento literario que precede al actual -el de la revista Orígenes- no

Los autores que se han acercado a estudiar los diferentes cuentos de Lezama Lima, han estado de acuerdo, en que en estos cuentos, aparecen los principales rasgos del desarrollo del sistema poético lezamiano, que a partir de entonces seguirá desplegando en los diferentes géneros: ensayo, poesía y prosa. En efecto, ya señaló Eduardo Herrero en su reseña a la edición de los cuentos de Lezama, que en estos relatos se encierra un muestrario de lo que posteriormente sería su gran prosa novelística⁴⁴³. Eugenio Suárez Galván también ha vislumbrado en estos cuentos un preludio preciso de lo que sería su narrativa futura.⁴⁴⁴ En el mismo año, en el prólogo de Valente a los cuentos, también el poeta orensano señalaba cómo en la obra de Lezama no se podía señalar con nitidez la evolución de unos textos bisoños a otros que denoten una mayor madurez:

Todo ingresa por inventación del centro en un corpóreo texto único. En su brevedad o por su brevedad misma estos textos ilustran, acaso mejor que otros más extensos, muchos de los elementos centrales de lo que fue o es el sistema poético de Lezama: La vivencia oblicua, la actuación de lo imposible sobre el posible, el choque entre la causalidad y lo incondicionado y la creación, en fin, de una sobrecausalidad.⁴⁴⁵

produjo narradores: todo lo que Orígenes tocó se convirtió en poesía. Incapaces de medir la realidad a escala humana, convencidos de que la literatura evoluciona entre secretas minorías fuera de las cuales la comunicación es imposible, inmersos en un mundo extraño del que solo percibían, como creadores, el enemigo rumor que denunciaba el ser de las cosas y como ciudadanos una corrupción que los asqueaba, los miembros de Orígenes decidieron construir su propio mundo”, p. 40. Ninguno de los cuentos de Lezama aparece tampoco en las antologías *El cuento cubano. Panorama y Antología*. Edición de Pedro Izquierdo -tejido- impreso en litografía en imprenta LIL, S.A., San José, Costa Rica, 1983, ni en *Cuentos cubanos del siglo XX*. La Habana, editorial Pueblo Educación, 1990, ni en *Cuentos cubanos*. Madrid. Editorial Popular, edición Letra Grande, 1998. Como cuentista tampoco Lezama aparece siquiera en la introducción a *El submarino amarillo (Cuento cubano 1966-1991) Breve antología*. Selección prólogo y notas Leonardo Padura. Ediciones Coyoacan, S.A. México 1993. Finalmente Fernando Burgos, editor de una importante colección de tres tomos del cuento hispanoamericano en el siglo XX, comenta que es una “omisión que debe rectificarse dado el gran poderío verbal del escritor cubano y la enorme significación de su obra” en *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Madrid, Castalia, 1997, p. 20.

⁴⁴³ Eduardo Herrero: “Libros” en *El País*, (1982), 4 de abril, p.5.

⁴⁴⁴ Eugenio Suárez Galván: “Una obra ignorada: Los cuentos de Lezama” en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima op. cit.* p.9.

⁴⁴⁵ José Lezama Lima: *Juego de las Decapitaciones, op. cit.* p. 11. En este sentido se ha pronunciado también Michel Altmann al comentar: “El interés en los cuentos de Lezama Lima (escritos entre 1936 y 1946) es que en ellos yace el germen de su ópera máxima. La trama inicial de esta historia comienza a diversificarse y a dilatarse a partir de cierto momento, brotando nuevas historias de carácter simbólico y alegórico. El estilo de Lezama Lima ha sido denominado como de neobarroco. Encontramos claras semejanzas con elementos oníricos del surrealismo de comienzos de siglo XX (por ejemplo animales que brotan del cuerpo humano como las hormigas que salen de una mano en la película “El perro andaluz”, en “Críticas de la literatura cubana” <http://ntbiomol.unibe.ch/altmann/Autores%20cubanos.pdf> [21-06-2007]

A su vez en el intenso acercamiento que realiza Leonor A. de Ulloa al cuento *Cangrejos, Golondrinas*⁴⁴⁶ acierta al decir que tanto en estos cuentos como, en general, en sus primeros ensayos de *Analecta del Reloj* yace el germen de la producción futura de Lezama, la cual se va desplegando a través de los años como un continuo que se desarrolla sin cambiar drásticamente. Por último, Virgilio López Lemus, en *Cinco raros relatos barrocos*, en el que realiza un breve análisis de los cinco cuentos, comenta:

Los cuentos de José Lezama Lima no son obras asilares, secundarias o hijas menores de un imaginador poderoso; no es precisamente cierto que el escritor las tuviese a menos: pero él no poseía imprentas para editar organizadamente todo lo que salía de su escritura.⁴⁴⁷

Los cuentos del poeta cubano son también poesía y muestran una causalidad diferente, donde la vivencia oblicua hace de las suyas, y en donde en cada párrafo -en cada línea- nos aguarda una sorpresa.

III.3.1. UN CUENTO ÓRFICO: *FUGADOS*

Conviene señalar en este punto, que si bien el inaugural poema de Lezama *Muerte de Narciso*, da entrada a modo de introito musical a su posterior obra poética, una composición prosística totalmente desatendida por la crítica contiene también algunas claves fundamentales del pensamiento poético del escritor cubano. Nos estamos refiriendo al cuento *Fugados*, publicado en la revista *Grafos* en el año 36, es decir, un año antes del mencionado poema. En efecto, en este primer cuento de Lezama el

⁴⁴⁶ Leonor A. de Ulloa realiza, en efecto, un acercamiento a este cuento con la intención de relacionar las técnicas neobarrocas de expresión con un contenido específico, en “Cangrejos, Golondrinas: metástasis textual” en *Revista Iberoamericana* (1991), 154, enero-marzo, pp. 91-100.

⁴⁴⁷ Virgilio López Lemus: *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*, Cuba, Ediciones Unión, 1997, pp. 41-58.

protagonista se erige, cual Narciso, en metáfora ejemplar del Hombre-Imagen a través del conocimiento poético, unitivo. Sin trama ninguna, *Fugados* se lee como un destello discursivo en el que dos muchachos, Luis Keeler y Armando Sotomayor, se escapan para emprender una aventura, bien distinta en cada uno. En *Fugados* se relata el encuentro de dos amigos del colegio, del que deciden fugarse para dar un paseo; ambos resultan ser interrumpidos por un tercer adolescente que reclama la presencia de Sotomayor. Luis Keeler se queda solo como protagonista único del relato, transformando la ausencia del amigo en una compleja ensoñación. En una primera parte, los estudiantes apenas tienen protagonismo al quedar “diluidos” en un paisaje urbano, lluvioso y húmedo desde el que el narrador va describiendo y sugiriendo una amplia gama de formas cambiantes, de nuevas formas provocadas por el contacto del agua. Envueltos, paisaje y personajes, en una continua llovizna, las escenas quedan unidas por el poder transformador de este elemento⁴⁴⁸. Así al principio de la narración, por ejemplo, L. Keeler sugiere cómo la lluvia les hacía sentirse “enredados” en las columnas, mientras su compañero observaba la humedad del agua asomando “nuevos colores que se secaban lentamente”,⁴⁴⁹ a la vez que se entretenía mirando los dibujos que la lluvia había dejado en las paredes “trazando una cartografía sideral”.⁴⁵⁰

A medida que nos introducimos en estas primeras páginas del cuento, observamos cómo el narrador insiste en una misma percepción: la humedad, el agua, ablanda las cosas, difumina los contornos, ofrece a un punto aislado la posibilidad de

⁴⁴⁸ Acerca de la simbología del agua en la obra de Lezama, como tal o como elemento transformado ya en pez o animal concluye Juan Manuel del Río: “El señor de las aguas es el pez y como habitante de ellas arrastra con su presencia todas las resonancias simbólicas de este elemento [...]. Por tanto, enunciar este animal es evocar el poder sónico del agua: fuente de vida, medio o espacio de purificación y centro de regeneración [...] En Lezama, es continua la asociación del agua a la creación y a procesos fertilizadores. Basta recordar lo que se dice al inicio de *Muerte de Narciso* (1937): “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”. En <http://www.scielo.cl/scielo.php> [11/06/2009] También consultar del mismo autor: "Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento" en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V Congreso Internacional de la AEELH. Ed. Eva Valcárcel. A Coruña, Universidade & AEELH, 2005, pp. 197-204.

⁴⁴⁹ José Lezama Lima: “Fugados”, en *Juego de las decapitaciones*, op. cit. p. 16.

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 17.

ser forma, materia nueva, nueva forma. El paisaje estrena, en definitiva, una apariencia distinta en la que todo es posible. Tan distinta, que el propio Keeler comenta que cuando las mañanas amanecen húmedas le parece ver llegar a su tía “en una vaca y descendiendo muy lentamente”,⁴⁵¹ mientras, el narrador, continúa relatando el nuevo paisaje inaugural: “Una paloma muere al chocar con la columna de humo de un cigarro, las aguas algosas van alzando el cadáver de un marinero ciego que deja caer pesadamente las manos...” Lo que Lezama viene a establecer con el poder transmutador del agua, es una nueva analogía entre este elemento y la palabra. Agua y palabra poseen en *Fugados*, y sabido es que en toda su obra, un poder creador, transfigurador: “Es cierto que las mañanas casi siempre son húmedas, que ablandan las cosas, que inutilizan las palabras”⁴⁵². Es apreciable, desde el inicio hasta el final del relato, una serie de dilataciones y amplificaciones que contribuyen a un texto cargado de polivalencias semánticas. Estamos, como en la mayoría de los textos de Lezama, ante una estructura narrativo-poética que no opera por vía directa, sino por desplazamientos, por asociación imprevista y a veces laberíntica. Una vez más llama la atención la importancia de la expresión metafórica y del pensamiento por imágenes que forjan la escritura lezamiana. En términos más ajustados al vocabulario lezamiano: el poder transformador del agua, como la palabra, hace que lo imposible pueda actuar sobre lo posible engendrando “un posible en la infinidad”⁴⁵³. Esto es, el nacimiento de una imagen, de un paisaje nuevo y de un Hombre nuevo.

⁴⁵¹ *Ibíd.* p. 18.

⁴⁵² *Ibíd.* p. 18.

⁴⁵³ *Ibíd.* p. 19.



39. Lezama en su estudio, finales de los años 50.

Una vez “estrenado el paisaje”⁴⁵⁴ en el primer estadio del cuento, fugado queda al arbitrio de un único personaje, Luis Keeler. La presencia del eros de la amistad entre los dos jóvenes y la separación de los dos por el compromiso previo establecido por uno de ellos con un tercero, abre las puertas de la imaginación al protagonista, que transfiere la ausencia en poesía. Una vez más la ausencia aparece en la obra de Lezama como légame germinador de poesía. Como la ausencia del padre debía ser llenada con la imagen para transferirse en acto poético, en *Fugados* la partida del amigo conduce al joven Keeler a una suerte de fenomenología órfica en la que el protagonista desaparece, o mejor, va desapareciendo lentamente en el propio paisaje. Sentado en el muro de un malecón, el estudiante se deja llevar por la inmensa marina que aparece delante de sus ojos, olas, peces, algas... para detener su mirada finalmente en una de ellas, un alga mecida por las olas: “Parecía que avisaba el alga -leemos-, ya empezaba a oír su nombre indistinto”⁴⁵⁵; y añade el narrador que el alga quedaba “como una corona que desciende

⁴⁵⁴ *Ibíd.* p. 20.

⁴⁵⁵ *Ibíd.* p. 22.

hasta la raíz del castillo que se desangra sobre el río”.⁴⁵⁶ Es entonces, en la fijación de este alga oscilante, cuando Luis Keeler, como Narciso, sumido en un sueño, alcanza la medida de lo Absoluto, o mejor, deja de ser medida del Cosmos, La “disolución” del joven incluye la silueta de su cuerpo y el centro de su pensamiento en la Silueta Universal del Cosmos. En esta ocasión el narrador nos dice con cierta claridad:

La línea del perdón se alargaba, y él fue también estirando, adelgazando, Sintió que el pensamiento se le escapaba como había sentido los pasos de la codorniz, para ocupar el centro de aquella alga nombrada, diferente.⁴⁵⁷

Dejar escapar el pensamiento para ocupar el exterior, las algas o el Universo para nombrarlo de nuevo; el éxito de la fuga del joven estudiante, como ya se observó a propósito de “Rapsodia para el mulo”, se testimonia en la transformación del estudiante-Imagen en árbol, árbol creador, “dador” de la palabra original:

Puesto ya de pie, todas las algas huidas y borrado el límite de los paredones, la noche le empapaba las entrañas, creciendo como un árbol que sacude la tinta de sus ramas.⁴⁵⁸

Sumergido en la noche, la noche en las entrañas, una y otra vez la noche órfica, el narrador concluye con una sentencia de cariz católico que confirma a *Fugados* como un ejemplo más de la clarividencia de un pensamiento poético católico-órfico presente en Lezama Lima desde sus primera creaciones: “De la vida clamante de las algas había

⁴⁵⁶ *Ibíd.* p. 22.

⁴⁵⁷ *Ibíd.* pp. 23-24.

⁴⁵⁸ *Ibíd.* p. 24.

surgido un absoluto sistema de iluminación”.⁴⁵⁹ Apenas sin darse cuenta, el joven había pasado de la tarde a la noche, de la luz al misterio.

Fugados no es por tanto un cuento propiamente narrado, sino prosa que alza como único argumento la continuidad de la imago. La imagen como sustancia y forma de la narración constituye el hilo causal de la historia de Luis Keller, crea la expectativa órfica de la renuncia a la individualidad. El adolescente, ausente de sus amigos, hila la presencia de la poesía, infinita poesía desde la expansión de sus sentidos. La generación de un espacio por la contemplación del paisaje convierte a nuestro joven protagonista en una nueva metáfora de la iniciación poética, de la causalidad de la magia cuando todo puede esperar y cualquier aventura puede llegar. Es el sino de Luis Keller y de la poesía misma, tal como empezaba a concebirla el propio José Lezama Lima.

III.3.2. UN CUENTO CHINO: “JUEGO DE LAS DECAPITACIONES”

Uno de sus cuentos más conocidos, *Juego de las decapitaciones*,⁴⁶⁰ es a la vez el relato análogo de otros “fugados” y cuya lectura católico-órfica se puede enriquecer si

⁴⁵⁹ Leonor A. de Ulloa ha señalado también éste cariz cristiano en su ensayo sobre el cuento homónimo que estudio. En las Sagradas Escrituras de la Santísima Trinidad se representa en forma de paloma. Como en las Escrituras, la paloma simboliza en Lezama el espíritu Santo, y en este cuento impone hacia el final un *tempo* de salvación”, en “Cangrejos, Golondrinas: metástasis textual” *op. cit.* p. 98.

⁴⁶⁰ Publicado originalmente en la revista *Orígenes*, (1944) nº 1. La caracterización de estos textos como cuentos ha sido siempre discutible como ya se ha señalado. Como en *Fugados*, también de *Juego de las decapitaciones* se podría señalar este aspecto: “Julio Cortázar, que puso de relieve con tanta pasión e inteligencia la importancia literaria de *Paradiso* ante lectores miopes, se hubiera visto en un aprieto, sin embargo, en el trance de defender los cuentos de Lezama. El escritor argentino supo demostrar que *Paradiso*, aunque traspasaba las fronteras de lo novelesco para ser también un “tratado hermético” y una “poética”, terminaba reafirmandose como una gran novela. Respecto a los cuentos, no se trata simplemente de diferencias de calidad entre *Paradiso* y sus hermanos menores. En primer lugar, el osado experimentador de Rayuela y de algunos libros multiformes, mixtos, inclasificables, cuando tropezaba con el cuento propiamente dicho, se hacía cauteloso y se apegaba a ciertas estructuras «clásicas». Usando una metáfora boxística, recordaba que la novela puede ganar por puntos; pero el cuento tiene que noquear, y las claves del éxito las situaba en lo que llamó la intensidad o la tensión. En segundo lugar, los cinco textos que Lezama consideró cuentos -incluidos en el presente volumen- dinamitan las propuestas de Cortázar, el decálogo de Quiroga, y cuanto modelo pudiera extraerse desde Poe hasta Hemingway, pasando por Chejov y Maupassant.”, en “Al Lector”, introducción del editor (no parece nombre en el volumen) de José Lezama Lima: *Cuentos*, *op. cit.* p. 5.

se tiene en cuenta el atractivo distinguo que Lezama subrayara entre la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica, es decir, la triada pitagórica.⁴⁶¹

En primer lugar, el relato *simple* es la historia que podemos seguir con facilidad, si bien, como acertadamente comenta Suárez-Galbán,⁴⁶² se trata de una facilidad dudosa, comprensible después de varias re-lecturas, como toda la escritura del escritor cubano. En todo caso, la trama se puede exponer básicamente del siguiente modo: el personaje principal, Wan Lung, es un mago que presenta sus trucos en la corte de un Emperador de la antigua China. El evento que esperan con anhelo los presentes es el juego de las decapitaciones, que para el mago es el más vulgar de todos. El emperador Wen Chiu insiste en que la emperatriz So Ling participe en el espectáculo, lo que alimenta las intrigas de infidelidad que sospechan los cortesanos en un silencio nervioso. Una vez concluido el espectáculo, la emperatriz continúa sin inmutarse y el emperador decide encarcelar al mago para probar que su autoridad está por encima de la magia.

Seguidamente la emperatriz libera al mago y ambos se escapan hacia los territorios del norte. El mago se separa para continuar con su arte y la emperatriz sigue andando sola en el camino hasta encontrarse con el rebelde conocido como El Real, quien muestra claras aspiraciones al trono. Mientras tanto el mago prosigue perfeccionando su técnica y aumentando su fama, por lo cual es identificado por las autoridades y nuevamente encarcelado. La emperatriz decide abandonar al rebelde y regresar a la comodidad de la corte y, una vez allí, es encarcelada. El rebelde ataca al

⁴⁶¹ En su “Cuaderno de Apuntes”, escrito de 1939 a 1958, José Lezama Lima vierte las siguientes palabras: “El triple verbo de Pitágoras: Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica; en otros términos, existe el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa” en *La Posibilidad Infinita*, *op. cit.* p. 118. El poeta debe manejar todas las variantes de Pitágoras, pero también debe ir más allá de ellas; logrando la expresión supra verbal, que es en realidad la palabra en sus tres dimensiones: expresividad, ocultamiento y signo. Diría Lezama que hay una “cuarta palabra” que es patrimonio exclusivo de la poesía. Una palabra que él mismo rehuye nombrar, que, basada en las progresiones de la imagen y la metáfora, y en la resistencia de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía.

⁴⁶² Eugenio Suárez Galván: “Una obra ignorada: Los cuentos de Lezama”, *op. cit.* p.9.

ejército del emperador, pero debe retirarse del combate, logrando primero liberar al mago y llevarse a la emperatriz por la fuerza. En el campamento del rebelde, se le pide al mago Wang Lung que realice nuevamente su truco de la decapitación con la emperatriz, pero después del juego de espejos y de cuchillas que suben y bajan, la emperatriz continúa completa. Esa misma noche se encuentran a escondidas Wang Lung y So Ling. El mago la estrangula y luego se suicida. Mientras, el emperador se percata de la gran amenaza que representa el rebelde y decide atacarle en los territorios del norte. Al llegar al campamento encuentra los cadáveres de Wang Lung y So Ling y, en un trance de locura, se tira al fondo de un pozo pasando El Real a ser el nuevo emperador por cincuenta años, hasta su muerte.

El relato *jeroglífico*, segundo estadio de la triada, es la confusión, lo oculto, lo hermético, lo desconocido que se deriva de la trama o del lenguaje mismo con el que compone el relato Lezama, y en el ya se empiezan a despuntar las claves lectoras e itinerantes de su catolicismo y orfismo. El título en sí es ya un tanto paradójico debido a que una decapitación no es ni mucho menos un juego, si bien con este paradójico sintagma como título se puede propiciar un ambiente de confusión en el lector. La lectura lineal del relato conlleva a su vez la interrupción, en ocasiones, de una línea directa y progresiva en la historia, donde para captar la comprensión del hilo narrativo, es necesario parar la lectura y regresar sobre los mismos pasos que nos llevaron a ese punto de confusión. Así en el relato aparecen sentencias como “En las posadas mientras él dormía, *Cenizas del molino frente al río*, vigilaba, jorobadita y huérfana, los baúles”.⁴⁶³ A la primera lectura de esta declaración, todo parece estar en orden, pero cuando tratamos de entenderla, de comprender su lógica, de crear su imagen, de pensar sobre ella se percibe que debemos regresar al comienzo y releer las líneas en más de una

⁴⁶³ José Lezama Lima: *Juego de las Decapitaciones*, op. cit. p.42.

ocasión. Se puede entender que mientras el mago dormía, alguien o algo que se pueda denominar *Cenizas del molino frente al río* estaba pendiente de que nadie robara los baúles. Tampoco incluso sabemos a quién se puede referir con “jorobadita y huérfana”. Las posibilidades no son muy lógicas, pero lo relevante del proceso es la imagen que se pueda formar de ese conjunto de palabras, y más substancial, lo que se pueda adquirir de ese ejercicio imaginativo.



40. La sabiduría de la antigua China interesó a Lezama desde sus primeras lecturas. No es casualidad que en uno de sus cuentos aparezca como protagonista un tal Wang Lung, el Emperador, la Emperatriz y el Tao Te King, en un autor que poseía numerosos libros de cultura china y varios ejemplares acerca de este mismo libro, por ejemplo, este dedicado por Roberto Fernández Retamar, Lao Tsé: Tao Te King, París, Gallimard, 1967.

Indistintamente, prosigue la lectura en busca desesperada de una comprensión narrativa, para posteriormente ignorar o regresar a la enunciación comentada en un inicio. El lector atento terminará comprendiendo la secuencia narrativa general del cuento, pero deberá realizar un esfuerzo mayor para asimilar todas las pequeñas manifestaciones verbales de Lezama. En otras instancias, las imágenes son más inteligibles y se componen de una rara y enigmática belleza, como cuando So Ling desesperadamente trata de que Wang Lung no se vaya de su lado: “Se le prendió del cuello clavándole el gesto como un alfiler largo para que no se le escapase”.⁴⁶⁴

Recordemos que el personaje principal es el mago Wang Lung, y como en el cuento, en las veloces conexiones entre diversas frases y sus connotaciones, nos crea una serie de incógnitas que deseamos eventualmente resolver. Así, las acciones de los personajes se aceleran dentro de la narrativa, como los movimientos fulminantes del mago, creando una realidad que buscamos descifrar, aun cuando sepamos que es un juego verbal y que seguimos siendo engañados dentro de un espacio netamente ficticio. El mago, al igual que el escritor, busca crear con su arte algo maravilloso y trascendental. Desde un comienzo tenemos la certeza que Wang Lung es un farsante, pero a medida que avanza la historia comenzamos a creer que en realidad es un ente poderoso que goza de capacidades extraordinarias.

Confusamente, el proceso de creación se explica a sí mismo dentro del cuento, concibiéndose como una meta-ficción. El mago/escritor maneja una serie de técnicas que buscan producir un efecto de sorpresa en el espectador/lector, alimentando así su curiosidad. Estas técnicas mágico-literarias trascienden la comprensión racional culminando en un suceso de difícil explicación. Para el mago/escritor el arte es la prioridad de la vida. Aun en la escena del suicidio, Wang Lung eleva su arte

⁴⁶⁴ *Ibíd.* p. 45.

“deteniendo los golpes rítmicos de su respiración hasta indiferenciarse totalmente, y así decidido invisible entrar en el clarísimo laberinto”.⁴⁶⁵ Comienza a experimentar la reencarnación, la transformación espiritual. La magia es la profesión de Wang Lung, pero también la de Lezama.

Finalmente será la palabra *simbólica* quien exprese más allá de los significados latentes de cada sentencia, quien anuncie las claras analogías entre el destino de los personajes, en China o en La Habana, a partir del cuerpo espiritual, del espíritu del cuerpo, del horizonte nazareno al que apunta toda la obra del escritor cubano.

En carta dirigida a Fernández Retamar, Julio Cortázar confirmaba la idea de que una de las características de la obra lezamiana era “asimilar y cubanizar por vía exclusivamente libresca y de síntesis mágico-poética los elementos más heterogéneos de una cultura que abarca desde Parménides hasta Serge Diaghilev”.⁴⁶⁶ Asistimos de este modo a una mezcla de vocaciones artísticas como la presencia del ballet mediante la mención de Diaghilev, pero también de la música, como cuando El Real embestía con sus tropas contra la ciudad y su ataque

se había convertido en una especie de prueba de tubas de órgano. Se presionaba una pequeña tecla, que rezaba: *órgano tempestuoso (tempête)*, y contestaba una ramazón sonora, o contestaba a la presión *flauta*, una vaciedad, y nos convencíamos que el órgano estaba desinflado.⁴⁶⁷

Es decir, se utiliza el sonido para describir una imagen, mientras están presentes también otros oficios, como el dibujo y la pintura, al describirse el campo óptico del mago

semejante a esos cuadros primitivos, donde unas tentaciones con cara de escorpión luchan por enceguecer a un adolescente que no quiere abismar, percibiéndose allá en el fondo de la tela, una felicísima cocinera que al mismo tiempo se aprovecha para ver desde la ventana un espectáculo que la hace reír nerviosamente, asomando de nuevo su cabeza, dispuesta a

⁴⁶⁵ *Ibíd.* p. 46.

⁴⁶⁶ Julio Cortázar: *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Barcelona, Destino, 2002, p. 267.

⁴⁶⁷ *Ibíd.* p. 56.

prolongar su curiosidad hasta un cansancio que desemboca en la infinitud.⁴⁶⁸

Esa fragmentación de distintas manifestaciones artísticas, caracteriza la narrativa de Lezama y forma parte de una posible suma total de expresión estética. La función del arte se cuestiona dentro del cuento cuando le preguntan al mago-escritor:

¿Por qué no empleas el arte de la magia en darle vida a los muertos? Wang Lung, ceremonioso contestó: porque puedo sacar de las entrañas de los muertos una paloma, dos faisanes, una larga hilera de gansos”.⁴⁶⁹

Simultáneamente, se inquiera sobre la necesidad del mago-escritor de cumplir su oficio:

¿Era un deseo demoníaco, o la necesidad de diseñar las excepcionales agudezas de sus tensiones, o un simple juego angélico interesado en sacarle el sombrero a los hombres los días de frío, lo que lo guiaba en su vocación de mago?⁴⁷⁰

Vamos al centro de la poética de Lezama, en donde nuevamente el acto de escritura, de creación, es un proceso mágico y refinado que busca en sus mejores momentos instigar la curiosidad del lector sobre su propia existencia. La voz narrativa, en última instancia, critica a los imitadores, “los nuevos magos” que siguen practicando los mismos trucos, copiando lo ya hecho, lo cual señala la falta de originalidad y la escasez de buena literatura.

Otro elemento de gran simbolismo es la numeración, en especial la mención del número tres, repetido en numerosas ocasiones a lo largo de la historia. Recordemos los tres niveles de la vida humana: material, racional y espiritual o divina; los tres niveles del desarrollo místico: purgativo, iluminativo y unitivo; la Trifolia griega: bien, verdad,

⁴⁶⁸ *Ibíd.* p. 56.

⁴⁶⁹ *Ibíd.* p.46.

⁴⁷⁰ *Ibíd.* p. 52.

belleza, en definitiva, se trata de la resolución del conflicto creado por el dualismo.⁴⁷¹ Siempre que se realiza el acto de la decapitación hay tres personajes: en la primera es el emperador quien le da la orden a Wan Lung para decapitar a la emperatriz; en la segunda oportunidad es El Real quien le pide al mago que le corte la cabeza a So Ling. Además, So Ling viajó en trineo por un período de tres días. Wang Lung hizo crecer una rama tres metros. El Real juntó los tres cadáveres y los exhibió por tres días. Cuando él muere, su cadáver también se mostrará por tres días. Hacia el final de la historia observamos el juego misterioso de tres aves. Innegablemente, no es casualidad el uso repetitivo de la triada. Notamos, de igual manera, un estado cíclico de eventos a lo largo de la historia, como por ejemplo, las decapitaciones, los encarcelamientos y las huidas, dentro de un espacio geográfico que incluye la corte, aldeas, prisiones y campamentos. *Juego de las decapitaciones* puede ser leído como una formulación poética de la palabra en una acción imaginaria, la imago de la resurrección. Realmente es fácil ver la ligazón entre el número tres y el número de la Trinidad, y ese mismo número tres como el número de la resurrección. Padre, Hijo y Espíritu hablan plenamente de Dios. El tres es, por lo tanto, el número de la manifestación. La

⁴⁷¹ Ver Maximiano Cacheiro Valera: *Diccionario de símbolos y personajes: en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*. Vigo, Universidad de Vigo, 2001, p.31 y sobre todo la siguiente síntesis de la importancia del número tres en la Biblia: “El número 3 aparece 467 veces en la Biblia. El 3 demuestra combinación en el sentido de unidad, como en la Trinidad: Padre Hijo y Espíritu Santo. Este es un número especial asociado con la Divinidad. Tres veces los serafines claman “Santo, santo, santo», por cada una de las tres personas de la Trinidad (Is. 6:3); también los cuatro seres en Apocalipsis 4:8. Tres veces es dada la bendición en Números 6:23-26. En estas bendiciones, el nombre del Señor aparece tres veces. Jesucristo es mencionado como aquel “que es, y que era y que ha de venir” (o ser) y como “el testigo fiel, el primogénito de los muertos, y el soberano de los reyes de la tierra” (Ap. 1:4-5). Aquí el Señor es presentado como el divino Profeta, Sacerdote y Rey, que muestra la perfección de Sus cargos, levantado de entre Sus hermanos (Deut. 17:15; 18:3-5 y 18:15). El evangelio de Cristo es visto de forma triple: la muerte, la sepultación y la resurrección de Cristo. Él salva del pasado, santifica para el presente y glorifica en el futuro a través de la regeneración, transformación y transfiguración. Más aún, Su gran cuidado pastoral lo identifica como: el «Buen Pastor» en la muerte (Jn. 10:14), el «Gran Pastor» en la resurrección (Heb. 13:20), y el «Príncipe de los pastores» (1ª Pedro 5:4). Son tres los predicados de Dios: “Dios es amor” (1ª Jn. 4:8, 16). Nosotros debemos, por tanto, “andar en amor” (Ef. 5:2). «Dios es espíritu» (Jn. 4:24). Somos exhortados a «andar en el espíritu» (Gál. 5:16). “Dios es luz” 1 Jn. 1:5). Nosotros debemos “andar en la luz” en <http://www.aguasvivas.cl/revistas/27/numeros.htm> [23-04-2007]

resurrección es claramente aquella obra donde el poder humano llega a su fin, y por ello únicamente se revela en la muerte de los tres protagonistas: el emperador, la emperatriz, el mago: el poder, la maternidad, la magia. Tres muertes en una sola acción, tres suicidios, tres cadáveres simbólicos del proceso de creación que requieren los tres días entre la muerte y la resurrección en una clara analogía entre *Juego de las decapitaciones* y el relato bíblico. Al igual que en el Nuevo Testamento se afirma que Jesucristo resucitó tres días después de su muerte (en Mateo 28, Marcos 16, Lucas 24, y Hechos 10)⁴⁷² al final del relato las sucesivas muertes de los protagonistas requieren otros tres días para aniquilar cualquier atisbo de individualismo e ir desapareciendo de la alfaguara terrenal en la que habían vivido, fundidos ya personajes y paisaje en la lluvia como en el anterior relato *Fugados*: “Y al tercer día, al llegar las lluvias, se quedó en una soledad marmórea, pues los curiosos huían”.⁴⁷³ Pero he aquí que Lezama introduce la más grande metáfora para contemplar el fenómeno de la creación de la resurrección a partir de un ave: el martín pescador. Al final del relato aparece un *martín pescador* cuya vasta simbología permite una multiplicidad de interpretaciones. Primero, la imagen de esta pequeña ave podría denotar que el mago logra la transformación espiritual, reencarnado en un *martín pescador*, símbolo de veneración y de virtud, mientras los gobernantes se reencarnan en halcones y aves de rapiña. Pero sobre todo, lo relevante, además de las cursivas con las que Lezama redacta el texto añadiéndole nuevas connotaciones a lo que no deja de ser el nombre de un ave común, es la transfiguración de la muerte en resurrección a través de la desaparición inmediata -pérdida de la individualidad y disolución del pecado original- : canto del ave que vuelve a resurgir cuando es capaz de salir del esclavo círculo de continuidad temporal:

⁴⁷² Ver la *Santa Biblia*, *op.cit.* pp. 1271-1272; 1297-1298; 1391.

⁴⁷³ José Lezama Lima: *Juego de las decapitaciones*, *op. cit.* p. 64.

Y al tercer día, al llegar las lluvias, se quedó en una soledad marmórea, pues los curiosos huían...El *martín pescador* se obstinaba en pasar su cuerpo a través de un anillo de plata martillada⁴⁷⁴.

La triada estética de la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica, profundiza el enigma de un universo imaginario abundante de complejas correspondencias a la espera de ser descodificadas y que en *Juego de las decapitaciones* alcanza su último sentido en la propia triada del itinerario cristológico de su pasión, muerte y resurrección.

III.3.3. CANGREJOS, GOLONDRINAS: MEMORIA Y DEVENIR

Cangrejos, golondrinas fue publicado en *Orígenes* en 1946. Si en la estructura del cuento tradicional se piensa que cada palabra debe de tener una misión visible dentro de la comprensión total de la historia, en Lezama ocurre todo lo contrario, pues hay sentencias que solamente se encuentran allí por gusto estético, y pueden ser eliminadas o reemplazadas por otras sin alterar significativamente los eventos de la narración. Volviendo a la distinción entre relato simple, alegórico y simbólico, de nuevo, como en *Fugados* y *Juego de las decapitaciones*, se podrá observar cómo en estos primeros relatos en prosa de Lezama, antes de la publicación de *Paradiso* y *Oppiano Licario*, lo más significativo son los espacios que se van creando entre cada una de las escenas, espacios transparentes en los que tiene lugar la transfiguración de las palabras, sumergimiento y alzamiento de las mismas hacia la contemplación de la encrucijada pasional de la comunión de vivos y muertos.

La historia *simple*, la que podemos seguir con facilidad, comienza de la siguiente manera: “Eugenio Sofonisco dedicaba la mañana del domingo a las cobranzas del hierro

⁴⁷⁴ *Ibíd.* p. 64.

trabajado”.⁴⁷⁵ Cuando fue a cobrar un trabajo que le debía el filólogo, una vez allí, se sintió invadido por la curiosidad de tocar “una montura con la inscripción de ilustres garabatos aljamiados”⁴⁷⁶, ocurrencia que le distrajo de su propósito inicial, y que causaría que la voz del ayuda de cámara del filólogo le gritara desde su escondite y lo expulsase de la casa, declarando que su señor no estaba y que era una desfachatez tocar la montura ajena. Sofonisco huye así avergonzado hacia su casa sin cobrar el dinero debido.

Al siguiente domingo, le pide a su esposa que vaya en lugar de él a buscar la paga, a lo que ella obedece. Una vez allí se encuentra con la esposa del filólogo, quien decide ofrecerle una pierna de res en a cambio de lo que se le debe. La esposa del herrero acepta, busca a su esposo, quien lleva la pierna de res y la cuelga en la casa. Entonces, mientras la esposa esperaba desnuda en casa a su marido “la pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno”.⁴⁷⁷ Con este contacto, sucede una especie de contaminación y la esposa cae enferma, al aparecer una “protuberancia carmesí”⁴⁷⁸ en el seno.

Sofonisco, ante lo inexplicable, decide alejarse y no tocar por el momento a su esposa, temiendo, quizá por ignorancia, que esa elevación casi redonda de color rojo como la seda pudiera ser contagiosa. A continuación, consultan a los vecinos sobre lo ocurrido, quienes le indican que la esposa debe ir inmediatamente a ver a un brujo, el negro Tomás, invocando a lo desconocido para curar lo enigmático. El brujo le indica el tratamiento a seguir, el uso de un aceite caliente del Brasil aplicado encima de la protuberancia, al mismo tiempo que pide la ayuda de Dios. Con el tiempo desapareció la señal vergonzosa pero los síntomas de malestar persistían, lo que produjo una nueva

⁴⁷⁵ *Ibíd.* p. 74.

⁴⁷⁶ *Ibíd.* p. 75.

⁴⁷⁷ *Ibíd.* p.78.

⁴⁷⁸ *Ibíd.* p.78.

visita, esta vez al negro Alberto, quien le dice: “Usted fue recorrida por animales lentos, de cabeceo milenario”.⁴⁷⁹ Con un nuevo tratamiento, la esposa de Sofonisco lucha contra la enfermedad misteriosa hasta parecer derrotarla. Luego tendrán un hijo al que al cumplir los siete años se le volverá a reproducir la protuberancia, esta vez en la nuca. Sofonisco y su hijo ven a la mujer como un ente de rara composición que no se debe tocar. Ese desprecio trae como resultado que la esposa busque aislarse de ellos, mientras ve nuevamente al negro Tomás para seguir otro tratamiento. Después de varios sueños repletos de imágenes incomprensibles, vuelve la esposa de Sofonisco a recobrar su serenidad. Sin embargo, algo en ella ha cambiado, algo es turbiamente distinto.



41. Es el cangrejo animal simbólico en Lezama como se puede comprobar en *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Por forma, color, y esa particular manera de desplazarse tan del gusto del propio Lezama, vagando sobre el fondo del mar, hibernando en una cueva oscura que ilumina su coraza rojiza.

⁴⁷⁹ *Ibíd.* p.79.

La palabra *jeroglífica*, la narración oculta, es puesta de manifiesto desde el inicio: el narrador nos suele presentar a un personaje que por lo general es el principal, lo que no sucede en este relato, pues la figura central es la esposa del herrero Eugenio Sofonisco. Extrañamente, el nombre de ella no es mencionado, aun cuando sus acciones ocupan casi por completo el tiempo del relato. Parece no importar si conocemos su nombre o no, pues lo que sabemos es que está casada con un hombre apodado Sofonisco, quien tiene la vital labor alquímica de trabajar los metales.

Las figuras femeninas de este cuento se desenvuelven dentro de una sociedad patriarcal que las relega a una posición social inferior al hombre, aunque éste sea un niño. Sofonisco envía a su mujer a cobrarle al filólogo porque no quiere que le vuelvan a humillar como la última vez, pero parece no importarle que la insulten a ella. Igualmente notamos cómo la esposa del filólogo “insignificante y relegada cuando su esposo estaba en casa”⁴⁸⁰, es subordinada dentro de su grupo social, por lo cual siente la necesidad, cuando su marido no está presente, de vengarse de los hombres, tratando al mayordomo de manera injusta y vergonzosa. Los demás personajes que intervienen en la acción son todos masculinos: dos brujos, el negro Tomás y el negro Alberto, que ocupan una posición respetada dentro de su círculo de hechiceros. El herrero y el filólogo son dos entes similares, pues el primero “había comenzado a leer griego en su niñez”⁴⁸¹ y el otro era erudito en textos antiguos. Contrariamente, la esposa de Sofonisco es analfabeta, lo que explica porqué muchas inscripciones son para ella herméticas.

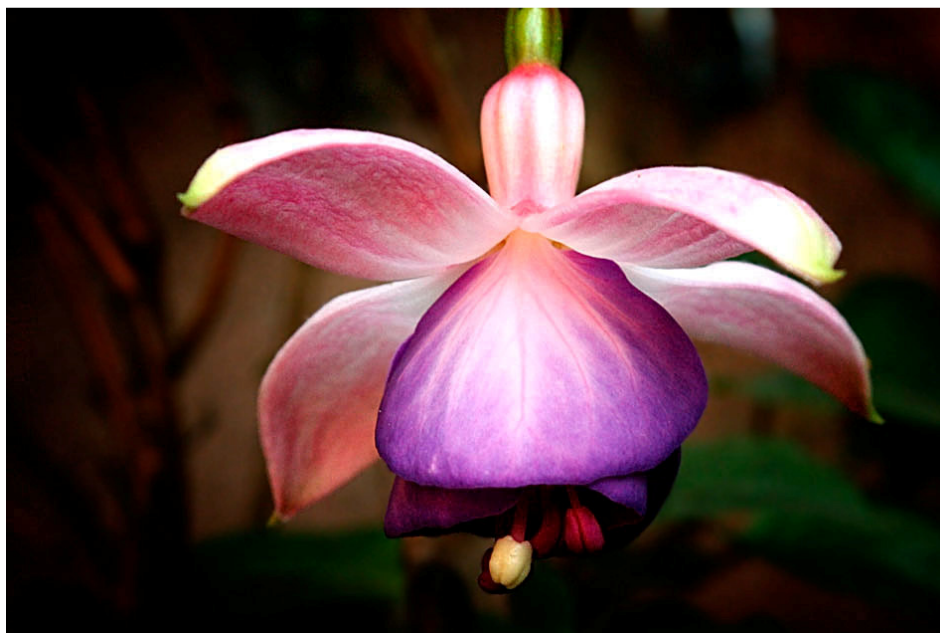
La palabra *simbólica* nos ayuda a resolver algunos asuntos que han quedado pendientes y sondear el sentido último del triángulo primero formado por Sofonisco, su mujer y el filólogo. ¿Qué significado tienen los sueños de la esposa de Sofonisco?

⁴⁸⁰ *Ibíd.* p. 82.

⁴⁸¹ *Ibíd.* p. 84.

Cuando nos referimos con anterioridad al analfabetismo de la mujer, hablamos de las inscripciones, que son palabras que han sido labradas en cualquier material, como el metal o la piedra. Así, entendemos que al inscribirse algo, se está grabando una imagen a la que la esposa de Sofonisco no puede acceder. Las inscripciones ayudan a recordar un evento importante, permiten a una persona conservar en la memoria un evento significativo. Por eso la esposa de Sofonisco tiene la necesidad de soñar, porque a través del sueño puede acceder a las imágenes que le permiten serenarse, curarse de su enfermedad. Finalmente, para disimular su señal, la mujer se pone encima una Flor de Aretillo, femeninamente colgada con su forma característica de arete.

La esposa de Sofonisco tendrá en sus sueños imágenes simbólicas de escorpiones, de diablillos, de batallas entre el cangrejo y la golondrina, de túneles con entradas y salidas. De nuevo nos encontramos, como en la escapada de los muchachos en *Fugados*, como el cadáver expuesto para transmutarse en un martín pescador, la simbología de la resurrección, en esta ocasión, en forma de flor, la Flor de Aretillo. A través de la permanencia es capaz de heredarse en los otros como ocurre como su hijo, es capaz de equilibrar los tiempos de la memoria, tiempo del cangrejo, con el devenir, tiempo de las golondrinas.



42. *Flor del Aretillo*. Lezama escribe: “Cuando surge ese escorpión sobre mi cuerpo te entretienes con los esfuerzos que yo hago para quitármelo de encima. Cuando veas que ya no puedo quitármelo entonces empezará tu madurez. Al día siguiente, con la flor del aretillo sobre el seno, fue a ver al negro Tomás”, en *Cuentos*, *op. cit.* p. 40.

La participación de los versos de Martí es esclarecedora en el cuento de Lezama, aunque en el relato no tenemos la esperanza del lirio puro que se extiende volando hacia el cielo, pero sí tenemos a la Flor de Aretillo. Sin embargo, la imagen floral escogida por Lezama casi siempre está colgando como un arete, dando la impresión de que la profundidad del cáncer de que nos habla Schulman, (y del sufrimiento del ser y del poeta) permanecerá intacta al no haber una elevación vertical de la flor. El mismo Lezama, al hablar sobre el sufrimiento, comentaría que “tenemos que llorar, pues nuestro Dios nos enseña a ello. Es liberación y vivificación”.⁴⁸² En otras palabras, esa pesadumbre llena de sacrificios y lamentos se hace necesaria para ayudar a fortalecer al individuo, para que la esposa de Sofonisco pueda alcanzar por sí misma la luz serena de sus crepúsculos.

⁴⁸² Maximiano Cacheiro Valera: *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*, *op. cit.* p. 506.

La visible presencia de una naturaleza simbólica crea una armonía entre el ser y su circunstancia. Estos espacios de interioridad, entre las sombras y la posibilidad de iluminación, integran un período necesario de reflexión, y su identificación nos permite entrar en las angustias del personaje pero también nos sitúa ante la anticipación de la luz, de un nuevo comienzo. El lenguaje figurativo utilizado por Lezama, apaciblemente lleva a su personaje a otro plano imaginario de la realidad, en continua búsqueda de la verdad, y en donde la expresión del pensamiento se desarrolla mediante la presencia de diversos símbolos enigmáticos.

CAPÍTULO IV

TRASUNTOS DEL CARMELO Y EL BARROCO

EN JOSÉ LEZAMA LIMA

IV.1. PRESENCIA DEL CARMELO EN LA CONCEPCIÓN POÉTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

La presencia del catolicismo en los poetas origenistas es una cualidad ya puesta de relieve en este trabajo⁴⁸³ y, la mayoría de estos autores, Gaztelu, Diego, Vitier o García Marruz, además del propio Lezama, no se podrían leer en profundidad sin tener en su poesía la huella de la pasión, muerte y resurrección de Jesús. En el marco de este catolicismo ocupa un lugar central la mística carmelitana descalza, es decir, la práctica y la escritura de los autores de esta congregación, con especial interés en su fundadora, Teresa de Jesús, y en San Juan de la Cruz. Citas, comentarios y guiños a la obras de los dos santos aparecen al menos en el Padre Ángel Gaztelu, Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz,⁴⁸⁴ poetas origenistas.

⁴⁸³ Ver el epígrafe I.5 “El Catolicismo en el grupo *Orígenes*” del presente estudio.

⁴⁸⁴ En efecto, la presencia de San Juan de la Cruz en los poetas origenistas es notable. Del Padre Gaztelu se pueden leer los textos “San Juan de la Cruz”, en *Nadie Parecía*, (1943) 6, pp. 6-7, así como el soneto que le dedica en *Gradual de Laudes*, La Habana, Ediciones Unión, 1997, p. 72. Eliseo Diego, en su conferencia “Esta tarde nos hemos reunido” comenta: “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. En Góngora o en Quevedo importan las palabras como criaturas u objetos. Pero San Juan es la voz que nombra, y Fray Luis es la voz que llama. Toda la poesía transcurre - y este fue mi hallazgo - entre la voz de Adán en el jardín y la voz de Jacob en el destierro. Hecho el aliento para nombrar, ¿había de perder su poderosa dignidad luego del pecado? Para nombrar, y para argüir con Dios y para impetrar su misericordia”, en *Prosas escogidas*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, p. 303. Las referencias a San Juan y Santa Teresa en la obra de Cintio Vitier son también numerosas desde los elogiosos comentarios que le dedicase en un temprano y breve texto, *Experiencia de la poesía*, La Habana, Úcar García, 1944, pp. 29-30. Sobre Santa Teresa de Jesús escribió un breve ensayo que se incluyó en Cintio Vitier: *Obras*, 4, (Crítica), La Habana, Letras Cubanas, 2001, pp. 75-91. En la obra *Jacintó Finalé*, le dedica a la fundadora de los Descalzos la composición “La Hoja”, recogiendo una anécdota por la que la madre María del Nacimiento, superiora de Toledo en 1577, relató que había visto a Teresa en éxtasis justo antes de empezar a escribir en una hoja en blanco. Texto incluido en *De Peña Pobre*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1997, p. 321. Así mismo el 12 de diciembre de 1991, Cintio Vitier leyó una conferencia sobre San Juan que después incluiría en *Obras*, 1, Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 236-247. En el poemario *Nupcias*, por último, Vitier le dedicó a San Juan una nueva composición, ver *Nupcias*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 162. Asimismo Fina García Marruz le ha dedicado a los dos poetas las composiciones “En Ávila”, “Dulce Ávila” y “Teresa y Teresita”, en *Visitaciones*, La Habana, Contemporáneos, 1970, pp. 355-356 y 380-386. Para una visión de conjunto ver: Amaury Francisco Gutiérrez Coto, “La huella de la escuela teresiano-sanjuanista en los poetas de Orígenes”, en *Vitral*, (2002) 52, año VII, en [http:// vitral.org/vitral/vitral53/pcult](http://vitral.org/vitral/vitral53/pcult) [12-6-2008]

José Lezama Lima, en particular, dio a conocer sus primeras composiciones en verso a través de las páginas de la revista *Grafos*⁴⁸⁵, en la que aparecieron dieciocho décimas compuestas por el bisoño poeta habanero e introducidas, singularmente, por una cita poética del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz; en particular, los dos primeros versos de la estrofa 22: “En solo aquel cabello, / que en mi cuello volar consideraste”.⁴⁸⁶ A partir de esta breve cita se pueden extraer dos conclusiones. Por una parte su familiaridad con la poesía mística de San Juan desde su juventud, ya que las décimas se publicaron cuando el autor cubano frisaba los 26 años. Del significado de la cita se puede deducir también su interés por la mística carmelita desde una perspectiva poética, católica y órfica, si podemos llegar a interpretar los significados de esta cita que abre el curso de su poesía. Es decir, ¿qué podían significar estos versos de San Juan para Lezama? ¿Por qué estos precisos versos de todos los posibles que se encuentran en el *Cántico espiritual*? El joven Lezama, como todos los integrantes de la generación de *Orígenes*, sintió desde muy pronto la atracción de la mística de San Juan y fundamentalmente por la simbología que se desprende de la raíz órfica de su apuesta poética a través del concepto central de la “noche”.

⁴⁸⁵ José Lezama Lima: *Poesía Completa*, ed. de Emilio de Armas, *op. cit.* pp. 252-260.

⁴⁸⁶ San Juan de la Cruz: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p.102. Citamos siempre, tanto el *Cántico* como las “declaraciones” por la redacción de Sanlúcar de Barrameda. Según el *Cántico B*, de Jaén, corresponde esta estrofa a la número 31. La cita de *Cántico* en la edición de Emilio de Armas, anteriormente consignada, contiene el error de decir “caballo” en vez de “cabello”. También se recoge este error en la edición José Lezama Lima: *Poesías Completas*, ed. de César López, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p.572. Por su parte, San Juan, en la “Declaración de las canciones entre la esposa y el esposo”, comentarios a cada una de las estrofas del *Cántico*, comentó el significado de estos dos versos con las siguientes palabras: “El cuello significa la fortaleza, en la cual dice que volaba el cabello del amor, en que están entrelazadas las virtudes, que es amor en fortaleza; porque no basta que sea solo para conservar las virtudes, sino que también sea fuerte, para que ningún vicio contrario le pueda quebrar por ningún lado de la perfección de la guirnalda, porque por tal orden están asidas en este cabello del amor del alma las virtudes, que si en alguna quebrase, luego, como hemos dicho, faltarían todas; porque las virtudes, así como donde está una están todas, también donde una falta, faltan todas. Dice que volaba en el cuello, porque en la fortaleza del alma vuela este amor de Dios con gran fortaleza y ligereza, sin detenerse en cosa alguna; y así como en el cuello el aire menea y hace volar el cabello, así también el aire del Espíritu Santo mueve y altera el amor fuerte, para que haga velos a Dios, porque sin este divino viento, que mueve las potencias a ejercicio de amor divino, no obran ni hacen sus efectos las virtudes, aunque las haya en el alma; y en lo que dice el Amado consideró en el cuello volar este cabello, da a entender cuánto ama Dios al amor fuerte; porque considerar, es mirar muy particularmente con atención y estimación de aquello que se mira, y el amor fuerte hace mucho a Dios volver los ojos a mirarle”, en San Juan de la Cruz: *Obras Completas*, *op. cit.* p. 682.

IV. 1.1. LA NOCHE OSCURA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Lezama abre toda su poesía con unos versos del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz incluidos en una estrofa en la que la esposa dice al Amado:

*En solo aquel cabello,
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.*⁴⁸⁷

En versos anteriores el Amado la había apelado con palabras como “Vuélvete, paloma,” y es ahora la esposa, exultante de gozo, correspondida, quien lleva la iniciativa de la unión. Evidentemente, Lezama, al extraer esta cita de la secuencia mística que constituyen las 39 estrofas del *Cántico*⁴⁸⁸ quería subrayar, llamar la atención acerca de un episodio muy concreto de estas canciones que tan sólo podemos vislumbrar desde el significado completo de la composición.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ *Ibíd.* p. 102. También en la “Declaración de las canciones entre la esposa y el esposo” San Juan de la Cruz escribe sobre el significado completo de esta estrofa: “Tres cosas quiere decir el alma en esta canción. La primera es dar a entender que aquel amor en que están asidas las virtudes no es otro sino sólo el amor fuerte; porque a la verdad él ha de ser tal para conservarlas. La segunda dice que Dios se prendó mucho de este su cabello de amor, viéndolo solo y fuerte. La tercera dice que estrechamente se enamoró de Dios ella, viendo la pureza y entereza de su fe”, en San Juan de la Cruz, *op.cit.* pp. 681-682.

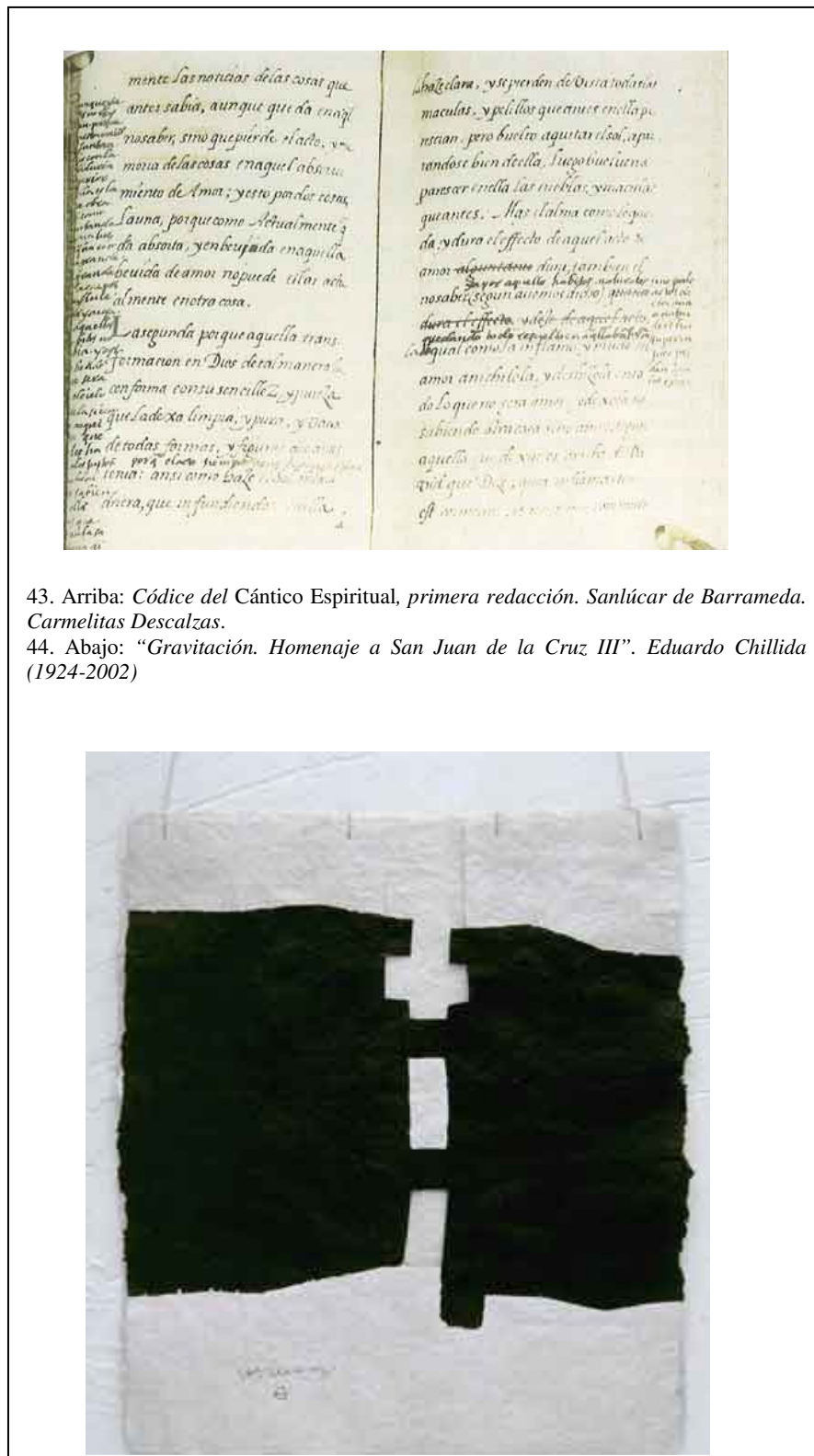
⁴⁸⁸ En rigor, si bien *Cántico* lo constituyen 39 estrofas, debemos tener en cuenta que otras versiones incluyen después de la última un “Argumento”, no incluido en la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos. Se puede leer, por ejemplo, en San Juan de la Cruz: *Poesía*, Ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, p. 369.

⁴⁸⁹ El interés de Lezama por la mística en general se puede deducir también de los numerosos libros de esta temática que se conservan en su biblioteca particular, hoy en la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana. Personalmente tomamos nota de algunos títulos. Del dominico Juan González-Arintero: *Cuestiones místicas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, y *La evolución mística en el desenvolvimiento y vitalidad de la Iglesia*, Madrid, Editora Católica, 1959. De Giuseppe Faggin: *Eckhart y la mística medieval alemana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953. De Meister Eckhart: *El libro del consuelo divino*, Buenos Aires, Aguilar, 1955. De Emilio Orozco Díaz: *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959. De Juan Eusebio Nieremberg: *Diferencia entre lo temporal y eterno, y crisol de desengaños*, Ed. de Pablo Riera, Barcelona, Librería Religiosa 1862. De Ramón Xirau: *Vida y obra de Ramón Lull. Filosofía y mística*, México, Orión, 1946.

Desde la primera percepción de la esposa en la que se queja por considerarse abandonada, hasta la incesante búsqueda y encuentro con el Amado, San Juan presenta, en verso, en canción, un auténtico vía crucis con final feliz. El Amado no sólo es hallado sino que responde positivamente a las señas de la Esposa. Hermosura, poder, fuerza, suavidad y deleite son algunos de los atributos que la esposa canta del Amado. La noche sosegada, el lecho florido, todo se dispuso para el desposorio del Alma. Finalmente tiene lugar la unión amorosa y las consecuencias de la boda mística, como el olvido de todo aquello que se había aprendido. Henchida de amor, no hay espacio en su interior para el conocimiento terreno. Es así, entregada y jubilosa, como llega el alma al instante copulativo de su unión con el Amado, instante que recoge la cita de Lezama. Es decir, un momento del itinerario místico en que la enamorada propone al Esposo, en la estrofa anterior, entretejer guirnaldas para embellecerse conjuntamente, Amado y esposa. Los dos últimos versos de la estrofa 21: “En tu amor florecidas / y en un cabello mío entretejidas”⁴⁹⁰, describen esta unión, encajan y dan sentido a la cita elegida por el poeta cubano. “El cabello” es por tanto símbolo de unión, el lazo seductor que coloca los ojos del Amado a la altura de la amada, del “cuello”. El Amado queda preso de esta situación amorosa, desciende al nivel de los ojos de su amada, espejo del Alma, fiel y enamorados, los dos: “En solo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste”. Con el adjetivo “solo”, uno de los más caracterizadores del léxico sanjuanista, se intensifica la facultad frágil del amor divino y, a su vez, la fortaleza de tener a la altura del cuerpo, a una altura real y simbólica, los ojos del Amado. Dos versos significativos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz que dan inicio a la obra poética de Lezama Lima y que parecen prefigurar aquellas otras palabras con las que Vitier quiso iniciar la

⁴⁹⁰ San Juan de la Cruz: *Obras Completas*, op. cit. p. 102.

introducción a las *Obras Completas* de su amigo: “Pocas veces un hombre se ha atrevido a intervenir en la historia de los dioses”.⁴⁹¹



43. Arriba: *Códice del Cántico Espiritual*, primera redacción. Sanlúcar de Barrameda. Carmelitas Descalzas.

44. Abajo: “Gravitación. Homenaje a San Juan de la Cruz III”. Eduardo Chillida (1924-2002)

⁴⁹¹ José Lezama Lima: *Obras Completas*, op. cit. p. XI.

En noviembre del año 37, un año después de la publicación de las décimas en *Grafos*, el incipiente escritor ya podía contar con las páginas de una de las revistas de La Universidad de La Habana, *Verbum*, para poder ir dando a conocer sus trabajos poéticos y ensayísticos.⁴⁹² En el número 3 de la revista Lezama publica un texto que dedica a su admirado Juan Ramón Jiménez, “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”⁴⁹³, en el que vuelve a realizar varios comentarios poéticos acerca de San Juan de la Cruz. En este ensayo, realizado por Lezama al hilo de la estancia del poeta en la isla, así como por la publicación inminente de la antología de la poesía cubana que por entonces preparaba el poeta de Moguer,⁴⁹⁴ Lezama acude al místico carmelita para penetrar en el secreto de su poesía, para ir describiendo los lazos secretos de la historia de la poesía, del Génesis y los Evangelios en el místico carmelitano y, de éste, a Juan Ramón Jiménez hasta llegar a su propia propuesta poética. En todos estos primeros trabajos Lezama lo que en buena medida realiza también es reivindicar un lugar en la tradición poética castellana a partir de sus maestros.

De todas las opciones posibles que ofrece la lectura del místico abulense Lezama se detiene, preferentemente, en la que incide en el pecado original como aquel reto que el cristiano y su palabra deben alcanzar en una suerte de espiral, a la que solo es posible llegar a través de la gracia católica. La unidad poética, el verbo místico, es aquel que asume el desafío del primer pecado original al que solo se puede llegar

⁴⁹² Recordemos que la revista era el Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho. Desde su primer número, sin embargo, Lezama le dio el giro literario que necesitaba para poder publicar, él y sus amigos, las composiciones que iban creando y asegurar a la vez un alto nivel de independencia literaria. Ver la edición facsimilar de *Verbum*, *op. cit.*

⁴⁹³ En *Verbum*, *op. cit.* pp. 259-266.

⁴⁹⁴ Aludimos a *La poesía cubana en 1936*. Ed. facsimilar. Introducción de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Renacimiento, 2008. Para dar cuenta de la estancia del matrimonio Jiménez-Camprubí en La Habana, ver la introducción de *Querencia Americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima*, *op.cit.*, pp. 23-63.

habitando, situándose en la misma quiebra y fractura de hombre y Dios. La plástica interna del poema no sería más que la contemplación de esta gracia:

Después de comprender una sola de nuestras preferencias, preferimos entonces prolongarlas entre la muerte y la originalidad, el pecado original, la originalidad del pecado de las preferencias⁴⁹⁵.

El itinerario místico, órfico, provoca que el poeta cubano se detenga en sentencias tanto de *Cántico* como de otras obras del santo, como “Aunque sea de noche, la fuente mana y corre”,⁴⁹⁶ volviendo llamar la atención de uno de los símbolos más determinantes de la poesía y la doctrina sanjuanista: la noche.

En muchas de las composiciones del místico abulense, y desde luego en el *Cántico*, es en la noche, en la “noche sosegada”, cuando el alma recibe la delicada visita de Dios. Es durante la noche cuando la amada, exultante de gozo, clama en un himno los elementos más bellos de la naturaleza, las altas montañas, los valles misteriosos, el fragor de las aguas desbordantes de ríos y manantiales. Es entonces cuando, señala Lezama, “la ínsula extraña se fija en el ser”.⁴⁹⁷ La noche se convertirá en Lezama en uno de los símbolos centrales para su penetración poética, símbolo órfico para su crítica poética en los ensayos, símbolo creador para sus composiciones. Lezama recurre de hecho a muy diferentes fuentes de la vida y obra del carmelita para subrayar el carácter órfico que fundamenta su experiencia poética. Muy sutilmente, por ejemplo, alude al episodio del encarcelamiento del autor de *La llama de amor viva* en Toledo, cárcel real y metáfora de todo suceder poético. Lezama cita al San Juan preso y presto para la

⁴⁹⁵ José Lezama Lima: “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, en *Archivo de José Lezama Lima...op. cit.* pp. 66-67.

⁴⁹⁶ Lezama cita el comienzo del poema de San Juan “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, popularizado con el título “La Fonte”, que se inicia con los versos: “Que bien sé yo la fonte que mana y corre / aunque es de noche”, San Juan de la Cruz: *Obras Completas, op. cit.* p. 94.

⁴⁹⁷ En *Verbum, op. cit.* p. 261.

huida.⁴⁹⁸ La prisión de los observantes toledanos potenció la fuerza generadora de la palabra poética y el prisionero experimentó -y es la experiencia que Lezama eleva a categoría de la más profunda imagen poética- la función heurística y creadora de la oscuridad.⁴⁹⁹ La noche no deja de ser en la mística una traducción de seguimiento evangélico, que es lo que Lezama viene configurando en estos primeros trabajos en un itinerario que le llevará a la formación de un sistema poético propio. Las bases, por tanto, debemos subrayar una vez más, se van configurando en estos primeros trabajos al amparo de la mística carmelita y, en particular, de la noche sanjuanista.⁵⁰⁰

El autor de *Paradiso* se afana por descubrir, encauzar y prolongar a través de su propia escritura y de sus reflexiones poéticas la existencia de una poesía que “va corriendo como un riachuelo del aire para el oído sutil, mitad despierto, semidormido”.⁵⁰¹ A principios de la década de los cuarenta, Lezama tiene ya integrada en la constelación poética que viene configurando a una serie de escritores, entre los que San Juan de la Cruz, sin dedicarle específicamente ensayo alguno, ocupa un lugar

⁴⁹⁸ Y así en verdad ocurrió. El 3 de diciembre de 1577, Juan de la Cruz es apresado y trasladado al convento de frailes carmelitas de Toledo donde le conminan a retractarse de la Reforma teresiana. Al negarse es declarado rebelde y condenado y encerrado durante ocho meses en una celda del monasterio. En estas condiciones de desamparo y desolación, fue cuando San Juan concibió uno de los elementos centrales de su doctrina, el símbolo literario de la *Noche oscura*. Ver el apartado “Biografía” en San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual y Poesía Completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, *op.cit.*, pp. XXXIV y XXXV.

⁴⁹⁹ No es ni mucho menos casual la vinculación en este ensayo de Lezama dedicado a Juan Ramón las filiaciones entre el poeta de Moguer y el carmelita. El propio Juan Ramón siempre reconoció estar en deuda con el autor del *Cántico espiritual* y su huella está en títulos como *La soledad sonora* además de los elogios que le dedica en *Ideología y Política poética*. Versos y motivos sanjuanistas se pueden observar también en sus últimos libros de poesía, ya en el exilio. Antonio Maqueda Gil estudia una de estas imágenes sanjuanistas en “Debajo del manzano: aproximación a una imagen sanjuanista”, en *San Juan de la Cruz*, (1997) 19, pp. 165-175. Ver también de Miguel Norbert Ubarri: “La poesía de ida del “Diario” de Juan Ramón Jiménez y la poesía de vuelta de San Juan de la Cruz”, en *San Juan de la Cruz*, (2000) 22, pp. 185-206.

⁵⁰⁰ Evidentemente Lezama no hace sino ensalzar uno de los elementos propios de San Juan, puesto de manifiesto por todo el espectro crítico de su obra. Como ejemplo citemos a Francisco Ruiz quien señala que “La noche oscura es noche de pasión, en el doble sentido de esta palabra: pasión de Cristo, pasión de amor”, en *Místico y Maestro. San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, 1986, p. 224. También Secundino Castro ha escrito que “No pocos textos llenan de luz crítica la noche sanjuanista. [...] Noche es un tiempo de noviazgo entre el hombre y Dios (el alma y Cristo), en “Experiencia de Cristo”, *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Espiritualidad, 1990, p. 179.

⁵⁰¹ En *Verbum*, *op. cit.* pp. 263-264.

preeminente en la configuración de su sistema poético teórico -teoría de la imago- y praxis poética -espiral órfica poética-.

En sus *Diarios* aparece también una nota sobre San Juan que de nuevo otorga a la obra de Lezama su carácter holístico.⁵⁰² El 25 de enero de 1940 el poeta cubano señala su gran preocupación por las carencias de la crítica literaria para el establecimiento de las analogías entre cualquier cosmos conceptual y la consistencia y desarrollo de una expresión tan frágil como secreta de la poesía. Lezama entiende que este secreto poético no siempre se puede dar en una composición; su naturaleza huidiza le confiere el don sorprendente de la aparición y la desaparición. A veces una palabra, un término, una expresión, la lengua misma, es definitoria para su revelación y cita como ejemplos dos breves textos, uno de Garcilaso, otro de San Juan de la Cruz, para subrayar la distinta eficacia que puede conllevar un mismo término, en este caso, variantes del verbo “meter”. Del poeta toledano toma el primer verso del soneto XI, el endecasílabo “Hermosas ninfas que en el río **metidas**”.⁵⁰³ Del carmelita toma la cita “porque esta bebida divina la tenía ella prometida en los Cantares, si la **metía** en estas altas noticias, diciendo: Allí me enseñas, y darte he yo a ti la bebida del vino adobado, y el mosto de mis granadas”.⁵⁰⁴ Para Lezama, en los dos textos se hace una utilización desigual de un mismo término. En Garcilaso se perfila como acepción determinante en cuanto supone la inmersión de las ninfas en el agua, inicio de la metamorfosis, estado que llegará al poeta cuando transforme sus lágrimas en río. Escena muy del gusto de Lezama como afirma en la misma nota de su diario. “Las ninfas se metieron en lo oscuro, nos colma con más simpatía”.⁵⁰⁵ En cambio, el término en San Juan, para

⁵⁰² José Lezama Lima: *Diarios, op. cit.* p. 31.

⁵⁰³ La composición completa, Soneto XI, se puede leer en Garcilaso de la Vega: *Obra poética, op. cit.* p. 26. En esta edición el verso viene pausado por una coma: “Hermosas ninfas, que en el río metidas”, en el *Diario, op. cit.* p. 31, aparece sin coma.

⁵⁰⁴ Lezama cita libremente las glosas a la canción 17 del *Cántico, op. cit.* p. 32.

⁵⁰⁵ José Lezama Lima: *Diarios, op. cit.* p. 32.

Lezama, pierde su fuerza y su ataque, no tiene en este texto la dimensión órfica que puede llegar a poseer en otros contextos y muestra de este modo las debilidades que en la propia obra sanjuanista deja entrever. Lezama realiza a partir de esta nota un análisis filológico que implica la valoración de las palabras más allá de su significado usual. Destrucción y construcción del sentido lingüístico es un ejercicio simultáneo que en ocasiones nos permite, permite al poeta, ir trazando el surco por el que se desliza el secreto de la poesía, más allá, más acá de las propias palabras y de los sentidos con los que nos acercamos a ellas: “El secreto de la poesía está dicho a voces. Sólo que no se puede oír con los dos oídos. Siempre serán preferibles ojos y oídos alternos. Estatua que de noche anda y se baña en el río”.⁵⁰⁶

La consolidación del sanjuanismo en la obra de José Lezama Lima y de los conocidos como poetas origenistas tendrá un nuevo impulso con el IV centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz en 1942. Antes de esta fecha ya se ha comprobado la familiaridad del autor de *Paradiso* con los textos del poeta carmelita, pero en este año del centenario de San Juan se va a producir, en tierras españolas, un avance cualitativo en la investigación de su obra de la mano de algunos escritores que habían precisamente celebrado el centenario gongorino años antes, esto es, poetas del 27 como Pedro Salinas, Gerardo Diego y Dámaso Alonso.⁵⁰⁷ Como aquel centenario del vate cordobés,

⁵⁰⁶ *Ibíd.* p. 32.

⁵⁰⁷ Sin tener ni mucho menos la repercusión de la recuperación de Góngora en el año 27, tras la guerra civil, y en su dispersión, los autores del 27 aprovecharon el Centenario de San Juan de la Cruz para dedicarle elogios y trabajos de crítica literaria. Nuestros escritores contemporáneos quisieron renovar el lenguaje poético, buscar una nueva expresión más espiritual. Entre otros dirigieron su mirada hacia San Juan de la Cruz. Para este tema resultan básicos el capítulo IV “San Juan de la Cruz y los poetas del siglo XX” y el capítulo V, “Pedro Salinas, San Juan de la Cruz y *El contemplado*” del libro de Javier Díaz de Revenga: *Un pasado, un presente: el Siglo de Oro español entre nuestros contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003. En este mismo año y en el marco del Centenario, se debe destacar también la publicación de una serie de trabajos del profesor Emilio Orozco Díaz que posteriormente se reunieron en el volumen *Poesía y Mística*, Madrid, Guadarrama, 1959. El profesor Orozco incidía en la perspectiva literaria resaltando la formación humanista de su autor y los logros de la palabra poética del carmelita. Como indicamos anteriormente, en la biblioteca particular de José Lezama Lima, depositada tras su fallecimiento en la Biblioteca Nacional “José Martí”, se encuentra un ejemplar de este volumen del profesor Orozco Díaz. Este mismo año apareció también un número extraordinario de la revista *Escorial*, IX, 1942, dedicado a San Juan por su Centenario.

la efeméride del místico carmelita repercutió a su vez en la recepción de la obra sanjuanista en Hispanoamérica en general y, en particular, en el marco de la literatura que se proyectaba en los círculos literarios de La Habana.⁵⁰⁸ Cabe destacar, por su proyección posterior, el libro de Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*. *Desde esta ladera*, en el que los poemas del místico se someten a una rigurosa hagiografía, distinguiendo en cada momento algo tan determinante como las fuentes de cada poema y estrofa, en su vertiente culta y popular, junto a la bíblica (señaladas continuamente por el propio San Juan en sus comentarios).⁵⁰⁹



45. Dibujo original de San Juan de la Cruz

En Cuba, en La Habana, el año del IV centenario del nacimiento de San Juan, coincidió con la aparición de diferentes revistas por parte de los poetas emergentes

⁵⁰⁸ La recepción de San Juan de la Cruz en Hispanoamérica como fuente espiritual, más que como literaria, la estudia Camilo Maccise, en “Lectura latinoamericana de San Juan de la Cruz”, en *Experiencia y pensamiento de San Juan de la Cruz*, op. cit. pp. 271-295.

⁵⁰⁹ Los datos concretos de este libro son Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942, editado posteriormente por Aguilar en sucesivas ediciones, años 1946 y 1966.

cubanos que en un principio se habían reunido en torno a la revista *Espuela de Plata*, de José Lezama Lima, para después, en este año 42, materializarse en otras tantas revistas, cada cual, evidentemente, con un sello editorial propio: *Nadie Parecía*. *Cuaderno de lo Bello con Dios* (septiembre 1942-marzo 1944) dirigida por Lezama y Gaztelu, *Clavileño* (agosto 1942 – enero/febrero 1943) que congregaba a Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith, Gastón Baquero, Agustín Pi y Justo Rodríguez Santos, y *Poeta* (noviembre 1942 y mayo 1943) de Virgilio Piñera. Por tradición y con el impulso del propio centenario del místico carmelita, las dos primeras revistas tienen en sus señas de identidad la mística cristiana del sanjuanismo. *Clavileño* incluyó en sus pocos meses de emisión hasta tres textos de San Juan de la Cruz.⁵¹⁰ La revista de Lezama por su parte llegó incluso a tomar para su nombre, *Nadie Parecía*, versos del propio *Cántico*. En su primer número, los editores, Lezama y Gaztelu, abren en efecto la publicación con la última estrofa del poemario, la 39:

*Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.*

En esta estrofa, última, como señalamos del *Cántico espiritual*, el secreto del apacible retiro llega a su grado máximo, donde ni el demonio, llamado Aminadab, puede ya llegar. El enemigo no osará presentarse, la caballería se aleja y los esposos descienden remansadamente en dirección a las aguas. Lo cierto es, sin embargo, que si bien la estrofa con la que se abre *Nadie parecía* es del *Cántico espiritual*, el sintagma que extraen Lezama y Gaztelu de la obra de San Juan para acuñar el nombre de la nueva

⁵¹⁰ En *Clavileño* se encuentra el texto de Fray Andrés de Jesús María “Recuerdos de San Juan de la Cruz”, (1942) 3, p. 1 y pueden leerse también del propio San Juan los textos “Aviso espiritual”, (1942) 4-5, p. 9, y el texto “De cómo la fe es noche oscura para el alma”, p.3.

revista, está tomado de la *Noche oscura*. No hicieron coincidir del todo el nombre de la publicación con la estrofa que habían elegido para su primera página. Es en la cuarta estrofa de la *Noche* de donde sus directores tomaron el nombre de *Nadie Parecía*:

*Aquésta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde **nadie parecía**.⁵¹¹*

“Nadie parecía”, es decir, nadie aparecía o se hallaba, configurándose la imagen de una espacialidad desierta e indefinida, sin límites precisos en la que con el pronombre “nadie” evoca una ausencia espiritual que se reemplaza con una presencia textual. Es, en definitiva, lo que implica un título como este, una primera ausencia (¿A dónde te escondiste, Amado?) que tiene como testimonio del contacto con Dios, la presencia posible de la experiencia poética: “Nadie parecía: Cuaderno de lo bello con Dios”.

El breve texto que a continuación insertan los directores como editorial de la nueva publicación -recordemos que todo esto se edita en el año del IV centenario del místico de Fontiveros- lleva por título el sanjuanista título de “Noche dichosa”.⁵¹² Parábola del pescador solitario que de nuevo toma el título directamente de San Juan, en esta ocasión, de la tercera estrofa de *Noche oscura*, en la que se puede leer:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía,
sino la que en el corazón ardía.⁵¹³

⁵¹¹ San Juan de la Cruz: “Noche oscura”, en *Obras Completas, op. cit.*, p. 484.

⁵¹² Esta y otras “presentaciones” a cada uno de los números de *Nadie Parecía* se encuentran en su “Cuaderno de apuntes (1939- 1958)”, incluidos en *La posibilidad infinita*, Madrid, Verbum, 2000, p. 85.

⁵¹³ San Juan de la Cruz: “Noche oscura”, en *Obras Completas, op. cit.* p. 484.

Como el poema de San Juan, el texto en prosa de los directores, de Lezama y Gaztelu, señala el ciclo místico de la señal de la gracia. En un lenguaje claramente afectado de reminiscencias evangélicas, -pez, pescador solitario, choza- el texto introductorio a la nueva revista no deja de ser una adecuación de lo que tiene la *Noche oscura* sanjuanista, de penetración órfica buscando el roce o la unión con la luz celestial. Las analogías se pueden establecer en orden a los elementos necesarios inducir a para la participación del cuerpo en la unión mística con Dios. Veamos: la unión con Dios, el gozo de haber llegado al más alto estado para el creyente, es lo que ya adelanta el subtítulo del poema de San Juan: “Canciones del alma que se goza de haber llegado...”, y final feliz que ya el título del texto inicial de *Nadie Parecía* daba asimismo a entender al titularse “Noche dichosa”. Una noche dichosa en la que puede o va a ocurrir algún acontecimiento feliz, dichoso. En San Juan, por tanto, el alma sale dichosa una noche cualquiera, secretamente y en solitario; en Lezama, de igual modo, estamos ante una escena en la que un pescador solitario, duerme en su choza a la orilla del mar. Alma y pescador salen en secreto -“salí sin ser notada”⁵¹⁴ en el verso de San Juan -“ya su cuerpo se levantaba del lecho”⁵¹⁵ en el texto de Lezama-, en busca de aquel que le espera. La señal de esta espera en la noche no puede ser otra cosa que la luz- “Aquesta me guiaba /más cierto que la luz de mediodía”⁵¹⁶, y “buena manera de constelar al rayo de luz con el movimiento del cuerpo”⁵¹⁷ se lee en los textos del carmelita y el cubano respectivamente.-La chispa mística, en su encuentro órfico, hace que se produzca el encuentro deseado y la transformación en otro: “¡Amada en el Amado transformada!”⁵¹⁸ y el pescador que vuelve a su choza de la orilla del mar, pero encontrándola ahora toda iluminada: “Su cuerpo trasfundido en una luz enviada parece

⁵¹⁴ *Ibíd. op. cit.* p.483.

⁵¹⁵ *Nadie Parecía, op. cit.* p. 33.

⁵¹⁶ San Juan de la Cruz: “Noche oscura”, en *Obras Completas, op. cit.* p.484.

⁵¹⁷ *Nadie Parecía, op. cit.* p. 33.

⁵¹⁸ San Juan de la Cruz: “Noche oscura”, en *Obras Completas, op. cit.* p 484.

manifestarse en una Participación, y el Señor, justo y benévolo, sonrío exquisitamente”.⁵¹⁹ La misma benevolencia con la que finaliza la noche dichosa del pescador es la aquiescencia de las dos últimas estrofas de la Noche de San Juan en la que, recordemos, el rostro se reclina sobre el Amado en una unión en la que se produce el olvido y por tanto, cualquier inicio, si cabe, de aquel encuentro con Animadab al que -vuelta al pecado original- el alma se ha de encontrar. El pescador, por eso, ante la presencia del Señor no interrumpe su alegría, sino que permanece digno en su combate entre el bien y el mal y se pregunta, nos pregunta: “¿Qué ha pasado por aquí?”⁵²⁰

Con esta pregunta terminan los directores de *Nadie Parecía* el texto introductorio y el primer número de aquel “cuaderno del lo bello con Dios”. Los directores, muy conscientemente, dejaron abierta esta última pregunta como un reto poético, un interrogante solipsista que tiene en la creación poética la única razón de ser, su única respuesta. “¿Qué ha pasado por aquí?” era un órdago de Lezama y Gaztelu en la presentación de su nueva revista, en la que el pescador solitario se mostraba como ordalía para mostrar la potencia de la poesía como el método órfico que pueda conducirnos a una verdadera Participación.

En *Orígenes* publicará Lezama uno de los ensayos más importantes para entender simultáneamente su particular lectura del poeta cordobés Luis de Góngora y San Juan de la Cruz: “Sierpe de don Luis de Góngora”.⁵²¹ De hecho, a pesar del título, el trabajo ofrece las claves de la poética sanjuanista en contraposición a las cualidades del verso gongorino, de tal manera que donde no llega el verso barroco del cordobés, pueda completarse su profundidad con el verbo del místico abulense, y que se fuese en este contrapunto de autores, citas y obras, la verdadera tradición poética en que el propio Lezama quiso integrarse. Es un ensayo por tanto que para los críticos es

⁵¹⁹ *Nadie Parecía*, op. cit. p. 33.

⁵²⁰ *Ibid.* p. 33.

⁵²¹ José Lezama Lima: “Sierpe de don Luis de Góngora” en *Obras Completas*, op. cit. pp. 183-213.

fundamental para estudiar la valoración de Góngora como la de San Juan por parte de Lezama. En este punto del trabajo, nuestra lectura del texto pone el acento en los juicios sobre el autor de la *Subida al Monte Carmelo*. Al estudiar el gongorismo lezamiano efectuaremos una lectura inversa anteponiendo los juicios que Lezama vierte sobre el escritor de *Soledades*.

Hay, en primer lugar, una distinción fundamental entre el “cejjunto rey de los venablos” y “el humilde del sinsentido”, como nombra a los poetas cordobés y abulense respectivamente el escritor habanero. Añora Lezama en Góngora la noche sanjuanista, pues falta, “a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan”.⁵²² Y tanto se lamenta que le lleva a clamar la ausencia órfica en uno, el desbordamiento nocturno en otro, y la necesidad de unir ambos: “Debemos encontrar en la poesía española una tradición de metamorfosis ácueas, neptúnicas”.⁵²³ El verbo metafórico gongorino necesita aquella noche oscura envolvente de la mística carmelita, de los descalzos:

¡Qué imposible estampa, si en la noche de amigas soledades cordobesas, don Luis fuese invitado a desmontar su enjaezada mula por la delicadeza de la mano de San Juan!⁵²⁴

Lezama, que ya había señalado las virtudes de la noche órfica en sus precisos y dispersos señalamientos en la obra de San Juan, vuelve a subrayar su importancia

⁵²² *Ibíd.* p.196. Así lo señala también Oscar Montero en “La identidad del “sujeto disfrutante” de Lezama Lima”: “A la continua metamorfosis del signo gongorino, Lezama enfrenta el mundo nocturno de San Juan en el cual llega a su plenitud la imagen poética. Allí se encuentra “la seguridad del sentido”; en ella ni el sujeto pensante ni el objeto deseado se “enfurruñan sino que se ensanchan y deleitan” en *Lexis*, (1985) IX, p. 235.

⁵²³ *Ibíd.* p. 202.

⁵²⁴ *Ibíd.* p. 197. Desde un punto de vista netamente lingüístico, Roberto González Echevarría señala que “la lisura de San Juan, la ausencia de adjetivos, la reducción del lenguaje a verbos y sustantivos, y a veces sólo interjecciones, es lastra cara de la heterogeneidad barroca”, en “Apetitos de Góngora y Lezama”, *op. cit.* p. 306. También ha subrayado este hecho Julio Ortega cuando dice: “Es revelador, sin embargo, que Lezama en su ensayo sobre Góngora, que es de 1951, nos advierte que a aquella luminosidad de las Soledades le faltaba la noche oscura de San Juan. Revelador porque, más que Garcilaso, es ahora San Juan y su vía de conocimiento nocturno lo que completa la figura de la sensorialidad, de la abundancia del mundo, como el reverso de una sustantivación que la poesía reclama. Este dilema, esta fusión de la luz y la noche, se le aparece a Lezama como una clave de la poesía moderna. De hecho, es central a su poesía: aunque sólo el inicio de una complejidad mayor”, en *El Reino de esta Imagen, op. cit.* p. XIX.

generatriz al escribir en esta ocasión sobre el autor de *Soledades*. La noche es, en efecto, uno de los símbolos centrales de quien ha sido justamente llamado el Místico de las Noches.⁵²⁵ Por la noche es por donde se puede lograr la experiencia de la alianza nueva con el *Dador*. La noche, como elemento órfico del itinerario sanjuanista y lezamiano, es el elemento determinante para la encarnación y, por tanto, es el espacio y vórtice de la matriz genesiaca y la matriz cristológica de las dos poéticas. La noche que no se queda en noche, la noche que genera y engendra el alba, movimiento y descenso al fondo, movimiento del hombre por Dios, que indica ante todo que esta noche es un proceso, un camino cristológico.⁵²⁶ La noche permite un vivir en la salvación y la construcción de una cultura que nos lleve a la inocencia. Para llegar a Cristo se hace imprescindible vivir en la noche y por eso a la metamorfosis gongorina, el místico había adelantado y añadido el mundo nocturno que consigue la dilatación para la penetración.

Durante el año 1941, al mismo tiempo que escribía en su diario aquellas notas acerca de San Juan de la Cruz, Lezama componía los poemas que se reunirían en torno a *Enemigo Rumor*, su primer libro de poemas publicado en el año 1941 en los que sin duda se oye el eco de la noche sanjuanista. “Ah, que tú escapes en el instante / en el que

⁵²⁵ Como ya se adelantó en notas anteriores, existe un consenso muy generalizado en la crítica sanjuanista en señalar “la noche” como el elemento central, radial, de la obra de San Juan. Para el presente estudio es, además, definitorio en la capacidad de Lezama por adaptar la noche carmelita, de San Juan, de Santa Teresa, a sus propios deseos poéticos. En una misma noche Lezama corporiza con los autores del Carmelo, forman un mismo haz poético, se establece un encuentro precisamente en y a través de la noche. Entre las muchas citas que destacan este hecho órfico en San Juan pero que también se podría trasladar a la obra de Lezama, citemos, por ejemplo, estas palabras de F. Urbina: “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 con la trayectoria esencial de espíritu humano. 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 de la obra, 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”, *Comentario a Noche Oscura, op. cit.* p. 78.

⁵²⁶ Francisco Ruiz desarrolla esta idea identitaria entre cruz, símbolo de Cristo y noche cuando escribe: “El primer paso eficaz de comprensión lo da acercando la noche oscura a la cruz de Cristo [...] Cruz marca el significado cristiano, teológico de este misterio; su relación con Cristo, con el evangelio de la muerte y la resurrección. Noche expresa su inserción en la dinámica de la vida espiritual. Se complementan: noche da el cuadro de vida espiritual y las funciones de crecimiento; cruz señala raíz cristiana, sentido, funciones de amor y redención. La perspectiva más completa está en la mezcla de ambas denominaciones, con sus respectivas tonalidades”, en “Síntesis doctrinal”, *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz. Obras Completas, op. cit.* p. 254.

ya habías alcanzado tu definición mejor” o “Una pradera oscura me convida”, remiten al mismo lugar del que había partido San Juan en su mística: del pecado original y de aquella primera estrofa que empezaba con “A dónde te escondiste, Amado”.

Esta ausencia y distancia es la primera fase de la teofanía poético-mística tanto de San Juan como de Lezama. También es una distancia teológica, dado el pecado original, el exilio de esta vida mortal y la diferencia en términos del ser entre Creador y criatura. Esta ausencia permite que el hombre tenga el horizonte para reconocer que Dios es su sumo bien, que él está hecho a imagen de Dios en medio de la totalidad ontológica, que ha habido una ruptura por el pecado original y la necesidad del camino de acercamiento con su clave en la encarnación en Cristo.⁵²⁷ El pecado original -matriz genesiaca- ha de entenderse, en este contexto de la ausencia/distancia en el principio del proceso poético sanjuanista y lezamiano, ante todo como ruptura. Lo que F. Ruiz denomina “ruptura adamática” es la primera fase o inicio del camino de la unión sanjuanista y de la síntesis poética lezamiana. El estado caído del hombre es determinante en San Juan y Lezama, de tal modo, que la obra de ambos autores desde este horizonte no es más que la poetización de una tautología que alcanza su sentido cuando se acerca a la armonía original. En este caso, en el medio está el fin, en la creación, en el propio concepto de creación mística, poética, aparece la gracia que nos permite reunir las partes del símbolo en un mismo grado: la mirada de Cristo ante nosotros, ojos con ojos, que provoca la aniquilación cristológica desde la que es posible volver a empezar.⁵²⁸

⁵²⁷ Así lo entiende U. von Baltasar: “Está, pues, claro que la mística de San Juan de la Cruz es directamente cristocéntrica y sólo mediante Cristo es geocéntrica; que no es una mística filosófica sino teológica, fundada en la imitación de Cristo; y que ella todas las palabras del Antiguo Testamento se ordenan concéntricamente en torno al anonadamiento del Verbo de Dios en la cruz”, en “Gloria. Una estética teológica”, *Estilos laicales*, (1986), 3, p. 171.

⁵²⁸ Entre muchos críticos, citemos a dos profesores de reconocido prestigio que han subrayado esta condición como el sentido inicial de la obra de San Juan. S. Payne toma este estado caído como punto de arranque del proceso místico sanjuanista en su libro *St. John of the Cross and the cognitive value*, Boston, Kluwer Academic Publishers, 1990, pp. 51-54. Por su parte el profesor J. D. Gaitán enumera con el

En *Cántico*, en sus conocidas primeras estrofas, la ausencia amorosa de Dios provoca la salida, una puesta en marcha, una persecución que es en sí uno de los vectores que cruza la poesía sanjuanista y que enlaza por tradición con la propia ausencia que Lezama señala en su *Sierpe*: “Una ausencia de total ocupación neptúnica, que se cumple como presencia ante la suprema forma. Un no de retiramiento y llaneza ácuea que termina como una ocupación suavemente placentera del sí”⁵²⁹. Es decir, la noche contradictoria y paradójal que también el autor de *Muerte de Narciso* denomina “el sí del no”, el pacto en la noche, la alianza nocturna con Dios, la noche que contiene y engendra el alba, la esperanza de la resurrección.

Con San Juan, no sólo llega a Lezama el valor nutricional de la noche órfica, sino la potencia creadora del texto bíblico con las matrices fundadoras que lo cruzan: matriz genesiaca, matriz evangélica. La Biblia fue, sin duda, la fuente más importante de la poesía de San Juan de la Cruz, actuando como molde y catalizador del resto de las lecturas.⁵³⁰ No se trata, por tanto, de subrayar en este momento, únicamente que el místico castellano la utilice como autoridad de contraste de autenticidad, como prueba de discurso teológico, o como apoyo subsidiario más allá de lo racional y lógico, sino que el autor del *Cántico* se encuentra y se identifica con la Biblia. San Juan continúa la tradición exegética medieval, en la que, de los cuatro sentidos tradicionales -literal, alegórico, tropológico y anagógico-, primaba el gusto por la interpretación que

siguiente esquema los principios teológicos en el primer libro de San Juan y que pueden ser extensibles a toda su obra: “-Dios es el verdadero bien supremo del hombre. -El hombre ha sido creado a imagen de Dios. -El pecado original ha roto el equilibrio de esta imagen dentro del hombre, lo que hace que sea el apetito sensitivo y no la razón lo que gué su actuar. En “Subida al Monte Carmelo” y “Noche Oscura”, *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz, Obras Completas, op. cit.* pp. 35-36.

⁵²⁹ José Lezama Lima: *Obras Completas, op. cit.* p. 201.

⁵³⁰ De los muchos autores que se han dedicado a esta cuestión, nos merece especial interés los numerosos trabajos de Víctor García de la Concha como, “Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1970), XLVI, pp. 371-408; “Tradición y creación poética en un carmelito castellano del Siglo de Oro”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1976), LII, pp. 101-133; “Montería y cetrería a lo divino”, en *Literatura y arte. Estudios dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*, v. II, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1979, pp. 53-66; “Guía estética de las ínsulas extrañas”, en *Ínsula*, (1991) 537, pp. 1-2 y 35; *Filología y mística. San Juan de la Cruz. Llama de amor viva*, Madrid, Real Academia Española, 1992, pp. 1-75.

encontraba su centro en la alegoría. En este sentido, una manera de acomodación era la de emplear las palabras significaran de la Escritura para expresar sus propios pensamientos, sin prestar atención a lo que las palabras en el texto bíblico. Este uso alegórico le ayudó a crear su propio sistema místico y a encontrar su terminología característica del mismo modo que, en Lezama, el método en el que se priman las múltiples anagogías en la configuración de un texto holístico, va configurando su sistema poético.

IV.1.2. EL “NO RECHAZAR” DE SANTA TERESA DE JESÚS

Santa Teresa de Jesús, madre fundadora del Carmelo, fue una presencia activa también en los primeros años de escritura y pensamiento de José Lezama Lima.⁵³¹ En *Enemigo rumor*, aparece una de las composiciones de más afiliación a la órbita de los descalzos: “A Santa Teresa sacando unos idolillos”.⁵³² Con este soneto, Lezama recrea un momento muy puntual de la vida de la santa narrado en su *Libro de la Vida*. Teresa nos cuenta su amistad con un padre dominico, atormentado por los rumores que se propagaron en el pueblo de mantener relación con una mujer. Frente a esta maledicencia la santa decide conocer realmente la verdad y descubre un idolillo de cobre con el que la mujer hacía sus fechorías. Aunque incrédula ante esta superstición, le pide al dominico el ídolo que inmediatamente arroja al río. Es este el momento preciso con el que

⁵³¹ La crítica no ha señalado esta relación entre la Santa de Ávila y Lezama. Muy superficialmente encontramos juicios como el de Rafael Humberto Moreno Durán cuando señala: “Otro curioso denominador común es la influencia de Santa Teresa de Jesús celebrada, junto con Miguel de Molinos y San Juan de la Cruz, en *Oppiano Licario*” en “El voluptuoso paseo del scorpio por la teoría rosa”, en *Voces*, (1982), p. 95.

⁵³² José Lezama Lima: *Poesía Completa I, op.cit.* pp. 56-57.

Lezama, en forma de cita, da comienzo a su poema: “Por hacerme placer, me vino a dar el idolillo, el cual hice echar luego en un río”.⁵³³

Las claves para la lectura de este poema siguen siendo las mismas con las que Lezama se había acercado a la obra de San Juan de la Cruz: noche y río, Orfeo y Neptuno. Pues si bien se ha subrayado la importancia de la noche en las teofanías de San Juan y Lezama, cabe añadir que junto a la noche, en ambos autores y en la escuela de los Carmelitas descalzos en general, cobra un vigor imprescindible la potente imagen creadora de las aguas, del mar, de la corriente y, en definitiva, del tiempo. El soneto dedicado a la santa manifiesta precisamente -de ahí la elección de la cita- la necesidad de participación de lo divino en el tiempo real. La dialéctica tiempo / eternidad se resuelve en el poema cuando la santa arroja el idolillo al río, cuando la imagen de cada uno se quiebra “lastima su rostro, / espejo despreciado” y se crea un espacio, una ausencia⁵³⁴. Una pérdida que la naturaleza divina entre Padre, Hijo y Espíritu Santo, río, imagen y naturaleza, eleva hacia la esperanza de la resurrección. De nuevo la noche, la noche órfica que engendra de un ídolo una esperanza terrena:

Navega el ídolo y no se cierra
Flor especial en noche eterna crece,
Cerca al rocío, ángel de la tierra.⁵³⁵

⁵³³ Lezama toma el episodio del idolillo del *Libro de la vida* de Santa Teresa. En el capítulo V podemos leer: “Pues como supe esto, comencé a mostrarle más amor. Mi intención buena era, la obra mala, pues por hacer bien, por grande que sea, no había de hacer un pequeño mal. Tratábale muy ordinario de Dios. Esto debía aprovecharle, aunque más creo le hizo al caso el quererme mucho; porque, por hacerme placer, me vino a dar el idolillo, el cual hice echar luego en un río. Quitado éste, comenzó -como quien despierta de un gran sueño- a irse acordando de todo lo que había hecho aquellos años; y espantándose de sí, doliéndose de su perdición, vino a comenzar a aborrecerla. Nuestra Señora le debía ayudar mucho, que era muy devoto de su Concepción, y en aquel día hacía gran fiesta. En fin, dejó del todo de verla y no se hartaba de dar gracias a Dios por haberle dado luz”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp. 46-47.

⁵³⁴ A propósito de Teresa de Jesús, Lezama había señalado ya en su *Diario* esta cualidad: “La Santa tiene buen cuidado de hacernos una última distinción valiosísima. La brevedad del éxtasis tiene que recoger y volcarse en el tiempo inmediato. Puesto que la eternidad borra el tiempo ¿dónde lanzar la fuerza de nuestras unidades, las fuerzas concentradas del cuerpo misterioso y del alma que se avecina ala unión?”, en José Lezama Lima: *Diarios, op. cit.* p.34.

⁵³⁵ José Lezama Lima: *Poesía Completa I, op. cit.* p. 57.

Es el “sí del no” que Lezama había señalado en San Juan, o lo que el propio Lezama en unas notas en su *Diario* había denominado como el “no rechazar” teresiano.⁵³⁶ Estas notas de 1940 fueron utilizadas años después, en 1955, para formar parte del ensayo de homónimo título “El ‘no rechazar’ teresiano”⁵³⁷ en el que Lezama va a confrontar dos maneras de misticismo, un itinerario místico-poético propio de la santa, centrado en las coordenadas concretas del siglo filipino y, por otro lado, el misticismo contrarreformista, un siglo después, del místico de Muniesa, Miguel de Molinos. Dos tipos de oración, dos maneras de penetración en el ambiente nocturno para la alianza. Una, “la buena”, es, para Lezama, la de Teresa; “la mala”, es la de Molinos. La oración teresiana favorece la virtud y la voluntad en una espiral incesante de desprendimiento, aniquilación y vuelta, que no posee la oración de quietud molinista. El autor de la *Guía espiritual* lleva la oración a la nada, a un vivir en éxtasis que no tiene recorrido y por tanto no tiene ausencia y persecución. Lezama desgrana en seis momentos esta oración de quietud teresiana, citando literalmente diversos fragmentos del *Libro de la Vida*⁵³⁸, distinguiendo entre la nada molinista, que nos lleva al desapego, y la quietud teresiana, que implica una resistencia donde todo es posible, una tensión propia de la vida nocturna, un encuentro inefable y puntual -el tiempo de un avemaría escribe Teresa y subraya Lezama- en la que el recorrido cristológico ha de hacerse una y otra vez, raíz de la creación, en una suerte de vía crucis en que no se puede rechazar ni escoger:

Pues en su oración de quietud, donde una misteriosa y potentísima voluntad se emplea precisamente en no rechazar, la resistencia se hace tan germinativa como el acto naciente. *No rechazar*, oígalo el criollo

⁵³⁶ José Lezama Lima: *Diarios*, op. cit. pp. 32-33.

⁵³⁷ José Lezama Lima: “El ‘no rechazar’ teresiano” en *Obras Completas*, op. cit. pp. 495-499.

⁵³⁸ *Diarios*, op. cit. p. 33.

despertándose con Dios, como la oyó el castellano adormeciéndose en Dios.⁵³⁹

Lezama se centra en dos episodios concretos de la vida de Teresa de Cepeda que ilustran este *no rechazar* místico y que se convierten, insertos en la misma biografía de la santa, en manifestaciones de su voluntad y fortaleza. El primer episodio elegido por el autor de *Dador* cuenta el encuentro entre la fundadora y Felipe II en El Escorial. El segundo, la muerte y el traslado del cuerpo de la santa desde Alba de Tormes a su ciudad natal, Ávila.



46. Grabados con escenas de la vida de Santa Teresa de Jesús, de Adrián Collaert (h. 1545-1618) Convento de San José. Madres Carmelitas de Medina del Camno.

Con fechas, protagonistas y una descripción minuciosa, el poeta cubano nos informa del encuentro más que improbable entre Teresa y el monarca cuando los asuntos del Carmelo se agravaron y ella tuvo que correr el mismo peligro de

⁵³⁹ José Lezama Lima: “El ‘no rechazar’ teresiano” en *Obras Completas*, op. cit. p. 497.

encarcelamiento que San Juan en Toledo. La Santa pide audiencia, le escribe una carta solicitándole que proteja al Carmelo.⁵⁴⁰ Es el mismo Lezama el que nos recuerda las escasas posibilidades de que se hubiese celebrado aquel encuentro en El Escorial. No hay, nos recuerda, registro escrito de ese encuentro ni tampoco fue anotado por los biógrafos de la santa. En cualquier caso, Lezama sigue recreando la situación y el tiempo en el que hubiese sido posible aquel encuentro y dibuja al grupo de monjas descalzas que siguen a su fundadora en las afueras de un mesón del pueblo de Alba de Tormes. La aparición de unos palafraneros no augura nada bueno y las monjas creen entonces que la presencia en aquel mesón apartado de aquellos hombres se debe más bien a la conjura que en aquel tiempo llevaban los calzados en contra de la Orden, temiendo por tanto correr igual suerte que el carmelita San Juan. Ante esta “invitación” sin remite, del monarca o los calzados, continúa relatando Lezama, la santa da su particular respuesta: no hay rechazo, sino fe y voluntad en su labor, en su encomienda y en su destino. Por encima de todo, Lezama subraya en la actitud de la santa su fe en la necesidad y en la continuación de las fundaciones y, más importante aún, el valor de cada fundación como metáfora de la gracia y la fortaleza del espíritu para enfrentarse a la incierta llamada de lo oscuro o la cárcel:

No rechaza la invitación sin nombre, pone el pie en el estribo de lo oscuro, que aún hoy parece dirigirse al rey para las nuevas fundaciones. Y frente al remolino seco del desierto, las fundaciones. Y frente al bosque, las fundaciones⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ Con fecha exacta de 19 de julio de 1575, en Sevilla, Teresa de Jesús escribe en efecto una carta al rey Felipe II, en la que le pide apoyo para separarse definitivamente de los calzados: “ Ha cuarenta años que yo vivo entre ellos, y miradas todas las cosas, conozco claramente que, si no se hace provincia aparte de descalzos -y con brevedad- , que se hace mucho daño y tengo por imposible que puedan ir adelante”, en Santa Tere de Jesús: *Obras Completas*, “Carta 85”, *op. cit.* pp. 951-952.

⁵⁴¹ José Lezama Lima: “El ‘no rechazar’ teresiano”, en *Obras Completas*, *op. cit.* p. 498

El segundo episodio narrado por el autor de *Paradiso*, más breve, se centra en su muerte, y más aún, en lo ocurrido en Alba tras su muerte.⁵⁴²



47. Iglesia y convento de La Anunciación, en Alba de Tormes, donde murió Santa Teresa de Jesús en 1582.

De nuevo Lezama alumbró con precisión algunos datos que cuadran el episodio en unas coordenadas muy precisas. Cita de nuevo al monarca, Felipe II, y a la duquesa de Alba, doña Bernardina de Toledo, en aquel octubre de 1582 en el que la santa, a petición de la duquesa y su nuera que iba a dar a luz, solicitan la visitación de la

⁵⁴² Es José Ángel Valente quizás el poeta, el escritor que más acertadamente haya subrayado la importancia del cuerpo y de la carne para la teología y mística cristiana, indisoluble de la experiencia teofánica. Precisamente, es el propio poeta gallego el que convirtió este capítulo de la vida y muerte de la santa en metáfora de la revelación de la carne al señalar con sutil precisión a propósito de Teresa: “En el centro de su experiencia extática hay una visión corpórea; muerta, su propio cuerpo se convierte en visión. Alucinante visión del cuerpo exhumado, desnudado, mostrado, desmembrado. Visión alucinante del desnudo cuerpo incorrupto, de los senos llenos y derechos, de la belleza y proporción de los pies, según testimonian literalmente Francisco de Rivera y Jerónimo Gracián. Terrible cuerpo materno de Teresa, sí: capaz de alumbramiento”, en José Ángel Valente: “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.* pp. 34-43. No es esta la única coincidencia de los dos poetas, Lezama y Valente, cuando subrayan aspectos determinados de la Santa. Ambos consideran que la representación del éxtasis teresiano, donde mejor logra su materialización espiritual, es en la iglesia romana de Santa María de la Vittoria, también jesuita, como tantas en Roma, y, en particular, en la Capilla Cornaro que acoge la “Santa Teresa in Estasi” de Gianlorenzo Bernini. En esta obra maestra del escultor barroco romano, la imagen de Teresa, acierta a decir Valente, “queda fijada o emblematizada, precisamente, en la sobrenaturalidad de la visión. Teresa, el serafín y el dardo. [...] Todo se juega en el barroco en la mirada. Arte del ver, el barroco crea tanto al espectador como ala obra. Teresa en la capilla Cornaro: el éxtasis como representación. El *mysterium fidei* se hace *propoganda fidei*”, en “Teresa in capella Cornaro”. *op.cit.* p. 58. Y Lezama, muchos años antes, había escrito: “En el éxtasis de Santa Teresa, del Bernini, la creciente desenvoltura de los pliegues, no logra ocultar la inflamación del apetito,” en José Lezama Lima: “Sierpe de Don Luis de Góngora”, en *Obras Completas*, *op. cit.* p. 198.

fundadora del Carmelo para asistir y bendecir a la nueva criatura, heredero de los duques. Fue en esta villa, Alba de Tormes, donde a la postre santa Teresa, tras varios episodios de hemorragias intensas, murió el 4 de octubre de aquel 1582.

Lezama, en este otro ejemplo, quiere ilustrar el *no rechazar teresiano*, más incluso, más allá que el improbable encuentro entre la mística y Felipe II. Porque si aquel ejemplo ocurría en vida de la autora del *Camino de perfección*, y siendo evidentemente muy consciente la santa de lo que hacía, en este otro ejemplo Lezama subraya los sucesos que ocurrieron precisamente tras su muerte. El propio Lezama nos recuerda cómo tras su fallecimiento las monjas descalzas se apresuran a enterrarla entre las rejas del coro con “piedras, cal y ladrillos”⁵⁴³ para evitar su traslado hacia Ávila, donde era reclamada. Esa misma noche, la santa es capaz de escapar y anunciar “que se iba a gozar con Dios” e incluso, cuando fue finalmente desenterrada un año después, al parecer su cuerpo estaba íntegro y oloroso, “con sangre tan fresca como si acabara de morir”, y continuaba “en perfumar y dar consejas y avisos”.⁵⁴⁴ Nueva señal, nos dice Lezama, de ese no rechazar teresiano; ahora en la muerte, y más allá de su muerte, seguía imitando con su cuerpo señales de unidad con Dios, prueba de la resurrección, un no rechazar que se puede lograr en vida pero que puede tener, prueba suprema, incluso en la muerte la continuidad de la encarnación, “pues su gozo de contemplación de la Esencia, tenía aquí abajo una equivalencia: padecer ante el Santísimo Sacramento”.

⁵⁴³ José Lezama Lima: “El ‘no rechazar’ teresiano,” en *Obras Completas, op. cit.* p. 498.

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 499.

IV. 2. EL RETABLO BARROCO EN LA FUNDAMENTACIÓN DE LA IMAGEN LEZAMIANA

Como los grandes autores de los siglos áureos, como Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Góngora o Calderón, a nadie puede extrañar el interés de un autor como Lezama por la obra del conceptista barroco Francisco de Quevedo (1580- 1645), aun cuando apenas ha sido reseñado por la crítica que ha estudiado la obra lezamiana. Desde el XVII, a ambos lados de la orilla atlántica, en el Viejo y el Nuevo Mundo, la poesía y la prosa del madrileño ha sido leída y tenida en cuenta por la mayoría de los escritores. Lo reseñable sería subrayar la falta de referencia de Quevedo en la obra de Lezama; lo que habría de llamar la atención sería la falta de referencias directas o indirectas a un autor como Quevedo. La aparición del ingenio madrileño es un hecho absolutamente normal en el marco de lecturas, relaciones e influencias de los escritores barrocos, con la poesía, la escritura, en general, hispanoamericana. Ya en la época colonial es absolutamente determinante la obra de Quevedo para la formación de autores como Sor Juana Inés de la Cruz o Juan del Valle y Caviedes⁵⁴⁵. Se ha de anotar desde este inicio que lo que más atrajo a los escritores hispanoamericanos de la obra quevediana no es tanto su poesía religiosa o conceptual sino, antes bien, la poesía y la prosa cruzada por la sátira y la moralina, el Quevedo más satírico y burlesco. En esta afirmación, importante para ir acotando el tema de este estudio, coincide uno de los críticos que más han estudiado la influencia de Quevedo en Hispanoamérica y en Lezama en particular. El italiano Guiseppe Bellini apuntaba que

⁵⁴⁵ Ver de Emilio Carilla, “Quevedo en América: Sor Juana, Caviedes y el padre Aguirre”, en *Quevedo entre dos centenarios*, Tucumán, Universidad Nacional, 1949, p. 233. Básicamente es un estudio de la huella quevediana en la literatura hispanoamericana hasta principios del siglo XX.

“ció che maggiormente, se non esclusivamente include, di Quevedo, sulle lettere hispano-americane é l’opera satírico-morale”⁵⁴⁶.



48. Grabados que representan la poesía satírica y burlasca de Quevedo, extraídos de la reproducción del original de Obras de Francisco de Quevedo Villegas divididas en tres tomos, tomo III, Amberes, edición de Henrico y Cornelio Verdussen, 1699.

En el siglo XX Quevedo vuelve a ser sustancia vital en la poesía de Hispanoamérica. Es conocido el aprecio y los trabajos que autores, por citar a los más conocidos, como César Vallejo, Octavio Paz, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Giuseppe Bellini: *Quevedo in América*, Milán, La Goliardica, 1966, p. 5. Traducción: “De Quevedo, lo que influyó fundamentalmente en la literatura hispanoamericana fue la obra satírico-moral”. Bellini, posteriormente, continuó sus investigaciones sobre la influencia de Francisco de Quevedo en autores hispanoamericanos contemporáneos en *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Larrea, Andrade, Paz, Neruda, Borges*. New York, Torres Library of Literary Studies, 1976. En el propósito del libro se puede leer la siguiente conclusión: “Para cada uno de los poetas mencionados Quevedo constituye un punto de partida hacia realizaciones personales y una presencia sugeridora que conduce a ulteriores desenvolvimientos de una problemática sentida en profundidad y expresada en diversas tonalidades”, p. 9.

⁵⁴⁷ De Borges cabe citar, por ejemplo su “Quevedo”, en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952. En “Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico”, Pedro Correa realiza un interesante análisis acerca de esta cuestión en <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo.htm> [09-12-2008] Datos, juicios y una extensa bibliografía acerca de estas relaciones se encuentran también en *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Larrea, Andrade, Paz, Neruda, Borges, op. cit.*

dedicaron al autor de los *Sueños*. Los estudios probatorios del intertextualidad de Quevedo en la literatura hispanoamericana han dado en los últimos años resultados fiables y rigurosos que han testimoniado la deuda de unos autores sobre otros, más allá de épocas o nacionalidades. A los trabajos que versan sobre las reminiscencias de Quevedo en escritores de allende, desde la época colonial -Sor Juana Inés de la Cruz- hasta la contemporánea -Octavio Paz-, debe sumarse una valiosa aproximación a la fortuna quevediana en las letras argentinas, que apuntó precisamente el propio Lezama en su estudio sobre el nacimiento de la expresión criolla.⁵⁴⁸

En España la presencia quevediana es una de las más importantes de la preguerra y proporciona algunas de las claves para la lectura de la producción poética entre 1927 y 1936, años de juventud y omnívora capacidad lectora también en nuestro autor cubano.⁵⁴⁹ A su vez, las relecturas de Quevedo en España a través fundamentalmente de los autores del 27 encuentran su justificación en la crisis de valores del siglo XX y, especialmente, en el ambiente existencialista de antes y después de la guerra civil. En la posguerra la impronta quevediana se deja sentir notablemente en la mayoría de los poetas en ejercicio, tanto en España como en el exilio. A principios de la década de los veinte, la mayoría de poetas que muy pronto se van aunar bajo la generación del 27 y que van a coincidir, muchos de ellos, en Madrid, se ven desencantados por la marcha incierta y sin salida de las vanguardias, y ese escepticismo se manifiesta en un repliegue

⁵⁴⁸ Juan Carlos Guiano: "Quevedo y su presencia en las letras argentinas", *Logos*, (1946), pp. 119-126. En "Nacimiento de la expresión criolla" Lezama funda la nueva lengua americana a partir de varios registros populares entre los que se encuentra la lengua gauchesca que se funde, en su vertiente más culta, en el *Martín Fierro* de Hernández (1834 -1886).

⁵⁴⁹ Es imprescindible para esta cuestión el libro de José Luis Calvo Carilla: *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992. Entre otros se estudia la vinculación del poeta madrileño con Unamuno, Bergamín, Hernández, Lorca y Aleixandre. Si atendemos al peso de la influencia de Quevedo en la poesía y la literatura del siglo XX, desde esta perspectiva, se podrá insistir en percibir como un hecho normal la relación del autor del *Buscón* con Lezama. Otras referencias sobre este mismo asunto se encuentran en O. Méndez Oereira: "Quevedo, muy del siglo XVII y muy del siglo XX", *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*, (1945), 4, pp. 3-16. Sheppard: "Resonancias de Quevedo en la poesía española contemporánea", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, (1962), IX, pp. 105-113 e Iris Zavala: "La muerte en la poesía de Quevedo. Tema del siglo XX", en *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, México, Universidad Veracruzana, 1965, pp. 41-60.

hacia la tradición. Fueron fundamentalmente Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado los que advirtieron que no era posible una evolución poética renegando del pasado literario. En el primero se continúa la herencia del Quevedo conceptista, existencial y metafísico; con el poeta de Moguer encuentran los del 27 un nuevo concepto de pureza y de poesía humana; en el poeta de *Soledades* se encuentra el Quevedo preocupado por el destino y la decadencia de España. Hay, ciertamente, muchos Quevedos y citando a Jorge Luis Borges, el poeta madrileño es “menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”.⁵⁵⁰ El político, el moralista, el conceptista, el escritor de la decadencia, el existencialista, el doctrinal, el neocatólico, de todos estos perfiles que confluyen en la extensa obra de Quevedo, cada poeta ha realizado su particular lectura, pero si tuviésemos que ofrecer una conclusión que englobe la vinculación de Quevedo con el 27, habría que afirmar que, a partir del homenaje a Góngora, básicamente Quevedo es objeto de una lectura doctrinal, comprometida y religiosa. Se trata del Quevedo de los *Epistolarios*, de la *Vida de San Pablo* o de la *Defensa de España*,⁵⁵¹ entre otras obras, en las que se muestra una fuerte preocupación ética y una pretensión de seriedad, tanto en la categoría de las cuestiones protagonistas, como en el tono y profundidad de las reflexiones implicadas.

IV.2.1. LAS NEGRAS SOMBRAS DE QUEVEDO

Quevedo está por tanto permanentemente en la literatura hispanoamericana y, estrechando paulatinamente el círculo de nuestras miras, en la literatura cubana, en la generación de *Orígenes*, y en Lezama, en los primeros años de elaboración de su obra,

⁵⁵⁰ Jorge Luis Borges: “Quevedo,” en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, p. 64.

⁵⁵¹ Es, básicamente, una de las conclusiones a las que ha llegado José Luis Calvo Carilla: “Frente a un Góngora desideologizado, el pensamiento neocatólico de los años treinta vuelve los ojos a un Quevedo doctrinal”, en *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, op. cit. p. 10.

sobre todo. Acerca de la influencia de Quevedo sobre Lezama, Pedro Correa ha señalado pertinazmente que “Lezama se fija en el Quevedo negro, satírico y zumbón, siempre profundo, sea el de los sueños igualitarios o el desgarrado de las jácaras”⁵⁵². Es, fundamentalmente, a partir de este juicio, desde donde desglosaremos el acercamiento de nuestro poeta al polémico escritor del *Buscón*.

Con motivo del tercer centenario de la muerte de Quevedo, (1645-1945), Lezama le dedica un ensayo que, con el tiempo y la obra lezamiana cerrada, resultará el único trabajo dedicado en exclusividad a Francisco de Quevedo. En “Cien años más para Quevedo”⁵⁵³ el poeta cubano aprovecha para señalar lo que considera más significativo de la obra quevediana. En los trabajos dedicados a los autores de los siglos áureos, San Juan, Santa Teresa, ahora Quevedo y posteriormente Góngora, la visión crítica tiende siempre a fundir aspectos históricos, o con más precisión, historicistas, con cuestiones propias de la dimensión literaria del autor desde una perspectiva órfica. La crítica de Lezama, con Quevedo, vuelve a resaltar la calidad de la obra quevediana en relación a la noche, al grado de penetración, mayor o menor, de la palabra en los cuerpos y del acercamiento consecuente hacia la transparencia lingüística.

Las notas históricas que en esta ocasión aparecen tienen que ver con la decadencia del periodo de Felipe IV y la emergencia del barroco madrileño con Quevedo y el propio Francisco de Goya. Quevedo y Goya serán, desde este trabajo, dos nombres que Lezama unirá cuando cita y escribe sobre el autor de *Política de Dios*. Si bien el pintor de la corte no tiene nada que ver con el tiempo en que vivió el poeta, para Lezama, hay algo que los une ineludiblemente: el color negro. Tanto en Quevedo, en particular en su obra prosística satírica, como en Goya, sobre todo en sus grabados y en

⁵⁵² Pedro Correa ha escrito hasta la fecha el único ensayo dedicado exclusivamente a la relación de Quevedo y Lezama, “Glosas de Lezama al Quevedo satírico y burlón”, de consulta en <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/7-paradis.htm> [28-7-2008]

⁵⁵³ José Lezama Lima: “Cien años más para Quevedo,” en *Obras Completas, op. cit.* pp. 241-243.

la serie de los *Caprichos*, la negrura se impone como un componente que invade el sentido de la pluma y el trazo de ambos autores⁵⁵⁴. La negrura es expresión de cambio, de manifiesto poder de metamorfosis en otro plano, pero, y esto es lo definitivo en Lezama, en el marco de un mismo registro, en la misma secuencia y plano, sin un acercamiento o distanciamiento poéticos que posibilite aquella transparencia perseguida de los símbolos nacientes. Decadencia y negrura, son dos notas que Lezama viene a subrayar de la obra de Quevedo y del ciclo de *Los Sueños* en particular:

Que los tiempos eran malos, que no se alcanzaba nada, que no había oscuridad y sí negrura, pero se probaba la combustión de la sangra con un gesto para alcanzar esa nada, que en la sustancia hispánica no podría disfrazarse con la máscara apolínea, sino que mostraba la mueca con que se le había sorprendido canalizando a la propia muerte.⁵⁵⁵

La negrura podía provocar en su acercamiento a la muerte no tanto la encarnación de la conversión cristiana -máscara- sino la representación de lo mortal, la vida y la muerte como representación lingüística -gesto-: “Aquí la vida y la muerte, barroco tardío, tienen el mismo hilo somnoliento”.⁵⁵⁶ La muerte como espectáculo y casi como diversión se convierte finalmente en el barroco tardío en un amor fúnebre. En muchas de las composiciones poéticas, en la obra en prosa de muy distintos escritores y por supuesto en *Los Sueños*, por no citar la multitud de obras artísticas pictóricas y escultóricas, la mentalidad manierista despliega por todo el orbe cristiano, en especial en Italia y España, toda una iconografía de corte fúnebre que describe el declive de la muerte en la vida, la muerte como algo inscrito en la propia vida. En la medida en que

⁵⁵⁴ En tres ocasiones se relacionan a Quevedo y Goya en el libro de Edith Herman, *Trasmundo de Goya*, en el que se estudian las fuentes literarias de *Los Caprichos*. Son especialmente *Los Sueños* la obra que con mayor fortuna pasa al siglo ilustrado como instrumento crítico y satírico de la sociedad, y así leemos: “La idea del sueño como potencia creadora la hereda el pensamiento ilustrado directamente del barroco que tanto desprecia [...] Sus verdaderos modelos son los continuadores y los imitadores de *Los Sueños* de Quevedo, como Francisco Santos y Torres Villarroel”, en *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 172.

⁵⁵⁵ José Lezama Lima: “Cien años más para Quevedo,” en *Obras Completas*, op. cit., p. 243.

⁵⁵⁶ *Ibid.* pp. 242-243.

se está dejando de ser, se es, y en la medida en que cada uno de nosotros muere, vive. Dos universos se entrelazan siempre, el universo mortal y el universo vital. La conciencia del manierismo barroco descubre la dualidad del ser y la refleja, en su concepto de la muerte, como algo inscrito dentro de la propia vida: “Y como el contemplador es uno y el desfile es incesante, cada uno va ocupando el puesto del contemplador y llega a ser en la raíz fogosa de su pueblo un desfile no contemplado por nadie”.⁵⁵⁷

A Lezama, lo que más le interesa de Quevedo, es la propia necrofilia lingüística del provocador escritor de Madrid, hasta tal punto que estamos de acuerdo con González Echevarría cuando señala: “Quizás la clave para entender la empresa de Lezama, sobre todo en *Paradiso*, no está tanto en Góngora, sino en Quevedo, en esa escena grotesca y sacramental del *Buscón* en que se sugiere que Don Pablo está a punto de comer unos pasteles hechos de la carne de su padre, ajusticiado y descuartizado”.⁵⁵⁸ La desaparición de los límites entre el contemplador y el objeto contemplado, entre la muerte y la vida; la confusión entre la invención y lo original hasta hacerse imposible toda identificación; las palabras, la relación de las palabras y el avance de las propias palabras en una sucesión continua, en Quevedo, en Lezama, sólo podían tener salida con el tiempo, en la simultaneidad que provoca la palabra en el tiempo, de la que surge el jaque mate del discurso órfico: el concepto quevediano, la metáfora y la imagen en José Lezama Lima.

Diez años después de este escrito conmemorativo por el tercer centenario de la muerte de Quevedo, Lezama vuelve a colocar en el centro de sus preocupaciones el barroco quevediano. Unos años antes, al calibrar la importancia de la obra teresiana, el poeta habanero había insistido en subrayar la importancia de la postura de la Santa en su

⁵⁵⁷ José Lezama Lima: *Obras Completas, op. cit.* 242.

⁵⁵⁸ Roberto González Echevarría: “Apetitos de Góngora y Lezama”, *op. cit.* p. 309.

experiencia espiritual y poética. “No rechazar” era el lema que Lezama había acuñado para resolver las contradicciones que conlleva contar una experiencia, por definición, inefable. Esta actitud teresiana, de virtud y voluntad, es la que Lezama emplaza en este nuevo trabajo hacia tierras americanas, “Veces que el americano no rechazó”,⁵⁵⁹. El nuevo ensayo hace referencia al traslado del barroco hispánico a tierras americanas en las que la figura y la obra de Góngora y Quevedo fueron determinantes. Tema fundamental en Lezama, el barroco americano, y que en este no rechazar americano empieza con este planteamiento: “¿Cómo trasladar aquel barroco quevediano, apretado como humor de zarzadoras, a las ultramarinas pulpas azucaradas y pomposas?”⁵⁶⁰ La presencia de la tradición hispánica en América la describe con numerosas referencias a los dos últimos monarcas del barroco, Felipe IV y Carlos II. Para Lezama estos reyes parecen más bien llevados de Indias a España y expresan en esa vinculación de la monarquía con las Indias un deseo incumplido, la posibilidad de un viaje que nunca se dio de alguno de ellos a tierras americanas: “¡Qué bien hubieran estado un Felipe IV y el Hechizado en los virreinos de la Plata y de México!”⁵⁶¹ Nunca fueron, ningún rey español viajó al Nuevo Continente, pero se manifestaba lo que se consideraba “la imago del Monarca”.⁵⁶² De toda aquella grandeza, nos viene a decir el poeta cubano, lo que queda, lo que quedó en tierras americanas fueron la propia escenografía barroca hispánica y el nacimiento de una nueva expresión, criolla, que será un tema tratado en una de las conferencias que configurarían *La expresión americana*⁵⁶³. Pero además de esta importación de los aspectos de la representación barroca, el americano fue capaz de

⁵⁵⁹ José Lezama Lima: “Veces que el americano no rechazó,” en *Obras Completas, op. cit.* pp. 499-503.

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 499.

⁵⁶¹ *Ibid.* p.500.

⁵⁶² *Ibid.* p.500.

⁵⁶³ José Lezama Lima: “Nacimiento de la expresión criolla”, en *La expresión americana, op. cit.*, pp. 133-156.

recibir las virtudes y la fortaleza de la actitud de Santa Teresa que llega a los virreinos con Góngora y Quevedo:

El no rechazar teresiano engendra el dado de granito para la resistencia. Y lo hispánico a flote por la línea dorsal de sus excepciones. Rueda de nuevo el dado de granito y tenemos la fibra como de sombrero mazapán en la prosa de Quevedo. El dado de granito comienza a rodar, se alegra, cae y se ancla en la perinola quevediana. Caída las más de las veces en el cuadrado de la jugada inútil, ni se gana ni se pierde, hay que volver a tirar⁵⁶⁴.

¿A qué se refiere Lezama con este “dado de granito”? Él mismo nos da algunas de las claves para solucionar este enigmático sintagma que el barroco hispánico traslada a América. *Dado*, en este contexto, en Lezama, es cuadrado, táctica de juego, táctica de palabras en las que el jugador, como se aprecia en la cita anterior, ni gana ni pierde, sino que es como una jugada inútil, cada vez que lo lanza, se prepara para una nueva jugada. *Granito*, en este sintagma, es el material propio con el que se materializa el no rechazar teresiano, es la resistencia hispánica que se organiza en una legión de palabras y símbolos. Con este *dado de granito* Lezama nos sitúa ante uno de los temas centrales del barroco hispánico y que posteriormente desarrollará el barroco americano y, particularmente, Sor Juana Inés de la Cruz: el tiempo. Evidentemente esta dimensión del ser humano, tiempo y conciencia del tiempo, de la muerte y de la finitud del hombre, es un aspecto presente también en otras muchas literaturas y artes de muy desigual tiempo y latitud. Es propio del barroco hispánico, sin embargo, un sentimiento de caducidad, poéticamente incorporada al desengaño, y que es consecuencia del desequilibrio histórico y de la desconfianza hacia lo que constituyó el fundamento de los ideales renacentistas. La palabra ya no puede ser reflejo de una realidad inconsistente, sino salvación de esta realidad. Y esto supone aunar en un término, *dado de granito*, dos

⁵⁶⁴ José Lezama Lima: “Veces que el americano no rechazó,” en *Obras Completas, op. cit.* p. 501.

alusiones contrarias: la del hecho en sí y la de su superación. La movilidad, la fugacidad y la inconsistencia del dado, y el granito indestructible, señal de lo eterno y duradero.

Pero en Lezama, finalmente, todo se dirige hacia la noche oscura, y no puede ser de otra manera, porque es en la noche donde se engendra el día, y es la noche la que nos prepara para nuestro segundo nacimiento, tal como señala en *Veces que el americano no rechazó*: “Como en la táctica del dado de granito, para alcanzar la muerte incesante e inmediata”.⁵⁶⁵ De la época de Felipe IV, del barroco central, Lezama nos dice que queda este *dado*, que permanece en la cultura hispánica, que traspasa sus fronteras hacia América y que no deja de ser una metáfora más de la cualidad central de este periodo. Para nosotros, con el *dado de granito*, Lezama, en su última significación, está realizando una declaración de principios que obedece al siguiente presupuesto de Cioranescu:

El barroco se puede imaginar como el resultado de una tensión dramática entre dos movimientos contradictorios, y como una especie de equilibrio inestable, que trata de mantenerse entre dos impulsiones contrarias y dominarlas al ligarlas entre sí, por medio de una sola igualdad.⁵⁶⁶

El mismo sentido de aquel “no rechazar” teresiano emerge en la nueva lectura que realiza Lezama de la literatura, culta y popular, en la América de los virreinos. La sátira americana y mexicana alcanza con los aires del barroco y de Quevedo una nueva altura y penetración. El autor de *Dador* plantea la existencia en la América hispana durante la época indiana, de una corriente poética popular de corte satírico, sin la

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 501

⁵⁶⁶ Citado por Jaime Siles en *La poesía barroca*. No parece casualidad que el crítico y poeta valenciano termine este capítulo de su brillante libro citando al propio Lezama para destacar, en la misma página, que “la poesía barroca abandona los límites de la antigüedad clásica para rozar, tocada por el vértigo, el rostro primero de lo contemporáneo. La inquietud, la nada, la duda. En ese instante tiene lugar lo que intuye Lezama: “La poesía se vuelve sobre sí misma para oír su propio silencio”. En *La poesía barroca, op. cit.* pp.158.

oficialidad de lo cortesano y virreinal, que se adquiere con la presencia incuestionable del Góngora burlesco y del Quevedo socarrón y satírico de *Los Sueños* y de su poesía.

Esta corriente, junto con otras manifestaciones, puede ser el inicio de una nueva expresión criolla, americana, cuyo estudio Lezama abordaría dos años después de este “no rechazar americano” en la última de las conferencias que ofreció en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana, en enero de 1957. El descubrimiento de una historia de la imaginación americana hacía necesaria la creación de la nueva expresión que nace del cruce de lo popular americano con el destello gongorino y el estoicismo quevediano. En esta conferencia, “Nacimiento de la expresión criolla”, subraya de nuevo la vinculación entre Quevedo y Goya: “De los sueños, de los infiernos quevedianos, de sus nupcias de modos adverbiales, surgen los demonios, monstruos y murciélagos goyescos”, y hace referencia el autor de *Paradiso* a obras concretas del escritor madrileño.⁵⁶⁷

Toda una teoría de la cultura hispanoamericana subyace en este grupo de conferencias, reunidas posteriormente en un solo libro bajo el título *La expresión americana*, cinco charlas que conforman esta particular teoría cultural, donde Lezama señala las aportaciones fundamentales que a lo largo de los siglos han ido constituyendo la naturaleza de la nueva América: desde el *Popol Vuh* y otras cosmogonías precolombinas a las vanguardias finiseculares del XIX, desde los primeros cronistas de indias a los rebeldes románticos de la Independencia, todo gira hacia la formación del nuevo hombre americano en la que el barroco hispánico y su adaptación al paisaje nuevo cobra un protagonismo central. Del paso de Góngora y Quevedo a América valora el autor de *Oppiano Licario* que: “La espuma del tuétano quevediano y el oro

⁵⁶⁷ No agotamos los significados de *La expresión americana*, que serán estudiados al provocar el encuentro entre el concepto de poesía católico y órfico de Lezama y la necesidad de establecer, en América, una nueva expresión criolla y popular.

principal de Góngora, se amigaban bien por tierras nuestras”,⁵⁶⁸ y citando de nuevo al escritor madrileño, Lezama se acerca una vez más a la obra de Francisco de Goya. El poeta cubano subraya una vez más esta vinculación a través de la plasticidad y la simbología que inspira el color negro tanto en la sátira y los sueños quevedianos como en los *Caprichos* y las últimas “pinturas negras” del de Fuendetodos. En este trabajo, a diferencia de los anteriores, las referencias exactas a la obra de Quevedo son explícitas. Junto a otros eminentes barrocos como Villamediana, Polo de Medina o el propio Góngora, toma el poeta cubano expresiones y personajes de sus primeras obras prosísticas, de *La Genealogía de los modorros* (1597), de las *Epístolas del Caballero de la Tenaza* (1600-1606), y de *Vida de corte y oficios y entretenidos en ella* (1600)⁵⁶⁹, tres obras de carácter netamente satírico en las que se describen los vicios y pecados de hombres y mujeres. En forma de cartas, ahondando en el origen y descendencia de los necios o describiendo toda una serie de absurdos personajes en la corte vallisoletana de Felipe III, el caso es que Lezama, una vez más fija su mirada en la prosa del Quevedo más hiriente, el de sus primeras obras, las más populares, risueñas y satíricas. Si al cabo de este discurso definitorio de la expresión criolla vuelve el cubano sobre Quevedo, lo hace para subrayar la obra más importante de su prosa satírica: *Los Sueños* y, en particular, el quinto de los siete tratados de que se compone: *El Sueño de la muerte* (1627), mosaico crítico-humorístico de la vida española, en el que el protagonista, guiado por la misma Muerte, hace desfilar a toda una serie de personajes históricos, legendarios, dietarios y populares. El narrador se encuentra incluso con un misterioso Don Enrique de Villena, enmascarado como nigromántico y cuya habla reproduce tal

⁵⁶⁸ José Lezama Lima: *La expresión americana*, op. cit, p. 136.

⁵⁶⁹ Para la obra en prosa de Quevedo, el lector interesado debe remitirse a *Prosa completa de Quevedo*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003-2005. Una selección de estos textos se pueden encontrar en Francisco de Quevedo, *Los mejores textos en prosa*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Homo Legens, 2006.

cual Lezama en el texto⁵⁷⁰. Es mediante esta genialidad burlesca y satírica como cree Lezama que se establece el vínculo entre este Quevedo y su posteridad americana, un Quevedo muy particular en el que menos interesa la epidermis de los personajes y sus florituras con la muerte que el mero ejercicio verbal para el encuentro y desencuentro con la muerte:

La fauna que coloca Quevedo en los infiernos, los Chisgaravís, los Pero Grullo, los Don Diego de Noche, hoy no nos interesan, pues en los virreinos había que bajar a las profundidades las eminencias alterosas y no muñecos embetunados por un gran festín verbal⁵⁷¹.

De nuevo Lezama subraya la cualidad negra, no oscura, de Quevedo, insuficiente como lo era la metáfora gongorina, para la penetración de lo americano en el nuevo hombre criollo que reclama el autor de *Fragmentos a su imán*.

IV. 2.2. LECTURA TOMISTA DE UN AUTO DE CALDERÓN

En “Calderón y el Mundo Personaje”⁵⁷² Lezama toma, sin embargo, como punto de partida, directamente, un concepto de la tradición tomista: la justicia conmutativa⁵⁷³. En la *Summa Teológica*, Tomás de Aquino define la justicia conmutativa como aquella que puede regular la relación del individuo con otro individuo. Las otras dos formas de justicia que distingue la filosofía tomista serían la justicia distributiva, que regula la relación de la comunidad con cada uno de sus miembros, y la justicia legal que, recíprocamente, regula la relación de cada miembro con su comunidad. Una persona

⁵⁷⁰ Como señala Irleamar Chiampi en su edición de *La expresión americana*, *op. cit.*, pp. 35-40, hay minúsculas variaciones de puntuación. Es decir, Lezama se toma la libertad de citar de este modo a Quevedo.

⁵⁷¹ José Lezama Lima: *La expresión americana*, *op. cit.*, p.145.

⁵⁷² José Lezama Lima: “Calderón y el Mundo Personaje,” en *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 256-260.

⁵⁷³ En la *Summa Theologiae*, Santo Tomás le dedica a la justicia desde la II-II, capítulos 57 - 61. Define a la justicia como “el hábito por el cual el hombre le da a cada uno lo que le es propio mediante una voluntad constante y perpetua”. Clasifica a la justicia como una de las cuatro virtudes cardinales, junto con la templanza, la prudencia y la fortaleza; y distingue el sentido general y particular de la justicia. Existe una edición completa de la *Summa* de San Tomás en <http://hig.com.ar/sumat/>

justa, desde una perspectiva de justicia conmutativa, es quien da al otro lo que se le debe. Solamente en la situación de justicia conmutativa se logra la igualdad de derechos y el inicio, a través de la palabra, de la conversación. “Los teólogos – señala Lezama – llaman justicia conmutativa aquel dichoso alegrarse que se levanta por la realidad del trabajo humilde”,⁵⁷⁴ y que conduce a compartir la experiencia cotidiana del logos, de la vida en gracia.

Frente a este concepto teológico cabe, sin embargo, apuntar las posibilidades de la complacencia personal, del otro don de Dios por el que se “concede aun a las ranas la satisfacción de su propio canto”,⁵⁷⁵ es decir, la realización del monólogo. La frecuencia de este hablar surge, según Lezama, de la necesidad de la meditación como prolegómeno de cada conversación para convertirse, finalmente, en actos complementarios. Irónicamente añade el poeta: “Después de todo nadie se ha atrevido con la antología de las conversaciones consigo mismo”.⁵⁷⁶ Deliciosas o terribles serían este tipo de conversaciones, añade, pues casi siempre serían idénticas unas a otras, pues de hecho, con insistencia Lezama rechaza la liturgia cristiana por repetición, derivada del rezo íntimo o el rosario coral. Palabra y eco, las dos dimensiones de la formulación verbal, corren los riesgos de la repetición, apartándose de la revelación de la palabra dada:

Frente a la Epifanía o a la Eucaristía la sucesión de esos soliloquios demoran su real significado. El nacimiento de una forma divinizada o la presencia real en la Eucaristía agrandaban el soliloquio del pecho, pero también para oír y oírse.⁵⁷⁷

Esta apreciación de la expresión del mundo interior -soliloquio, meditación- y mundo exterior -diálogo, justicia conmutativa- traslada a Lezama al inicio mismo de la literatura y la dramática castellana, al *Auto de los Reyes Magos* del siglo XIII. En esta

⁵⁷⁴ José Lezama Lima: “Calderón y el Mundo Personaje,” en *Obras Completas. op. cit.* p. 256.

⁵⁷⁵ *Ibid.* p. 256.

⁵⁷⁶ *Ibid.* pp. 256-257.

⁵⁷⁷ *Ibid.* p. 256.

obra cada uno de los reyes elabora un soliloquio en el que expresa su alegría de ir describiendo la señal de la estrella que los guía hacia Belén. Se considera a cada uno de los magos, según la expresión que toma Lezama del *Auto* mismo, *bono strelero*.⁵⁷⁸

Lezama dibuja un arco que le lleva de los soliloquios de los Reyes del *Auto* a *El gran teatro del Mundo* de Calderón (1600-1681). Era consecuente, según Lezama, la aparición en el auto calderoniano de un personaje como el Mundo. Por contracción lingüística, yo y mundo se ven obligados a separarse de un destino común, y por escisión, la creación del personaje alegórico provoca que el Mundo y el yo se desarrollen en distintos planos de la creación. Es en los autos, en los misterios españoles, donde la palabra llega con naturalidad al soliloquio. En este punto, una vez que se ha justificado la presencia de un personaje como el Mundo en una pieza de carácter sacro, para Lezama lo realmente significativo es el rechazo y el olvido del Romanticismo respecto a esta obra.⁵⁷⁹ Significativo en cuanto que es una negación con la que Lezama discrepará a partir de una argumentación de cariz teológico como es la radical escisión entre la obediencia divina y la posibilidad religiosa, más que a partir de diferencias literarias o estéticas. Lezama opone dos conceptos fundamentales. El punto

⁵⁷⁸ Lezama escribe: “En un especial lujo cada uno se goza en describir la señal, considerándose *bono strelero*”, en “Calderón y el Mundo Personaje”, *Ibíd.* p. 257. El poeta cubano toma la expresión de la Escena I del *Auto*. Tras un solo de Gaspar, aparece el de Baltasar: “Val, Criador, atal hacienda / ¿fu nunca alguandre falada / o en escriptura trubada? / Tal estrela non es in celo / désto só yo bono strelero”. Edición digital a partir de la de Ramón Menéndez Pidal en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1900, pp. 453-462; reeditado en *Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, fijada según las aportaciones de Ricardo Senabre en “Observaciones sobre el texto del *Auto* de los Reyes Magos”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977 y cotejada con las ediciones críticas de Ana M^a Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe, 1990 y Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus, 1992.

⁵⁷⁹ Significativo porque el propio Romanticismo había fundido en no pocas ocasiones la figura misma de Orfeo y la de Cristo: “But is also significant that Romantic Orphism frequently attempts [...] to reconcile Orpheus and Christ [...] as well as in Calderón’s remarkable *auto sacramental*, *El diván Orfeo*”, en Water. A Strauss: *Descent and Return. The orphic theme in Modern Literatura*, *op. cit.* p. 12. Traducción del texto: “Pero es también significativo que en el Romanticismo, el orfismo había frecuentemente tendido a reconciliar también a Orfeo y Cristo en un *Auto Sacramental* de Calderón como *El diván Orfeo*”. [La traducción es mía] Cabe, sin embargo, apuntar la notable influencia de *La vida es sueño* en la literatura hispanoamericana y en la cubana en particular. Para esta cuestión se puede consultar de Jorge Luis Arcos: “El sueño calderoniano y la poesía cubana”, en *La palabra perdida*, *op. cit.* p. 71-77.

de partida se lo da el calderoniano *parte obedencial*,⁵⁸⁰ el que cumple la voluntad de Dios sin cuestionarla, que el personaje Mundo dirige al Autor para que cada cual represente el papel más oportuno según su providencia. Los románticos se detuvieron en este punto del auto: “Acaso les molestaba. Sería que esa calderoniana *parte obedencial*, les hacía pensar en la detención de sus declaraciones”.⁵⁸¹ Para Lezama, sin embargo, no se producía ese peligro si se tenía en cuenta otro factor determinante de la prédica del auto calderoniano, la *potencia obedencial* que anteriormente había desarrollado Santo Tomás: “Esa parte obedencial enlaza con la *potencia obedencial* de otro gran teólogo y poeta español, donde se intentaba resolver los enlaces del providencialismo con los trabajos por la salvación”.⁵⁸² Lezama, en desacuerdo con la lectura romántica del auto y de acuerdo con la visión tomista está, en definitiva, volviendo a planteamientos que irán definiendo su sistema poético del mundo a partir del concepto tomista del *potens* creador, el hombre como posibilidad, más que como ser entregado por Dios en la tierra. Con Santo Tomás, Lezama intentaba aclarar la relación entre la naturaleza humana y la gracia divina y, más concretamente, afirmar y delimitar las potencialidades de la naturaleza respecto a la concreción de la gracia. Si a lo largo de los siglos, con mucha frecuencia, la gracia había pasado a ser la expresión clásica para determinar la posición del hombre como criatura ante la iniciativa totalmente gratuita de Dios en la historia concreta de la salvación, centrada y revelada plenamente en la persona y la misión de

⁵⁸⁰ En este caso Lezama toma el término de una de las intervenciones del Mundo: “Autor generoso mío, / a cuyo poder, a cuyo / acento obedece todo, / yo, el gran Teatro del mundo, / para que en mí representen / los hombres, y cada uno / halle en mí la prevención / que le impone al papel suyo, / como parte obedencial”, en Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del Mundo*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 5.

⁵⁸¹ José Lezama Lima: “Calderón y el Mundo Personaje,” en *Obras Completas, op. cit.*, p. 258.

⁵⁸² En Santo Tomás de Aquino la apertura de la potencia obedencial es “*capacitas ad unionem hypostaticam*” S. Th. 111, q. 6, a. 4, ad 3; por eso, está totalmente presente en la humanidad de Cristo. Esa iniciativa se da en un plano de gracia que de hecho estimula al hombre desde dentro a dilatarse y a realizarse en un horizonte y en un nivel de vida sobrenatural. En este término, tan del gusto del autor de *Paradiso*, potencia obedencial convergen las verdades cristianas más profundas sobre Dios, sobre Jesucristo y sobre el hombre. En ella se centra el don de la gratuidad de la actual situación existencial en que el hombre está llamado a realizarse por iniciativa totalmente gratuita de Dios, y al mismo tiempo se percibe su gran dignidad de criatura que trasciende la realidad, que linda con el infinito y que está incluso en disposición de ser hecho partícipe del dinamismo de la vida divina, así y en la medida en que Dios mismo, por pura gracia, en Santo Tomás.

Jesucristo, el autor de *Muerte de Narciso* quería señalar la solución calderoniana a la oposición entre arbitrio y gracia, estableciendo más que la diferencia de papeles, en el auto o en la vida, la comparecencia en la participación de la sustancia unánime de la resurrección: “Obrar bien, que Dios es Dios”,⁵⁸³, añade el poeta, a partir del dramaturgo.

De otra parte, no era casual que Lezama hubiese enlazado el soliloquio de los *Reyes Magos* con el personaje del Mundo en el auto de Calderón y la potencia obedencial de Santo Tomás, pues es obvio que este concepto tiene sentido únicamente en el contexto de una consideración teológica del hombre, particularmente en el ámbito de la comprensión lingüística del sujeto humano, a la luz del acontecimiento de Jesucristo como autocomunicación, de Dios en el Hijo, a la criatura humana, y por medio de ella al mundo. En efecto, la reflexión teológica ve en el acontecimiento de la encarnación del Hijo de Dios hasta su resurrección gloriosa una iniciativa de autorrevelación y autocomunicación de Dios Padre por el Hijo en el Espíritu Santo. Es finalmente la lengua, la metáfora y la imagen, las que pueden neutralizar la gracia y el pecado desde un horizonte catolicista que conduce a la profunda asimilación lingüística entre Lezama y Calderón. Es el propio poeta cubano, a propósito de su *Paradiso*, el que llegaría a señalar:

Todos los personajes, mayores o menores, niños, criados, familiares, hablan como Lezama. Ya en la misma novela se sale al paso de esta inculpación banal: “Es más natural el artificio del arte fictivo, como es más artificial lo natural nacido sustituyendo”. Eso se le achaca también a Calderón de la Barca, sus pastores hablan como teólogos del Concilio de Trento, todos contribuyen a la unidad del ecumenismo español.⁵⁸⁴

⁵⁸³ La Ley, a modo de coro, es la que interpela continuamente a los protagonistas del Auto, “Obrar bien, que Dios es Dios”, en Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del Mundo*, op. cit. p. 27 y ss.

⁵⁸⁴ José Lezama Lima: “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*”, en *Paradiso*, op. cit. p. 712. En esta misma reflexión coincide Prat Sariol cuando escribe: “La lectura de *Paradiso* como un ‘Auto sacramental’ no sólo reafirma la catolicidad subyacente, permite también corroborar los signos líricos-alegóricos presentes en el texto, así como establecer curiosas analogías -aún inexploradas- con la tradición de los ‘misterios’ medievales. ¿Acaso no es también *Paradiso* una parábola ontológica y eucarística donde los procesos escriturales se acercan a ciertos aspectos y maneras del teatro de Calderón?”, *Ibid.* p. 567.

Parte potencial, potencia obedencial, con uno y con otro, cree Lezama en cualquier caso que el dramaturgo alcanza y “resuelve la oposición arbitrio y Gracia, estableciendo no la diferencia de encargo, sino la igualdad en la comparecencia”.⁵⁸⁵ “Calderón y el Mundo personaje” es, sobre todo, una defensa del auto sacramental, es decir, de la representación de la Eucaristía como sacrificio del cuerpo y de la sangre de Jesús. Lezama recupera incluso la antigua leyenda cristiana por la que se instauró de nuevo la fiesta del Corpus, la leyenda de la beata Juliana de Monte Cornillon, a la que Lezama nombra como “la reverenda Mancornillon, monja de Lieja”.⁵⁸⁶ Tras varias noches consecutivas de ver en la luna un gran agujero negro sin saber darle ninguna explicación, una noche desvela el misterio: la luna es la Iglesia y el agujero la falta de la fiesta del Corpus. Por otro lado, Lezama reseña las críticas de la fiesta por Moratín en el año 1762 y su definitiva prohibición en 1765 criticando, el poeta cubano, los falsos renacimientos que se confunden ante las representaciones de las sagradas formas,⁵⁸⁷ con lo que Lezama se pone del lado de la monja para defender el carácter singular de la Eucaristía, su representación y simbología: “Las tesis más favoritas de la hispanidad circulaban por aquellos autos. Su representación el día del Corpus, la presencia real de Cristo en la Eucaristía y la doctrina de la transustanciación, eran regusto principal de una catolicidad amante de la iluminación salvadora de la materia”.⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ José Lezama Lima: “Calderón y el Mundo Personaje,” en *Obras Completas. op. cit.* p. 256.

⁵⁸⁶ José Lezama Lima: “Calderón y el Mundo Personaje,” en *Obras Completas, op. cit.* 259. Juliana de Monte Cornillon (1193-1258). Esta beata ha pasado a la historia de la Iglesia católica como una de las artífices de la restauración del sacramento de la Eucaristía. Empleó también toda su energía para introducir la fiesta del Corpus Christi, intensificado además por la visión que tuvo de la Iglesia bajo la apariencia de luna llena con una mancha negra, que significaba la ausencia de esta solemnidad, episodio citado por Lezama. Bajo el influjo de estas visiones, el obispo de Lieja, instituyó en 1246 la fiesta del Corpus. Poco después, en 1264, el papa Urbano IV, antiguo arcediano de Lieja que tenía en gran estima a la santa abadesa Juliana, extendió esta solemnidad litúrgica a toda la Iglesia latina mediante la bula *Transiturus*.

⁵⁸⁷ Enraizado en los primitivos autos medievales, el auto sacramental define su personalidad en el siglo XVI, llega a su máximo desarrollo con Calderón y termina siendo prohibido por Carlos III en 1765. Cita Lezama a Nicolás Fernández de Moratín, quien en 1762 escribió una serie de diatribas en contra de los autos en su obra *Desengaños al Teatro español*.

⁵⁸⁸ José Lezama Lima: “Calderón y el Mundo Personaje,” en *Obras Completas, op. cit.* p. 258.

El elogio de Lezama del barroco jesuítico le lleva finalmente a ocuparse de una de sus realizaciones artísticas más cercanas al poeta, la propia catedral de La Habana: “La tremenda voz de la sequía final se oirá de nuevo en el barroco calderoniano llevado hasta el estilo jesuítico de nuestra Catedral: responsabilidad con lo transitorio y justificación frente a la muerte”.⁵⁸⁹ El barroco que surge del concilio de Trento adquiere unas señas propias de representatividad y capacidad alegórica, manifiestas desde Calderón a la arquitectura jesuítica de la catedral de La Habana, que cumple así con los ejercicios ignacianos que Lezama había entrevisto en los autos calderonianos.

IV. 3. CONTEMPORANEIDAD DE DON LUIS DE GÓNGORA

Los estudios críticos apenas se han detenido en la lectura lezamiana de Quevedo o Calderón y se han centrado, preferentemente, en la relación entre Lezama y Góngora. Los estudiosos que se acercan a la obra del “Etrusco” saben que, en efecto, antes o después, deben afrontar uno de los aspectos centrales que se suele adjudicar a su poesía y a la formación de su peculiar sistema poético: su acerbado gongorismo. La relación o vinculación entre ambos poetas es, posiblemente, uno de los aspectos a los que la crítica del poeta cubano ha prestado más atención. Uno de sus más finos lectores, Severo Sarduy, señalaba acerca de *Paradiso* que “Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*; todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro -elíptico- es el culteranismo español”.⁵⁹⁰ En muy parecidos términos se pronunció Juan Goytisolo cuando afirma que “el poeta cordobés es, efectivamente, el referente de *Paradiso* y la novela entera ilustra el mecanismo verbal

⁵⁸⁹ *Ibíd.* p. 260.

⁵⁹⁰ Severo Sarduy: “Dispersión, falsas notas”, en *Lezama Lima*, ed. de Eugenio Suárez Galbán, *op. cit.* p. 124.

del máximo creador del Barroco”.⁵⁹¹ Sin desmentir el juicio de Sarduy o Goytisolo -excesivamente restrictivos, en cualquier caso- la cuestión es si se puede extender esta misma valoración al conjunto de la obra lezamiana, una vez que, entre el *Paradiso* y las otras composiciones del mismo autor, ya sean poéticas o ensayísticas, apenas se dan variaciones expresivas. La metáfora y la imagen, en Lezama, siempre operan además en la misma dirección. ¿Es en realidad Lezama Lima, tan gongorino, tan barroco, como una y otra vez, desde Sarduy a Goytisolo, se ha puesto de relieve? Y de serlo, ¿en qué sentido?

El poeta cordobés, Luis de Góngora y Argote, fue, desde luego, una de las lecturas predilectas del poeta cubano; su nombre aparece ya en el primer ensayo publicado por Lezama, *Soledades de Luis Cernuda*, en el que reivindica su verbo como un hecho aún insuperado por la tradición literaria posterior:

¿Cómo es que después del milagro de las *Soledades*, no se llegó a la cartografía de aquel plumado laberinto, a la resolución de las preguntas poéticas en un espejo exacto de poesía y de verbo?⁵⁹²

La insistente lectura de la obra de Góngora fue enriquecida, también en su juventud, con la lectura de varios volúmenes esenciales sobre el barroco que Ortega, desde su *Revista de Occidente*, mandó traducir y publicar.⁵⁹³ En los ensayos del autor de *Oppiano Licario* se pueden encontrar los nombres y las citas de libros ya entonces

⁵⁹¹ En “La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima”, Madrid, Espiral, 1976. pp. 33-71. Por otra parte, es conocido el aprecio de los grandes escritores contemporáneos hispanoamericanos por el barroco español y por Góngora en particular. Como nos recuerda Roberto González Echevarría, Borges, Carpentier, Fuentes, Paz o Sarduy, son algunos de los maestros hispanoamericanos que han vuelto una y otra vez sobre la literatura áurea española y en especial sobre los autores del XVII barroco.

⁵⁹² José Lezama Lima: “Soledades habitadas por Cernuda”, en *Imagen y posibilidad*, *op. cit.* p. 144.

⁵⁹³ La valoración de los libros publicados en torno a la celebración del Centenario de Góngora, todos publicados por la *Revista de Occidente*, la resume García-Posada en estos términos: “Estaban previstos doce libros, seis dedicados a la poesía de Góngora y seis para los homenajes. De la poesía salieron las ediciones de las *Soledades* por Dámaso Alonso y de los *Romances* a cargo de José María de Cossío. De los seis restantes sólo se publicó la Antología en honor de Góngora, que incluía poemas desde Lope de Vega a Rubén Darío y estuvo a cargo de Gerardo Diego. Pero el fervor gongorino fue intenso.” En *Acelerado sueño. Memoria de poetas del 27*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 93.

clásicos acerca del barroquismo y de algunos de sus autores principales, muchos de ellos publicados al pario de los fastos gongorinos de la Generación del 27, y que hacia el final de su vida, Lezama cita a petición de su hermana Eloísa:

Te envió una pequeña lista de obras sobre el barroco, que me pides. En la Biblioteca Románica-hispánica, que dirige Dámaso Alonso:

Emilio Correa Calderón: Baltasar Gracián: su vida y su obra.

H. Hatzfeld: Estudios sobre el barroco.

Estudios de Dámaso Alonso sobre Góngora y Quevedo, que tú conocerás.

Eugenio D'Ors: El barroco.

Weisbach: El barroco como arte de la contrarreforma.

Hauser: Estudios sobre el manierismo.

Von Hocke: Estudios sobre el manierismo (Colección Guadarrama)

La bibliografía sobre el barroco es muy extensa, pero con esos libros tienes para una buena iniciación en esos temas.⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op. cit. p. 208. Las referencias bibliográficas de los libros citados por Lezama son: Emilio Correa Calderón: *Baltasar Gracián: su vida y su obra*. Madrid, Gredos, 1961. El mismo autor publicó las *Obras Completas* de Baltasar Gracián. Madrid, Aguilar, 1944. Helmut Hatzfeld (1892 - 1979), filólogo, hispanista y cervantista alemán. Estudió en Alemania con Karl Vossler, Ludwig Pfandl y otros hispanistas de la escuela del Idealismo lingüístico. Lezama cita *Estudios sobre el barroco*. Versión de Ángela Figuera, Carlos Claveria. y M. Miniati. Madrid, Gredos, 1964. Eugenio D'Ors (1882-1954): *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1944 Werner Weisbach: *El barroco, arte de la contrarreforma*. Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1942. Si bien más conocido por su *Historia social de la literatura y el arte* con traducción al español de Antonio Tovar y F.P. Varas-Reyes, Madrid, Guadarrama, 1957, Lezama recomienda a su hermana de Arnold Hauser: *El manierismo: La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, traducido del alemán por Felipe González. Madrid, Guadarrama, 1965. Gustav René Hocke: *El manierismo en el arte Europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Traducción del alemán de José Rey Aneiros. Madrid, Guadarrama, 1961.

A Habana
7 de junio 1976

Hermana muy querida: Me alegro enormemente del artículo que me diste por teléfono, la publicación del primer tomo de mis libros en HD, por la casa Aguilar. Todo me ha gustado muy mucho. No sé si es porque no me lo han enviado o si lo recomiendo y no llego. Espero que vendrá con de júbilo cuando lo reciba. Sin ah en el extranjero he examinado en Madrid se han publicado ya. Se dejó en esta anterior, des edic de Paraiso. Tampoco me he lle

① En junio d' Oro: El baro
Weisbach: El baro en
ante de la enteraforma
Hanser. Estudios solo el m
nuevo

Von Hock: Estudios solo a
manuscritos (Colección Guader
En bibliografía sobre el ba
es muy extensa, pero con un e
tiene para una buena unice
en sus temas.

M. P. y go estamos bien de vob
Suzanne que seguía sintiendo
Escrito con más frecuencia, pa
sus cartas me para nosotros con
mejor que de junio
Inocencio, Lezama

② En otro carta te decía en
me gustaría que se destacara
vha, es decir los diez ejemplares
reúnter. Te decía en que form
los ejemplos dos ejemplares, así
puedo) de cada uno, por lo, para
recoger que llegasen los ejemplar
de mis libros.

Te envío una pegatina lista de
otros sobre el baro que me p
En la biblioteca romana de
mía, que dirige Dámaso Alonso
Bautista Correa Calderón: Baltasar
Gracian, su vida) en vha.
Hebrant Hertzfeld: Estudios so
el baro.

Estudios de Dámaso Alonso sobre
de su obra, que he enviado

49. Carta de Lezama a su hermana Eloísa fechada el 7 de junio de 1976, en el que le ofrece la lista con algunos de los clásicos acerca del Barroco.

Góngora y el barroco, fueron, como vemos por esta carta a su hermana, temas de constante interés para Lezama. No en vano bajo este término cabe mencionar no sólo a su admirado Góngora, sino a otros muchos escritores y artistas a los que prestó, a unos o a otros, sistemática atención. La presencia del barroco en el poeta cubano hace considerar que, más que un tema, quepa decir que Lezama fue contemporáneo del barroco, habitó el barroco entre libros de Quevedo, Góngora, Gracián, Calderón, Villamediana, Sánchez Camargo, Polo de Medina y lienzos de Zurbarán, Murillo o Sánchez Cotán.

Las posibilidades expositivas de un tema tan amplio, aun acotado al par Góngora-Lezama al amparo de un común barroquismo, son, lógicamente, casi infinitas. En nuestro caso, el itinerario de la exposición se centra en ir marcando los capítulos de la vinculación del verbo gongorino y la poesía lezamiana, allí donde se puedan extraer conclusiones que afecten al sistema poético del autor de *Enemigo Rumor* que sostienen, como venimos argumentando, dos matrices bíblicas, una genesiaca, otra evangélica. Lezama se detiene por tanto en Góngora porque le permite de este modo, por la

importancia decisiva de la metáfora en sus composiciones, profundizar en el núcleo y en los márgenes que cada una de ellas despliega. La metáfora, al ser vínculo de unión y separación entre una y otra matriz, posibilita por una parte el acercamiento del poeta al “punto cero” del pecado original, a la vez que le permite alzar su poesía como imagen nazarena. Finalmente, Lezama tendrá devoción por el barroco, por la expresividad cultural y por el giro tridentino hacia una literatura y un arte representativo, fundamentalmente, de la muerte, pasión y resurrección de Jesús.

IV.3.1.GÓNGORA Y EL BARROCO. ACTUALIDAD Y PRESENCIA EN LA LITERATURA EUROPEA MODERNA

Para llegar con cierta profundidad a dibujar el nudo gordiano entre la metáfora gongorina y lezamiana, para poder contemplar, en definitiva, el cauce, la expresión y las diferencias del hecho poético entre el vate cordobés y el poeta de La Habana, antes, sin embargo, debemos realizar ciertas consideraciones que vislumbren el mapa de la recepción gongorina en la cultura moderna y contemporánea. Así pues, nuestra exposición justificará, en un primer estadio, la constante aclimatación del gongorismo en las letras europeas, en Francia y España fundamentalmente, y americanas. Porque Lezama, en su vida, y sin entrar en este primer estadio en su obra, vivió en una encrucijada cultural en la que lo barroco y Góngora estaban, de un modo u otro, desde Francia y el simbolismo, desde España y el centenario gongorino, desde la propia América en su barroco mestizo, estaban, decimos, en continuo proceso de revisión y recuperación.

El mapa gongorino de las letras europeas contemporáneas tiene en el simbolismo francés una de las regiones más espumeantes y enriquecedoras, escasamente señalada por la crítica española que se ciñe a las relaciones entre el poeta cordobés y los jóvenes

literatos españoles de los años veinte. Si Góngora llega de tal modo al Madrid y a los fastos de su nacimiento en el emblemático año 27, será también por el impulso poético, estético y ético que el movimiento simbolista, y la crítica posterior que escribió su crónica, le había infundido. El interés por la poesía del Siglo de Oro barroco y, en particular, por la de Góngora, no lo estaban despertando solamente los jóvenes poetas de los años veinte, sino que estaba en buena medida en el ambiente de la modernidad desde hacía tiempo, dentro y fuera de España, y en la reflexión permanente en la época acerca de la autonomía de las letras y las artes respecto a la realidad exterior.⁵⁹⁵ Es a partir de este horizonte desde el que se rehabilita también la poesía de autores como Góngora, fundamentalmente al marcar la crítica la estrecha vinculación lingüística entre el poeta cordobés y el reto poético que había desarrollado en su obra Mallarmé,⁵⁹⁶ y que

⁵⁹⁵ Los jóvenes poetas del 27 supieron reconocer esta deuda respecto a la crítica y la poesía francesa. En el mismo año de 1927, Dámaso Alonso exponía claramente: “Corresponde a esta escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado -aunque fuera de un modo casi incomprensible y desde luego inconsciente y pintoresco- el gusto por Góngora. Los pocos datos que poseemos de esta exhumación del nombre del autor del *Polifemo* son sobradamente conocidos: la admiración de Pablo Verlaine por el poeta; su adopción del último verso de las *Soledades*, como lema de una poesía propia; su costumbre de repetir este mismo verso con una pésima pronunciación; la de Moréas de saludar a Rubén Darío gritándole: “¡Viva don Luis de Góngora y Argote!”, en Dámaso Alonso: *Obras Completas, op. cit.* Volumen V, pp. 732-733.

⁵⁹⁶ El simbolismo, en primer lugar y los ensayistas franceses de la primera mitad de siglo, recuperan, en efecto, antes que en España, la obra de Góngora. En 1909 Lucien-Paul Thomas publica un libro determinante: *Góngora et le gongorisme, considérées dans leurs rapports avec le marinisme*, París, Hayez, 1911, donde el hispanista luso decía ya en estos primeros años de siglo: « Il faut reconnaître cependant que Gongora et les siens ont pris l'initiative de plus d'une innovation justifiée et durable et que les graves défauts qui entachent leurs oeuvres sont rachetés parfois par des créations d'une somptuosité grandiose ou d'une valeur esthétique incontestable », p. 90. Traducción del texto: “Hay que reconocer, sin embargo, que Góngora y los suyos tomaron la iniciativa en más de una innovación justificada y duradera, y que los graves defectos que perjudican sus obras se permiten, en ocasiones, por creaciones de una gran suntuosidad o de un valor estético incontestable”. [La traducción es mía] Posteriormente publicó *Don Luis de Góngora y Argote*. Introduction, traduction et notes par Lucien-Paul Thomas. París, La Renaissance du Livre, 1931. En esta recuperación fue fundamental también el libro de Rémy de Gourmont: *Promenades Littéraires*. Quatrième série. París, Mercure de France, 1912, en el que se pueden leer estas significativas líneas: « Il est trois ou quatre noms qu'au cours de mes études on m'apprit à considérer comme des noms de malfaiteurs. Aussi ont-ils souvent attiré ma curiosité. Je suis devenu au cours des années d'une grande indulgence pour ces «corrupteurs du goût», qu'ils s'appellent Marini en Italie, Gongora en Espagne, John Lilly en Angleterre, d'Urfé en France, et leur génie m'a fait passer sur bien des défaillances. C'est peut-être qu'en littérature aussi j'ai perdu la foi et que les dogmes de la critique ne m'offrent plus beaucoup d'intérêt. Qu'est-ce que le goût ? Cette question, bien faite pour leur esprit, est l'objet d'un débat entre Bouvard et Pécuchet. Qu'est-ce que le mauvais goût qui nous séduit ? Qu'est-ce qu'une laideur qui nous plaît plus que la beauté ? N'y aurait-il point autant de goûts que de physiologies, autant de beautés que de désirs ? Et cela n'aurait il pas aussi quelque relation avec la mode, avec la loi d'imitation qui régit le monde ? Gongora fut pendant plus d'un siècle pour l'Espagne l'expression la plus haute de la beauté lyrique » p. 83. Traducción del texto: “Hay tres o cuatro nombres

años después el propio Ortega y Gasset lo expresaría en *La deshumanización del arte*, al comentar acerca del mismo autor que fue él “el capitán que ordenó la nueva maniobra decisiva: soltar lastre”.⁵⁹⁷

En la segunda mitad del XIX, todavía sobre Góngora pesaba sin embargo aún el anatema de la crítica neoclásica a la que se sumó, implacable, el juicio de Menéndez y Pelayo.⁵⁹⁸ Su personalidad poética se dividió entre un príncipe de la luz, en sus primeros poemas, y un príncipe de las tinieblas en sus poemas mayores. Considerado raro y

que, a lo largo de mis estudios, he llegado a considerar como “malhechores”. Ellos también han atraído mi curiosidad con frecuencia. He llegado a tener con el paso de los años una gran indulgencia hacia esos “corruptores del gusto”, que se llaman Marini en Italia, Góngora en España, John Lilly en Inglaterra, d’Urfé en Francia, y su genio me ha hecho pasar por alto sus flaquezas. Puede ser, que en literatura, yo también he perdido la fe, y que los dogmas de la crítica no me ofrecen ya mucho interés. ¿Qué es el gusto? Esta cuestión, bien hecha por su espíritu, es el objeto de un debate entre Bouvard y Pécuchet. ¿Qué es el mal gusto que nos seduce? ¿Qué es una fealdad que nos gusta más que la belleza? ¿No habrá en ello tantos gustos como psicologías, tantas bellezas como deseos? Y esto, ¿no tendrá también alguna elación con la moda, con la ley de imitación que rige el mundo? Góngora fue durante más de un siglo para España la expresión más alta de la belleza lírica”. [La traducción es mía]

Francis de Miomandre aportó sus *Vingt-quatre sonnets de don Luis de Gongora y Argote*, traduits par Francis de Miomandre; décorés de 24 dessins inédits de Garcia Benito, París, François Bernouard, 1921. En palabras de Dámaso Alonso, en sus *Obras Completas*, vol. V. p. 734, el esfuerzo más notable para la recuperación de Góngora (a través de Mallarmé) se encuentra en Zdislas Milner: *La formation des figures poetiques dans l'oeuvre cultiste de Góngora* Kraków, W. Ksiegarni Gegethner, 1929. Posteriormente publicó *Góngora XX sonnets*. Traduits en français par Z. Milner et accompagnés d'illustrations de Ismael G. de la Serna. París, Cahiers d'art, 1928. El libro se rehizo años después sustituyendo las ilustraciones de Gómez de la Serna por unas de Picasso. *Vingt poèmes de Gongora*. Traduits par Z. Milner et ornés de vingt hors-texte par Pablo Picasso. París, Roger Lacourrière, 1948. En esta suscita nota acerca de la crítica lusa sobre Góngora en la primera mitad de siglo, no podría faltar la figura que recuperó y sintetizó todos estos estudios, ya durante la segunda mitad de siglo: Robert Jammes, crítico fundamental para la obra del poeta cordobés desde sus *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967. Es, en definitiva, desde esta honda y extensa reflexión, simbolista y gongorina, desde donde se parte para las analogías entre Góngora y Mallarmé, un debate permanente que se recupera en nuestro trabajo con la incorporación del sistema poético de Lezama. Dámaso Alonso repasa y comenta todos estos trabajos en el apartado “Góngora y el simbolismo”, *Obras Completas*, Volumen V, *op. cit.* pp. 732-741.

⁵⁹⁷ José Ortega y Gasset: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, III, p. 371.

⁵⁹⁸ El juicio del erudito santanderino sobre *Las Soledades* es un ejemplo de lo que venimos relatando: “Góngora se había atrevido a escribir un poema entero, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dicción intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a entendedérsela, después de leídos sus voluminosos comentarios, indígnale a uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo nihilismo poético que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves. Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad”, en Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, I, p. 807.

hermético, tuvo que atraer, por esto mismo, la atención del simbolismo francés que inició, aunque fuera vagamente, la recuperación del autor de *Polifemo*.⁵⁹⁹ Paul Verlaine, por ejemplo, conoció la obra del cordobés y, lo que es más importante, lo valoró en tal medida que uno de sus más avispados seguidores lo consideró entre sus preferencias poéticas en aquel París brillante de finales de siglo. Este joven era Rubén Darío y, desde entonces, incorporó a Góngora al retablo de sus referencias y preferencias poéticas.⁶⁰⁰ El Modernismo asumió el reto gongorino y el órgano central del Modernismo español, la revista *Helios*, consagró en 1903 un número al autor de las *Soledades*. Desde entonces, la crítica universitaria comenzó la lenta rehabilitación de Góngora con el mexicano Alfonso Reyes⁶⁰¹ y el español Miguel Ángel Artigas⁶⁰² como puentes

⁵⁹⁹ Para ilustrar esta recuperación de Góngora por el simbolismo, Miguel García Posada inicia su capítulo seis “Góngora, reivindicado” con estas palabras citadas en nota anterior por D. Alonso: “Parece ser que Jean Moréas exclamaba en su París finisecular: ‘Vive don Luis de Góngora!’”, en *Acelerado sueño. Memoria de Poetas del 27*, op. cit. p. 87.

⁶⁰⁰ Darío publicó tres sonetos en *Cantos de vida y esperanza* con el nombre de “Trébol” y que fueron recogidos en: *Antología poética en honor de Góngora*. Recogida por Gerardo Diego. Madrid, Alianza Tres, Madrid, 1979, segunda edición, pp. 189-190. También se pueden leer en Rubén Darío: *Obras Completas. Poesía*. Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 281-282. El poeta nicaragüense simula, en el primero, que Góngora le dedica el poema a Velázquez; el segundo es una réplica del pintor al poeta y el tercero es una intervención del propio Rubén Darío que trata con ambos, pintor y poeta. Es fundamental, para establecer la hondura del aprecio de Darío por Góngora, las páginas que Dámaso Alonso dedica a este asunto bajo el epígrafe “Góngora y el Modernismo”. En síntesis fue, para el autor de este estudio, una relación liviana, decorativa y de pastiche. No existe un gongorismo en la obra de Darío. En el mismo estudio, en nota a pie de página, sintetiza su postura al comentar otro artículo acerca de la misma relación Góngora-Darío: “Escrito ya el análisis del gongorismo en R. Darío, que comienza en este párrafo, leí el artículo del meritísimo amigo de España (y de don Luis) H. Petriconi, *Góngora und Darío* (Die neueren Sprachen, junio 1927, págs. 261-272). Las coincidencias entre mis conclusiones y el camino que lleva a ellas y las de Petriconi son grandes en extremo. No podía ser de otro modo, dado el escaso número de referencias a Góngora que ocurren en R. Darío. Petriconi parece no conocer la verdadera fecha de publicación del “Trébol”, y tal vez concede demasiado crédito a la *Autobiografía* del poeta de Nicaragua”, en *Obras Completas*, op. cit. p. 742. Alonso le había dado una importancia determinante al año de composición de “Trébol”, 1899, en *La Ilustración Española y Americana*, si bien publicado en *Cantos* en 1905, al coincidir esta fecha con el año en que Darío entabla relaciones en Madrid con los escritores jóvenes de principios de siglo y a los que “se jacta de haber influido sobre la formación espiritual de muchos de ellos”, *Ibid.* p. 746. Alonso, pues, ve la relación de Darío con Góngora, simplemente como una “pose” gongorina sin trascendencia alguna para la poesía y la formación de sus metáforas.

⁶⁰¹ El definitivo impulso de Reyes por Góngora lo tuvo en París, durante su estancia entre los años 1913 y 1914, representado por su acercamiento al hispanista francés Raymond Foulché-Delbosc. Reyes conocía gracias a su educación universitaria en la Ciudad de México el trabajo que Foulché-Delbosc había llevado a cabo a propósito de la bibliografía material y la crítica textual de Góngora. Movido por el entusiasmo de encontrarse frente al admirado estudioso, insistió en la necesidad de que el hispanista francés llevase a cabo la edición especializada de Góngora que tenía prometida. A su vez, Foulché-Delbosc convirtió a Alfonso Reyes en su asistente una vez que éste se mudó a Madrid y pudo responsabilizarse del cotejo y la corrección de la edición de los poemas de Góngora preparada por el francés con base en el manuscrito

gongorinos a ambas orillas de Atlántico. En vida, sin embargo, lo que Lezama pudo ir conociendo fueron los acontecimientos “gongorinos”, simultáneos y cruzados entre los jóvenes escritores, que se dieron a conocer en la España de los años veinte y que culminaron en la celebración del tercer centenario del nacimiento del poeta cordobés (1627-1927).⁶⁰³ La necesidad poética de dar un giro a la poesía de corte tradicional que venían haciendo, insuficiente y excesivamente referencial, junto a la vocación profesoral de algunos de ellos, provocó el resurgir poético y ensayístico de su figura. La

Chacón de la Biblioteca Nacional de Madrid. Reyes fue, así, un ayudante imprescindible de esa edición gracias a su contribución con la crítica textual del documento, y aun con algunas interpretaciones críticas y lecciones que hizo suyas el maestro galo. Fruto de esa relación son los tres volúmenes de Foulché-Delbosc: *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1921. En 1923, antes de que se pensara en conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora, pero puesto ya en el camino de su reivindicación crítica, Alfonso Reyes publicó a su vez una edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Índice, 1923, colección dirigida por Juan Ramón Jiménez, cuyo primer volumen fue precisamente su propia *Visión de Anáhuac*, Madrid, Biblioteca de Índice, 1923. Reyes elogió a Foulché-Delbosc con motivo de su muerte con estas palabras: “Recogemos con profunda pena la noticia del fallecimiento de Raymond Foulché-Delbosc, sabio hispanista francés, director de la “Revue Hispanique”, cuyo nombre está asociado a todas las modernas investigaciones sobre la Historia Literaria Española. [...] Maestro consumado en asuntos de bibliografía, supo (y esto es característico en su obra) sacar la mayor cantidad posible de inferencias espirituales de sólo los datos materiales de un libro, considerado como objeto físico. Últimamente, sus preciosos trabajos en torno a la obra de Góngora habían dado popularidad a su nombre en el mundo de los no especialistas. Era un hombre de laboriosidad ejemplar, y deja seguramente mucho trabajo inédito. Deja también una de las mejores bibliotecas hispánicas del mundo.” En Alfonso Reyes: “Correo literario”, *Libra*, (1929), I, p. 97. Citado por Corral, edición facsimilar, México, El Colegio de México, 2003. Reyes recuperó esta nota necrológica en «El reverso de un libro (memorias literarias)», *Pasado inmediato, Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, XII, 1960, pp. 231-234, lugar donde hizo un balance de su trato con Raymond Foulché-Delbosc.

⁶⁰² Miguel Artigas (1887-1947) realizó una honda labor para la valoración de la vida y obra de don Luis de Góngora. Curiosamente, paradójicamente, fue también impulsor de los estudios y de la creación de una sede permanente para honrar a Marcelino Menéndez y Pelayo. En particular fue Director de la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander (1915-1930); a su impulso se crea la Sociedad Menéndez Pelayo, los Cursos de Verano para Extranjeros y el Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Su importancia en el mundo cultural de mediados de siglo no deja lugar a dudas: desde 1930 hasta su muerte, fue director de la Biblioteca Nacional de Madrid, (con el paréntesis de 1936 a 1939, en que la dirigió Tomás Navarro Tomás). Desde 1935 ocupó un sillón en la Real Academia de la Lengua. En relación a Góngora publicó: *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*. Madrid, 1925; *Semblanza de Góngora*. Madrid, Blas, 1928; *Góngora: resumen biográfico*. Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1927, separata del “Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes” de Córdoba. La biografía y el estudio de Góngora de Artigas, obtuvo en el año de su publicación, 1925, la obtención del Premio Nacional de Literatura. Gerardo Diego, el entonces impulsor de las conmemoraciones gongorinas felicitaba y mostraba sarcásticamente sus dudas acerca de la atención que se le dispensaría por la Academia al cordobés: “¿Qué pasa en la Academia? 1925. La R.A.E ha concedido un premio a una biografía y estudio crítico de D. Luis de Góngora. Su autor, D. Miguel Artigas, es nada menos que el jefe de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. [...] En el libro se estudia a Góngora, se vindica a Góngora, se ama a Góngora. Y sin embargo... No nos engañemos. Es demasiado pronto, demasiado nunca para que le milagro se haga; aunque el diablo haya sido esta vez un erudito comprensivo que ha sabido engañar a los sacerdotes del buen gusto con el tinglado recio de las aportaciones biográficas. Bien armado esta vez.” En *Revista de Occidente*, Madrid, 1925.

⁶⁰³ En La Habana, también la revista 27 le dedicó su número al Centenario de Góngora.

crónica de este capítulo de la historia literaria está escrita ya entre los muchos libros que se han dedicado al asunto, muchos y complementarios entre sí.⁶⁰⁴ En las coordenadas entre las que gira nuestro trabajo, nos interesan fundamentalmente, las causas de la recuperación gongorina en su dimensión creacional, es decir, dar respuesta a una serie de interrogantes como ¿por qué se recupera a Góngora y no tanto a Fray Luis o al mismo Goya del que también se celebraba el centenario?, ¿qué tiene el cordobés que no tuviesen los demás? Evidentemente no conduce a ninguna conclusión establecer comparaciones estéticas entre unos y otros, pues la tradición clásica literaria, en general, fue admirada por la joven literatura del 27. Pero en aquellos años de encuentros y de formación del joven grupo de poetas que tenía a Juan Ramón Jiménez como maestro de ceremonias, publicados sus incipientes poemas o sus primeros libros, se entrevió la necesidad, en cada uno, de configurar su trayectoria poética sobre una autonomía estética que corría el riesgo de desvanecerse en las brumas madrileñas, entre la vanguardia y lo popular, de los años veinte.⁶⁰⁵ Desde su *Arboleda perdida*, Rafael

⁶⁰⁴ Para las reseñas bibliográficas sobre este capítulo del gongorismo en el 27, ver de Francisco Javier Díaz de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1988. En particular el epígrafe “Modelos clásicos”, pp. 37-38. Por citar una de las crónicas ya escritas de los diferentes capítulos de la génesis y formación de los faustos del centenario sobre Góngora, se puede citar, por su expositiva claridad, los textos que configuraron la exposición celebrada con motivo del 70 aniversario de esta conmemoración: *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997 y que se resume en las siguientes palabras: “Hace setenta años (el 16 y el 17 de diciembre de 1927), siete literatos «madrileños» de vanguardia (José Bergamín, Juan Chabás, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Rafael Alberti) se desplazaron a Sevilla, invitados por el Ateneo de esa ciudad, para concluir el homenaje a Góngora que habían ido celebrando a lo largo de ese año. Como se ha dicho, terminaron por hablar de sí mismos y por decir sus poemas y los de los jóvenes poetas de Sevilla que los recibieron: Cernuda y los agrupados en torno a la revista *Mediodía*. El episodio es famoso y conocidísimo, aunque sólo sea por la fotografía que todos los aficionados a las letras reconocen desde la enseñanza media: la que los representa en hilera, junto a Mauricio Bacarisse y los directivos del Ateneo, Blasco Garzón y José María Romero. Una foto que ha sido comparada con lo que fue el cuadro de Esquivel para los románticos de 1830, o con el cuadro de Solana para los tertulianos de *Pombo*”, de la “Introducción” de Andrés Soria Olmedo, pp. 13-31. Otro resumen de esta crónica se halla en *Acelerado sueño. Memoria de Poetas del 27*, op. cit. p. 87, pp. 101-111.

⁶⁰⁵ Si hacemos caso al ejemplar libro de Elsa Dehennin *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962, la figura y la obra del poeta cordobés fue determinante como mentor de la generación que debe a la conmemoración del tricentenario de su muerte las señas de identidad más reconocidas. En el mismo libro, no obstante, se deja la puerta abierta a otras influencias, ya que el vate cordobés es tan sólo el maestro de un momento concreto de los poetas del 27, en el contexto de una incesante lectura y relectura de los clásicos que provocó finalmente la confluencia de distintos sistemas poéticos: “Ces poètes n’ont jamais formé – et n’ont jamais eu l’intention de former – une école néo-gongorique. Certains parmi eux étaient de la taille de Góngora et ils ont tous, indépendamment les

Alberti, testigo excepcional, protagonista de estos hechos, da voz coral, simbólica, a la recuperación gongorina con estas palabras:

Un andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón amenazaba con invadirlo todo, peligrosa epidemia que podía acabar incluso con nosotros mismos. Se imponía la urgencia de atajarlo, de poner diques a tanto oleaje. Recuerdo que en una entrevista que alguien me hiciera para *La Gaceta Literaria*, aparecida a comienzos de 1927, declaré, entre bromista y malhumorado: “Yo no soy andaluz, soy noruego, por intuición y simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer”. Me propuse hacer de cada poema una difícil carrera de obstáculos. Góngora nos llegaba muy oportunamente.⁶⁰⁶

Con el autor de *Soledades*, de la capacidad gongorina querían aprender estos jóvenes escritores la lección de superar, en su tiempo, una realidad y unas tradiciones literarias que servían únicamente al grupo de cimiento y escenario.⁶⁰⁷ Lo cierto es que antes del emblemático año de 1927, la figura y la obra de Góngora había llamado ya la atención de otros autores, españoles y americanos pero, como es bien sabido y conocido, será durante los años centrales de la dictadura de Primo Rivera cuando se lee, se escribe, se recupera y se publicita la vida y la obra del autor de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*. Góngora les ofrecía en aquellos años una herramienta intransferible e indomable: la metáfora incondicional. He aquí la clave. Con el autor de las *Soledades* emergía un repertorio insólito de metáforas e imágenes que se configuraban como un reto y una destrucción de los significados naturales de la palabra. Era aquel *poeta puro*

uns des autres, mais dans le même esprit de la plus authentique poésie espagnole, voulu élaborer leur propre système poétique.” p. 245. Traducción: “Estos poetas no formaron jamás una escuela no-gongorina. Algunos llegaron a estar a la altura de Góngora y todos tienen, independientemente los unos de los otros, en el marco de un mismo espíritu poético, quisieron elaborar su propio sistema poético”. (La traducción es mía)

⁶⁰⁶ Rafael Alberti: *La arboleda perdida*, Madrid, Seix Barral, 1976, p. 235.

⁶⁰⁷ “No se trataba -escribe al respecto Francisco J. Díaz de Castro-, ciertamente, de una recuperación ciega y extremada. Al recuperar a Góngora los jóvenes poetas comprendían, ante todo, su valoración del lenguaje, el sensorialismo que destacaba Lorca en su conferencia sobre la imagen en Góngora, su creación de lo que Guillén llamaría aplicado al grupo del 27 “lenguaje del poema”, la “exaltación gongorina de la realidad” de que hablaba Pedro Salinas”, en *Poesía, pasión y vida. Ensayos y estudios del 27*, Málaga, Centro Cultural del 27, 2001, p. 82.

al que los del 27 podían enlazar con un Mallarmé. Se daba, de este modo, la posibilidad de establecer una nueva cartografía lírica, española y europea, también americana, a través de su descendencia modernista.

La reivindicación de Góngora conllevaba neutralizar una determinada concepción de la poesía, muy en boga en aquellos años, en la que primaba el valor de lo sentimental y la vocación por querer hacer coincidir estéticamente la voz individual de cada poema con la expresión de un mundo real. En el mismo año 27, Dámaso Alonso lo explicaba abriendo su trabajo “Góngora y la literatura contemporánea”⁶⁰⁸ con un epígrafe acerca de las causas generales de la “vuelta a Góngora”. Si el Modernismo y el 98, viene a decir el autor de *Hijos de la ira*, acogieron con entusiasmo la obra del cordobés, serán ellos, la joven generación de nuevos poetas, los que lo exalten y estudien. En buena medida coincidían en dos aspectos fundamentales que favorecían una nueva actitud poética, su antirrealismo y un anhelo intenso de perfección formal. Es aquel antirrealismo el que les daba la libertad que en aquellos años se anhelaba para fluir libremente por las corrientes de la literatura y la cultura clásicas y contemporáneas. Y es aquel perfeccionamiento lingüístico el que exigía, simultáneamente, una atención constante a la nueva palabra dada, contemporánea de la clásica, y clásica por ser contemporánea. Es en esta encrucijada en la que se situaban los jóvenes poetas del 27 cuando celebran a Góngora. El poeta cordobés es, de este modo, metáfora misma de la recuperación de todo el pasado clásico español y símbolo del punto de partida, en blanco, del que debe partir todo verso y poema de creación nueva.

La metáfora gongorina no les fascinó únicamente por su hermetismo o su talento metafísico, sino que les ofrecía una nueva actitud, más valiente y lúcida, frente

⁶⁰⁸ Alonso, Dámaso: “Góngora y la literatura contemporánea”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (1931-1932), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 246-284.

al mundo real y sus propias concepciones de la literatura y la poesía. Reivindicando a Góngora, ellos mismos se ponían en solfa para valorar de distinta manera las posibilidades del lenguaje, y para que esta nueva tensión se volcase, de una manera o de otra, en su propia vocación poética.⁶⁰⁹ Para el 27, Góngora fue un reto que se convirtió con el tiempo en un ejemplo excepcional de la reinserción de un clásico en la literatura contemporánea.⁶¹⁰

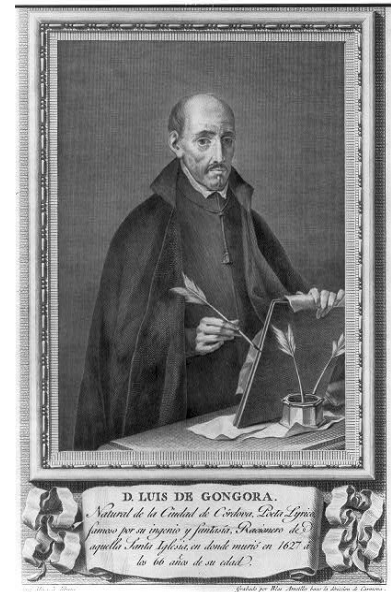
La influencia de la Generación del 27 en Lezama se ha dado por supuesta en numerosas ocasiones, pero las influencias de Góngora en Lezama a través de esta generación no obedecen ni mucho menos a una relación directa, ni se puede aceptar que el ensayo y la obra en general del poeta cubano es “revisionista” de ésta “y marca el inicio de una segunda ofensiva sobre el autor de *Soledades*”.⁶¹¹ Con la Generación del 27 y su acercamiento a las vanguardias cabe hablar en rigor de una vuelta a los clásicos españoles de los siglos áureos, desde Garcilaso a Góngora y Quevedo. Pero en Lezama Lima no se debe hablar tanto de vuelta sino de una continua ida, pues el poeta cubano tuvo desde el principio conciencia de que a través de su poesía, de su escritura en general, quería situarse en los orígenes, en el inicio de varias tradiciones culturales. La ambición lectora y literaria del autor de *Muerte de Narciso*, su omnívora capacidad de asimilación, provoca que no opte por una realización artística y literaria concreta – y

⁶⁰⁹ Góngora, en definitiva, enseña a los jóvenes poetas a mirar el mundo con ojos de artista, de modo que el mundo, tal como señaló Salinas, se convirtiera en una fiesta maravillosa para la imaginación y los sentidos. Y el nuevo vehículo no podía ser otro, para este nuevo descubrimiento, que la metáfora. “El destello de la metáfora, la perfección laboriosa, el enigma y la complicación técnica, tan incitadora para espíritus cultos y curiosos, son aspectos que fascinan a los jóvenes de entonces”, señala Juan Cano Ballesta, en *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid, Siglo XXI, 1996, p.15.

⁶¹⁰ En esta reinserción de los clásicos en la literatura contemporánea, amén de la importancia decisiva del valor de la metáfora, también se debe contar con la recuperación de la métrica, tanto del verso popular, por supuesto, como del verso culto. Es esta una de las grandes aportaciones del libro de C.B. Morris al señalar, a partir de Garcilaso y Fray Luis, la utilización de la lira en Lorca; la égloga y la oda aparecen con frecuencia en el Cernuda inicial de *Perfil del aire*; las décimas son más propias de Guillén y del mismo Cernuda; el soneto, lo practicaron todos desde *Marinero en tierra* de Alberti; con muchos más detalles en C.B. Morris: *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*. Madrid, Gredos, 1988, pp. 31-38.

⁶¹¹ Roberto González Echevarría: “Apetitos de Góngora y Lezama”, *op. cit.* p. 17.

menos tan concreta como la derivada de las vanguardias – sino que se vuelque en la tradición literaria española, en particular, en los autores de los Siglos de Oro, para sumarse precisamente a la corriente literaria de su lengua materna. La vuelta a los clásicos de los autores del 27, en este sentido, no tiene mucho que ver con la lectura que de los mismos autores realiza Lezama Lima.



50. La permanente atracción de Lezama por Góngora queda ilustrada con el retrato del poeta cordobés que colgaba en su estudio, en particular, se trata de uno de los Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Imprenta Real de Madrid, siendo su regente D. Lazaro Gayguer, 1791.

Una de las claves de esta distinta reinterpretación de los autores áureos es la distinta relación que unos y otros -me refiero en general a los autores del 27 y a los poetas originistas respectivamente- mantuvieron con el que fue considerado por mucho tiempo su maestro, el maestro de ambas generaciones: Juan Ramón Jiménez. El poeta de *La soledad sonora*, en contacto con los escritores de La Habana, jóvenes y menos jóvenes, célebres y anónimos, daba testimonio de su inclinación fervorosa hacia la Poesía, sin entrar a distinguir entre generaciones, mejores o peores aciertos, sin dejarse llevar por el debate de los ismos, vanguardias o tradición. Simplemente vieron en Juan

Ramón, a un atento poeta de la metáfora de raíz creadora, lejos de particularismos y escuelas partidistas, a un escritor que tenía verdadera fe en la poesía y en la creación, y este era el mensaje, en definitiva, que emanaba de la presencia de Juan Ramón entre los incipientes poetas cubanos. Es comprensible, que muchos años después de estar Juan Ramón en Cuba, Lezama recordase esta actitud:

Tal vez su presencia nos evitó el peligro con el que toda generación se enfrenta, de ir a la novedad vocinglera, pura abstracción de tétano enfático, prescindiendo del círculo coral donde entonan todas las generaciones en la gloria.⁶¹²

En buena medida la distinta relación que mantuvieron unos y otros con el de Moguer determinó, tan solo en un primer momento, la distinta valoración que hicieron de la tradición cultural hispánica. Es precisamente este año de la conmemoración gongorina la que establece el antes y el después de dos diferentes tipos de poesía, de pureza poética, fundamentales para atender esta cuestión. En los inicios de la andadura del grupo están al fondo las formulaciones vanguardistas y el concepto cubista de la poesía como creación autónoma impulsada por poetas como Huidobro, sin necesidad de relacionarse con la realidad.⁶¹³ Pablo Neruda, por su parte, con *Caballo verde para la poesía*,⁶¹⁴ patrocina una impureza que hace patente la voluntad de ampliar hasta donde fuese posible el campo donde obtener el material poético y la de subrayar el hecho de que no hay una materia prima más poética que otra. El conocido pleito poético entre Neruda y Jiménez, en el primer lustro de la década de los años treinta, representa dos concepciones de la poesía, aparentemente enfrentadas. La primera aspira a los objetos

⁶¹² José Lezama Lima: "Momento cubano de Juan Ramón Jiménez", en *Imagen y posibilidad*, op. cit. p. 70.

⁶¹³ Poemas, manifiestos, artículos, entrevistas, así como una extensa bibliografía acerca del chileno Huidobro, se puede encontrar en la espléndida página web, ganadora del premio al mejor portal literario por la UNESCO del año 1990. <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/> [7-08-2008]

⁶¹⁴ Existe reedición facsimilar de *Caballo Verde para la Poesía* con prólogo de Pablo Neruda y J. Lechner en Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1974.

cotidianos y a los hechos en su crudeza material, mientras que la otra pretende extraer de cada cosa su quintaesencia, de cada acontecimiento su sustancia ideal, expresada en forma que su conocimiento equivalga a una revelación. Los jóvenes poetas del 27, en sus inicios, se pudieron permitir escauceos más o menos serios con la vanguardia, menos española que europea, en el marco de una cultura española asentada por la generación de los Unamuno, Valle, Azorín, Juan Ramón o los Machado. Era una apuesta, la vanguardista, que en su juventud se podían permitir precisamente en convivencia permanente con quienes, por otra parte, habían dado ya muestras de salvaguardar el patrimonio de las artes y de las letras de la cultura española. Lezama estaba mucho más cerca de la línea juanramoniana de apegarse a la tradición como una cueva matricial, como la serpiente que tanto citó el propio poeta, como una tradición que había, sin embargo, que volver a configurar:

Es por esas coordenadas que la modernidad de Lezama no es un tributo a las vanguardias, sino una relectura dinamizadora de la tradición. Una tradición que actualiza y hace gravitar sobre el proyecto de un texto hispanoamericano que viene siendo escrito desde lejos.⁶¹⁵

El centenario de Góngora, en este sentido, significa la vuelta de una “Generación pródiga” que percibe que en su todavía juventud no puede permitirse prescindir de la literatura clásica española, de Góngora, Quevedo o San Juan. Lezama y los poetas originistas supieron desde el principio, sin embargo, que ellos mismos no se podían permitir una apuesta rupturista de vanguardia, tal y como se hizo en Hispanoamérica y en Cuba con la *Revista de Avance*, sino todo lo contrario. Cuando Lezama toma la pluma en el año 1936, en medio de aquellas disputas en España entre poesía pura e impura, y da inicio a su labor ensayística con *Soledades habitadas por Cernuda*, lo que formula desde el principio es, precisamente, la falta de continuidad lírica, desde

⁶¹⁵ Julio Ortega: “El Reino de la imagen,” *op. cit.* p. XXV.

Góngora hasta nuestros días. Esta ausencia que se “atreve” a reseñar en este primer trabajo el escritor totalmente desconocido que por entonces era Lezama, hace que el poeta observe de soslayo el panorama poético español e irrumpa en la historia de la literatura en castellano con una pregunta retórica, no exenta de cierta ironía y maledicencia: “Empezábamos ya a preguntarnos cuál sería la resolución poética que sobrevendría después de tantas ausencias exclusivas o de tanto paraíso hermético”⁶¹⁶. Lezama, pues, se sitúa, desde el principio, en las antípodas de cualquier resolución vanguardista, rupturista, en su aserción poética de la historia y vio, en Juan Ramón Jiménez, un eslabón más de la tradición poética española. Es lo que también nos viene a decir Remedios Mataix:

Desde sus primeras páginas y siempre con su determinación característica, Lezama se propuso reconstruir esa “continuidad invisible” que la Vanguardia había suspendido, armado de un Sistema Poético del Mundo que opuso a las exclusiones vanguardistas una labor de inclusión, de “suma crítica”.⁶¹⁷

Como en todos los autores, Góngora llega por tanto a Lezama de muy diversas formas, reseñables algunas, invisibles e inaccesibles otras, fundidas ya en el verso, la prosa y el ensayo del escritor cubano. Por tanto, Góngora en Lezama fue una presencia natural si se observa que, de un lado, los versos del *Polifemo* y las *Soledades* enraízan, de hecho, en América y en Cuba, mucho antes que en la obra lezamiana y, por otro lado, que este mapa lírico y cultural de recepción gongorina se inicia, no en Europa, ni en París, ni en la recuperación del poeta cordobés por parte de la Generación del 27, sino en la misma Habana barroca que habitó desde su infancia el poeta que fue José Lezama Lima. En rigor, en todo caso, se puede discutir, en tiempos de Lezama, de cómo se llevó a cabo la recepción del gongorismo en Cuba, pero no del barroco. No

⁶¹⁶ José Lezama Lima: “Soledades habitadas por Cernuda”, en *Imagen y posibilidad*, op. cit, p. 144.

⁶¹⁷ Remedios Mataix: *La escritura de lo posible*, op. cit. p. 132.

pudo haber una recepción del barroco en la isla, en las primeras décadas del siglo XX, cuando el barroco, desde la época colonial, estaba ya presente entre las calles, casas e iglesias desde las que se fue configurando La Habana moderna.

Cuando nace José Lezama Lima en La Habana en el año 1910, ya existía un barroco americano y cubano. Y el poeta, en su niñez, adolescencia y juventud, en sus años de formación intelectual, vivió ya rodeado de un barroco colonial y mestizo que naturalizó la presencia de un poeta tan artificioso como el propio Góngora. Desde un punto de vista arquitectónico, la avenida más transitada por Lezama durante toda su vida, el Paseo del Prado, un amplio y elegante boulevard que nacía en una de las plazas más emblemáticas del centro de la ciudad y daba a parar al mismo mar, estaba, a ambos lados, flanqueado por edificios, casas señoriales en su mayoría, de corte colonial y barroco,⁶¹⁸ en el que vivió la familia de Lezama hasta que el poeta cumplió los 8 años. Después se trasladaron a una transversal, a la calle Trocadero, en la que vivió Lezama y su familia hasta la muerte del poeta en 1976. Toda esta manzana, si nos atenemos a un libro de referencia obligada para estos aspectos como *La arquitectura colonial cubana* de Joaquín E. Weiss,⁶¹⁹ se construye sobre unos principios en los que las líneas barrocas están muy presentes. Para Lezama, sin embargo, hubo un edificio que le fascinó desde su infancia y que representa para él y para la historia del arte y la estética el barroco americano: la catedral de La Habana.⁶²⁰ El estilo jesuítico y barroco de la catedral será

⁶¹⁸ La descripción de estos lugares los hace precisamente la hermana del poeta, Eloísa Lezama Lima, en *Una familia habanera*, Miami, Ediciones Universal, 1988.

⁶¹⁹ Joaquín E. Weiss: *La arquitectura colonial cubana*, La Habana-Sevilla, Junta de Andalucía, 1996, en particular los apartados “VIII. Casas habaneras” y “IX. Construcciones religiosas habaneras” para percibir la importancia de la arquitectura barroca en La Habana en la formación de los edificios civiles y religiosos que circunvaló innumeradas ocasiones Lezama.

⁶²⁰ Weiss comenta acerca de la Catedral: “Estilísticamente este edificio va mucho más lejos que cualquier otro de nuestra arquitectura barroca: la concavidad del muro de la fachada, con las columnas dispuestas siguiendo la curva del paramento, recuerda la de Santa Inés de Borromini en Roma” *op. cit.* p. 57. Lezama en una de sus numerosas apreciaciones acerca de la Catedral de La Habana, escribe: “Bajo la influencia de Borromini, nuestra Catedral ofrece una solución esquiva y fuerte en uno de sus laterales.

un testimonio permanente en la vida de Lezama, de la óptica poética que surgió y mantuvo entre aquellas calles y edificios. La catedral, en su barroco, se convirtió en el poeta cubano en el símbolo de su propia palabra poética, y, en su visión, la fragilidad permanente de las líneas de fuga catedralicias -de la vida misma, del verso, del poema- trataba de ser compensada, en contrapunteo, por la solidez indestructible de la piedra- de la muerte, de la poesía-:

Pero para nuestro gusto la catedral nuestra ofrece un detalle de una calidad y al mismo tiempo grácil belleza, como que concilia la idea de solidez y como una reminiscencia de vuelco marino, de sucesión inconvencible de oleaje.⁶²¹

La propia ciudad de La Habana le ofrecía a Lezama una atmósfera barroca por la que fácilmente podían llegar las riquezas y la estética de los siglos áureos, en literatura, pintura o arquitectura.

Con mayor o menor soslayo, Góngora le fue llegando a Lezama, simultáneamente, desde diferentes fuentes: desde el propio barroco americano y cubano que habitaba, desde el simbolismo y la apreciación metafórica de los simbolistas franceses, nombrando explícitamente o no al vate cordobés, desde la recuperación lenta pero continua del Modernismo y de algunos críticos del primer cuarto de siglo. Siendo aún muy joven, Lezama conoció en profundidad todos estos hitos, viviendo entre las columnas del barroco colonial de La Habana, leyendo y anotando a los Mallarmé, Rimbaud, Valéry y, cómo no, a los mismos Darío y Góngora. Julio Ortega lo señala con estas palabras:

De Mallarmé a Góngora, Lezama traza de este modo una parábola de la analogía: el espacio equivalente de Mallarmé, la hipérbola de Góngora y

[...] En su edificación se responde a la búsqueda loyoliana del centro de irradiación”, en *La expresión americana*, op. cit. p. 102.

⁶²¹ José Lezama Lima: *La Cantidad hechizada*, op. cit. p. 396.

la figuración de Lezama coinciden en la apertura de la imagen, en su poder de conversión.⁶²²

El barroco y el simbolismo se hacen, en Lezama, contemporáneos de su palabra naciente, unidos por aquello que los iba diferenciando, aceptando cada uno, en su momento de vida, el relevo de la poesía como anagnórisis órfica de la muerte.

IV.3.2. LA METÁFORA GONGORINA, LA IMAGEN LEZAMIANA

Lejos de la actitud de las vanguardias, en el transcurso de una vida cuyo escenario no dejaba de conformarse entre piedras barrocas y mestizas, entre una constante lectura, sincrónica, de la poesía de Góngora y de los otros poetas barrocos menores, Lezama se acerca al vate cordobés, en primer lugar, por simple placer lector, por el gozo que las formas y las sorpresas del verbo gongorino le ofrecían. Desde luego que no entra en Góngora para adquirir su registro lingüístico concreto, ni buscar similitudes verbales con su incipiente obra poética, se acerca, desde un plano más profundo, para penetrar en un bosque inefable de palabras y metáforas que aniquile el significado natural de las palabras. A través de la poesía gongorina, quería ser, él mismo, poeta.

No obstante, entre admiración, influencia y mimetismo hay diferencias que conviene dilucidar. La vinculación, con sus filiaciones y diferencias, de Góngora con Lezama y viceversa, ha confundido con frecuencia a los críticos, pues si bien es indiscutible el aprecio de Lezama por la obra del poeta cordobés, la dificultad y la primera resistencia que todos encontramos al leer la obra de ambos no se puede

⁶²² Julio Ortega: *Poética del cambio*, op. cit. p. 252.

convertir, *in nuce*, en una convergencia de formas o sentido.⁶²³ Aunque constituye un lugar común en la crítica literaria el incluir al poeta entre los escritores de este signo, no todos se han detenido en lo verdaderamente esencial de su poética barroca, pues casi siempre se ha establecido esta relación a través de los aspectos más oscuros o ininteligibles de sus textos.⁶²⁴ En el terreno artístico esta cuestión es mucho más fácil de observar. Puede ser, por ejemplo, que un pintor como Antonio Saura admire profundamente la obra de Francisco de Goya o del propio Pablo Picasso, pero se hace evidente que esa admiración no provoca el establecimiento de códigos estéticos parecidos y, mucho más importante, que el caudal creativo de uno, de otro, sea radicalmente distinto.⁶²⁵ Lezama es ante todo, barroco en el sentido que le otorga Luis Antonio de Villena: “Barroco, en este sentido, significa indisoluble aporte cultural y atavismo que se nutre de la novedad del continente”.⁶²⁶ Es decir, barroco en lo que el término tiene de historia cultural, con Góngora, Quevedo o Soto de Rojas, pero también en lo que conlleva de constante de una cultura, en Proust, Mallarmé o Julián del Casal.

⁶²³ Parece conveniente recordar las palabras de Rafael Humberto Moreno Durán acerca del fecundo campo que puede ofrecer el hermetismo de una obra: “Llegados a este punto en el que la poesía revela la común identidad de nuestra cultura en dos ámbitos distintos, apenas alterada por cuestiones de métrica y acento, cabe reconocer que Góngora y sus contemporáneos americanos le dan la razón a Lezama Lima y a los exegetas del presente: el hermetismo siempre es fecundadora expectativa ya que, bajo este prisma, el poeta de las *Soledades* patrocinó uno de los más reconfortantes encuentros de toda cultura: la cita e identificación plena de nuestras más complejas y variadas patrias imaginativas en torno a la lengua”, en *Voces, loc.cit.* p. 96.

⁶²⁴ Valga para sostener este juicio las siguientes palabras de Jorge Luis Arcos acerca del hermetismo de la poesía de Lezama: “El primer y más extendido malentendido que prosperó sobre su poesía fue el del hermetismo. Me apresuro en afirmar: sí, su poesía es hermética, pero como lo es, en última instancia, toda persona, toda criatura, toda realidad singular. Sólo que su singularidad es tal que la lógica de la percepción, que opera por analogías conocidas, queda derrotada en una primera lectura (en sucesivas también, es cierto). Es que la poesía de Lezama reclama en primer lugar una transformación en el lector, esto es, crea su propio lector”, en *La palabra perdida, op. cit.* p. 188-189.

⁶²⁵ Rita V. Molinero lo atribuye “a una antigua tradición peyorativa que ya había señalado Hatfeld, enmascarada ahora bajo el socorrido y acomodaticio término barroco”, en *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, “El barroco y la trasgresión del neobarroco”, *op. cit.*, p. 78. También Freddy Téllez comenta al respecto que “aunque se le coloca en base al manido concepto de tradición, junto a la figura de Góngora, modelo del barroquismo en las letras; por otro se argumenta con facilidad de recursos, sobre las características arquitecturales de la obra” para concluir que realmente lo importante y decisivo en *Paradiso* y en la obra de Lezama, no es Barroco, ni nada por el estilo, sino únicamente las posibilidades de creación del lenguaje, en “Lezama Lima o el juego de la escritura”, *Revista Libre*, (1971-1972), p. 358.

⁶²⁶ Luis Antonio de Villena: “Lezama Lima: ‘Fragmentos a su imán’ o el final del festín”, *Voces, loc.cit.* p. 66.

En su contraposición entre el barroco de Lezama y el de Carpentier, Francesco Varanini define contundentemente este término con acierto:

Barroco: dilapidar el lenguaje únicamente en función del placer – gozar, deleitarse, detenerse en las palabras -. Pero con sus palabras malgastadas, con sus piedras dilapidadas, arrojadas al azar, con su *regodeo*, con su complacencia verbal, Lezama eleva una catedral compleja, majestuosa, como las que pinta su amigo René Portocarrero⁶²⁷.

El código verbal que se establece entre Góngora y Lezama tiene, evidentemente, muchas similitudes: abundancia de metáforas, hábil uso de perífrasis, imágenes deslumbrantes y una ornamentación rica que sirven para el común propósito de crear un lenguaje poético. Pero debemos adelantar desde este preciso momento, que el recorrido que realiza cada uno es bien distinto. La fenomenología gongorina es radicalmente distinta de la que opera en Lezama. No en pocas ocasiones, se ha convertido en lugar común la estrecha filiación de ambos autores convirtiendo lo que hay de cierto, que es mucho, en asunto que afecta a la manera de crear y al establecimiento de poéticas particulares, que bien diferentes son. El asunto, se debe reconocer, es del todo resbaladizo y fácilmente se puede caer en el terreno de las conjeturas e hipótesis, como en cualquier estudio de literatura y obra comparada.

Para el inicio, pues, de esta exposición, será conveniente empezar con un dato incuestionable: la importancia de la presencia en La Habana, en la primavera de 1930, de Federico García Lorca⁶²⁸. Procedente de Nueva York, el escritor granadino

⁶²⁷ Francesco Varanini: *Viaje Literario por América Latina*, “Contrapunto cubano del exceso y de la regla,” Barcelona, Acantilado, 2005, p. 529.

⁶²⁸ Aunque no se ha estudiado aún con profundidad la vinculación entre Lorca y Lezama, al menos se ha apuntado por parte de la crítica su importancia. Así Arcos escribe: “Creo que no se ha atendido lo suficiente a una de las fuentes visibles de la poesía lezamiana, tal y como sale a la luz con la publicación de su cuaderno de juventud, *Inicio y escape*. Esa fuente es Lorca.” En *La palabra perdida*, op. cit. p. 192. Remedios Mataix también participa del mismo criterio: “Entre estas huellas del 27 en Lezama tampoco hay que descartar un posible influjo temprano de Federico García Lorca, aunque las relaciones del poeta durante su visita a La Habana en 1930 se concentraron alrededor de la familia Loynaz y de los autores de

desembarcaba en la isla para ofrecer un ciclo de cuatro conferencias, de las que dos que se centraban en poetas barrocos españoles, Luis de Góngora y Soto de Rojas⁶²⁹. Lezama asistió personalmente para oír, *in situ*, la voz y las razones poéticas del acervado gongorismo que por entonces profesaba el poeta de Fuentevaqueros. Lorca gozaba ya, con 31 años, de un reconocimiento en España y América inconmensurable. Lezama tenía 19 años y empezaba a escribir sus primeras composiciones. Con motivo de prologar, muchos años después, estas mismas conferencias,⁶³⁰ recordaba el poeta de La Habana la impresión que le causó el autor del *Romancero gitano*:

Recuerdo aún, desde mi adolescencia, los acentos con los que evocó la muerte de Góngora, y al final, citando los versos de Cervantes al cordobés, cómo iba dejando caer, en una mezcla de cobre y arena, que

la Generación del 23.[...] Lezama, que definió a Lorca muchos años después (y ya muy *lezamianamente*) como «una impulsión y una detención, sangre y espíritu», nos dice también que asistió fascinado a sus recitales en aquella ocasión”, en *La escritura de lo posible, op. cit.* p. 55.

⁶²⁹ Federico García Lorca llegaba desde Nueva York invitado por la *Institución Hispano Cubana de Cultura* que dirigía don Fernando Ortiz para dar una serie de charlas y conferencias. La primera charla, que tuvo lugar el domingo 9 de marzo y fue presentada por el escritor Francisco Ichaso se titulaba “Mecánica de la poesía”, leída en otras ocasiones como “Imaginación, inspiración, evasión”. El 12 de marzo leía “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII”, sobre Soto de Rojas, y el 16 “Canciones de cuna españolas”. Con estas primeras charlas, fue tal la repercusión de sus ideas estéticas y el embrujo de su palabra que la *Hispano Cubana* que lo había invitado para que dictara tres charlas sumó dos más al programa con el beneplácito del poeta. Así lee el 19 “La imagen poética de don Luis de Góngora” y finalmente, el 6 de abril, “Arquitectura del cante jondo”. Todas estas conferencias que fue leyendo en España y América desde 1922 a 1936, sufrieron muchas alteraciones y correcciones. De cada una de ellas nos da noticia exacta, de cada lectura, con sus variaciones, Miguel García-Posada en su edición de Federico García Lorca: *Prosas Completas*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997, pp. 1363-1370. Posteriormente, Lorca realizó una turné por la isla para seguir dando las mismas conferencias: una en Sagua la Grande, otra en Caibarién, dos en Cienfuegos y una en Santiago de Cuba, donde disertó sobre “La mecánica de la poesía”. Su estancia en esta ciudad se ha puesto en duda por mucho tiempo, e incluso en la edición de García-Posada se dice que “a finales de abril, quizá, en Santiago de Cuba”, *Ibíd*, p. 1366. El hallazgo entre la documentación celosamente guardada por la familia de Lorca de un boleto de los Ferrocarriles Consolidados de Cuba, con la perforación de la fecha de salida de La Habana para Santiago de Cuba el 31 de mayo de 1930, da por terminado este misterio. Lorca fue huésped en esta ciudad oriental de la isla del profesor y ensayista dominicano Max Henríquez Ureña, entonces director de la Escuela Normal para Maestros de Oriente. El jueves 12 de junio de 1930, después de tres meses de estancia en la isla, y no sin ciertas reticencias, parte Federico rumbo a España. Acerca de la estancia de Lorca en Cuba existe ya una abundante bibliografía. Los trabajos más destacados son: Urbano Martínez Carmenate: *García Lorca y Cuba: todas las aguas*, La Habana, Centro “Juan Marinello”, 2002. Carlos Ripoll: *Cuba en Lorca*, New York, Editorial Dos Ríos, 2007, libro producto de la revisión de la correspondencia entre García Lorca y el intelectual cubano José María Chacón y Calvo. En Internet se puede consultar de Luis Rafael Hernández: “Lorca en Cuba, Cuba en Lorca,” *Hipertexto* (2007) 5, pp. 35-43.

⁶³⁰ Prólogo de José Lezama Lima al libro de *Federico García Lorca. Conferencias y charlas*, La Habana, Ministerio de Educación, 1961. También publicado en *Lunes de Revolución*, 21 de agosto de 1961 en *Imagen y posibilidad, op. cit.* pp. 57-66. Citamos siempre por esta última versión.

eran tan de su gusto, “aquel agradable, aquel bienquisto, aquel sonoro y grave”, rayando las palabras, convirtiéndolas en una llave para reavivar las cenizas del gran racionero⁶³¹.

En el conjunto de la obra de Lezama, las alusiones a Federico García Lorca no son muy frecuentes, pero es indudable la alta valoración que tenía del juego característico de las metáforas lorquianas y lamentó, como Martí, su muerte trágica y gratuita al denunciar el poeta cubano el cainismo y la envidia que en demasiadas ocasiones sufren los poetas de toda latitud, y escribe en particular sobre el trágico final del escritor granadino:

Lo vemos también en toda la literatura, lo vemos en España en la poesía contemporánea, lo vemos en el caso de García Lorca, por ejemplo. En una tumba sin cruz un hombre hecho para expresar la raíz y los misterios de su raza, y todo el fondo ancestral y toda la gracia que como la sal del mundo avanzaba en cada una de sus metáforas; cómo a la postre este hombre tiene que ser asesinado.⁶³²

En 1930, Lezama, con diecinueve años, asiste pues a una conferencia de Federico García Lorca sobre la imagen y la poética de Luis de Góngora y Argote. Este hecho, confirma que en su más tierna juventud, Lezama tuvo ya contacto directo con la tradición literaria española contemporánea.

⁶³¹ José Lezama Lima: “García Lorca: Alegría de siempre contra la casa maldita” en *Imagen y posibilidad*, *op. cit.*, p. 61. Lezama se refiere, en efecto, al final de “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en que Lorca cerraba su intervención con estos versos de Cervantes sobre Góngora: “Es aquel agradable, aquel bienquisto / aquel agudo, aquel sonoro y grave / sobre cuantos poetas Febo ha visto” en Federico García Lorca: *Prosas Completas*, *op. cit.* p. 77.

⁶³² José Lezama Lima: *Fascinación de la memoria*, *op. cit.* p. 119.



Con Lorca, con la voz grave y solemne, modulada con acentos y cadencias, que el cubano recordara al prologar sus conferencias en La Habana, Lezama se acercaba también, coralmente, a la aún por entonces joven generación del 27. Y desde ellos, a sus maestros, a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, todos en plena producción literaria en aquel año de 1930. Con Lorca en La Habana, Lezama, a sus diecinueve años, se acercaba por primera vez a contemplar y escuchar, de viva voz, a un poeta y dramaturgo dotado con una creatividad lingüística deslumbrante, insertado, incorporado, a una tradición poética que se convertiría desde entonces en el reto del propio Lezama:

La tradición, como en la célebre frase sobre la libertad, fue para él [para Lorca] un don, pero fue también una conquista. Sabía que cuando la

tradición venía ya rendida, había que avivarla acariciando su tejido sutilísimo, sus ingredientes de inapresable vivacidad. Como sucede siempre en una gran tradición, hay una suma de los contrarios, una convergencia de las más soterradas y opuestas voces. Cómo las más afinadas cuerdas del culto marfil no se extinguen, sino van a subsumirse en las guitarras callejeras.⁶³³

El día de la onomástica de Lezama, un 19 de marzo de 1930, en el Teatro de La Comedia de La Habana (hoy desaparecido), Lorca ofrece su cuarta conferencia, “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, ya pasado algún tiempo, tres años, del homenaje por el Centenario que le rindió con sus compañeros de generación poética en Madrid y Sevilla. Este Lorca conferenciante, tan seguro de sí mismo, pudo transmitir una serie de razonamientos poéticos sin duda aclaradores para entender el hecho poético, creador, en su dimensión más esencialista, menos pintoresca, más profunda en definitiva.⁶³⁴ El aval que traía el autor del *Romancero* al centrar su exposición en la fenomenología poética de Góngora, consistía en que quien hablaba en aquel teatro no era un profesor, ni un estudioso, ni un investigador, sino un poeta, alguien que concebía su trabajo, la escritura en general, como una experiencia y no como un objeto de estudio. Esta credibilidad como poeta, esta fe en la poesía, convertía su palabra, sus ideas precisas, en un credo de convicciones casi religiosas.

Como Juan Ramón Jiménez durante su estancia en La Habana, a finales de la misma década, la palabra de estos autores centró a los jóvenes poetas de La Habana, previniéndoles de disputas vanas como las oposiciones tradicionales entre poesía culta y poesía popular, poesía oscura, poesía luminosa, e insistiendo en lo realmente relevante

⁶³³ José Lezama Lima: “García Lorca: Alegría de siempre contra la casa maldita” en *Imagen y posibilidad*, op. cit, p 59.

⁶³⁴ Muy acertadamente lo señaló Alain Sicard: “El concepto de creación es central en la lectura que Lorca hace del poema gongorino. La metáfora es el instrumento que permite, tal como lo quería Huidobro, crear un mundo autosuficiente capaz de sustituir el mundo natural” en “Lorca y Lezama en la luz de Góngora”, *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, edición de Consuelo Naranjo y Carlos Serrano, Madrid, CHIC / Casa de Velázquez, 1999, p. 250.

para la creación poética, el nacimiento de las metáforas, la creación de una nueva palabra, siempre existente pero nunca dicha de esas maneras. Lorca inicia la exposición de “La imagen poética de Don Luis de Góngora” precisamente volviéndose a la alternancia entre el gusto por lo popular y por lo culto que se dio con vehemencia durante los siglos áureos. El poeta de Fuentevaqueros recordaba al público cómo en los antiguos *Cancioneros* castellanos optaban por la inclusión de los llamados poetas populares o nacionales, mientras otras antologías, no incluían más que a poetas cortesanos y cultos. “Pero ya nuestra época no cree de ninguna manera en lo de poeta italianizante y poeta castellano”,⁶³⁵ concluye aquel Lorca que había pasado ya por la primera experiencia del cante jondo y del verso popular y había celebrado con intensidad al “ininteligible” Góngora. Lezama, recordando en su prólogo aquellas palabras, confirma este contrapunteo de formas y estilos, que no se oponen, sino que se enriquecen mutua e inevitablemente: “Cualquier posición asumida por el verso español, inmediatamente se impregna de su contrario”.⁶³⁶ La incapacidad de la crítica, de los lectores de Góngora en general, por dar una explicación comprensible al supuesto cambio de registro poético en el vate cordobés, con las *Soledades*, con el *Polifemo*, será motivo suficiente para achacar a ésta su ceguera poética, y consecuentemente, abordar él, Lorca, el anatema de lo oscuro con el que se calificó, durante siglos, el verso gongorino. Los criterios de la crítica eran, a juicio del poeta, de lo más variopintos y peregrinos, como el situar su persona y obra bajo los influjos del poder de la magia, un insistente gusto por llevar a cabo una apología del estilo oscuro, una grave perturbación mental o simplemente el querer llamar la atención de sus coetáneos:

Góngora -dictaba aquella noche el autor de *Poema del Cante Jondo*- ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la

⁶³⁵ Federico García Lorca: *Prosas Completas*, op. cit. p. 55.

⁶³⁶ José Lezama Lima: “García Lorca: Alegría de siempre contra la casa maldita” en *Imagen y posibilidad*, op. cit. p. 59.

rama novísima en las manos, esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora.⁶³⁷

Fue un reto aceptado por los jóvenes del 27 en particular, y por Lorca, por supuesto, pero también en aquella juventud de Lezama, aquellas palabras le debieron sonar al incipiente escritor como un órdago más, para hacer de Góngora, en su dificultad, en su exigencia verbal, en sus conquistas metafóricas, un referente constante entre sus preferencias poéticas. Lezama, además de esta apuesta por Góngora por parte de Lorca, pudo escuchar otra serie de razonamientos que, ahora conocido su sistema poético, podemos percibir con más nitidez la impresión que pudieron causar en aquel joven habanero y de qué modo sirvieron de pábulo para apostar por la literatura y la poesía, a él, por entonces, un estudiante más de la Facultad de Derecho.

En esta conferencia, la palabra más utilizada por Lorca para referirse al autor de *Soledades* es “metáfora”, pronunciada una y otra vez, término con el que Lorca centra el acierto gongorino. Más incluso se podría decir que es “caza-metáforas”, pues en el centro de su discurso, neutralizando los dos supuestos anteriores, poesía culta y popular, oscura o luminosa, y adelantándose a los juicios con los que cerrará su charla acerca de la existencia, o no, de la inspiración poética, Lorca nos describe a Góngora como el inventor de un nuevo método para “cazar y plasmar las metáforas”.⁶³⁸ La aventura poética de las *Soledades* o del *Polifemo* se convierte, en la lectura lorquiana, en una suerte de cacería continua de metáforas que tiene lugar en un bosque ausente del sentimiento humano caduco, en un paisaje neutro que va cambiando con el paso de las horas, una cacería, en fin, con pretensiones de permanecer, eternamente, en las metáforas de ledó nacimiento. A este Góngora cazador, nos viene a decir Lorca, no le

⁶³⁷ Federico García Lorca: *Prosas Completas*, op. cit., p. 57.

⁶³⁸ *Ibíd.* p. 57.

interesa tanto ni el tamaño ni la condición de la presa, sino poder cazar lo que nadie ve, presa insospechada que la vista detiene al unir y armonizar en un mismo sintagma metafórico sin orden ni proporción: “La metáfora -nos dice el poeta- une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación”.⁶³⁹ Realmente hasta este punto, Lorca tampoco decía nada nuevo acerca de la sustancia poética que crean las metáforas. Donde realiza un salto cualitativo en su discurso, es cuando manifiesta la insuficiencia de la vista para reconocer el círculo que abarca cada una de las metáforas, y cómo en esta finitud, en este límite, se encuentra, precisamente, su limitación. Es necesario “cazar y fijar” las metáforas - contrapone Lorca - con cada uno de los cinco sentidos. La vista, es decir, el cerebro o la imaginación, adolece de una irradiación finita, de un espacio misterioso que agota la propia fusión de los términos que componen la metáfora. Lorca distingue así entre la metáfora con vista, que se ahoga en sus propias aguas, y la metáfora con visión, que genera un cuerpo imperecedero que apunta a un infinito, la imagen:

La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. Aun los más evanescentes poetas tienen necesidad de dibujar y limitar sus metáforas y figuraciones. Y algunos, Keats o Juan Ramón Jiménez, se *salvan* por su plasticidad admirable del peligroso mundo poético de las visiones. La vista no deja que la sombra enturbie el contorno de la imagen que se ha dibujado delante de ella.⁶⁴⁰

En marzo de 1930 Lezama está escuchando, directamente de Lorca, términos y claves de la creación poética que finalmente lo serían también, bajo otras coordenadas y contenidos, de su propio sistema. Pero Lorca no insiste ni continúa esta idea, sino que retoma, de manera contradictoria, y señalando sin querer, las carencias gongorinas, la

⁶³⁹ *Ibíd.* p. 60.

⁶⁴⁰ *Ibíd.* pp. 60-61.

alta potencia metafórica del verbo gongorino,⁶⁴¹ pero también su insuficiencia y su escasa evocación órfica. Es, desde este límite, precisamente, desde donde partirá Lezama para desarrollar su apuesta poética. Donde Lorca concluye sus ideas sobre la metáfora gongorina y la convicción de que la imagen puede llegar a ser un mito creado, Lezama acepta el órdago e inicia en aquellos años una manera de concebir la poesía con una exigencia y una fe similar a la de un Góngora, pero con diferencias puntuales que el propio Lorca dejó planteadas: Góngora se queda en la metáfora vista, de un sentido, brillante pero limitada y traducible; Lezama avanza hacia la imagen, la metáfora como visión, con cinco sentidos, corporal, que convierte cada metáfora en imagen. El verbo gongorino, con sus alteraciones lingüísticas circulares, vuelve siempre al punto de partida. Cada metáfora es punto de partida y de llegada de la misma, ecuación que neutraliza cada uno de sus términos. Vista y ceguedad, límite e infinito, dos poetas, Góngora y Lezama, entre la propia intersección de Lorca y sus palabras:

Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de metáforas objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la naturaleza. El ciego está mejor en el campo de luz sin límite de la Mística, exento de objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría.⁶⁴²

Será en ese campo luminoso de la mística donde Lezama, en efecto, en su *Sierpe a don Luis de Góngora* encuentre precisamente las diferencias entre Góngora y San Juan, tan germinativas para su sistema poético del mundo. Volvamos a otras evidencias para ir de lo seguro a lo meramente especulativo, a hipótesis de influencias y confluencias, que nunca serán del todo demostrables y rigurosas, desde el momento en

⁶⁴¹ Desde una perspectiva parecida escribe Alain Sicard: “Lezama Lima no confunde imagen y metáfora como hemos visto a Lorca hacerlo, y como suele hacerlo la tradición. El autor de *Paradiso* separa imagen y metáfora y las articula para proponer una definición de la poesía que confunde lo poético con lo religioso, abarcando una concepción cristiana del mundo y del hombre”, en “Lorca y Lezama en la luz de Góngora”, *op. cit.* pp. 250-251.

⁶⁴² *Ibid.* p. 60

que el núcleo de nuestro trabajo se vuelca en acercarse a las claves de la creación poética que son, siempre, por definición, inefables en su origen, pero reconocibles en su determinante ir hacia el objeto poético, artístico o musical. ¿Por qué no hacer caso por tanto, en este lugar, al propio Lezama cuando habla y nos señala, a los críticos y lectores, los cuidados que debemos tener al atender su obra desde estos supuestos gongorinos?

Mi amiga Fina García Marruz dice que Góngora las cosas claras las volvía oscuras y que yo las cosas oscuras las volvía claras [...] Góngora partía de un color, de un metal, de un sonido, a los que aplicaba una hipérbole desproporcionada resuelta en un verbo poético con suficiente abertura para que el nuevo monstruo se rindiese como la seda. Yo parto de un oscuro y por una contemplación obsesionante logro establecer un centro irradiante en el centro de esa oscuridad que se fragmenta por la penetración de la mirada⁶⁴³.

Era costumbre citar la poesía de Góngora en términos de oposición entre claridad y oscuridad. El mismo Lezama formulaba una variante de esta oposición, definiendo al verso gongorino no tanto por su claridad sino por la luz propia que alberga: “La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación”⁶⁴⁴. Es muy probable que Lezama, a fin de cuentas, estuviese llamando la atención, maliciosamente, acerca de la manera en que se venía leyendo a Góngora, y en particular de la lectura que Dámaso Alonso llevaba intensamente. De 1927 son las siguientes palabras en las que éste intentaba profundizar acerca de las oposiciones binarias entre luz/oscuridad:

No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de una lengua de apurada perfección y exacto engarce gramatical, donde las

⁶⁴³ Remedios Mataix: *La escritura de lo posible*, op. cit. p. 132.

⁶⁴⁴ José Lezama Lima: “Sierpe de Don Luis de Góngora”, en *Obras Completas*, op. cit. p. 185.

imágenes acercadas han apresado y fijado las más rápidas, las más expresivas intuiciones de nuestra realidad eterna.⁶⁴⁵

Lezama se oponía a este tipo de crítica traductora con la que se perdían de vista accidentes, cimas y simas, que cada una de las composiciones podía conllevar. Con estas palabras lo dejó escrito en la *Sierpe de don Luis de Góngora*:

Los acercamientos a don Luis han sido siempre de sabios de Zalamea. Pretenden oponer malicia crítica a su verbal sucesión y enjalbegada seriedad a sus malicias. Pretenden leerlo críticamente y piérdenle el tropel, sus remolinos y desfiles.⁶⁴⁶

El método crítico para acercarse a otros autores y obras lo había denominado el propio Lezama como “potencia de razonamiento reminiscente”,⁶⁴⁷ una lectura del todo alejada de la crítica decimonónica que representaba fundamentalmente Menéndez Pelayo, pues los textos críticos de Lezama, profundamente creativos, se apoyan en la verdadera profundidad de las imágenes que impulsan cada una de las metáforas. Desde esta visión crítica es fundamental el concepto griego de *nemosine* o reconocimiento. Hay, en cada autor, en cada obra, ciertos aspectos que solo la memoria reminiscente consigue atrapar, un reconocimiento que implica una revitalización de la condición primigenia del hombre que, en Lezama, católico, órfico, es hombre arrojado al exterior, hombre caído, fuera ya del paraíso original. La crítica ha de señalar esta condición y los modos de reemplazar esta condición imperfecta del hombre. Hay una separación entre hombre y Dios, y si hay separación, puede haber camino, y este camino es lo que se constituye en la fenomenología crítica, con la noche oscura sanjuanista, y todas las

⁶⁴⁵ Dámaso Alonso: “Claridad y belleza en *Soledades*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, p.90.

⁶⁴⁶ José Lezama Lima: “Sierpe de Don Luis de Góngora”, en *Obras Completas, op. cit.* p. 185.

⁶⁴⁷ José Lezama Lima: “Julián del Casal”, en *Obras Completas, op. cit.* p. 66. Al estudiar la tradición cubana, y en particular Casal, en Lezama, nos extendemos acerca de este nuevo método de conocimiento crítico propuesto por el poeta cubano.

dimensiones análogas a las que se refiere el poeta cuando se hace crítico y se dedica al estudio de un autor.

El hondo sentimiento de exilio que sufre el hombre podrá mitigarse con la progresiva conciencia del acercamiento al origen, y es a partir de esta perspectiva desde donde se puede entender la misteriosa sentencia de Lezama sobre el vate cordobés: “Góngora, sin proponérselo, prepara la anunciación de lo que ya hay que sacrificar”.⁶⁴⁸ Lezama va definiendo su concepto de originalidad que implica, en él, una nueva sistematización de la tradición literaria y la apertura de nuevos espacios de confluencia a través de una lectura reminiscente de los clásicos españoles, en particular, pero extensible también a otros aspectos del saber cultural⁶⁴⁹. Lezama, desde muy joven, sintió la necesidad de establecer “una secreta continuidad” en la que situarse él mismo. Era natural que se opusiera a las exclusiones contemporáneas, y a la de los vanguardistas en particular pues, notablemente influido por Juan Ramón Jiménez, quiso describir, habitar y forma parte de esa “continuidad invisible” que precisamente la vanguardia quiso suspender.

Góngora y Lezama tienen por tanto dos puntos de partida muy diferentes. El cordobés parte de aquellas metáforas a las que hacía referencia Dámaso Alonso y esa que el poeta cubano menciona en esta cita. Metáforas triviales que llegan a constituir toda una lengua poética que se manifiesta a partir de colores y sonidos, elevando el

⁶⁴⁸ José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso” en *Obras Completas, op. cit.* p.47.

⁶⁴⁹ Cintio Vitier funde los valores de la poesía reminiscente y la expresión barroca cuando alude a *Muerte de Narciso*: “Si *Espejo de paciencia* encuentra el contraste barroco de lo mitológico y lo indígena, *Muerte de Narciso* se sitúa en la naturaleza mítica de abierta encarnación barroca. Aquel “sentimiento de lontananza” de que ya le hablaba 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 tiempo fabuloso de la fecundación y la paciencia. Basta por otra parte contrastar el gongorismo gitano de Lorca o los ejercicios retóricos de Alberti en homenaje a Góngora, con el verso de *Muerte de Narciso*, para comprender que estamos muy lejos de los fenómenos literarios de influencias, derivaciones o revalorizaciones. La libertad y apertura de la palabras en este poema, nos avisaban ya oscuramente sobre un barroquismo que no era el previsible”, en *La poesía de Lezama Lima...op. cit.*, p. 47.

plano natural lingüístico a un plano estético donde cada una de las metáforas e hipérboles nazcan y mueran. El monstruo verbal en Góngora tiene principio y fin, se rinde “como la seda”. En Lezama el proceso es a la inversa, el recurso metafórico opera para descubrir en lo oscuro una fenomenología que tienda hacia el infinito, intraducible, ininteligible. He aquí la diferencia fundamental, sustancial, que se debe apreciar entre el concepto de creación de Góngora y Lezama;⁶⁵⁰ en este mismo sentido ha señalado Veranini que “detrás de cada imagen de Lezama hay un concepto, cosa que no se puede decir de todas las metáforas gongorinas”.⁶⁵¹

La lectura que Lezama hace del autor de *Soledades* no sólo fue más crítica y profunda que la que le dedicó la vanguardia y los autores del 27, sino que su acercamiento consistió en una amorosa exégesis que a la postre le sirvió al punto de desentrañar las carencias de la poesía gongorina, “es decir, el punto a partir del cual él intenta forjar otra poética”.⁶⁵² No hay en Góngora una voracidad lingüística, semántica, como en Lezama. Para el poeta cubano, Góngora lleva la poesía hasta donde ésta deja de ser imagen del mundo, para incorporar, ella misma, el mundo. “La locura, la ‘incompletez de Góngora’ está en que el apetito ha de ser siempre infinito y circular – serpiente que se devora y hace desaparecer, que se anilla y anula”. Por eso el peregrino de las *Soledades* de Góngora no deja de ser un ser incompleto en el marco de una sucesión de escenas pastoriles intrascendentes: unas bodas rurales, escenas de caza, de cetrería, y en medio de todo esto, un peregrino, un náufrago solitario que se hace, conserva y materializa en metáfora, en sustancia metafórica. En Góngora el lenguaje no

⁶⁵⁰ No es otra cosa lo que nos viene a decir Arnaldo Cruz-Malavé cuando afirma: “Partiendo de la proliferación del barroco gongorino, Lezama intentaría resolver la tensión entre el código poético y el yo lírico “contemplando” a Góngora, centrando el código poético en una unión trascendente. Si Góngora aspira a la incorporación del mundo, Lezama aspira a más: a la sacramentalización de la realidad, “Al milagro, a la encarnación del verbo” en *El “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 13-14.

⁶⁵¹ Francesco Veranini: *Viaje Literario por América Latina, op. cit.* p. 530.

⁶⁵² Roberto González Echevarría: “Apetitos de Góngora y Lezama”, *op. cit.* p. 299.

denota ya una presencia sino que busca la plenitud en sí mismo; en Lezama la metáfora aspira a ser imagen, imagen de la resurrección:

En la estética barroca de Góngora, pero sobre todo en la de Quevedo, ese más-allá-del-fin lo marca el monumento funerario-petrificación de la imagen o lo escatológico, lo excremental. En Lezama ese más allá es el paraíso de la escritura⁶⁵³.

Se puede afirmar que Lezama es un autor barroco o gongorino, pero estas afirmaciones no dejan de ser triviales en cuanto no tocan el sentido, ni el sinsentido, de la creación poética en Góngora, en Lezama. Esta creación viene determinada por la distinta utilización que uno y otro hacen de la metáfora. De la metáfora como evasión, en Góngora, pasamos a la metáfora como creación. En Lezama la formación de la metáfora es un medio, no el destino hipertélico que evidencia de la lectura de *Soledades* o el *Polifemo*; la metáfora, en el sistema poético de Lezama, es participación en “la cantidad hechizada”, es decir, la resurrección de la Imago, la Imago encarnadora de la resurrección. En la relación que se establece entre los elementos sustanciales de la metáfora en el verbo lezamiano, lo esencial es la aparición de la imagen, una nueva realidad, que Julio Ortega describe con estas palabras:

Esas analogías parten de las desemejanzas, que integradas por un nuevo orden como semejanzas, se transforma en imagen: y esto es el mayor conocimiento poético, la ocupación del mundo por la palabra, el descubrimiento de la realidad en el revés de la forma.⁶⁵⁴

⁶⁵³ *Ibíd*, p.310. También Francesco Varanini se refiere a esto cuando escribe: “La desmesurada búsqueda de Lezama nos lleva a otro sitio: a crear un sistema poético del universo, un sistema más teológico que lógico, donde el poeta es causa de la resurrección y la poesía camino de iluminación, camino hacia el edén”, en “Contrapunto cubano del exceso y de la regla”, *op.cit.* p.520.

⁶⁵⁴ Julio Ortega: “La contemplación y la fiesta”, *op. cit.* p. 98.

La de Góngora es una poesía que trabaja del lado de la luz, con palabras y metáforas luminosas; la de Lezama, sin embargo, necesita de la oscuridad⁶⁵⁵. En otras palabras: “Góngora, en fin, no es poeta órfico; el barroco ‘complejo’ de Lezama sí lo es, y hasta el extremo”⁶⁵⁶. Lo vimos con la “Noche Oscura” de San Juan, con el “no rechazar” de Santa Teresa, con los sueños y la prosa satírica de Quevedo y ahora, de nuevo, se debe subrayar a propósito de la vinculación de Lezama con Góngora: la capacidad crítica y creadora, que en Lezama sabido es que obedecen a estrategias similares, tiene en la oscuridad la cualidad que determina la profundidad a la que puede llegar el verbo, la posibilidad de reconciliar al hombre con su pasado, con sus orígenes. En Góngora, sin embargo, la metáfora se puede abrir, tiene llave, que diría Dámaso Alonso. Góngora está asimilado al orbe poético de Lezama desde una raíz creadora. Si la poesía del cordobés, en efecto, puede llegar a entenderse traduciendo sus versos en prosa, su urdimbre tropológica en lugares reconocibles, su sintaxis culterana en oraciones de construcción simple, si se neutraliza cada hipérbaton traspasando el orden de las palabras a su lugar natural, si esto es así, en definitiva, la distancia de las

⁶⁵⁵ Gustavo Martín Garzo vuelve sobre estas diferencias a través del haz de metáforas entre San Juan, Góngora y Lorca: “Es en este punto donde hay que entender su distinción entre el poeta imaginativo (Góngora) y el inspirado (San Juan). Es una distinción que, en cierta forma, reproduce la que él mismo estableció poco antes entre el canto flamenco y el jondo en una célebre conferencia. El poeta imaginativo pertenece al dominio de la estética, de la lógica y del paisaje; el inspirado al de la noche, de lo que permanece cerrado, concentrado en sí mismo. Lorca escribe: “Canta como un ruiseñor sin ojos”. ¿Pero no es eso lo que hace Santa Brígida en la escena descrita? Ha cerrado los ojos, y al apoyarse en el altar, siente cómo la madera se abre y se puebla de sonidos e incitaciones extrañas. Si ese momento es poético es porque lo poético es siempre “lo que está en el filo, a punto de caer en el sitio de donde no se vuelve”. ¿Pero qué significa estar en el filo? Que el poeta, como luego dirá María Zambrano, es el que no teme su propia condenación. En su conferencia sobre Góngora, Lorca lo describe como un explorador, un aventurero que se interna en el bosque. Sabe lo que busca y lo persigue sin vacilación, negándose a las otras llamadas de la espesura. Su tarea es descubrir territorios, encontrar relaciones nuevas entre las cosas, iluminar el mundo con la metáfora.” En “Sobre la poesía”, *El País*, 9 de septiembre de 2000. Admirador de la obra de Lezama, Martín Garzo fue el editor de una revista de poesía cuyo título hacía honor a unas palabras del cubano, *Un ángel más*, tomadas de la siguiente cita: “Mientras el hormiguero se agita - realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre-, pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto, voy a pintar un ángel más*”, en Lezama: “Nota de recorrido”, *Espuela de Plata*, (1941), p. 1.

⁶⁵⁶ Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, en *Lezama Lima, op. cit.* p. 319.

metáforas gongorinas y lezamianas es del todo insuperable, en su configuración y en su finalidad.⁶⁵⁷

La metáfora en Lezama profundiza y se hace oscura como espacio de creación, como lugar en el que se ha de fraguar la unidad perdida -matriz genesíaca- mediante una acción híbrida de asombro y de extrañeza, de contemplación y de palabra, de quietud y de tensión, de resurrección -matriz evangélica-⁶⁵⁸. La oscuridad gongorina forma parte de una dimensión estética del lenguaje, mientras la oscuridad lezamiana es el componente de su fenomenología espiritual. En los trabajos que dedicó a Góngora o en aquellos en los que aparece con cierto protagonismo el vate cordobés se da este movimiento pendular crítico: Góngora, sí, pero su elocuencia verbal parece insuficiente para acceder a los misterios de la metafísica y del hombre.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ “Esto -comenta Arcos- no opera de igual modo en Lezama, que elimina las claves para acceder al referente: su salto es tan grande, trasvasado por la experiencia del simbolismo y de la vanguardia, que su tropología puede soportar la denominación de mágica y/o efectiva. Y no es que no exista un referente, es que este es transfigurado por las complejas mediaciones de la mirada del poeta”, en Jorge Luis Arcos: *La palabra perdida*, op. cit. p. 189. También Aída Beauplied lo destaca: “Lezama ve la dificultad que usualmente presenta un poema de Góngora como “incitación”, y afirma que por mucho que nos confunda el rayo de luz con que nos sorprende la metáfora gongorina, lo que ésta termina haciendo es invitarnos a descifrarla, incitarnos reconstruir su significado. El significado siempre es rescatable y por eso para Lezama Góngora es, a pesar de todo, el poeta del sentido”, en *Narciso hermético: Sor Juan Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 144.

⁶⁵⁸ Alina Camacho-Gingerich, nos viene a decir lo mismo: “Góngora no posee la misma fe de Lezama en la encarnación del Verbo, en la resurrección de todas esas asimilaciones y diferencias unidas en el sacramento de la poesía. El barroquismo de Lezama es nocturno, órfico, en busca siempre del “eterno reverso enigmático”; se desenvuelve en la oscuridad, desciende a los abismos, para emerger luego con la verdadera luz, la iluminación del conocimiento”, en *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en “Paradiso” y “Oppiano Licario”*, op. cit. p. 46. También Rita V. Molinero ha distinguido el diferente concepto de la metáfora en Góngora y Lezama a partir del estilo gongorino que estudiara exhaustivamente Dámaso Alonso para concluir este apartado sentenciando que en Lezama hay algo más que un estilo barroco y que para el poeta cubano “la poesía no es un simple divertimento de la Literatura con mayúscula, sino una actividad indispensable para la salvación del hombre, es decir, su Resurrección”, en *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, op. cit. pp. 98-99.

⁶⁵⁹ Es evidente que estos juicios son compatibles con el reestablecimiento de las similitudes estéticas y verbales que se puedan dar entre Lezama y Góngora apuntadas por la crítica. Lillian D. Berton señala por ejemplo: “Se complementan estos rasgos estéticos en la poesía lezamiana con recursos lingüísticos que apuntan asimismo hacia el barroco como el encabalgamiento / desbordamiento, y rasgos estilísticos como son las causalidades metafóricas de gran apertura semántica y las imágenes de ausencia, lejanía y movimiento que conjuntamente con los rejuegos de la luz difusa y el claroscuro van a esclarecer ese universo fabuloso que es la poesía lezamiana”, en *Linguistic and stylistic approaches to the poetry of José Lezama Lima*, op. cit. p. 109.

CAPÍTULO V

EL SIMBOLISMO FRANCÉS:

NUEVOS FUNDAMENTOS PARA LA IMAGEN

NAZARENA

DE JOSÉ LEZAMA LIMA

V.1. LAS LETRAS FRANCESAS EN HISPANOAMÉRICA Y LEZAMA

París y la literatura francesa ocupan un lugar de privilegio en las biografías y la formación intelectual de la gran mayoría de escritores y artistas hispanoamericanos que vivieron y crearon entre *el fin de siècle* y el cambio de capitalidad cultural, tras la Segunda Guerra Mundial, de la ciudad del Sena a Nueva York.⁶⁶⁰ En la mayoría de los grandes escritores hispanoamericanos del siglo XX, desde Rubén Darío a los escritores del *boom*, París siempre fue, en algún momento de sus vidas, “una fiesta”, una ciudad de letras y amistad. La relación, vinculación y la mutua fecundidad creadora entre París, Francia en general, y la literatura y el arte hispanoamericanos es sin duda asunto de capital importancia para entender la evolución de la literatura hispanoamericana en su desarrollo trasatlántico y triangular entre Europa -París y España- las capitales de América del Sur y su evolución en los ramales de la Norteamérica del último tercio del siglo XX y lo que va del XXI. Un triángulo de relaciones y nombres que fluyen y cruzan el Atlántico, y que en su devenir han ido constituyendo la historia, dinámica y versátil, de la literatura hispanoamericana⁶⁶¹. Algunos hitos de esta vinculación gallo-hispanoamericana son conocidos y se han convertido en capítulos imprescindibles de la literatura hispanoamericana, como la aclimatación del Modernismo en París de la mano de su fundador Rubén Darío, quién vivió durante varios años en la capital del Sena⁶⁶²,

⁶⁶⁰ Para esta cuestión remitimos al número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* (2005), 658, “Dossier: París en la literatura hispanoamericana” en el que además se ofrece una amplia bibliografía acerca de estas relaciones entre París y la cultura hispanoamericana.

⁶⁶¹ Desde esta perspectiva surge el Proyecto Trasatlántico dirigido por Julio Ortega desde la Universidad de Brown: “En esta época de globalidad, nuestro Proyecto quiere ser una defensa de las particularidades; no para negar lo global sino para distinguir los valores de la diferencia. Creemos que lo global no es sólo lo hegemónico sino la interacción de las regiones, la producción de lo particular. Más allá de los sistemas de consolación autorizada, la nueva historia cultural que nos ocupa es una reconfiguración del presente; esto es, una memoria transatlántica en devenir.” En la web del Departamento se desarrollan todos estos principios: http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/transatlantic_project/ [09-12-2008]

⁶⁶² Véase de Cristóbal Pera: *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Berna. Peter Lang. 1997. No es necesario detenernos en las influencias extranjeras, especialmente francesas y tan conocidas, que pueden notarse en *Azul*, *Los raros* y *Prosas profanas*, porque a cada paso hay un eco de las lecturas predilectas del poeta: Leconte de Lisle, Maurice du Plessys, José María de Heredia, Maurice de Guérin, Moréas, Samain, Banville, Barbey d'Aureville, Verlaine,

las estancias de Miguel Ángel Asturias por la gran urbe desde 1924, determinantes para la composición de algunas de sus novelas siendo enterrado finalmente en esta misma ciudad⁶⁶³; la peculiar y familiar relación con Francia y París de Alejo Carpentier en la que trabajó como embajador de Cuba⁶⁶⁴ o la multitud de referencias a autores franceses en la obra de Alfonso Reyes tras su paso por París, decisivo en particular para la recuperación gongorina que el escritor mexicano hizo junto a Fouché-Delbosc⁶⁶⁵.



52. Rubén Darío (1867-1916), Alfonso Reyes (1889-1959), Alejo Carpentier (1904-1980) o Miguel Ángel Asturias (1889-1974) fueron algunos de los escritores hispanoamericanos que mantuvieron una mayor relación, cultural y personal, con el París de la primera mitad de siglo.

La deuda de estos primeros fundadores de la literatura hispanoamericana contemporánea con París y los intelectuales franceses es indudable, y continuó en las generaciones posteriores, con Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy, y tantos y tantos otros, que

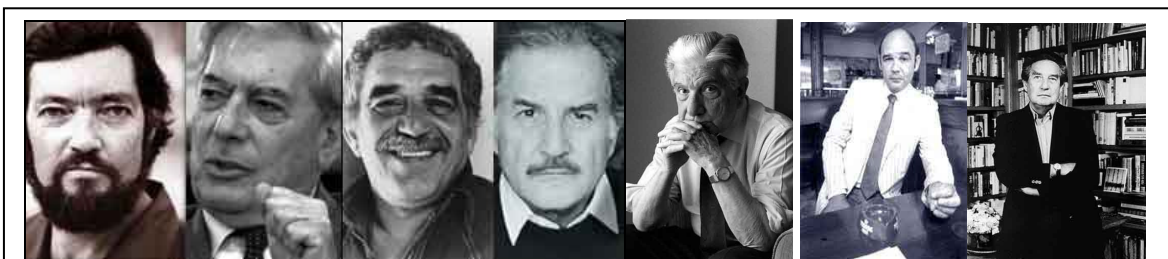
Eugenio de Castro, y Gabriel D'Annunzio. Ilustrativamente señala Raimundo Lida: “La lengua de Francia, civilizadora y mediadora, da al poeta mucho más que lo estrictamente francés. A él le basta leerla para sentirse audazmente cosmopolita y muy antiguo y muy moderno”, en Rubén Darío: *Cuentos Completos*, “Estudio preliminar”, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. LVI.

⁶⁶³ Asturias mantuvo una relación muy estrecha con París desde la publicación en 1931 de sus *Leyendas de Guatemala*. Está enterrado en el cementerio parisino de Père-Lachaise. Gerard Martín en su minuciosa biografía para la edición de *Leyendas de Guatemala* anota en el año 1924: “Viaja a París el 14 de julio y en septiembre pasa a vivir en la capital francesa, mientras que, en Guatemala, muere el dictador Estanda Cabrera el día 24”, en Miguel Ángel Asturias: *Leyendas de Guatemala*, Costa Rica, Editorial Universidad de Costa Rica, Colección Archivos, UNESCO, 2000, p. 495.

⁶⁶⁴ Para esta relación, consultar el artículo de Pedro de la Hoz, “Alejo Carpentier, París y la música popular cubana”, en <http://www.ucentral.edu.co/humanidades/hojas-> [09-12-08]

⁶⁶⁵ Me he extendido en este aspecto al argumentar la recuperación de Góngora por la crítica francesa en el Capítulo IV. “Trasuntos del Carmelo y el Barroco en José Lezama Lima”. En particular en el punto IV.3.1. “Góngora y el Barroco. Actualidad y presencia en la literatura moderna hispanoamericana”.

mantuvieron una relación inexcusable con la ciudad y la lengua de Rimbaud, Mallarmé, Proust o Valéry.⁶⁶⁶



53. Casi la gran totalidad de los grandes escritores hispanoamericanos que desarrollaron su obra a lo largo de la segunda mitad de siglo mantuvieron también una estrechísima relación con la ciudad del Sena: Julio Cortázar (1914-1984), Mario Vargas Llosa (1936), Gabriel García Márquez (1927), Carlos Fuentes (1928), Augusto Roa Bastos (1917-2005), Severo Sarduy (1937-1993) u Octavio Paz (1914-1998), vivieron de hecho durante cortas o largas temporadas en París.

En este contexto y a partir de esta exigua descripción de la vinculación de la literatura hispanoamericana y francesa, nada puede resultar más natural y ortodoxo que un escritor con el oído y la omnívora curiosidad intelectual de José Lezama Lima se acercara, leyera e incluso tradujese a los escritores contemporáneos franceses⁶⁶⁷. Pero el poeta cubano, a diferencia de sus contemporáneos hispanoamericanos, nunca fue a París, es decir, no hay en su biografía datos que tengan que ver con visita o estancia alguna en la capital francesa, ya sea por motivos políticos, diplomáticos, culturales, existenciales, o todos a la vez. Los datos más contundentes de su vinculación a los escritores de la lengua de Marcel Proust se encuentran, no tanto en las referencias personales a cada uno de ellos, a Mallarmé, Valéry, o Baudelaire, sino en el compromiso mutuo, moderno, de la literatura contemporánea francesa con la potencia

⁶⁶⁶ Dos importantes revistas publicadas en París pero realizadas por intelectuales hispanoamericanos delatan la importancia de la capital francesa como centro de la cultura hispanoamericana en Europa, fundamentalmente entre los años sesenta y setenta. *Mundo Nuevo* (1966-1971), dirigida por Emir Rodríguez Monegal, que publicó a Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Sarduy, Puig o Donoso y *Libre* (1971-1972), también radicada en París, y que tuvo como principales mentores a Octavio Paz y Juan Goytisolo. Todos estas circunstancias fueron especialmente importantes para la consolidación del “boom latinoamericano” como relata en José Donoso en su *Historia personal del “boom”*, Barcelona, Anagrama, 1972 y su edición posterior, más amplia, *Historia personal del «boom»*. Con apéndice del autor y de María Pilar Serrano, Barcelona, Seix Barral, 1983.

⁶⁶⁷ Para este aspecto es fundamental la consulta del libro de Carmen Suárez: *Biblioteca francesa de José Lezama Lima (Bibliografía)*, Ciudad de La Habana, Taiwán, 2003.

creadora del lenguaje. Lezama se une a la poesía simbolista en particular,⁶⁶⁸ en su ánimo por fundar una nueva relación entre las palabras y la realidad, a través del culto a toda palabra naciente que en su decir, muere, y en su silencio gregario, hace comparecer a “las palabras de la tribu” que había anotado el mismo Mallarmé en su *Tombeau* de Edgar A. Poe.⁶⁶⁹

No obstante, se pueden citar varios acontecimientos que refuerzan aún más esta idea central del aprecio y el interés de Lezama por la lengua y la literatura francesas. Durante años el escritor cubano elaboró todo un “Programa de Literatura Francesa”,⁶⁷⁰ que estuvo a punto de dictar en más de una ocasión pero que finalmente quedó como inédito. En las revistas que dirigió, fundamentalmente en *Orígenes*, publicó varias traducciones de escritores franceses como Maurice Sceve, Marcel Proust, Saint Simon o Jules Superville.⁶⁷¹ En *Paradiso*⁶⁷² las alusiones a los autores franceses son frecuentes y París no deja de tener por otra parte un protagonismo notable en *Oppiano Licario*.⁶⁷³

⁶⁶⁸ La bibliografía de este amplio periodo de la literatura francesa y del simbolismo en particular es, prácticamente, inabarcable. Citamos los títulos en castellano o con traducción castellana más significativos y cuya lectura es complemento de la lectura, muy particular, que Lezama hace de todos ellos, de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry o Claudel. Del italiano Mario Praz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado, 1999. De Marcel Raymond: *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969. De L. M. Todó: *El Simbolismo*. Barcelona, Montesinos, 1987. De A. Balakian: *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969. Por último el muy útil diccionario de Luis Antonio de Villena: *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Madrid, Valdemar, 2001.

⁶⁶⁹ Como homenaje a su admirado Poe, “Le Tombeau d’Edgar Poe” Mallarmé había escrito: “Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange / Donner un sens plus pur aux mots de la tribu, / Proclamèrent très haut. Le sortilège bu / Dans le flou sans honneur de quelque noir mélange”, en Mallarmé: *Oeuvres Complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. París, Gallimard, La Pléyade, 1945, p. 189. Traducción de Pablo Mané: “Ellos, como un vil sobresalto de hidra que oyera otrora al ángel / dar un sentido más puro a las palabras de la tribu, / proclamaron muy alto el sortilegio bebido / en la corriente sin honor de alguna negra mezcla”, en *Mallarmé: Poesía Completa*, Barcelona, Río Nuevo, 1979, p. 173.

⁶⁷⁰ Este “Programa” se ha publicado en varias ocasiones. Ver el “Programa de Literatura francesa”, en *Albur*, (1992), XIV, pp. 50-70. En *Archivo de José Lezama Lima*, op. cit. pp. 309-362. En la edición facsimilar de *Albur (Órbita)*, selección y prólogo de Diana María Ivizate González e Iván González Cruz. Transcripción y notas de Iván González Cruz. Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 357-370.

⁶⁷¹ Todas estas traducciones de José Lezama Lima al francés se encuentran en el epígrafe “E. Traducciones” del manual de Justo C. Ulloa: *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: Guía y compendio bibliográfico*, op. cit. p. 51.

⁶⁷² Además de las propias alusiones a los escritores franceses en *Paradiso*, consultar “Imagen de Francia en *Paradiso*” de Lucas Garve, en <http://cubanet.org/CNews/y07> [21-10-2008]

⁶⁷³ Consultar estas referencias en José Lezama Lima: *Oppiano Licario*, ed. de César López, Madrid, Cátedra, 1989.

Así y todo, lo más destacable en la vinculación de Lezama con la literatura francesa, tanto por sus referencias explícitas como por el desarrollo de sus argumentos poéticos, permanece en sus ensayos en los que aborda, sucesivamente y desde su personal óptica, la obra de los escritores simbolistas franceses.

Desde sus primeros trabajos en la década de los años treinta, Lezama incorporó la literatura francesa, la cultura gala en general, a sus preferencias intelectuales. Dedicó específicos trabajos a Rimbaud, Mallarmé, Valéry o Claudel, entre otros, que son por otra parte, de especial relevancia para la formulación de su sistema poético, pues de hecho, estos poetas se cruzan en la formación intelectual de Lezama, enredándose entre las ramas del árbol central de la literatura castellana que tanto frecuentó el autor de *La Fijeza*. Tanto las letras castellanas como las francesas no aparecen sin embargo en la obra lezamiana de manera autónoma, independiente a su existencia americana, sino que precisamente fueron incorporadas sistemáticamente por Lezama al paisaje poético americano, consustancial a su vida y obra, por nacimiento inevitablemente, pero también a través de su formación sensorial e intelectual. Lezama finalmente sumerge todos estos elementos, cercanos, lejanos o extraños de la tradición francesa, castellana o americana en un río poético por el que no dejará de navegar desde su primera juventud. Es en este ámbito de configuración poética, creativa, desde donde se debe apreciar el aporte del simbolismo francés a la formación poética de Lezama, en sincronía con la cultura española y americana, en su apreciación destructiva del lenguaje y en su impulso por la regeneración de la palabra, siempre en definitiva al encuentro de un fulgor -matriz genesíaca- en el que confluyen las diferentes tradiciones para continuar el itinerario nazareno -matriz evangélico- de la resurrección.⁶⁷⁴

⁶⁷⁴ Una vez más, sin embargo, debemos anotar que en este trabajo no se pretende abordar, ni mucho menos agotar en este punto, las relaciones literarias entre el escritor cubano y los escritores franceses, de influencias o contrainfluencias mutuas, de valoraciones, positivas, neutras o negativas. En nuestro



54. Casa natal de Rimbaud en Charleville

V.1.1. ILUMINACIONES DE RIMBAUD EN LEZAMA ⁶⁷⁵

En “La calle de Rimbaud”⁶⁷⁶ el autor de *La Fijeza* se detiene en aspectos del *enfant terrible* francés muy cercanos desde luego a su propia sensibilidad como la ausencia del padre por una muerte precoz, la conversión del hogar materno de Charleville como refugio insoslayable ante los misterios de la propia existencia, o el relevante papel de su hermana para anotar y cuidar del prodigio y el proceso de la escritura de su hermano, son, sin duda, circunstancias vitales que a Lezama le gusta señalar de Rimbaud y con las que se encuentra afín, unidos por un destino común que

horizonte, una vez más, se encuentra la formación del pensamiento poético de José Lezama Lima a partir de una doble matriz, genesiaca y teofántica, y consecuentemente la lectura de los ensayos que dedica fundamentalmente a Rimbaud, Mallarmé, Valéry y Claudel, en su admiración, asimilación y depuración, será una descripción de la lectura cristológica que el autor de *Paradiso* realiza acerca de estos escritores. Cuando realizamos el ejercicio lector y crítico de los ensayos de José Lezama Lima, asistimos a un doble juego. Por una parte el poeta da cuenta de la propia lectura que hizo de un escritor para pasar, de esta lectura, a una escritura en la que manifiesta los destellos y pifias del escribiente. En la misma jugada, en la misma escritura, el propio Lezama nos habla de sí mismo, de los materiales con los que va recomponiendo su sistema poético del mundo.

⁶⁷⁵ Metodológicamente, para el recorrido de la vinculación de Lezama con los poetas franceses simbolistas, seguimos la secuencia cronológica de la formación de este movimiento poético entre 1850 y 1950 aproximadamente, y no el orden de aparición de los sucesivos trabajos del autor de *Paradiso*.

⁶⁷⁶ José Lezama Lima: “La calle de Rimbaud”, en *Tratados en La Habana, Obras Completas, op. cit.* pp. 487-491.

lanza su punta de flecha desde la inocencia de su infancia al desafío siempre incierto del porvenir.⁶⁷⁷

Para Lezama, tanto la poesía como la prosa de Rimbaud obedecen a una experiencia que tiene lugar en el límite mismo de su propia existencia y, desde esta perspectiva, los pasos que el autor de las *Iluminaciones* fue dando en su vida fueron, de algún modo, no tanto pasos sino zancadas hacia delante y atrás de ese propio límite al que fue, desde su adolescencia, existencialmente propenso. Con la familia, con los estudios, con los amigos, en su ir y venir desde su pueblo natal, Charleville, a su vida disoluta en París, Londres o Bruselas, su escritura, su vida y así su muerte, todo es una experiencia que se sitúa en el límite, umbral de sombra y luz, en la exigua frontera lingüística que existe entre la virginidad del mundo y el nombramiento de lo Absoluto. Cuando Lezama abarca de un golpe la vida y la obra de A. Rimbaud presupone, a partir de W. Worringer, lo que llama “la cultura de las altas empalizadas”,⁶⁷⁸ empalizadas

⁶⁷⁷ En castellano, contamos para todos estos aspectos de la vida de Rimbaud con el libro de Emid Starkie: *Arthur Rimbaud. Una biografía*, Madrid, Siruela, 2007. De este pequeño pueblo de Charleville, su biógrafa escribe: “Cuando un viajero llega a Charleville desde la ajetreada y ruidosa capital advierte al instante su encanto y se apodera de él una sensación de paz que procede de los tranquilos y nobles edificios; pero esto quizá se deba a que no está obligado a pasar sus días entre ellos. Arthur Rimbaud no vino de fuera sino que nació en Charleville”, p. 30. En el ensayo de Lezama se plantea en buena medida los círculos concéntricos que el adolescente poeta francés fue marcando entre su villa natal, Charleville, y la metrópolis, París, Londres o Bruselas. De ahí el título del trabajo, como metáfora de la vida del poeta, “La calle de Rimbaud.” Acerca de la “rigidez sustitutiva matriarcal” mencionada por Lezama en su trabajo, además de los comentarios de Starkie en su mencionada biografía, “Vitalie Rimbaud era una mujer dura y severa, aunque capaz de nobleza y magnanimidad y, en ocasiones, incluso de comprensión”, *op. cit.* p. 36, se debe consultar de Françoise Lalande: *La madre de Rimbaud*, Madrid, Funambulista, 2004 en el que la autora lleva cabo una hagiografía de la figura de la madre del poeta francés. Ante la obligación de criar sola a sus cuatro hijos había buscado ayudas morales y religiosas que a veces le resultaron insuficientes; de ahí que la autora defienda su excesiva dureza: “Aquel furor que la devoraba, no sabía hacia quién debía dirigirlo. Desconocía de dónde le venía. No podía expresarlo con palabras. Sólo podía sufrir dentro de sí ese sufrimiento teñido de rabia. Y, a veces, era más fuerte que ella. Vitalie rompía en sollozos, corría a refugiarse al borde del Mosa. A veces también ella estaba en cólera y arremetía contra quien estuviera cerca de ella.”, p. 91. En definitiva Lezama no hace sino explicitar lo que muchos años después, un admirador también del propio Rimbaud como Pere Gimferrer, dejó escrito: “Rimbaud no surge de la nada, no es una especie de iluminado aunque escribiera de iluminaciones. Surge de tres lugares, de tres fuentes: la educación que recibió, el ambiente literario de su país y de su tiempo, y la circunstancia antes mencionada de que escribió su obra entre los quince y los veinte años.” En Pere Gimferrer: *Rimbaud y nosotros*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005, p. 14.

⁶⁷⁸ De Wilhem Worringer (1881-1965) Lezama conocía, cuando menos, la traducción de dos de los libros más importantes del historiador alemán: *El arte egipcio: problemas de su valoración*. Traducido del alemán por Emilio Rodríguez. Buenos Aires, Revista de Occidente, Argentina, 1947 y *La esencia del*

urbanas como límite entre el espacio primitivo sin nombrar y los nuevos espacios de la urbe moderna. El poeta cubano pone de este modo el acento, sobre todo, en el cometido fundamental desempeñado por la ciudad en la configuración imaginaria del Rimbaud de París o Londres, con el que va conformando los textos en prosa de las *Iluminaciones*, y es que, de hecho, todas las referencias poéticas que el poeta cubano subraya del francés en “La calle de Rimbaud” están tomadas de estas *Iluminaciones*.

Lezama se centra en un principio en el texto “Infancia II” para configurar el sentido último del límite de la ciudad rimbaldiana, de la moderna ciudad, de un París o Londres al citar del poeta francés: “Las empalizadas son tan altas que sólo se divisan las ruidosas cimas. Por otra parte, allí dentro no hay nada que ver”⁶⁷⁹ con lo que se viene a subrayar que el universo rimbaldiano adquiere de este modo sus componentes, básicamente, del paisaje urbano. La fragmentación y la discontinuidad de las calles y los barrios, de los cruces y avenidas, encuentran su analogía en las propias líneas de la escritura, en los breves y dispersos textos en prosa de Arthur Rimbaud. Así como el poeta ocupa la ciudad, con su deambular incierto, tanteando, así ocupa el poema o cualquiera de las composiciones en prosa el cuerpo de *Iluminaciones*: “Obstinación de la dispersión, como una descarga de pólvora extendida por toda la ciudad”,⁶⁸⁰ señala el propio Lezama al respecto. Asombro y nacimiento, del hombre, de la ciudad, del universo, no como dos naturalezas distintas separadas o solapadas, sino contrapunto y adecuación a un mundo al que se acaba de llegar.

Es así en la lectura que hace el autor de *Oppiano Licario* a un texto como *Alba* en donde se evoca el nacimiento primitivo del alba: el despertar de las olas, las piedras y

estilo gótico. Traducción del alemán por Manuel García Morente. Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1947.

⁶⁷⁹ Originalmente en francés, Rimbaud había escrito: “Les palissades sont si hautes qu’on ne voit que les cimes bruissantes. D’ailleurs il n’y a rien à voir là-dedans.” En Arthur Rimbaud: *Ouvres Complètes*, París, Gallimard, La Pléyade, 1972, p. 123. Para la edición en castellano se maneja, para la prosa, Arthur Rimbaud: *Prosa Completa*, ed. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1997, p. 208.

⁶⁸⁰ José Lezama Lima: “La calle de Rimbaud”, *op. cit.* p. 488.

los alimentos, la conquista de las flores, la cascada que inicia su salto, los álamos que se agitan, mientras va inundando el alba entre campanarios y cúpulas, en definitiva, el nacimiento de la gran ciudad. *Alba*, sed y saciedad de lo absoluto, se ocupan, en efecto, de este sueño, pues cuando todo, naturaleza, ciudad, conciencia, empiezan a despertar, cuando en lo alto del camino se empieza a sentir levemente el inmenso cuerpo del alba, es entonces, esencia trágica del universo rimbaldiano, cuando todo se diluye en ese despertar y aparece el nudo órfico de la composición, pues “El alba y el niño cayeron a lo hondo del bosque”.⁶⁸¹ Además de la representación de esta nostalgia primitiva en la que se fija Lezama, no podía pasar desapercibido en el poeta cubano un detalle fulminante de *Alba*, como es la aparición del gallo. Escribe Lezama: “Cuando en las *Iluminaciones* se alborozaba por el descubrimiento de una cascada, no corre a los otros para entregarles el secreto, sino es al gallo a quien le entrega esa ofrenda”.⁶⁸² El horizonte de los desciframientos no es una ecuación que va del misterio a la lógica, de un descubrimiento nominal, metafórico, a su explicación causal; Lezama, con Rimbaud, entiende cada nacimiento como una experiencia intransferible e inasible, que se alimenta de cada secreto y que sólo el gallo, voz del alba, conserva y emerge cuando la noche y el día se empiezan a fundir. Lectura órfica y de esperanza es la que nuevamente va presentando Lezama de Rimbaud, de sus *Iluminaciones* y de un fragmento tan aclaratorio como el de *Alba*.⁶⁸³

⁶⁸¹ *Ibid.* p. 488. Originalmente, Rimbaud escribe: “L’aube et l’enfant tomberent au bas du bois”, en *Ouvres Complètes, op. cit.* p. 141. En la versión castellana: “Alba y niño cayeron en el fondo del bosque”, en *Prosa completa, op. cit.* p. 227.

⁶⁸² José Lezama Lima: “La calle de Rimbaud”, *op. cit.* p. 488.

⁶⁸³ Acerca del carácter órfico del movimiento simbolista y de Rimbaud y las *Iluminaciones* en particular, se han tenido muy en cuenta las páginas del libro, ya citado de Walter. A. Strauss acerca de la presencia órfica en la literatura moderna contemporánea. En su revisión general de la obra rimbaldiana no parece casualidad su detenimiento en las *Iluminaciones* y en el mismo fragmento que Lezama, “Alba”, del que señala: “But the main interest of *Les Illuminations* has to do with the fact that here, as well as in the “poems of eternity and bliss,” Rimbaud comes as close to the Orphic as he ever would. The Promethean attitudes of “La Bateau ivre” and the *Lettres du voyant* are metamorphosed into a Dionysiac-Orphic rapture in which the spectacle of human endeavour and experience is transmuted into the most exquisite and poignant kind of identity of poet and world – a total pantheism, a special kind of Orphism in which the phenomena of nature need no longer be tamed because they are already in tune with the poet-

Las vivencias de Arthur Rimbaud en los límites -empalizadas- de la gran ciudad provocan la constante ausencia de la totalidad, y en la que se echa en falta lo que se podría denominar en términos de E. Jabès “la experiencia del desierto”⁶⁸⁴ por la que Rimbaud, radical, dejaría la gran ciudad para vivir la ciudad africana. En la urbe moderna sólo la poesía le hace completar siquiera su existencia, mientras que en África puede ya dejar de ser poeta. Lezama especula en este sentido: si Rimbaud hubiese tenido su infancia y adolescencia en una ciudad africana, primitiva, y en su madurez hubiese llegado a un París o Londres, a la inversa de lo que realmente le ocurrió, quizás la escasa obra del poeta francés hubiese alcanzado una extensión mayor, y esa ausencia de totalidad, en su infancia, se podría haber formulado en años sucesivos, en nuevos textos y poemas. “Pero así como es”, asiente el poeta de La Habana, no queda sino fijarse en sus extremos poéticos y en uno de los términos que más le fascinan de las *Iluminaciones*: “La fuente de seda”.⁶⁸⁵ La raíz trágica que se observó en el nacimiento del alba, en la composición del mismo nombre, nos hace asumir la fugacidad y lo ilusorio que resultan, a fin de cuentas, las imágenes. Como todo universo poético, y más en el rimbaldiano, los riesgos de caer en el caos absoluto y de difuminar cada palabra y cada elemento en una red sin hilos, hacía necesaria la aparición de un conjunto de

adolescent, as for example in “Aube.” En Walter. A. Strauss: *Descent and return. The orphic theme in Modern Literatura, op. cit.* pp. 225-226. Traducción: “Pero el aspecto más interesante de *Las Iluminaciones* tiene que ver con que en este punto, así como en sus “Poemas de eternidad y felicidad”, Rimbaud está más cerca que nunca del Orfismo. La actitud prometea de “El barco ebrio” y las *Lettres du voyant* se transforman en un rapto dionisiaco-órfico en el que el espectáculo del esfuerzo y la experiencia humana se convierten en una conmovedora fusión del poeta y el mundo – un panteísmo total, una clase especial de Orfismo en el que el fenómeno de la naturaleza no necesita ser más domesticado ya que está en perfecta sintonía con el poeta adolescente, como por ejemplo, en “Alba”. [La traducción es mía]

⁶⁸⁴ Utilizo la expresión y la experiencia del poeta Edmond Jabès, tan similar a la de Rimbaud pero en sentido inverso. En *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Trotta, 2000 el escritor egipcio hace referencia memorable a su temprana experiencia, espiritual y física, del desierto. Todavía joven, en la época de su vida en su Cairo natal, Jabès solía abandonar la ciudad para internarse, solo, en el desierto durante dos días.

⁶⁸⁵ En el original de “Nocturne Vulgaire” aparece esta expresión: “(Postillons et les bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffocantes futaies, pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la *source de soie*) en *Ouvres Complètes, op. cit.* p. 142. En *Prosa completa*: “(Postillones y bestias de ensueño reanudarán la marcha bajo los más sofocantes oquedales, para hundirme hasta los ojos en el *manantial de seda*.)” en *Prosa Completa, op. cit.* p. 229. Con las cursivas llamamos la atención de aquella “fuente de seda”.

términos, de una naturaleza léxica que ofreciese cierta trabazón y textura al cuerpo del poema. Rimbaud encuentra en diferentes tejidos, gasas, terciopelos y por supuesto sedas, un tipo de superficie que fácilmente podía vincular al agua y a la presencia interna de las cosas y los seres. De este modo, cuando Lezama se fija en un sintagma como “fuente de seda”, de “Nocturno vulgar”, quiere subrayar la fuente misma de la que mana la poesía, de agua estanca, de río congelado, de palabra que fluye hacia el infinito, inapresable. En este punto es, empero, donde se bifurcan los caminos de Rimbaud y Lezama, pues ante el poder evocador y vertiginoso de la imagen, el francés afirma: “Tiene que ser el fin del mundo si avanzamos”; a lo que el cubano, en la misma cita, responde “o el principio, añadimos, de la poesía”.⁶⁸⁶ Lezama no se fue a África a vivir, sino que afrontó el riesgo poético y creador de Rimbaud, y a modo de testigo continuará la obra rimbaldiana allí donde el jovencísimo poeta francés la detuvo.

La ciudad como centro de la poética de Rimbaud, y la calle desde la que el poeta hace despertar las casas, las cascadas, el paisaje al que le resta, en su creación, cualquier atisbo de causalidad es, para Lezama, uno de los caminos por los que discurre la poesía moderna. ¿El sostén, el sitio, la fórmula para lograrla? Es el propio poeta cubano el que responde con palabras de Rimbaud, de textos de las *Iluminaciones*, para concluir:

Rimbaud en sus fragmentos totalizadores, no es tan sólo el vigoroso empujón a la metáfora y a la penetración en la región del incesante nacimiento de las cascadas y de las casas arquetípicas, despertadas en esa nueva tierra de la poesía, al adquirir sus dominios soterrados, sino el hijo secreto del hechicero, que a hurtadillas pronuncia sílabas para las consejas, superiores a las de su padre, y estructuras para que las enfermedades no se aposenten, con más brevedad y fortuna de toques, que la curación del jefe de la tribu por el venerable y centenario hechicero.⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ José Lezama Lima: “La calle de Rimbaud”, en *Obras Completas, op. cit.* pp. 489-490.

⁶⁸⁷ *Ibid.* p. 491.

En la primera adolescencia, Rimbaud sentía la presencia de Dios en todo momento, en su orden, en sus estudios, en su relación con la madre y la conciencia del mundo, del mal, del bien, la apertura hacia un mundo en el que también ocupaba un destacado lugar la miseria, la repugnancia o la pobreza, fueron llevando al joven poeta a una insaciable persecución de lo Absoluto, a lo que sólo logra dar nombre a través de la poesía. Si la destrucción última de Rimbaud llevó a Claudel al catolicismo, en definitiva, la gran distancia entre el poeta maldito francés y Lezama, un siglo después, radica en buena parte en esta misma circunstancia,⁶⁸⁸ pues la poesía, en Lezama, es en última estancia ofrenda hacia Dios, y el nacimiento, analogía y réplica de la pasión y muerte de Cristo. Allí donde acababa el itinerario poético de Rimbaud, iniciaron sus respectivas trayectorias Claudel y Lezama, si bien, antes, fue necesario aprender la enseñanza destructiva del lenguaje de Mallarmé, edecán imprescindible de este doble impulso simbolista de la nueva palabra poética.

V.2. “LE BLANC SOUCI” DE MALLARMÉ Y LA PALABRA NACIENTE DE LEZAMA

⁶⁸⁸ Cintio Vitier realizó una lectura similar de la poética rimbaldiana. En este mismo sentido, en las palabras introductorias a su antología sobre Rimbaud dejó escrito: “Rimbaud, sin embargo, desconoce la esencia del cristianismo: el misterio del descendimiento y la redención. Así como su mirada pagana rechazó enseguida lo venusino y lo apolíneo, las fuerzas armoniosas naturales, para lanzarse al ritual desgarrado y orgiástico de los sentidos, su mirada cristiana opone la corrupción y la inocencia como absolutos irreconciliables. Ni el número, ni la belleza sensible, ni la alianza del amor lo detienen, y sólo concibe, como hermana de la caridad para la herida que lo pudre, la muerte absoluta, el anonadamiento. Tiene sí, tal vez como ningún hombre la ha tenido fuera de los Santos, la vivencia inmediata de los efectos ancestrales del pecado, pero desconoce sistemáticamente a Cristo, que en sus visiones fragmentarias va a aparecer bajando a los infiernos o sorprendido por la linterna en la ola esmeralda del milagro. No es el Cristo de la Virgen, el que desciende para encarnar en la arcilla, el que propone el puente de la caridad y la esperanza inaudita de la resurrección de la carne, sino el Dios que se mueve entre los extremos de su justicia y su esplendor”, en Arthur Rimbaud: *Poesía*, “Introducción”, Nicaragua, Biblioteca Popular de Cultura Universal, 1989, p. 13.

A partir del ejemplo y la maestría de Juan Ramón Jiménez, tanto los poetas del 27 en los años veinte, como los poetas originistas una década después, asumirán, en tiempos dispares cada uno de ellos, el reto de Rimbaud. Una apuesta poética inversa a las posibles excelencias de la lengua literaria, un reto marcado simplemente por la fe en una poesía concebida a partir de un lenguaje propio, autónomo, creador de nuevos mundos en los que las fáciles dicotomías -cuerpo y alma, fe y razón, poesía y prosa, lenguaje culto o popular- se anulen y desaparezcan, o al menos, se transformen en entidades superiores. Fue también Juan Ramón Jiménez personalmente el que inculcó a Lezama esta enseñanza y desde la que el poeta cubano hace lectura, bajo su propio prisma órfico y católico, de la tradición poética simbolista francesa, de Rimbaud, Mallarmé o Valéry.

En el pequeño estudio de Lezama, en su casa de La Habana vieja, estuvo durante décadas junto al retrato de Góngora, la copia de uno de los cuadros más conocidos de Stéphane Mallarmé,⁶⁸⁹ el retrato de Edouard Manet, pintado en 1876 y hoy en el Louvre de París. En su biblioteca, en esta misma casa, había no pocos libros del poeta parisino junto a otros de crítica literaria sobre el autor de *Prose (pour des Esseintes)*⁶⁹⁰. Incluso la muerte de la madre y la hermana de Mallarmé en su infancia y adolescencia, así como la del padre de Lezama cuando este era aún niño, provoca que se cree un espacio de orfandad en la conciencia de los poetas, como ya lo había significado con Rimbaud, que

⁶⁸⁹ Esta circunstancia es comprobable, uno, porque aparece en algunas de las fotografías tomadas en su estudio hacia 1950 y que se pueden ver en José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op. cit, p.6 del álbum fotográfico. Y dos, porque hoy en día continúa esta reproducción en el mismo lugar de entonces en la “Casa-Museo José Lezama Lima” de La Habana.

⁶⁹⁰ Depositada tras su fallecimiento en la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana, pudimos certificar, de su biblioteca particular, los siguientes títulos: Félix de Azúa: *Edgar en Stephan*, Barcelona, Lumen, 1971. Augusto de Campos: *Mallarmegen*, Río de Janeiro, NoaNoa, 1971. Henri Mondor: *Vie de Mallarmé*, París, Gallimard, 1943. Del propio poeta: *Antología de Mallarmé*, Madrid, Visor, 1971, y *Divagations*. París, Fasquelle, 1949. Sin duda, en su biblioteca, Lezama tuvo muchas otras obras de Mallarmé que no se pudieron consultar.

explican en buena parte la original sensibilidad de sus apuestas poéticas hacia una hermandad original entre unos -los vivos- con los otros -los muertos-.



55. En el estudio de Lezama Lima (a la izquierda) colgó siempre una reproducción del cuadro de Mallarmé realizado por Manet (derecha) tal era su devoción por el poeta simbolista francés.

La admiración de Lezama por Mallarmé está, simplemente con estos breves trazos, fuera de toda duda y sólo cabe, en el marco de este estudio, realizar un acercamiento crítico a los tres ensayos que Lezama le dedicó, (amén de innumerables referencias dispersas aquí y allá por toda su obra) con el propósito de sopesar las analogías y las diferencias entre uno y otro e ir, en lo posible, definiendo las estaciones del itinerario apofántico que caracteriza el sistema poético del autor cubano.

El centenario del nacimiento del poeta Stéphane Mallarmé fue el motivo para que Lezama escribiera el primer texto de cierta envergadura sobre simbolista francés: “Cumplimiento de Mallarmé (1842-1898)”.⁶⁹¹ Una vez más, en este trabajo, Lezama, como antes había hecho con Rimbaud, se sitúa en los límites del lenguaje y de la insuficiencia de las palabras para representar la realidad y el misterio de cada signo, pues lo real es irrepresentable y cada una de las lenguas, tomadas individualmente, se revelan insuficientes. Desde semejante óptica, la articulación entre lo textual y lo pictórico podría considerarse como un procedimiento fundamental destinado a lograr

⁶⁹¹ José Lezama Lima: “Cumplimiento de Mallarmé (1842-1898)”, en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* pp. 238 -241.

aquella *langue suprême* de la que habló Mallarmé en “Crise de vers”⁶⁹² y que el poeta cubano señala como uno de los mayores aciertos del francés:

Mallarmé creía nutrir sus recursos de lo que él consideraba como “reflejos inversos”. [...] Esa luz última de cada palabra sobre la otra, impedía la presunción banal de que hubiese una sola palabra, distinta, distinguida, diferente, sino una palabra que gira en la espuma propia y de su escala.⁶⁹³

En este sentido, la necesidad moderna de una articulación icónica Lezama la entiende como un intento de restitución de la pérdida radical que se instaura con el lenguaje y vendría a revelar el eterno anhelo por alcanzar una imposible unidad. Es la diferencia señalada, en la formación de nuevas palabras, entre una casuística que integre el “reflejo recíproco”, según la propia terminología mallarmeana. La creación de la palabra poética como sucesión de palabras que se corresponden unas con otras y utilizan el *como* para la asociación de significados metafóricos se hipostasia en el “reflejo inverso” que va borrando en su progresión el par de términos o palabras a cambio de “quedar como trágico conocimiento del no ser, existir del no existir”.⁶⁹⁴ La transgresión de la reciprocidad de las palabras en analogías inversas carentes de la lógica semántica y sintáctica, hacen desaparecer en la escritura mallarmeana toda alusión a lo concreto y a lo anecdótico para conservar, el texto, poema o prosa, una constante vibración simbólica. En esta separación que el texto genera respecto de su referente se encuentran la poesía de Mallarmé y la de Lezama, transgresión que en uno y otro provoca una

⁶⁹² En particular Lezama se refiere a las siguientes palabras de Mallarmé: “Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon, se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité”. En Mallarmé: “Crise de vers” en *Oeuvres Complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. París, Gallimard, La Pléyade, 1945, pp. 363-364. Traducción: “Las lenguas son imperfectas en eso, y como en muchas cosas más, le falta la suprema esencia: pensar y escribir sin accesorios, ni cuchicheos, sino claramente la palabra inmortal, la diversidad sobre la tierra de los idiomas impide proferir las palabras que, si no, se encontrarían por una única impresión, ella misma, la verdad materialmente.”. [La traducción es mía]

⁶⁹³ José Lezama Lima: “Cumplimiento de Mallarmé (1842-1898)”, *op. cit.* p. 238.

⁶⁹⁴ *Ibíd.* p. 239.

honda fuente de oscuridad de la que solo la definición de la matriz, de las matrices de la que ha surgido permite, no tanto aclarar o iluminar, sino simplemente compartir aquel nudo órfico al que el poeta se dirige y del que, simultáneamente, viene.

Mallarmé aspiraba por tanto en la composición poética a poder prescindir de signos externos en la vida del poema, es decir, “reemplazar la respiración perceptible” según los términos del propio poeta francés Citemos sus palabras del para percibir mejor lo que nos viene a decir Lezama de él:

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrases.⁶⁹⁵

El poema tenía que nutrirse entonces de su propia existencia para pervivir de tal manera “que tenía que formarse y deshacerse con una cantidad tan numerosa como invisible de corpúsculos”.⁶⁹⁶ La formación de las palabras mediante el sistema del “reflejo inverso” es de este modo el sistema que gusta a Mallarmé y en el que se fija Lezama, pues no en vano, apostilla el autor de *Muerte de Narciso*, dos de las palabras más frecuentadas por el simbolista fueron “espejo” y “entreabierto”. Cita Lezama unos versos de la *Herodías*⁶⁹⁷ para señalar la filiación de Mallarmé, de Valéry, de él mismo, a los poderes de la imagen melismática del espejo. Con el primero, nos llega a decir, se llega al “encaje”, al desprendimiento de las circunstancias arbitrarias del exterior como

⁶⁹⁵ En “Crises de vers”, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.* p. 366. Traducción: “La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de la desigualdad; ellas se encienden con reflejos recíprocos como un fulgor virtual de fuego sobre las pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo suspiro lírico o la dirección personal entusiasta de la frase”. [La traducción es mía]

⁶⁹⁶ José Lezama Lima: “Cumplimiento de Mallarmé (1842-1898)”, *op. cit.* p. 240.

⁶⁹⁷ Lezama cita los siguientes versos: “¡Oh miroir! /Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée /Que de fois et pendant des heures” en “Hérodiade”, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.* p. 45. Traducción: “¡Oh espejo! / agua fría por el hastío en tu marco helado, / cuantas veces, y durante las horas,” en Mallarmé: *Poesía Completa*, *op. cit.* p. 11.

nutrientes sustanciales del poema. Con el creador de *La joven Parca* el espejo nos lleva a la metáfora de la “granada”, salpicando los granos de la fruta “una sagrada levedad”. Con Lezama y su primer poema “Muerte de Narciso” entramos ya en una sucesión imparable de concebir el espejo como un cristal empañado de la gracia, de la gracia cristiana como *potens* de la resurrección.

El cumplimiento de Mallarmé, en este primer trabajo dedicado al poeta de *Crise de vers*, se deriva para Lezama del hecho con el que fija la conciencia poética moderna, al definir la matriz y el objetivo de su apuesta poética en términos “simbólicos”. La evocación del objeto, la disolución de la presencia del sujeto, el establecimiento de universos analógicos reunidos en una red con centro en la matriz genesiaca, serán compartidos por los dos. Pero Lezama, en estos primeros ensayos, estaba ya apostando por dar un paso más. Las correspondencias baudelairianas encontraron en Rimbaud la experiencia desmesurada de su vida lúcida y salvaje, en Mallarmé una teoría poética en la prosa y la perfección de su práctica en su poesía, y en Lezama, en un empeño radical, la palabra, el símbolo, toda la herencia poética anterior de la que se nutre, está tan sólo al servicio de la configuración de un universo con el que se recorren los corredores que unen la vida y la muerte.

Si Lezama aprovecha el centenario del nacimiento de Mallarmé para iniciar la serie de trabajos que a lo largo de su vida dedicó al autor de *Un coup de dés*, con motivo también de recordar una efeméride mallarmeana, los cincuenta años de su muerte en París, el joven escritor que era aún por entonces Lezama con 38 años, es reconocido ya en su ciudad e invitado por el Pen Club de La Habana a pronunciar una conferencia sobre el escritor francés: “Me levanta y me aventura, me recorre y me acrece, me cuida y fortifica, que la flecha del Pen Club se haya detenido en mí, mirándome fijamente”.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ José Lezama Lima: “Prosa de circunstancia de Mallarmé” en *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 260.

Las primeras palabras de escritor cubano son, pues, de agradecimiento a la institución que cursa la invitación siendo, el título de la conferencia “Prosa de circunstancia de Mallarmé”.⁶⁹⁹ Una vez más, para ceñir los valores y los aciertos poéticos de Mallarmé, Lezama utiliza los reflejos del espejo como el gran acierto de su arriesgada y vertiginosa palabra poética, no tanto el espejo identitario -“reflejo recíproco”- sino aquel que “se cierra para ofrecer una palabra” -“reflejo inverso”-. La habitabilidad del vacío se convierte en un reto que pasa a Mallarmé a transfigurarse en el blanco nulo de una página por componer desde su conocido epítome “Le blanc souci de notre toile”,⁷⁰⁰ verso último del poema *Salut*, que es traído por Lezama para ejemplificar el vértigo y la apertura hacia el infinito de las palabras que deben cobrar así un nuevo sentido, sentido del sinsentido. Una palabra nueva que se apodera y reemplazase al objeto para configurar el código de las palabras de la tribu.⁷⁰¹ La anulación de la identidad de los términos metafóricos, comparativistas, constituye la primera piedra angular para la realización, en Mallarmé, de elaboraciones enigmáticas:

Con su uña, en el diccionario, había rayado *comme*, como, para evitar cualquier referencia comparativa y acercarse tan sólo a su identidad de jefe de tribu.

⁶⁹⁹ *Ibid.* p. 260-266.

⁷⁰⁰ El último terceto de este soneto, “*Salut*” dice: “Solitude, récif, étoile / A n’importe ce qui valut / Le blanc souci de notre toile”, en *Oeuvres Complètes, op. cit.* p. 27. En castellano.: “soledad, arrecife, estrella / a todo cuanto mereciera / la blanca inquietud de nuestra tela”, en Mallarmé: *Poesía Completa, op. cit.* p. 67.

⁷⁰¹ El blanco mallarmeano ha inducido a una permanente reflexión sobre el hecho poético a lo largo del siglo XX. Interminable sería el registro de esta continuada reflexión. Como ejemplo, baste la del profesor Juan Carlos Rodríguez que narra el reto del poeta francés frente al vértigo de la creación, página en blanco, lienzo blanco, partitura en blanco, en estos términos: “El desafío de Mallarmé, al respecto, fue muy simple y me gustaría narrarlo en términos literales. Estos términos: un día (¿quizás en Tournon, el escenario drástico de su famosa crisis?) Mallarmé habría tomado una decisión básica: *hacerse cargo de la página en blanco*. Imaginemos el instante nocturno en que, como tantas veces nos narra Mallarmé en su correspondencia, abre el cajón de su escritorio, situado a mano derecha (nos dice en una carta a Cazalis) con un movimiento pausado, como el de aquellos cuartetos de cuerda que habían aparecido en el XVIII. Lentitud: en ese cajón van a depositarse sus experiencias, sentimientos, ideas, toda su poética anterior”. en *La poesía, la música y el silencio*, “El tablero y la página en blanco”, Sevilla, Renacimiento, 1994, pp. 11-12.

Lezama toma nota de dos composiciones particulares de Mallarmé en las que encontramos, en cada una de sus estrofas, “las primeras oscuridades intocables”⁷⁰². Por una parte la composición *Prose pour des Esseintes*, de la que Lezama rescata su segunda estrofa: “Car j’installe, par la science, / L’hymne des coeurs spirituels / En l’oeuvre de ma patience, / Atlas, herbiers et rituels”,⁷⁰³ y por otra, la fascinación que el poeta cubano tenía por los Idumeos le lleva a subrayar el verso mallarmeano con el que se inicia “Don du poème”⁷⁰⁴. Al señalar cada una de estas composiciones, Lezama no hace sino reafirmarse en sus propias convicciones que, simultáneamente, le van llevando a la configuración de su propia obra poética. El trabajo del poema no está en sus referencias o en su representación, no lo está en la posible organización de sus metáforas, de sus imágenes, tampoco es una especie de conceptismo previo a la composición de cada verso. El lenguaje -convergencia de Lezama con Mallarmé- genera en sí un ámbito distinto y autónomo que celebra el don mismo de su origen. El lenguaje que se despliega y desplaza como un cuerpo interrogante en la celebración de las nuevas

⁷⁰² José Lezama Lima: “Prosa de circunstancia de Mallarmé” en *Obras Completas, op. cit.* p. 263.

⁷⁰³ En Mallarmé: *Oeuvres Complètes, op. cit.* p.56. Traducción: / “Pues estreno, gracias a la ciencia / el himno de los corazones ingeniosos / en la obra de mi paciencia, / atlas, herbarios y rituales” Mallarmé: *Poesía Completa, op. cit.* p. 135. “Prose pour de Esseintes” fue siempre una de las composiciones preferidas de Lezama. En sus conversaciones con Armando Álvarez Bravo, el poeta cubano se sirve de Mallarmé para desenvolver sus principales presupuestos poéticos. Y lo hace, a partir de *Prose pour des Esseintes*: “Ya en la presentación de *Orígenes* me empeñé en subrayar eso (una vuelta a los orígenes). 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. Es muy curioso que un poeta como Mallarmé, que disfrutaba de una gran tradición, llegase en sus años de madurez a apetecer un arte de conjuro, de jefe de tribu, como si en esa esencia que buscaba la poesía se encontrase a la vez el primitivismo y la elaboración más castigada. De la misma manera que podemos subrayar que en la *Prose-pour-des-Esseintes* habla de la *hipérbole de ma memoire*, posición muy cercana a la de Descartes cuando entra la duda metódica de su filosofía intelectualista, coloca lo que él llama la duda hiperbólica donde remendando el argumento famoso de que la excesiva duda, el dubito radical, termina en la afirmación hiperbólica y total. Así, se trataba de un problema de encarnación de la poesía, o para decirlo en un lenguaje que recuerda a la de los teólogos, *hipóstasis de la poesía*”, en *Lezama Lima*, Montevideo, Arca, 1968, p. 36.

⁷⁰⁴ “Don de poème” se abre con los siguientes versos: “Je t’apporte l’enfant d’une nuit d’Idumée! / Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée, / Par le verre brûlé d’aromates et d’or, / Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor, / L’aurore se jeta sur la lampe angélique. / Palmes! et quand elle a montré cette relique / A ce père essayant un sourire ennemi, / La solitude bleue et stérile a frémi.” En *Oeuvres Complètes, op. cit.* p. 40. Traducción: “¡Te traigo el niño de una noche de Idumeo! / Negra, con el ala sangrante y pálida, desplumada / por el vidrio quemado de aromas y de oro, / por los cristales helados ¡ay! aún ajados, / la aurora se lanzó sobre la lámpara angelical. / ¡Palmas! Y cuando mostró esta reliquia / a ese padre que ensayaba una sonrisa enemiga, / la soledad azul y estéril se estremeció”. En Mallarmé: *Poesía Completa, op. cit.* p. 99.

palabras de la tribu que, en Mallarmé, surgen de la aniquilación total de los significados, *le blanc souci de notre toile*⁷⁰⁵. En Lezama, católico-órfico, el reto es mayor si cabe que en Mallarmé, o al menos, distinto. Es, también, una restitución, pero lo es de la pasión por el lenguaje, por las palabras, por la vuelta genesiaca y la pasión nazarena que en *Paradiso* le llevará a escribir en referencia al propio José Cemí: “La ausencia no era nunca para él ese Génesis al revés, que se ha señalado en Mallarmé, por el contrario era tan naturaleza como los cuerpos desenvolviendo las proporciones del ritmo”⁷⁰⁶. La ruptura, en ambos, forma parte de la estrategia, es su propia resolución, pero la poesía del autor de *Dador* es siempre signo de las etapas del vía crucis nazareno, acompañamiento continuo de la pasión, muerte y resurrección que lo es de las mismas palabras como seres que mueren y renacen a cada momento⁷⁰⁷.

Mallarmé, por otra parte para Lezama, no es sino el fin y el inicio de una tradición de la poesía y la literatura francesas que el cubano incluso llega a situar en *El libro de horas* de Ana de Breñaña⁷⁰⁸. No parece casual que Lezama incluya a Mallarmé

⁷⁰⁵ Rubén Ríos Ávila funde la atracción por el reflejo inverso y la página en blanco, dos de los elementos en los que más se detiene Lezama, en su lectura de Mallarmé con estas palabras: “El acto de la escritura para Mallarmé es esencialmente negativo. La creación poética es una creación inversa, y su cielo la página en blanco. Lezama traza un puente de resonancias que va de la página en blanco de Mallarmé a la esfera de Pascal”, en “La imagen como sistema”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, op. cit. p. 127. Ríos Ávila ha estudiado a fondo todas las relaciones y analogías entre Lezama y Mallarmé en su Tesis inédita *A Theology of Absence: José Lezama Lima's Poetic System*, Universidad de Cornell, 1983.

⁷⁰⁶ José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit. p. 325. Acerca de esta diferencia entre ambos, Julio Ortega también añade el siguiente comentario: “La ausencia para Lezama, en cambio, no es únicamente una nostalgia y un absoluto, sino que se establece como la resistencia, como la tensión que trama a la misma presencia, dándole su resonancia mayor, su inminencia armónica. Por lo demás, la poética de Mallarmé es polar a la de Lezama en otro punto decisivo: si Nada se debe a la casualidad, como demandaba Mallarmé, en la poesía de Lezama, en cambio, el cuerpo del texto es un tejido en proceso, un acto él mismo, y por lo tanto una apertura incorporadora; no un diseño del enigma sino su irresuelta penetración”, en *El reino de la imagen*, op. cit. p. XIX.

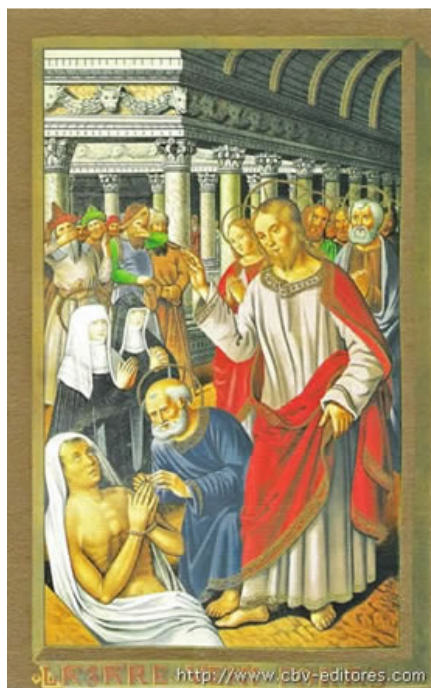
⁷⁰⁷ Ríos Ávila ha establecido desde otras perspectivas, otras diferencias, que concluyen sin embargo en lo mismo: “Para Lezama este discurso órfico-hermético no depende de una separación radical; un poema es puro precisamente porque lo incluye todo; porque es el nexo entre el yo, el mundo y lo Ideal. Las “náuseas de la materia” de Mallarmé culminan en náuseas del sujeto, y la relación de la criatura con el creador es trágica. El poeta es, a diferencia de dios, consumido e invalidado por su propia creación. Para Lezama un poema no es una victoria pírrica; el yo del poema no se abole; se transforma”, citado en *El Primitivo Implorante*, op. cit. p. 14.

⁷⁰⁸ Las *Grandes Horas* de Ana de Breñaña es una de las obras maestras de la pintura francesa, como corresponde a un manuscrito destinado a la que fue reina de Francia en dos ocasiones: con Carlos VIII y con Luis XII. Este códice encierra verdaderas pinturas entre sus folios, en lugar de las miniaturas

en esta tradición de los *Horariums* medievales. Un “Libro de horas” era uno de los más comunes manuscritos iluminados de la Edad Media y cada volumen se concebía como único, debido a que era un manuscrito elaborado en exclusiva para una persona en concreto, normalmente de la nobleza. Este tipo de documento solía contener textos de rezos, salmos, así como abundantes iluminaciones, todo ello haciendo siempre referencia a la devoción cristiana. Lezama, en este tipo de “Libros”, ve ya un antecedente de la caligrafía mallarmeana frente a la página en blanco. La analogía que establece entre su arte poético y los compositores cristianos del medievo no puede ser más ajustada y acertada para una sensibilidad como la del poeta cubano. La iconografía del Cristianismo, los permanentes y lúcidos dorados de los miniaturistas medievales, como los Fouqué o los hermanos Limbourg que cita Lezama,⁷⁰⁹ la fusión de la letra y el trazo, están en la corriente creadora en la que se inserta Mallarmé.

habituales en este tipo de libros. Jean Bourdichon pintó casi cincuenta escenas a toda página enmarcadas en oro sobre el fondo del pergamino tintado en negro. Estas miniaturas son comparables a pinturas sobre tabla o lienzo no sólo por sus dimensiones, sino por sus primeros planos, el uso de la perspectiva, la técnica pictórica o el realismo de los retratos. Hoy es una de las joyas más preciadas de la Biblioteca Nacional de Francia.

⁷⁰⁹ Posteriormente, en la primera conferencia que abrirá *La expresión americana*, “Mitos y cansancio clásico”, Lezama vuelve a referirse a estos libros: “Si contemplamos la ilustración “Septiembre”, de los hermanos Limbourg en El libro de horas, del Duque de Berry, vemos a los campesinos regando alegremente a los pies del castillo. En seguida subrayamos que el sentido deviene por una serie de escalas establecidas en lo histórico”, *op. cit.* p. 49-50. En su forma originaria, un “Libro de horas”, como aquel de Ana de Bretaña, debería contener un determinado texto para cada hora litúrgica del día, este es el origen del nombre dado a este tipo de manuscrito. Pero, sin embargo, a lo largo del tiempo se fue enriqueciendo con otras añadiduras útiles, como calendarios (tanto seculares como religiosos). Generalmente lo que se suele denominar como libro de horas es un breviario que contiene además una liturgia recitada en los monasterios. “Los libros de horas” fueron compuestos para aquellas personas de la nobleza que deseaban incorporar los elementos de la vida monástica en su vida cotidiana.



56. Lezama, tan cercano siempre a los Padres y Doctores de la Iglesia, tuvo especial simpatía por el *Libro de las Horas de Ana de Bretaña*, de cuyas ilustraciones destacaba la combinación de colores y dorados además de su rica iconografía cristiana.

Cuando Lezama escribe: “Aquellos monjes alisaban durante meses con un colmillo de jabalí el pergamino que iba a recibir los toques áureos”⁷¹⁰, es evidente que quiere establecer las analogías pertinentes entre el monje medieval y el poeta contemporáneo, Mallarmé o el propio Lezama. Y cuando señala que “son obras que han luchado con los devoradores escuadrones del tiempo, dejando sobre aquel monstruo la sonriente limpidez de una franja de oro”⁷¹¹, está, de nuevo, señalando el brillo, el dorado de la palabra de Mallarmé, con origen en el pan de oro medieval, de códigos, libros y mosaicos. En este trabajo, “Prosa de circunstancia de Mallarmé”, Lezama, por último, quiere señalar también el juego de géneros en los que se batió el poeta francés, siendo suficiente señalar simplemente las estrofas elegidas por Lezama de la composición *Prose pour des Esseintes*, para mostrar cómo las expectativas que el título había hecho vislumbrar se arruinan en cuanto se accede al texto, que no es, pese a «Prose», *prosa*,

⁷¹⁰ José Lezama Lima: “Prosa de circunstancia de Mallarmé”, *op. cit.* p. 266.

⁷¹¹ *Ibid.* p. 266.

sino precisamente lo contrario, *verso*, la negación pura y simple de aquélla. De manera que esta página mallarmeana, tan citada por Lezama, es, por el nombre, lo uno y, por su disposición rítmica, lo otro: texto en verso cuyo nombre es prosa⁷¹².

V.2.1. TOURNON, IDUMEA, VALVINS, ROMA: NUEVO MALLARMÉ

Después de los dos trabajos que Lezama dedica a su admirado poeta, el primero en el año 42, centenario de su nacimiento, y el siguiente en el 48, cincuentenario de su fallecimiento, habrá que situarse sobre el año 56 para encontrar en el marco de la ensayística lezamiana, un nuevo trabajo sobre el poeta francés. Lezama reivindica entonces un “Nuevo Mallarmé” que redacta el 26 de febrero, la primera parte, y el 4 de marzo la segunda parte del texto.⁷¹³

La tradición poética francesa no es la historia de una continuidad poética permanente sino que, Lezama, rechazando cualquier tipo de vinculación causalista en el marco siempre especulativo de las influencias, no creía simplemente en una acción del pasado acerca del futuro sino que, creación mediante, era posible el alumbramiento de algunos aspectos pretéritos, hechos, obras o autores, iluminados por el “ancho presente” del que hablaba María Zambrano. Lezama lo dice con sus propias palabras: “El esplendor, la fuerza irradiante de esa esencia era capaz de reobrar sobre el pasado, en una hiperbólica paradoja, como causa”.⁷¹⁴ Mallarmé, a mediados del siglo XX, es ya un autor que en su exégesis no depende totalmente de su obra sino de las imágenes que se fueron creando tras su muerte y que iluminan pasado, presente y futuro, y bajo esta

⁷¹² Javier del Prado señala a propósito de estas confluencias entre prosa y verso: “Los textos teóricos de Mallarmé son auténticos poemas, que borran de manera definitiva las lindes entre escritura discursiva y escritura poética”, en *Prosas de Mallarmé*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. XIX.

⁷¹³ José Lezama Lima: “Nuevo Mallarmé”, en *Tratados en La Habana*, op. cit. pp. 520-529.

⁷¹⁴ *Ibid.* p. 521.

dimensión su nombre “redondea su sombra como un enigma que al deshacerse reaparece”.⁷¹⁵ De este modo, Lezama se puede permitir dictaminar la vinculación del verso de Mallarmé con los poetas de la escuela de Lyon, Maurice Scève y Louise Labé, del siglo XVI,⁷¹⁶ no como el resultado de una alquimia procedente del Renacimiento francés, sino “como si el destello mallarmeano fuera la chispa para la evaporación histórica de la Plaza de Lyon”.⁷¹⁷ El conocimiento de la tradición literaria francesa le permite realizar la ubicación de cada eslabón poético en su irradiación hacia el pasado y el futuro, y cuando Lezama escribe sobre Mallarmé, o acerca de cualquier otro autor, siempre lo hace desplazarse en trapezio, vertiginosamente, señalando los enlaces anteriores y posteriores. Víctor Hugo, Nerval, Baudelaire, aparecen en la misma senda que Mallarmé, son citados por Lezama para volver a profundizar en la vida y la obra del autor de *Igitur*.

Para desarrollar este nuevo itinerario de Mallarmé, Lezama se detiene en cuatro momentos significativos de su vida y obra, “cuatro estaciones”, que no se desarrollan cronológicamente pues, si la historia literaria no se realiza sobre la acumulación casuística de errores o aciertos, tampoco la biografía literaria de un autor tiene que cumplir los designios del inapelable paso del tiempo. La exigencia crítica obliga al lector a no establecer etapas sino a integrar los hallazgos, los signos de creación en centros irradiantes, sin puntos cardinales, sin dirección, abiertos hacia el infinito: “Etapas no, integración del ser en el ser”⁷¹⁸. La exégesis biográfica y literaria de Lezama acerca de Mallarmé se orienta de este modo en cuatro momentos significativos

⁷¹⁵ *Ibíd.* p. 520.

⁷¹⁶ Lezama sitúa a estos poetas en “aquella zona del siglo XVII” pero lo cierto es que M. Scève, considerado el fundador de la llamada Escuela Lionesa de poesía, vivió entre el año 1500 y 1564 y Louise Labé entre el año 25 y el 66 del mismo siglo. La profesora Lourdes Rensoli, estudiosa también de Lezama Lima, ha editado su *Debate de Locura y Amor*, Madrid, Alcora, 2007.

⁷¹⁷ José Lezama Lima: “Nuevo Mallarmé”, en *Obras Completas, op. cit.* p. 521.

⁷¹⁸ *Ibíd.* p. 522.

que le sirven al poeta cubano para descifrar las aportaciones del verso hermético del poeta de París:

1. El día en Tournon.⁷¹⁹ Mallarmé, nacido en París, se traslada a Londres con su mujer en 1862 para estudiar la lengua inglesa obteniendo un año después el puesto de profesor de inglés en un pueblo al sureste de Londres, Tournon, en el que vive entre 1863 y 1866 y donde compone uno de los libros más desconocidos pero valiosos del poeta francés *Les mots anglais*.⁷²⁰ Tras la experiencia vivida en Londres y aprovechando su condición de profesor de inglés, Mallarmé da a conocer este libro que Lezama señala como una de las primeras experiencias serias mallarmeanas. En sus páginas se destila el lenguaje, cada palabra, en su afán de reintegrar cada una de ellas a las palabras de la tribu distinguiendo, desde su primer capítulo, entre familias de vocablos y palabras solitarias. Tournon representa para la lectura de la vida y obras de Mallarmé por Lezama un inquietante aprendizaje de vaciar el significado de cada palabra para que emerja en su destello como ente nuevo e irradiador: “Nuestro amigo el Sol ha muerto, volverá de nuevo”, cita Lezama del libro de Mallarmé.⁷²¹ *La Hérodíade* o *L’après-midi d’un faune* son las primeras respuestas a ese reto, donde el espejo adquiere, puede adquirir los múltiples significantes de la palabra naciente.

⁷¹⁹ Lezama abarca en este primer punto los años de Mallarmé, ya como profesor de inglés en Tournon. Exactamente, en su cronología, se consignan los siguientes datos relativos al año 1863: “17 septembre: Mallarmé obtienne le certificat d’aptitude pour l’enseignement de l’anglais.- 7 novembre: Il est désigné comme suppléant et chargé de tours d’anglais au lycée de Tournon (Ardèche) á partir du 23 novembre.- 6 décembre: Il arrive á Tournon avec Mme Mallarmé et s’installe 19, rue Bourbon.” En *Oeuvres Complètes*, p. XX. Traducción: “17 de septiembre: Mallarmé obtiene el certificado de aptitud para la enseñanza del inglés.- 7 de noviembre. Es destinado como profesor de inglés al Liceo de Tournon (Ardèche) el 23 de noviembre. – 6 de diciembre: Llega a Tournon con su esposa y se instalan en el nº 19 de la calle Bourbon”. [La traducción es mía]

⁷²⁰ En Mallarmé: *Oeuvres Complètes*, op. cit. pp. 886-1046.

⁷²¹ José Lezama Lima: “Nuevo Mallarmé”, en *Obras Completas*, op. cit. p. 524 Lezama equivoca dos libros de Mallarmé, pues estas palabras no se recogen en *Les mots anglais*, sino en *Les dieux Antiques* “Notre ami le le Soleil est mort, reviendra-t-il?”, en *Oeuvres Complètes*, op. cit. pp.1169.



57. Casa y Liceo de Mallarmé en Tournon (Inglaterra) donde el poeta vivió y trabajó entre 1863 y 1866 como profesor de inglés en la primera etapa de su vida y en la que escribió uno de sus primeros libros, muy apreciado por Lezama, *Les mots anglais*.

Aquellos días y noches de profesor de inglés en Tournon son, para Lezama “como un intento de reintegrarle a las palabras su sentido tribal, [...] acompañado por ese calculado, sutil tapiz donde los dioses y los hombres se bañan de nuevo en sus mágicas soberanías”.⁷²²

2. La noche de Idumea. Las primeras noticias de los Idumeos nos las ofrece el Génesis 36, 9-43,⁷²³ de ahí toma las referencias Lezama y las continúa. De Tournon a estos versos conmovedores hacia el reino de los Idumeos, Mallarmé ha tenido otras experiencias que Lezama nos recuerda. Su mediocre paso como profesor de inglés, su

⁷²² José Lezama Lima: “Nuevo Mallarmé”, en *Obras Completas, op. cit.* p. 524. Esta primera época, representada por los famosos versos de “Brisa Marina”: “La carne es triste, ¡ay!, y he leído todos los libros”, *Mallarmé: Poesía Completa, op. cit.* p. 95, va a ser rápidamente superada por el poeta, que se orienta hacia una serie de investigaciones estéticas y metafísicas que le conduzcan a una poesía esencial. Fruto de esta actitud son dos largos poemas, *Hérodiade* (que no terminará) y *L'Après-midi d'un Faune* (*La siesta de un fauno*), publicado en 1876 y que inspirará a Debussy su famoso *Preludio*.

⁷²³ En su propia Biblia, hoy depositada en la Biblioteca Nacional “José Martí”, Lezama marca a lápiz, en el margen, los siguientes versículos del “Génesis”: “El duque Magdiel, y el duque Hiram. Estos fueron los duques de Edom por sus habitaciones en la tierra de su posesión. Edom es el mismo Esaú, padre de los Idumeos.” En la *Sagrada Biblia, op. cit.* p. 45. Ver también otras notas referentes a su vida que el escritor incorporó entre las páginas de esta misma *Biblia* en: *Correspondencia. María Zambrano y José Lezama Lima. Op. cit.* p. 138.

hijo enfermo que morirá finalmente con apenas nueve años, múltiples lecturas, desde Hugo, Poe y Baudelaire a Hegel, Spinoza y Shopenhauer, que harán ir madurando a un Mallarmé para poder alcanzar con *La Noche de Idumea* su otro gran momento. De nuevo, los versos de *Prose pour des Esseintes*⁷²⁴ son traídos a colación por Lezama para señalar la profundidad del idumeo, símbolo de la esterilidad, de lo virginal que nace danzando la diabólica riqueza del espejo,⁷²⁵ expresión de los riesgos de cada nacimiento cuando el hijo – patrística lezamiana – adopta el lenguaje de los muertos – órfica lezamiana-.⁷²⁶

⁷²⁴ Cita en particular Lezama los versos: “Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des irisées / Surgir à ce nouveau devoir, / Mais cette soeur sensée et tendre / Ne porta son regard plus loin / Que sourire et, comme à l'entendre / J'occupe mon antique soin” *Ouvres Complètes, op. cit.* p. 56. Traducción: “Todo en mi ser se exaltaba al ver / la familia de las irisadas / surgir a ese nuevo deber, / mas esta hermana sensata y tierna / no tendió su mirada más allá / de la sonrisa y, como al oír, / yo ocupé mi antiguo cuidado” Mallarmé: *Poesía Completa, op. cit.* p. 137.

⁷²⁵ Para aclarar aún más la atracción de Lezama por los idumeos son pertinentes las notas a este poema, a este verso, en la edición canónica de sus *Ouvres Complètes*. Los editores llevan los comentarios de otros críticos y sobre el significado simbólico de Idumea escriben: “L'Idumme est le pays de l'Edom, pays d'Esau, l'aîné déshérité en faveur du cadet Jacob, l'aîné hirsute et monstrueux. “Pour la cabale juive, continue Denis Saurat, Dieu avait créé d'abord une humanité monstrueuse. Il la remplaça par l'humanité actuelle. Jacob remplaça Esau: homes pre-adamiques, rois d'Idumée. C'étaient êtres sans sexe, se reproduisant sans femmes, et non hermaphrodites à l'image de Dieu... Le poète fait son poème seul, sans femme, comme un roi d'Idumée, monstrueuse naissance. Ce monster sera humanisé si la femme l'accueille, le nourrit de son lait...”

“La présence du mot *Idumée* ne tient-elle qu'à ce souvenir classique? Ou, plus organique au poème, à son sens biblique? L'Idumée haïe du peuple élu et des prophètes, nom de malheur? L'enfant-poème d'une nuit d'Idumée, d'avance détesté, peut-être destiné à la destruction, ne trouve en tout cas l'accueil que d'un “sourire ennemi”. (E. Noulet, *L'Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, Paris, p. 397.)” en *Ouvres Complètes, op. cit.* p. 1439. Traducción: “El Idumeo es el país del Edón, país de Esaú, el hijo mayor desheredado a favor del menor, Jacob. El mayor, hirsuto y monstruosos. “Para la cábala judía, continua Denis Saurat, Dios había creado primero una humanidad monstruosa. La reemplazó por la humanidad actual. Jacob reemplazó a Esaú: hombres preadámicos, reyes de Idumea. Eran seres sin sexo, se reproducían sin mujeres, y no hermafroditas a imagen de dios...El poeta hace su poema solo, sin mujer, como un rey de Idumea, monstruoso nacimiento. Ese monstruo será humanizado si la mujer lo acoge, lo alimenta con su leche... “La presencia de la palabra Idumea, ¿no mantiene ese recuerdo clásico? O ¿más orgánico el poema en su sentido bíblico? ¿Idumea odia el pueblo elegido y sus profetas, nombre de desgracias? El niño-poema de una noche Idumea, “en primer lugar detestado”, puede ser destinado a la destrucción, sólo encuentra en todo caso la acogida de una “sonrisa enemiga”. [La traducción es mía]

⁷²⁶ Edisons Simons, al respecto del primer verso de “Don du Poème” acierta también a señalar en términos similares: “Su retórica hace blanco en el silencio, pero el programa del rescate no se limita a una distribución del texto [...] apela a su propio cuerpo para que un trozo suyo, entrañable, haga rimar:

producción		poema
hijo	x	re-producción

en el soneto Don du Poème (“Te traigo el hijo de una noche Idumea...”)

El cuerpo del discurso vale el cuerpo del hijo para responder, ante la lengua de los muertos, su pueblo (“antepasados”, “estirpe”), de una perpetuación”. En *Poética de Mallarmé*, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 13.

3. Los sentidos en Valvins.⁷²⁷ Después de recorrer varias localidades francesas como profesor de inglés, Mallarmé encuentra en Valvins un lugar apacible donde poder componer y dedicarse libremente a su poesía.⁷²⁸ Es la época de los sonetos y la *Prose pour des Esseintes*. Los resultados, pues, no se hacen esperar y Lezama considera estas composiciones como las más profundas del poeta, llenas de un preciosismo a veces criticado, pero que el poeta cubano defiende como una de las cualidades necesarias del verbo incipiente mallarmeano. Apunta de nuevo Lezama en Mallarmé, como después se señalaría de su obra, las dificultades y el hermetismo para su entendimiento, pero la exigencia de Lezama pasa por descubrir en el francés una cualidad que siempre se aplicó a sí mismo: “Lo contrario de lo oscuro no es lo cenital o estelar, sino lo nacido sin placenta envolvente”.⁷²⁹



58. En el tercer movimiento que Lezama señala de la vida de Mallarmé lo sitúa en esta casa de Valvins donde escribió muchas de sus mejores composiciones y en la que murió el 9 de septiembre de 1898. Edouard Vuillard immortalizó este lugar con la pintura *La Casa de Mallarmé en Valvins*.

⁷²⁷ Juan Carlos Rodríguez en el capítulo “Comenzar por el final o la otra noche soñé que volvía a Valvins”, relata algunos de los acontecimientos más importantes de la vida de Mallarmé en esta ciudad, en *La poesía, la música y el silencio*, op. cit., pp.17-19.

⁷²⁸ Es en 1874, cuando el matrimonio Mallarmé encuentra junto al río Valvins un lugar plácido en el que pasar largas temporadas. Finalmente sería el lugar en el que moriría el propio poeta. En la cronología de Mallarmé con fecha de 1874 se pueden leer los siguientes datos: “Premier séjour á Valvins, près de Fontainebleau”, p. XXIV. Traducción: “Primera estancia en Valvins, cerca de Fontainebleau”. [La traducción es mía]

⁷²⁹ José Lezama Lima: “Nuevo Mallarmé”, en *Obras Completas*, op. cit. p. 528.

4. La inteligencia de la Rue de Rome.⁷³⁰ En los últimos años de su vida, Mallarmé se vio rodeado del afecto y admiración de los jóvenes poetas simbolistas, que se reunían todos los martes en su casa de la Rue de Rome. Es, con Rimbaud, según Lezama, uno de los grandes centros de polarización poéticos, dando inicio a la poesía contemporánea en una de las actitudes más enigmáticas de la historia de las imágenes poéticas. Son, además, los años de composición de *Un Coup de dés* en los que Mallarmé se adelanta al sentido espacial de la poesía vanguardista, al juego de las letras y las palabras con el espacio, del verso con los márgenes, donde el blanco, en fin, es ya tan definitivo como el negro, la letra: “La transparencia del papel, sus márgenes participando como una acusación o una alegría, sus combinaciones irrefutables de blancos y negros, adquieren un claroscuro, una desconocida dimensión”.⁷³¹ La visión espacial, poética y crítica, que tanto comparten Lezama como Mallarmé, permite que el primero se acerque al escritor francés en círculos concéntricos para detenerse en aquellas estaciones en que opera la *imagen poética*, ni de uno ni de otro, sino compartida por ambos. Más allá de los rasgos biográficos del autor de *L'Après-Midi d'un Faune*, en Tournon, en Valvins, en la Rue de Rome, Lezama penetra en su vida y en su obra, no para desvelarnos los enigmas de la hermética poesía del francés, sino para compartir el espacio órfico desde el que se comunican vida y muerte. La oscuridad de Mallarmé, de Lezama, no pertenece ni a sus autores ni a sus posibles lectores, sino a

⁷³⁰ Es en 1875 el año en el que los Mallarmé se instalan en esta calle de París. “1875.- Janvier: Il abandonne la direction de *La dernière Mode* et prévient ses amis de lui cesser leur collaboration. Il s’installe 87, rue de Rome”, *Ouvres Complètes, op. cit.* p. XXIV. Traducción: “1875. Enero: abandona la dirección de *La última Moda* y avisa a sus amigos del cese de su colaboración. Se instala en el n° 87 de la calle Roma”. [La traducción es mía]

⁷³¹ José Lezama Lima: “Nuevo Mallarmé”, en *Obras Completas, op. cit.* p. 529. En sus *Ouvres Complètes, op. cit.* pp. 459-477. En sus “Notas a “Un golpe de dados” Cintio Vitier nada aporta a su significación. Se limita a darnos noticia de su aparición (mayo de 1897) y transcribir el testimonio de Valéry (a partir de Paul Valéry “Variété II” (N.R.F., París, 1929, pp. 169-175 [sic]) que se inicia con las conocidas palabras del autor de *Le cimetière marine*: “Creo que soy el primer hombre que haya visto esta obra extraordinaria”, en Mallarmé: *Antología*, Madrid, Visor, 199, pp. 137-138. El supuesto prólogo de Lezama Lima a esta edición, no es sino el ensayo que venimos comentando, “Nuevo Mallarmé”, de *Tratados de La Habana*.

la materialidad consciente del texto. La función enigmática y oracular de los textos mallarmeños y lezamianos no se agota ni en su formulación ni en su exégesis, sino que su acercamiento provoca siempre la tensión propia que mantiene en una distancia trágica y lúdica lo conocido y lo desconocido.



59. Mallarmé en su casa de la Rue de Rome de París donde se hicieron famosas sus tertulias con los escritores y artistas del París finisecular.

Esta tensión, vibración de la palabra naciente, sistematiza y clausura un universo personal trenzado por el símbolo en Mallarmé y por la imagen en Lezama, Criptograma mallarmeño que en Lezama se transformará en Cristograma.

V.3. PAUL VALÉRY, PRESENCIAS EN LA HABANA Y EN LEZAMA

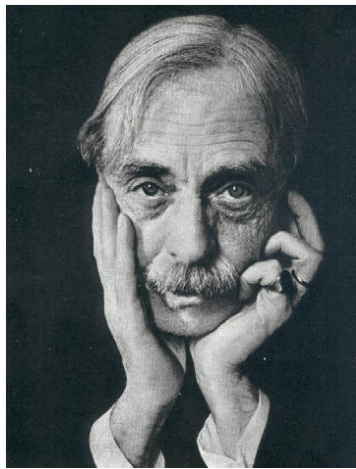
Durante la primera mitad del siglo XX, a la atracción por los poetas simbolistas franceses y la gran novelística, naturalista, realista, del siglo anterior, se une en los artistas y escritores hispanoamericanos el interés por la potencia deslumbrante de las artes pictóricas derivadas de los primeros artistas impresionistas y el cruce cortante de las vanguardias europeas, con centro también en París. Era obligado, para los escritores y pintores hispanoamericanos de la primera mitad de siglo, alzar la vista hacia la ciudad del Sena para entrar en contacto, con mayor o menor distancia, con la estética - lingüística, pictórica, musical- moderna más avanzada de aquellos lustros. Entre los muchos nombres que se pueden dar, sobresalientes en la cultura francesa y referentes para la hispanoamericana, el poeta Paul Valéry ocupa sin duda un lugar preferente. En Hispanoamérica, y en Cuba y en su capital La Habana en particular, la lectura de Paul Valéry entre los escritores de una y otra generación fue constante y muy apreciada. De las cuarenta traducciones al castellano de *Le Cimetière Marin*, más de la mitad son hispanoamericanas.⁷³² Cuba fue de hecho la patria de dos de los traductores de *Le Cimetière Marin*, Mariano Brull y Eugenio Florit. El primero fue, en la adolescencia y juventud de Lezama, el valedor del poeta francés en los círculos literarios habaneros. Editado en París en 1928, Brull publicó *Poemas en Menguante*, una clara manifestación de la poesía pura, intelectual y espiritual a lo valeriano, que fue recibida por el propio Florit desde *La Revista de Avance* con estas palabras. “Nuestro poeta diplomático llega de París empapado de Mallarmé y de Valéry, sobre todo de Valéry”.⁷³³ El propio José Lezama Lima, recordaba la influencia del maestro francés con estas palabras:

⁷³² Monique Allain-Castrillo: *Paul Valéry y el mundo hispánico*, op. cit, p. 228.

⁷³³ Citado por Monique Allain-Castrillo, en Marta Linares Pérez, *La poesía pura en Cuba*, Madrid, Nova Scholar, 1975, p. 63.

Llegaba así Valéry a ser para toda nuestra generación un maestro doblemente venerable. En nuestra adolescencia nos había llenado de inquietud, nos llevaba al paso del tiempo a rendirle el mayor de los homenajes. El de nuestra inconformidad con su obra.⁷³⁴

En junio de 1938 está fechado el primer trabajo importante que José Lezama Lima le dedica al autor de *La joven parca*: “El acto poético y Valéry”.⁷³⁵ Como en todos sus escritos, desde estos textos iniciales a los últimos trabajos que recopiló en *La Cantidad Hechizada*, Lezama realiza, insistimos en este criterio, un doble ejercicio. A través de una escritura reflectante Lezama da cuenta, simultáneamente, de los valores y las carencias del autor al que dedica su pensamiento, a la vez que va paulatinamente formulando su propio sistema poético del mundo, de tal modo que en este trabajo, como en todos, nos encontramos una reflexión propia y ajena, del propio Lezama y de Valéry, acerca de la sustancia poética.



60. Paul Valéry (1871-1945)

⁷³⁴ “Conversación sobre Paul Valéry” en la *Revista de la Biblioteca Nacional “José Martí”*, loc. cit. p. 19. Con el tiempo, este interés por la obra de Valéry fue disminuyendo. En *Paradiso*, tan sólo encontramos una referencia al poeta francés: “La incomparable licorera francesa era al propio tiempo una sutilísima escritora. La historia de la destilación en Francia, desde la Edad Media, contada por la persona más indicada para hacerlo. Imagínate que por esa obra, Valéry ha firmado un manifiesto, pidiendo para la deliciosa viejita el Premio Nobel”, en José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit. p. 237.

⁷³⁵ José Lezama Lima: “El acto poético y Valéry”, op. cit. pp. 250-252. Ya valoraba Lezama la importante aportación poética de Valéry en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” en *Querencia Americana*, op. cit. pp. 144-145.

“La poesía es una matemática inspirada”⁷³⁶, reclama Valéry y subraya, para iniciar su propia reflexión, Lezama. ¿Qué quería decir el poeta con esta afirmación y a qué clase de matemática se refería el escritor francés? Lezama reflexiona sobre este hecho, sobre esta relación del número con el verso y señala que detrás de la exactitud del número, la proporción y cuantas cuentas se puedan hacer, se ha de reclamar y volver hacia el reverso inefable de los números, pues también entre éstos se encuentra el infinito. Esta advertencia sobre el número y las matemáticas de Valéry es la manera que emplea el autor de *El Pabellón del Vacío* para prevenirnos de una excesiva fijación de la poesía por convertir la letra en número y el número en una cifra poética que no conduzca de ningún modo al ascencimiento. Lezama lamenta el afán de Valéry por alcanzar una definición excesivamente clara de la poesía, la conversión del autor en productor, del lector simple consumidor, y lo peor, trocar “la gracia histórica por producción del valor de una obra de arte”.⁷³⁷

La segunda cuestión que aborda le aboca a uno de los aspectos más sugerentes de la creación poética: “¿Qué nos dice Valéry y qué ve ahora detrás de las palabras?”.⁷³⁸ Evidentemente en ambos, en Lezama, en Valéry, lo inapresable, lo inexpresable, lo inencontrable, son cualidades que afectan a la sustancia poética. Valéry llega a plantear una cuestión fundamental al distinguir entre lenguaje estatuido y lenguaje naciente, es decir, entre la acción que se realiza y la obra ya hecha. Dónde está o se encuentra la creación poética y cómo se va configurando el desarrollo secreto de una obra serán cuestiones planteadas ya por Valéry a las que Lezama intentará dar respuesta a partir de las dos dimensiones principales que, en este sentido, entran en juego: la elaboración del poema y el poema elaborado. A la resolución de esta ecuación, en ocasiones contradictoria e irresoluble, se dedicará Lezama en buena parte de su ensayística, y su

⁷³⁶ *Ibíd.* p. 250.

⁷³⁷ *Ibíd.* p. 252.

⁷³⁸ *Ibíd.* p. 250.

producción poética será testimonio a su vez de las manifestaciones de la segunda dimensión. Lezama, ya en estos primeros escritos y en particular en “El acto poético y Valéry”, entiende la creación como posibilidad, como un desafío constante, nunca cumplido, nunca realizado del todo. Por eso no puede estar totalmente del lado de ninguna de las dos dimensiones, gerundio y participio del obrar creador, ya que ambas participan del vértigo poético que arrastrará a Lezama durante toda su vida. Cuando Lezama afirma en su diario: “Me detiene la siguiente frase de Proust: la larga resistencia desesperada y cotidiana a la muerte fragmentaria y sucesiva”⁷³⁹, está, una vez más, llamando la atención del valor salvífico de la poesía, eso sí, desde una fe y una gracia cristianas. El Juicio Final del pecado o la salvación hacen de la poesía un instrumento premonitorio, pues ni los números, ni aquellas matemáticas inspiradas de Valéry, ni el goce del acto poético, ni el acto poético, son en sí del todo suficientes para lograr, por sí mismos, un auténtico saber de comunión, que en Lezama es unión con Dios. Tan sólo:

En una solución poético-católica -en la que nadie puede estar seguro de su salvación- las consecuencias del apartamiento de esos secretos internos, mantenidos ocultos hasta su soltura total, nos darían el absoluto saber leal, llave o signo paradisíaco.⁷⁴⁰

En varias entradas a su *Diario*, las correspondientes al día 12 de noviembre de 1939⁷⁴¹, parte de una nueva dicotomía de Valéry para, asumiendo un planteamiento distinto, llegar a una misma conclusión. En este caso Lezama elogia la distinción que hace el autor de *La joven parca* entre “vacío” y “suceso puro” como dos estados existenciales entre los cuales el poeta francés afirma encontrarse, dos términos que el propio autor de la *Analecta* matiza, proceden de la filosofía cartesiana cuando el pensador racionalista distinguía a su vez entre “nada” y “Dios”. Pero el autor de

⁷³⁹ José Lezama Lima: *Diario, op. cit.* p. 46.

⁷⁴⁰ José Lezama Lima: “El acto poético y Valéry”, *op. cit.* p. 251.

⁷⁴¹ José Lezama Lima: *Diario, op. cit.* p. 22-23.

Enemigo Rumor, en el análisis de esta nueva aporía existencial, elogia los matices del vacío frente a la nada, y es en este punto donde parecen coincidir ambos poetas, en concebir el vacío como un error manifiesto -caída en el pecado original en el cubano- que nos obliga a enfrentarnos como un desafío cristiano hacia la salvación. Mientras la nada no provoca, sólo reproduce, en el espejo, más nada, con lo que se convertiría en un castigo irremediable y sin posibilidad de salvación, el vacío, en Lezama, tiene forma de cruz, es la noche de San Juan,⁷⁴² no es enemigo de la creación, ni mucho menos, sino que se convierte en un desafío que en Lezama, una vez más, no puede ser sino la contemplación de un desafío cristiano:

El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de la Biblia. Hay hasta un haz del abismo, es decir, un vacío definido, apretado por la garganta.[...] El vacío parece referirse a que el conocimiento no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia, y entonces.

“Y entonces”, se puede añadir, el vacío se convierte en piedad cristiana y la poesía en posibilidad de salvación. “El acto poético y Valéry” es un trabajo que ilustra la manera que en aquellos años de incipiente formación intelectual va adquiriendo el pensamiento lezamiano. Cuando los libros de Valéry llegan y se traducen en La Habana, su lectura se convierte, en el poeta y pensador cubano, en un revulsivo más para su escritura, en un diálogo permanente con quien se había afanado en describir los sucesos

⁷⁴² No es casualidad, en la encrucijada poética en la que nos encontramos, que se crucen los nombres de san Juan de la Cruz, Paul Valéry y Lezama Lima. Ambos estimaron la poesía del místico carmelita. En Lezama ya dimos rendida cuenta de este aprecio. Para Valéry citemos, por ejemplo, su prefacio a la edición francesa del *Cántico Espiritual* en el que se pueden leer las siguientes líneas que sostienen lo que se viene diciendo: “Le thème favori de Saint Jean de la Croix est un état qu’il nomme la “Nuit Obscure”. La foi exige ou se crée cette Nuit, qui doit éter l’absence de toute lumière naturelle, et le régime de ces ténèbres que peuvent seules dissiper des lumières toutes surnaturelles.” En *Les Cantiques Spirituelles de Saint Jean de la Croix*, Préface de Paul Valéry, París, Chez Louis Rouart et Fils, 1941, p. VII. Traducción: “El tema favorito de San Juan de la Cruz es un estado que llama “Noche Oscura”. La fe exige cuando se crea esta Noche, que deba ser la ausencia de toda luz natural, y el reino de estas tinieblas puedan solas disipar todas las luces sobrenaturales”. [La traducción es mía] Para este mismo tema del influjo de San Juan en el poeta francés, son muy reveladores los datos que ofrece Monique Allain-Castrillo bajo el epígrafe “La Jeune Parque” y San Juan de la Cruz”, *op. cit.* pp. 51-56.

de la creación poética, en una voz más de la abismal síntesis de una cultura asimilada, ahora francesa, pero a la misma vez, española y americana, que hunde su sentido en la poesía germinal de los grandes relatos bíblicos.

V.3.1. “SOBRE PAUL VALÉRY”

El 20 de julio de 1945 muere Paul Valéry⁷⁴³ y con este motivo, en La Habana, Lezama aprovecha para dedicarle una vez más al poeta francés un nuevo trabajo, más extenso y profundo que el anterior, “Sobre Paul Valéry”.⁷⁴⁴ No obstante, poco antes de la muerte del francés, Lezama ya se había dedicado a reflexionar intensamente sobre la obra valeriana, pues dos textos de los años 44 y 45 se han encontrado recientemente entre los papeles de su archivo: “Anécdota de Valéry y Debussy”, que no deja de ser un borrador de un texto posterior, posible conferencia de Lezama sobre el poeta francés, y “Conversación sobre Paul Valéry”, manuscrito fechado en 1944 y 1945⁷⁴⁵. De los tres textos, Lezama escogió “Sobre Paul Valéry” para incluirlo entre los trabajos de la *Analecta del Reloj* y, sin duda, es el más revelador para la lectura que el autor de *El Pabellón del Vacío* realiza sobre el escritor francés. El texto se estructura en cuatro apartados en los que se abordan otros tantos aspectos de la creación poética valeriana: el poder de los sentidos, el cristal y el espejo como elementos metafóricos de la creación, el cuerpo, lo corpóreo desde la solución católico-tomista y, por último, las relaciones entre imagen y figura, con el corolario, para Lezama, de la gran imagen del Padre:

⁷⁴³ Para cotejar todos los datos expuestos por Lezama sobre Valéry, utilizamos la edición Paul Valéry: *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, La Pléyade, 1957, y en particular la excelente introducción biográfica de Agathe Rouart-Valéry, *op. cit.* pp. 11-71.

⁷⁴⁴ José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry”, en *Analecta del Reloj*, en *Obras Completas*, *op. cit.* pp. 100-117.

⁷⁴⁵ Ambos están incluidos en la *Revista de la Biblioteca Nacional “José Martí”*, *loc. cit.*

Cristo y su expresión por el verbo. Detengámonos, al hilo de Lezama, en estos cuatro apartados:

I. El ojo facetado. En esta primera sección Lezama aborda la cuestión crucial de los métodos de conocimiento, o mejor, los diversos caminos del conocimiento, tomando como pretexto el título de Robert Gérard prologado por el propio Valéry, *Les chemins divers de la connaissance*.⁷⁴⁶ La atrofia y la insuficiencia de algunos sentidos para llegar a su destino y, desde luego, para acercarse al hecho poético, creador, hace que sea necesaria la combinación alterna de diferentes sentidos. El tacto o la visión serían incapaces de acercarse al conocimiento poético, y sólo cuando se refuerzan se llega a la visión corporal, al cuerpo que oye más allá de los sentidos. Gusta a Lezama citar los versos “Tengo en sitios contrarios dos guerreros, / los ojos en los pies y en los ojos los dedos”.⁷⁴⁷ Dos guerreros a los que ya el escritor cubano se había referido en su *Diario* en una breve reflexión sobre la combinación de los sentidos, “El secreto de la poesía está a dicho a voces. Sólo que no se puede oír con los dos oídos. Siempre serán preferibles ojos y oídos alternos. Estatua que de noche anda y se baña en el río”.⁷⁴⁸ En esta línea de reflexión, una de las aportaciones de Paul Valéry es precisamente su preferencia por los insectos, es decir, por la mirada poliédrica de los insectos: una nueva forma de ver y oír. Como ejemplo, Lezama se refiere a la estrofa de *El Cementerio Marino* en la que el poeta francés alude al insecto (“L’insecte net”) para destruir la ilusoria tentación de corresponder una sensación para cada sentido. Con cierta sorna,

⁷⁴⁶ En efecto, Lezama se refiere al libro de Robert Gérard: *Les chemins divers de la connaissance*. Préface de Paul Valéry. París, Vanoest, 1944. En el prólogo Valéry introduce la extensa casuística de los medios de conocimiento, observación, expresión, memoria, repetición, para concluir con una cuestión para centrar el asunto en unos términos cercanos a los que iba acuñando el propio Lezama: “Faut-il conclure de ces constatations que la diversité des chemins de la connaissance doit s’interpréter ainsi: tout chemin mène à l’ignorance, divers chemins mènent à la puissance?” p. IV. Traducción: “¿Es necesario concluir a partir de estas constataciones, que la diversidad de caminos hacia el conocimiento se debe interpretar así: todo camino lleva a la ignorancia, y otros, nos podrían llevar a la potencia de la salvación?”. [La traducción es mía]

⁷⁴⁷ Versos también citados en la entrada del mes de diciembre del 39 al que se le añade la fuente: “Stigliani, citado por Pirandello”, en José Lezama Lima: *Diario, op. cit.* p. 30.

⁷⁴⁸ José Lezama Lima: *Diario, op. cit.* p. 32.

Lezama afirma que “la memoria de la ameba se atreve a pesar en el ala del ángel”⁷⁴⁹, y nos recuerda la precisión poética que había logrado Valéry tras las enseñanzas personales de Mallarmé y la lectura de Flaubert, Villon, Voltaire o Baudelaire. Mirada e idea, pensamiento y sensación, Lezama, con Valéry, cree en la insuficiencia de cada uno de estos argumentos, y reclama lo que llama “el ojo facetado”, de insecto, como una vía voluntariosa, equidistante, que sin ser arbitraria, deja fluir el catálogo de sorpresas para lograr una suma exquisita de metáforas e imágenes.

II. La pereza valeriana. No es Lezama, sino el poeta cubano-francés José María de Heredia el que no entiende, a decir del autor de *La expresión americana*, “el silencio de Valéry”.⁷⁵⁰ Heredia no entendía, no podía entender el silencio como espera o forma, no lograba explicar cómo tras el éxito de Valéry en títulos como *La Velada en Monsieur Teste* o la *Introducción al Método de Leonardo da Vinci*, los dos libros de finales de siglo, no hubiese seguido publicando el ya afamado escritor francés.

Pero Valéry, en efecto, a partir de 1903 y tras la muerte de su mentor espiritual Mallarmé, había caído en un apartamiento de la poesía a la que sólo volvería, quince años después, con *La Joven Parca* (1917), *El cementerio marino* (1920) y *Cantos mágicos* (1922); silencio del poeta francés al que alude Lezama y que no parece llegar a entender Heredia. El autor de *Los trofeos* ignora precisamente que, con Valéry, con Mallarmé, se llega a un estadio poético que no entiende el credo poético como una mecánica, sino como una espera, y que cada verso debía ser “demandado, es decir, pedido desde las sombras, fatal y en punto”.⁷⁵¹ Valéry insiste en su hastío como Mallarmé hizo con el espejo: dos formas, distintas, de un mismo impulso que tocado y dejado por la misma presencia, convierten el lenguaje en una acusación y la llegada de Dios sin necesidad alguna de Anunciación. Y es desde este horizonte donde radican, en

⁷⁴⁹ José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry” en *Obras Completas, op. cit.* p. 101.

⁷⁵⁰ *Ibid.* p. 104.

⁷⁵¹ *Ibid.* p. 105.

buena medida, las virtudes y las carencias de la propuesta poética valeriana al incorporar el silencio, la espera y el espejo, en el advenimiento del trayecto poético:

Esa creación por escisión, por sucesivas contracciones centrales y lentos desprendimientos del límite, impulsa una causación esperada, provocando una suerte de ley de herencia de las ideas o de la sensibilidad. Nos encontramos ya con un valioso suicidio controlado y el hastío del reencuentro.⁷⁵²

No deja de ser ese “suicidio controlado” una de las maneras que Lezama utiliza para señalar el vórtice de un encuentro entre la idea y el objeto que se deshace en la vida interior perdiendo sus límites, ensanchando el espacio, declarando la guerra poética, convirtiendo cada interrogante en un desafío, en un enemigo que nos envuelve y después:

Después el enemigo se aleja, el objeto que ha descendido se devuelve en clara respuesta a una idea que desconocemos, invisible, que no puede ser nuestro amigo.⁷⁵³

Es aquel “enemigo rumor”, ahora en estos trabajos a partir de Valéry, que había dado título pocos años antes a su primer libro de poemas del año 41, en el que había configurado una selva de símbolos con los que penetrar en los misterios insondables de un cuerpo en el que la piel se revela como una resistencia, tensión que empieza a provocar una melodía de voces y sonidos, un rumor, siempre a distancia, siempre enemigo.

III. La piel como límite. ¿Qué era el cuerpo para el estoicismo y en qué se diferencia de la concepción católico-tomista? Al plantear esta cuestión de la relación hombre, cuerpo y creación, Lezama aborda a partir de Valéry, tangencialmente en este apartado, una de las cuestiones básicas de la creación poética: y con el cuerpo, ¿qué

⁷⁵² *Ibíd.* p. 109.

⁷⁵³ *Ibíd.* p. 111.

hacer? Si para los estoicos el cuerpo era poco menos que un espectáculo, un estímulo exterior en el que los límites eran marcados por la propia piel, para una solución unitiva marcada por el catolicismo no podría haber la más mínima posibilidad de analogía entre “el espíritu de los hombres y el cuerpo de los ángeles”.⁷⁵⁴ En otras palabras, y continuando con esta misma ecuación, no se da, en la solución católica que defiende Lezama y que apunta la obra de Valéry, una aproximación, un ajuste entre el espíritu de los ángeles y el cuerpo de los hombres. La concupiscencia es, por tanto, para Lezama, uno de los logros poéticos a los que llega el catolicismo. Es extraño y contradictorio, acusa Lezama a Valéry, mantener una actitud estoica desde el punto de vista de las sensaciones, y acerca del cuerpo sostener un criterio católico tomista. El autor de *Monsieur Teste* ni emplea el clásico uso del *logos spermatikós*, propio del estoicismo, ni el *esse sustancialis* católico tomista, sino que se inclina más por la utilización del término *germen*.⁷⁵⁵ Una vez más, Lezama se aproxima a Valéry aplaudiendo su acercamiento al abismo verbal, pero renunciando a cualquier tipo de Anunciación, al viaje de vuelta cristológico que distingue, en suma, la concepción poética de uno y otro.⁷⁵⁶

IV. La Gran batalla: el Hijo como imagen. De nuevo Lezama acude al estoicismo para distinguir términos como “cuerpo” y “vacío” a través del símbolo del

⁷⁵⁴ *Ibíd.* p. 111.

⁷⁵⁵ Para la concepción del cuerpo en Valéry es significativo su breve ensayo “Sencillas reflexiones sobre el cuerpo”, en *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor, 1993, pp. 183-193. En él desarrolla su teoría de que en cada ser hay tres tipos de cuerpo: el misterio de mi propio cuerpo, el cuerpo visto por los demás - que genera la figura de Narciso-, y un tercer cuerpo “que solamente tiene unidad en nuestro pensamiento ya que lo conocemos tan sólo por haberlo dividido y hecho pedazos. Conocerlo significa haberlo reducido a cuartos a jirones” p. 90. Finalmente, y en el mismo texto, Valéry señala la posible existencia de un Cuarto cuerpo: “Diré que existe para cada uno de nosotros un *Cuarto Cuerpo*, al que puedo denominar indistintamente el *Cuerpo Real* o bien el *Cuerpo Imaginario*”, p. 190.

⁷⁵⁶ El sistema poético de Lezama se concibe, indisolublemente, desde una doble matriz en la que cada una sostiene la carga de la otra. El catolicismo es, de este modo, la faz del orfismo poético de Lezama. Desde este horizonte, la ausencia de una perspectiva anunciadora de la propuesta valeriana, implica, de raíz, la ausencia de su orfismo, en los mismos planteamientos a los que hace referencia Walter. A. Strauss: “The theme of Orpheus does occur in Valéry’s early poetry, but only as an “arquitectural” Orpheus, that is, as Amphion”, *Descent and return. The orphic theme in Modern Literature*, op. cit. p. 235. Traducción: “El tema de Orfeo aparece en los primeros poemas de Valéry, pero solo como una “arquitectura órfica”, es decir, como Amphion”. [La traducción es mía]

pez. En una línea de actuación poemática, desde Lucrecio al propio Valéry, el pez, al avanzar sin pausa por la inmensidad del mar, deja simultáneamente, en su constante devenir, la huella de su marcha. El pez desaloja a cada paso el espacio que ocupa, siempre hay “cuerpo” y “vacío”. Desde una óptica católica unitiva, este símbolo del pez no puede señalar los caminos de la aprehensión creativa que surge desde el cristianismo, y es necesaria la lucha contra el pez, no la sustitución del pez o el cuerpo por el vacío, sino la participación, la penetración, del cuerpo sin límites, sin que la piel sea un límite. Ni la piel, ni el cuerpo:

El pez no siente la presencia del vacío como una angustia o comprensión, resuelve totalmente con el paso de sus escamas la nietzscheana felicidad en el terror, y llega a sentir como una seda a su presión instantánea los infinitos puntos muertos, como la larga soledad de Satán entre las rocas, esperando la ruptura.

En Lezama la figura espacial creada por el pez se hace inútil. Cada figura, en el orbe católico, se sitúa entre la existencia del símbolo, de la metáfora y su expiración. Entre la imagen que se inicia y que se pierde, la gracia se hace cargo de la tentación y el desafío a Dios. La figura no puede ser por tanto figura de pez, una sucesión de imágenes, sin más, sino el encuentro entre dos realidades, dos apariencias, dos esencias. Si el estoicismo se queda con la figura del pez rodeado constantemente de vacío, por mucho que avance, en una solución católico-tomista, la figura se convierte en una parusía constante. Es Cristo muerto y Cristo resucitado, es el instante de la resurrección que recoge la vida y la muerte en un solo punto, en una sola metáfora, en una única imagen:

Dos naturalezas en Cristo, dos advenimientos, dos estados o naturalezas en el hombre: reconocimientos de las criaturas e imposibilidad para acercarse a ellas.⁷⁵⁷

⁷⁵⁷ José Lezama Lima: “Sobre Paul Valéry” en *Obras Completas, op. cit.* p. 115.

La proporción de la sustancia y su total ocupación simbolizada en el pez y el vacío que ocupa en cada movimiento, se aleja del *potens* medieval, de la posibilidad de artizar la materia para convertirla en una arcilla enemiga. El artesano en el mundo medioeval, nos recuerda Lezama, ve en la materia la probabilidad de un combate, de la misma manera que el poeta, en el catolicismo, entiende el verbo como imagen del Hijo, entre el Padre y el Espíritu Santo. La patrística y, sobre todo, Santo Tomás de Aquino configura a Cristo como Hijo del Padre, Cristo resurrecto a través del verbo. Por ello, concluye Lezama, “en toda palabra siempre contemplamos el aliento del segundo nacimiento”,⁷⁵⁸ sólo que para nacer se ha de morir previamente, como explica y esconde el verbo lezamiano explícitamente en sus ensayos, y testifican sus composiciones poéticas como sucesivas metáforas de la resurrección del hombre.

V.4. CATOLICISMO DE PAUL CLAUDEL, IMPULSO DE LEZAMA

Cuando José Lezama Lima escribe sus primeros ensayos de crítica literaria, uno de los poetas a los que constantemente hará referencia será el escritor y diplomático francés Paul Claudel (1868-1955). Había en este poeta muchos aspectos de su interés, como la consideración de la Naturaleza como símbolo de la creación, una concepción de la Historia como una sucesión de parábolas con centro en la imaginería cristológica, una incansable profusión de analogías entre diferentes mundos y, todo ello, bajo el prisma

⁷⁵⁸ Lezama no hace más que una particular lectura de la “Imago Trinitatis”, popular en toda Europa desde mediados del siglo XV. La escena, en el mundo del arte, consiste en la aparición de Cristo muerto (ya bajado o todavía en la cruz) sostenido por Dios Padre en presencia de la paloma que simboliza el Espíritu Santo.

del más puro catolicismo, eran signos suficientes para acercarse con intensidad a la obra del autor de *Un poète regard la croix*.⁷⁵⁹



61. Escritor y diplomático, Paul Claudel (1868-1955) fue también autor de una poesía que hunde sus raíces en un catolicismo muy del gusto de Lezama. Su hermana Camilla Claudel (1864-1943) fue una reconocida escultora ligada sentimentalmente, primero a Auguste Rodin, y posteriormente a Claude Debussy.

El trabajo que Lezama dedica a Claudel se titula “Conocimiento de salvación”, y en el mismo título están ya algunas de las claves que preocupan al joven escritor de entonces. Se publica en el año 1939, Lezama contaba 29 años y los temas que trata son ya los mismos a los que se dedicará en sucesivos ensayos. El conocimiento que nos reta y el tiempo del que disponemos para ello se presentan en el poeta como una vara y potencia de salvación, pero para ello es necesario plantear algunas cuestiones imprescindibles: ¿salvarnos de qué, a quién rendirle pleitesía, personal, poética, existencial? Cuando el poeta cubano en este trabajo establece la analogía entre la pareja

⁷⁵⁹ Varios son los críticos que han señalado la importancia de Claudel en los primeros años de trayectoria poética y ensayística de Lezama. Luis F. Fernández Sosa señalaba en este sentido: “En su *Loanza a Claudel* adjudica al escritor galo el hallazgo de haber llevado a la metáfora al sitio ocupado por el silogismo y de haberla convertido en un continuo conocimiento; y de admirador, Lezama se hizo seguidor del mismo procedimiento, constante ya en el escritor cubano”, en *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, op. cit. p. 72. También Rosa Marina González-Quevedo señala esta filiación: “Lezama siguió muy de cerca la distinción claudeliana entre conocimiento poético y conocimiento dialéctico, y tiene, por esta vía, la revelación de la ‘cifra perdida’. Es Claudel quien lo precipita al tránsito de un modelo aristotélico-tomista a un nuevo sentido evolutivo-trascendentalista (metafórico) del Cosmos” en *Teilhard y Lezama*, op. cit. p.28.

conocimiento-tiempo con respecto al binomio gracia-destino, está ya, evidentemente, concibiendo su apuesta poética como un método confesional para la remisión y la salvación. El tiempo en Lezama es destino, y el conocimiento la gracia que nos permite penetrar en el mundo exterior. En el catolicismo que Lezama y Claudel sostienen, el confeso necesita ser deudor, siempre estar en deuda sanguínea con toda la humanidad; tiene, por la doctrina de la participación, el sentido del tiempo exacto para que confluyan a la misma hora del acto creacional las voces del pasado y el presente. Así no queda enredado en lo contemporáneo ni se hunde disperso en la mitificación de la historia.

El mundo se convierte entonces, para el poeta católico, para Claudel, para Lezama, en un reto y ese conocimiento poético “será su descubrir, su nombrar, ya que la gracia de evocar constituye su solución de vivir”⁷⁶⁰. Lezama elogia a Claudel como voz poética en la que se agrupan todos los registros, donde la fe y la convicción no se manifiestan como un conocimiento dialéctico que derive, desde la poesía pura hasta el surrealismo, en una sucesión más o menos brillante de palabras, ideas, metáforas o imágenes, no, sino como conocimiento poético, es decir, como la tragedia del encuentro y la desaparición continua de Dios. Claudel, y también Lezama, como poetas del catolicismo, sólo se realizan en el salto que va de la lírica al drama, es decir, en el conocimiento de Dios. El autor de *La Fijeza* llevará hasta sus últimas consecuencias esta reveladora sentencia de Claudel, “Todo conocimiento es un nacimiento, una

⁷⁶⁰ José Lezama Lima: “Conocimiento de salvación,” *op. cit.* p. 246. Como ejemplo de convergencia poética entre ambos se pueden citar las siguientes palabras de Claudel: “Et parmi les Évangéles, cette fleur essentielle qui est le quadruple récit de la Pasion, dont précisément pour notre joie poignante au cours de ces derniers jours on vient l’un après l’autre de nous donner une nouvelle fois lecture, on dirait des vues d’un même paysage tirées sous des jours et par le moyen de rayons différents, tels que le bleu ou l’infra-rouge”, en *Un poète regarde la croix*, París, Gallimard, 1935, p. 18. Traducción: “Y entre los Evangelios, esta flor esencial que es el cuádruple relato de la Pasión, del que precisamente para nuestra pujante alegría, en el curso de estos últimos días, acaban de ofrecernos, uno tras otro, una nueva relectura, diríamos, vistas de un mismo paisaje sacadas bajo los días y por medio de rayos diferentes como el azul o el infrarrojo.” [La traducción es mía]

navidad sanguínea”⁷⁶¹, y que se convertirá en catalizador del sentido poético al que aspiraba Lezama desde su catolicismo.

Entre los libros de su biblioteca personal se encuentra precisamente uno de los títulos más significativos del autor francés: el *Libro de Cristóbal Colón*⁷⁶². En su interior, el propio Lezama fue subrayando todo lo que le fue llamando la atención de la escritura de Claudel. Evidentemente los intereses que Lezama señala con estos subrayados del libro apoyan y sostienen la idea que desarrolla en “Conocimiento de salvación”. De este modo, cuando Lezama retiene con su lápiz la oración *su desprecio por lo que había descubierto al precio de lo que no había encontrado*, está ahondando en el núcleo trágico de la apuesta poética católica. La insuficiencia del conocimiento, la imposibilidad de retener, por otra parte, la imagen de Dios en verso y el reverso de la palabra poética, convierte el sistema poético que empieza a definir Lezama como una infinita batalla, sin vencedores, sin vencidos, como “el gran combate, la altísima dignidad del católico: cara a cara con el tremendo pez, con Dios mismo”.⁷⁶³ De esta manera, el itinerario poético se concibe como un conocimiento apofántico, una búsqueda, un encuentro, una disolución, un nacimiento; por eso Lezama también subraya que “todo lo que te impide partir, todo eso es tu enemigo”. “Partir” es, desde

⁷⁶¹ José Lezama Lima: “Conocimiento de salvación,” *op. cit.* p. 249 Con acierto es Lezama el que remite a Georges Duhamel el haber recuperado, a partir de Claudel, el término conocimiento el sentido virginal de su sin-sentido. Escribe Lezama: “Con Claudel, observa Duhamel, la palabra *connaissance* adquiere su sentido prístino de *naissance*, que desde hacía mucho tiempo había perdido”, p. 249. Georges Duhamel dejó escrito por su parte: “Nous devons á Claudel la restitution au grand mot *connaissance* d’un sens intégral que cet mot avait perdu depuis longtemps.- j’ai bien dit: restitution-. “Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c’est co-naître. Toute naissance est une connaissance”, en *Paul Claudel. Le philosophe – Le poète – L’écrivain – Le dramaturge. Suivi de Propos critiques*. París, Mercure de France, MCMXIX, p. 21. Traducción: “Debemos a Claudel la restitución de la gran palabra conocimiento en un sentido integral que esta palabra había perdido desde hacía mucho tiempo; he dicho bien: restitución. “No nacemos solos. Nacer, para todo, es co-nacer. Todo nacimiento es un conocimiento.” [La traducción es mía]

⁷⁶² Este volumen se encuentra entre los libros que llegaron a la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana de la biblioteca particular de José Lezama Lima tras su muerte. Las señas exactas del libro al que hacemos referencia es: Paul Claudel: *El Libro de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Losada, 1941. Traducción de Julio E. Payró. En España, años antes, Luis Felipe Vivanco había realizado otra traducción del mismo libro, *Libro de Cristóbal Colón*. Bilbao, Jerarquía, 1938.

⁷⁶³ José Lezama Lima: “Conocimiento de salvación,” *op. cit.* p. 249.

esta perspectiva, ir hacia Dios, dirigirse a Él, arriesgar todo el conocimiento que uno sostiene. En los diálogos de Cristóbal Colón, Lezama se detiene y subraya una pregunta en concreto: *¿No está escrito que quien averigüe el Misterio de Dios perecerá?*, y subraya también su respuesta: *Es Dios, en mi mano, quien va en busca de Dios.*

Como en la mayoría de sus ensayos posteriores, en estos trabajos iniciales Lezama articula su ensayística de la confluencia de varios factores. En el salto de la lectura a la escritura, ambas actividades, diferentes, pero hondamente creativas, Lezama tiene en cuenta también a los otros críticos, otros títulos que también se han fijado y detenido en estos escritores y, en nuestro caso, en Paul Claudel. En “Conocimiento de salvación”, un trabajo denso pero no muy extenso, Lezama convoca fundamentalmente a dos críticos, los dos franceses, los únicos prácticamente que por entonces conocían con cierta profundidad los libros, de poesía, ensayo y teatro, que acumulaba la bibliografía del poeta francés. Georges Duhamel (1884-1966) es citado por Lezama en dos ocasiones pues, en efecto, el ilustre escritor francés, dedicó un libro exhaustivo, ya citado en nuestras notas, al autor de *L'Annonce faite à Marie*. El segundo crítico al que cita Lezama es Charles du Boss (1882 – 1939), también católico, al que el poeta cubano cita no sólo para apoyar la idea y el valor contemporáneo de Claudel en el panorama de la poesía francesa de la mitad del siglo XX, sino para fundamentar y dar solidez a sus tesis a partir de uno de los críticos más lúcidos en aquel momento. Lezama leyó apasionadamente su libro *¿Qué es literatura?*⁷⁶⁴ del que subrayó, entre otras muchas líneas, estas con las que muestra su filiación a Claudel a la vez que evoca las señas de identidad de su vida y obra: “Amo la felicidad del catolicismo y todo lo que me permite llevar conmigo”. En el mismo libro, en la última hoja, esta sentencia del propio Lezama,

⁷⁶⁴ Charles du Boss: *¿Qué es literatura?* Buenos Aires, Ediciones Troquel, 1955.

quien escribe a mano: “Dios es acción; las palabras son actos”.⁷⁶⁵ Creadores y críticos se funden en la ensayística de Lezama, sin distingo, pues no hay diferencias cuando se trata de alcanzar la metáfora, una imagen posible que nos lleve hacia algo más inesperado e indefinible.

V. 4.1. LOS MEJORES LECTORES DE MICHEL DE MONTAIGNE

Si Lezama fue lector, en el marco de la literatura francesa, fundamentalmente de la tradición poética simbolista que empieza con Baudelaire y es continuada, entre los poetas mayores, por los Rimbaud, Mallarmé y Valéry, no dejó la oportunidad de referirse con frecuencia a otros autores, y entre todos, Michel de Montaigne ocupa un lugar destacado entre las glorias literarias que acompañaron, de por vida, al poeta habanero. Léon Brunschvieg, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1945, es el libro al que dedica Lezama sus comentarios en el ensayo de título “Montaigne y sus mejores lectores”.⁷⁶⁶

Dos frases, una de Montaigne, “soy yo mismo la materia de mi libro”⁷⁶⁷, y la segunda de Pascal, el “tonto proyecto que tiene de pintarse,” dan pie a la primera reflexión que Lezama realiza. Dos frases que se sitúan en el centro de la sentimentalidad renacentista, de la dignidad y el heroísmo intelectual al que se llegó en esta época, al convertirse el ser y sus circunstancias en uno de los centros de ocupación y reflexión, en una dimensión histórica de la que se había carecido en épocas anteriores, es decir, “el hombre en el centro de la tierra y de sí mismo y la navegación muy riesgosa”,⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Insistimos en que estas notas están registradas a lápiz en el volumen conservado en la Biblioteca Nacional “José Martí”.

⁷⁶⁶ José Lezama Lima: “Montaigne y sus mejores lectores,” *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* pp. 267-272.

⁷⁶⁷ Esta oración aparece en Michel de Montaigne: *Ensayos completos*. Madrid, Cátedra, 2003, p.47.

⁷⁶⁸ José Lezama Lima: “Montaigne y sus mejores lectores”, *op. cit.* p. 267.

Montaigne y Pascal. Una vez más, Lezama vierte en sus escritos ensayísticos una metacrítica al señalar lo que tiene de importancia de la lectura y de la escritura, de hacer tradición literaria, poética, creadora, no como historia lineal afectada por la casuística, “no en sus influencias directas, sino en el eco recogido y prolongado”.⁷⁶⁹ He aquí, para Lezama, el mérito del libro de Brunschvieg, convocar en unas mismas páginas a los tres pensadores franceses, y hacer de tres corrientes diferentes un único interés, sin arrogancias, sin prioridades, finito en el hombre moderno, contemporáneo, que piensa y escribe. A Lezama le gusta del libro del crítico francés la insistencia por una de las cualidades menos atendidas de la manera de hacer los *Ensayos* por parte de Montaigne: la voluptuosidad. No se nos muestra a un pensador en su torre de Burdeos, sin oír, sin conversar, sino, antes al contrario, el perfil de este nuevo Montaigne del gusto de Lezama es aquel que se convierte en centro de acudimiento, que busca una cita de los clásicos para seguir construyendo su libro, que los límites de su cuerpo son la física y la metafísica de sus experiencias que después vierte en sus trabajos, un Montaigne que se contempla sin destruirse y que se apasiona dentro de su castillo.⁷⁷⁰ Describiendo al pensador francés, estaba, Lezama, dándonos a su vez unas pinceladas de su propia vida.

“Coincidencias gustosas”, esto es lo que trata de analizar el autor de *Dador* entre los tres creadores y no una proliferación de inoportunas diferencias. En su infancia y juventud, cada uno de ellos, lo señala el cubano, tendrá una manera muy particular de adentrarse en las enseñanzas humanísticas, que será, con el tiempo, determinante para su espíritu y su obra. Lezama se centra en la adquisición de Grecia y Roma en Montaigne, pues el latín fue su lengua materna, nos recuerda el autor de *La Fijeza*, para

⁷⁶⁹ *Ibíd.* p. 267.

⁷⁷⁰ En otras palabras, Lezama señala que cuando Montaigne afirma su “yo” sincero y familiar, cuando se sorprende ante un “mí mismo” en construcción, cuando nos da a conocer los deseos y las debilidades de su cuerpo envejecido y las meditaciones de su alma sobre el orgullo o el engaño, el lector no descubre una biografía, sino que se le ofrece la experiencia de una vida. Precisamente porque toda la empresa de Montaigne y en buena medida del sistema poético lezamiano narra el malestar de un yo situado entre la exigencia de asentarse fijamente y la imposibilidad de construirse como ser estable.

trazar a continuación con su particular sutileza algunos hechos de la vida del pensador francés. El largo aprendizaje de la literatura clásica griega y romana realizando traducción y prestando atención, en particular, a Virgilio, Séneca, Plutarco y Sócrates (“las humanidades le fueron entregadas sin lágrimas”), la amistad con Étienne de La Boétie⁷⁷¹, escritor y político francés, tres años menor que él y cuya prematura muerte le conmocionó, y le llevó a la reclusión parcial en su castillo de Burdeos para dedicarse a la redacción de sus *Essaies*. Lezama, con estos apuntes personales, lleva a Montaigne al momento en el que el escritor, entre las paredes de su castillo, debe resolver en su escritura las sutilezas y contradicciones entre su época y sus intereses personales. Por una parte, señala Lezama la valentía humanística de Montaigne al enfrentarse al escolasticismo imperante medieval, a la lógica dogmática de la física y la metafísica de la época y, por último, a la ortodoxia aristotélica. Y respecto a lo íntimo, entre su conciencia y su ser, la voluptuosidad, manera en la que los sentidos y el cuerpo se hacen intransferibles y materia de escritura. Una actitud humanística frente a los férreos planteamientos de la filosofía y la teología medieval-escolástica; y ese gusto por los placeres de los sentidos es, para Lezama, lo que llamará la atención de Montaigne a Nietzsche, a Gide, y lo que estaba de parte de sus propios intereses.

Las diferencias con Descartes son mayores. El autor del *Discours*, más influido por la Reforma, acusa en su método los valores religiosos en alza, y lo que en su pensamiento es *bon sens*, en Montaigne, era, tan sólo, *sens*. Lezama sitúa a Pascal entre ambos, para con sus diferencias y matices subrayar a partir de esta lectura simultánea de los tres prosistas franceses afinidades coincidentes que le conducen a la siguiente premisa:

⁷⁷¹ Étienne de La Boétie fue un escritor y político francés nacido en 1530. Se interesa desde muy joven por los autores clásicos griegos y latinos. A los 18 años escribió “*Discours de la servitude volontaire ou Contr'un*” (*Discurso sobre la servidumbre voluntaria o el Contra uno*), publicado en 1576, lo que le valió el respeto de Michel de Montaigne.

de la verdad primera, teológica, principio primario de la que derivan todas las posteriores, no puede derivar la razón, filosófica, que obedece a otra lógica, con otros límites y postulados. De este modo se hacía necesario para encauzar vida y verdad contra el genio maligno un guía, “solamente que a ese guía, que él quiere claro y distinto, se le llamaba la gracia, la intercesión mariana o los ángeles intermedios”.⁷⁷² Sentimos en estas líneas la inclusión del propio Lezama en las coordenadas de un Montaigne, un Descartes, un Pascal, con sus manifiestas diferencias, pero llevando a “la gracia”, “la intercesión mariana” o “los ángeles intermedios” al momento y al lugar de la verdad primera, y esa verdad, reside en el Génesis, (matriz genesíaca) y su posterior desarrollo en el testimonio de Cristo (matriz cristológica).

⁷⁷² José Lezama Lima: “Montaigne y sus mejores lectores,” *op. cit.* p. 271.

CAPÍTULO VI

Universal, americana y cubana: la imagen total

V.1. PRESENCIA DE JULIÁN DEL CASAL: NUEVOS ACERCAMIENTOS CRÍTICOS

VI. 1. 1. LA FAMILIA CASAL Y LEZAMA LIMA

La publicación del ensayo “Julián del Casal” en el periódico *El Mundo* de La Habana el 15 de junio de 1941, incluido posteriormente por el propio Lezama en su recopilación *Analecta del Reloj*⁷⁷³, fue el resultado de la admiración que Lezama mantenía por el poeta modernista desde su juventud, así como de la relación personal que sostuvo también, desde muy joven, con familiares del autor de *Hojas al viento*. Lezama, en efecto, llegó a conocer a la única hermana de Casal, Carmelina del Casal, que había heredado gran parte de sus manuscritos y cartas, así como los pocos objetos que lo acompañaron en vida. Una gran conocedora de la vida y obra de Casal, Esperanza Figueroa, señala:

De su familia sólo sobrevivió una hermana, que residía, hacia 1940, en una casita cómoda, viuda, con sus hijos; uno de éstos, Amalia Peláez, alcanzó fama como pintora. La hermana tenía documentos y cartas en su poder pero el único que parece haber leído esas cartas, sin encontrar en ellas nada nuevo, fue el poeta José Lezama Lima y la única explicación que se da para esto es que doña Carmelina -como se llamaba la hermana- adoraba al joven poeta⁷⁷⁴.

La confirmación de estas visitas de Lezama a la familia Casal en la casona que habitaban en el barrio de La Víbora de La Habana hacia el año 40, se puede constatar por varios datos concluyentes. En primer lugar, es el propio poeta el que recuerda por carta a su hermana Eloísa aquellos años y visitas en las que ambos tomaban notas y

⁷⁷³ José Lezama Lima: “Julián del Casal”, en *Analecta del Reloj*, *op.cit.* pp. 65-98.

⁷⁷⁴ En *Julián del Casal*: “Comentario biográfico y rectificaciones” en *Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974, p. 10.

copias de las cartas que había conservado Julián del Casal, con la idea principal de publicar aquel epistolario inédito. A su hermana, ya exiliada en Miami, le escribe:

No sé si habrás notado que en una de las cartas que te envié llevaba un sello de Amelia Peláez. Guárdalo, si te parece bien, como una curiosidad. Su hermana, Carmen Peláez, que es muy amiga de María Luisa, fue la que me lo regaló. Yo te lo mandé pensando que te alegraría tener un recuerdo de nuestra pintura. ¿Te acuerdas cuando íbamos a su casa para copiar las cartas de Julián del Casal? Dichosa edad y dichosos siglos⁷⁷⁵.

Lezama está pensando, lógicamente, en los albores del año 40, cuando frecuentaba el domicilio de los Casal, llevado de la amistad con la matriarca de la casa, Carmelina del Casal, y con una de sus hijas, Amelia Peláez,⁷⁷⁶ visitas que el autor de *Paradiso* aprovechaba para ir dando forma a un futuro epistolario del que también da cuenta ese mismo año, por carta, a su admirado Juan Ramón Jiménez:

Pronto pienso enviarle el epistolario de Julián del Casal, que estoy preparando. Cartas de Rubén Darío, traviesas e inquietas, a Julián del Casal. Es un epistolario enteramente inédito, valiosísimo, momento feliz: "El clavicordio de la abuela", a Julián del Casal. El lector agudo, un tanto irónico, sentirá al leer esas cartas, la delicada sensación táctil de repasar una colección de estampas⁷⁷⁷.

Desconocemos las razones por las que aquel epistolario nunca se publicó, pero sí otras vivencias significativas de Lezama con los familiares del poeta Casal, ya que serían vertidas y convertidas en literatura en sus escritos posteriores. Será propio de la ensayística de Lezama, de hecho, a partir de estos primeros trabajos, la transformación de anécdotas de su vida o de sus lecturas, en materia ensayística o poética, creando de este modo un movimiento oscilante entre minúsculas vivencias del escritor ideas y principios poéticos sólidos y holísticos. En aquella casa familiar de La Víbora, por

⁷⁷⁵ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa...* *op.cit.*, p.144.

⁷⁷⁶ Amalia Peláez llegó a ser una de las figuras más relevantes de la plástica cubana. Nació en Yaguajay, en la actual provincia de Sancti Spíritus, en 1896 y murió en La Habana en 1968.

⁷⁷⁷ *Ibíd* p. 213.

ejemplo, pudo el poeta contemplar una máscara japonesa que Casal tenía en su cuarto. Recuerda Lezama: “Todos vemos la casa de Amelia Peláez con un hierático respeto [...] el recuerdo de la máscara japonesa que tenía en su cuarto Julián del Casal y que ella emplea para asustar a sus sobrinos,”⁷⁷⁸ recuerdos y palabras que posteriormente formarán parte de unos versos de la “Oda a Julián del Casal”: “Su tos alegre / espolvorea la máscara de combatientes japoneses.”⁷⁷⁹ En cualquier caso, la vinculación de Lezama con la familia Casal se mantuvo y enriqueció durante muchos años, gracias sobre todo, a la amistad del poeta con la artista Amelia Peláez del Casal. En este mismo año 40, en el que ciframos el mayor contacto entre ambas familias, Lezama presenta en febrero una muestra de la artista en la Universidad de La Habana, dentro de la exposición *El arte en Cuba, su evolución en la obra de algunos de nuestros artistas*, organizada por el Instituto Nacional de Artes Plásticas⁷⁸⁰, y que fue la primera colaboración entre escritor y artista⁷⁸¹.

⁷⁷⁸ Ciro Bianchi Ross: “Amelia” en *Imagen y posibilidad*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷⁹ José Lezama Lima: *Poesía Completa*, *op. cit.* p.

⁷⁸⁰ José Lezama Lima: “Una página para Amelia Peláez”, *Tratados en La Habana, Obras Completas*, *op.cit* pp. 700-701. Acerca de esta relación, el crítico Leonel Capote ha comentado “Será con Amelia Peláez, específicamente, con la pintora que más emplee una aproximación de orden psicológico, a partir de los vínculos que establece entre la obra del artista y el mundo que la rodeaba”, en *La visualidad infinita*, *op. cit.* p. 34. En el mismo volumen se nos informa de que en la Colección de obras plásticas de José Lezama Lima en el Museo Municipal de Centro Habana se conserva una cerámica dedicada por la artista al poeta.

⁷⁸¹ Desde 1939 a 1941, Amelia Peláez aparece entre los que aconsejan *Espuela de plata*. Amelia Peláez muere en La Habana en 1968 y su última exposición personal la realiza en 1964 en la Galería de La Habana. Lezama publicó un breve texto para el catálogo “Amelia”, posteriormente en *La Gaceta de Cuba*, (1964), 5 de junio, pp. 12-13, también en *Imagen y Posibilidad*, *op. cit.* 78-83. A su muerte, Lezama le dedica “En la muerte de Amelia Peláez”, en *La Gaceta de Cuba* (1968), abril-mayo, posteriormente incluido en *Imagen y Posibilidad*, *op. cit.* pp. 83-85. Una última muestra de la estrecha relación que los Lezama mantuvieron con los Casal la encontramos en el día de la propia boda de José Lezama Lima y María Luisa Bautista en el año 64. En el pliego matrimonial, de parte de María Luisa, firmó Carmen Peláez y Casal, hermana de Amelia y compañera de cátedra de la mujer de Lezama. Ver: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, *op. cit.* p. 83.



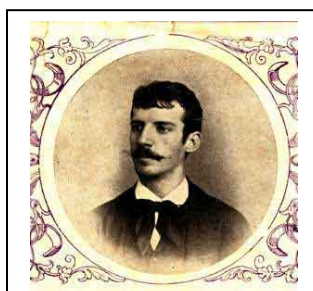
62. Lezama en el patio de la casa de la familia Peláez. De izquierda a derecha: Cintio Vitier, personaje desconocido, Carmita tía de Julián del Casal, Carmen Peláez, Amelia Peláez, Angel Gaztelu, Julián Orbón y Lezama Lima.

En definitiva, la propia admiración hacia la figura y obra de Julián del Casal, la cercanía con su familia y el impacto que le provocaba la cercanía de los enseres materiales del propio poeta modernista que se conservaban en la casa familiar de los Peláez, así como la necesidad de recuperar la tradición poética y literaria del país, desde una óptica bien distinta a la que se venía llevando a cabo desde los años finiseculares, todo ello provocó la escritura y la publicación del ensayo “Julián del Casal” en el año 1941. Lezama, anteriormente, recordemos, ya había publicado trabajos acerca de Garcilaso, Calderón, Juan Ramón Jiménez, Váleriy, Claudel y Joyce, lo que muestra, una vez más, que la recuperación que Lezama hace de Casal, lo es, desde una óptica poética, desde la poesía interviniendo en la formación y la ocupación de la historia, de la poesía que se hace historia; en este caso, de la poesía cubana contemporánea, que con

Casal y Martí, fundamentalmente, configuran a su vez también la historia de su propio país⁷⁸².

VI.1.2. NUEVOS ACERCAMIENTOS CRÍTICOS A JULIÁN DEL CASAL

El ensayo intitulado “Julián del Casal” contiene seis apartados, el primero dedicado primordialmente a plantear las bases de un acercamiento crítico radicalmente distinto al que se venía haciendo, ya desde la época finisecular, y sobre todo en las cuatro primeras décadas que había recorrido por entonces el siglo XX, y otros cinco fragmentos que ilustran precisamente ese nuevo acercamiento. Las bases de la nueva crítica no estará en los rasgos biográficos del poeta, ni en su patriotismo o nacionalismo, tampoco en el terreno de las influencias y correspondencias con otros autores, sino que la nueva medida será la profundidad poética del poeta con su propia obra, el destello metafórico que puede aparecer y ocultarse en cualquiera de los versos o de las líneas de un escritor.

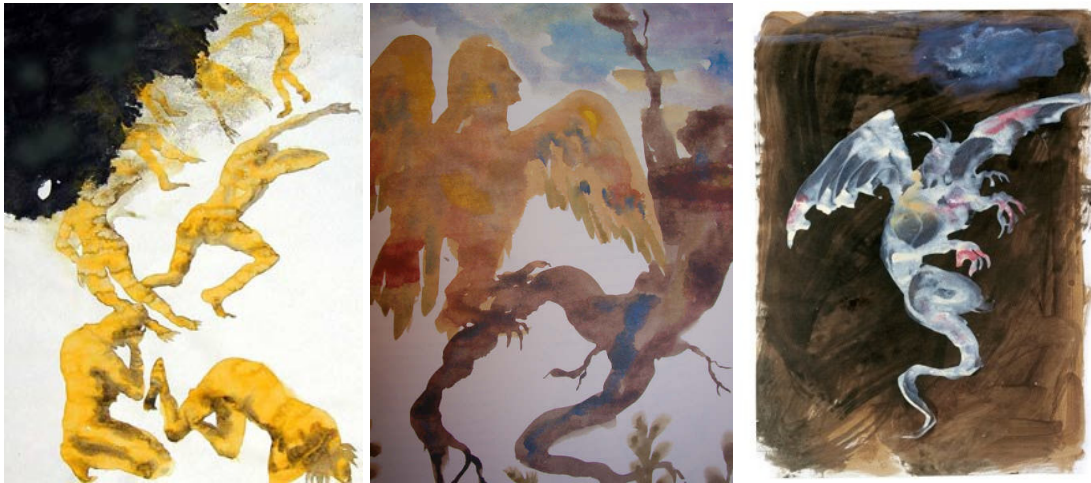


63. Siempre presente en la vida y la obra de José Lezama Lima, el poeta modernista de La Habana, Julián del Casal (1863-1893)

⁷⁸² En este sentido estamos cerca de la valoración de Fernández Sosa al inscribir el ensayo de Casal y todo el libro *La Analecta del Reloj* en una dimensión universal, “con conciencia de que lo latinoamericano se inscribe en un orden espiritual más amplio” y en el que “el lenguaje recoge esa totalidad del fenómeno estético [...] porque hay una visión totalizante, porque se procura por el lenguaje, por el sistema simbólico religioso-poético, la Unidad y la Reconciliación”, en *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, *op. cit.*, pp. 78-79.

El nuevo planteamiento crítico que Lezama realiza en este primer apartado, se enfrenta, en primer lugar, a los dos principales males que afectaban a la crítica literaria cubana de aquel momento. Por un lado al acercamiento que vinculaba los valores poéticos o literarios de una obra a los propios valores nacionales y patrióticos que se puedan derivar de la misma. Lo propio, el nacionalismo como categoría estética, se convierte así en una medida provinciana de establecer nexos válidos con la obra que se aborda, asfixiándola en un localismo que apenas puede trascender y establecer analogías con otros pares de obras y culturas. En el otro extremo, pero con el mismo acomplejamiento, denuncia Lezama el acercamiento venial que parte de la crítica realiza sobre autores cubanos buscando en ellos todo lo contrario, es decir, grandes sistemas poéticos, grandes construcciones literarias, universales, que se midan a lo mejor de la literatura europea. Lezama responde citando la irrelevante importancia que, desde la creación poética, tiene el que ningún poeta en la historia de Cuba haya teorizado al modo de Dante en su carta al Can de la Scala⁷⁸³, en la que el autor de la *Divina Comedia* señalaba algunas claves para interpretar su “Paradiso”.

⁷⁸³ De Dante se conservan actualmente trece cartas. Lezama cita la dirigida a su antiguo protector Can Grande della Scala (considerada apócrifa hasta 1920), en que el poeta hace una serie de comentarios sobre la Comedia y que comienza, en su latín original, con estas palabras: “Magnifico atque victoriosissimo Domino, Domino Kani Grandi de la Scala, sacratissimi Cesarei Principatus in urbe Verona et civitate Vicentie Vicario Generali, devotissimus suus Dantes Alagherii, Florentinus natione non moribus, vitam orat per tempora diuturna felicem, et gloriosi nominis perpetuum incrementum”. Hacia la mitad de la carta Dante acuña un término que precisamente Lezama señala en su trabajo sobre Casal, *polysemos*, que el autor de *Enemigo Rumor* incorpora también a su ensayo en cursiva indicando que se utiliza en su lengua original, en latín. En particular Dante escribe en su carta: “Ad evidentiam itaque dicendorum, sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus.” En castellano: “Para mayor claridad del discurso hay que saber que el sentido de esta obra no es simple, más bien habría que llamarlo “polisemos”, es decir, de muchos sentidos: pues el primer sentido es el que se obtiene de la letra, otro en cambio el que se obtiene por el significado de la letra. El primero se llama literal, en cambio el segundo alegórico o moral o anagógico. Este modo de tratar los sentidos, para que mejor se entienda, se muestra en los siguientes versos: “Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob de un pueblo bárbaro, Judea vino a ser su santuario, Israel su posesión”. Pues si solo consideramos la letra significa la salida de los hijos de Israel de Egipto, en tiempos de Moisés; si la alegoría, significa nuestra redención realizada por Cristo; si el sentido moral, significa la conversión del alma del luto y miseria del pecado al estado de gracia; si el anagógico, significa la salida del alma de la esclavitud de esta corrupción a la libertad de la gloria eterna. Y aunque estos sentidos ocultos se les asigne distintos nombres, pueden todos en general ser llamados alegóricos, dado que son diferentes del sentido literal o histórico. Pues la alegoría viene de



64. Ilustraciones de Miquel Barceló de *La Divina Comedia de Dante*, una de las lecturas preferidas de José Lezama Lima, a la vez que el escritor cubano es uno de los autores predilectos del artista mallorquín.

Nada de esto importa ni puede interesar a un poeta cuando se acerca a analizar el valor de la creación poética. Con frecuencia, denuncia también Lezama, se oponen también términos como producción y creación poética, evitando de este modo el riesgo de que el segundo de los términos pase a formar parte de los cimientos de una teoría del conocimiento, salvaguardando de este modo la pureza poética frente al ensayo, la crítica, el comentario o la reseña literaria. Advierte además que la asimilación o desafilación que provoca el contacto inevitable del cruce de culturas, no puede dar como resultado una sucesión de reyes o periodos, sin más, en una escala comparativa entre territorios o países. En el caso de América, pone como ejemplo el poeta, la periodización simplista del barroco en una sucesión de breves periodos -jesuítico, colonial y rococó- que puede llevar fácilmente a la crítica a una suerte de acomplejamiento que convierta la plenitud del barroco americano en secuela anónima del barroco español y europeo.⁷⁸⁴

"allos" en griego lo que en español se dice "extraño", es decir, "otro". En Dante: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 345-347. Esta distinción entre el sentido literal, alegórico y anagógico de las palabras, será de extrema utilidad para los planteamientos críticos de Lezama en los años posteriores.

⁷⁸⁴ "Es decir, que en América existió y existe una "participación de culturas que años después intentará desentrañar en *La expresión americana* (1957)", apostilla al respecto Carmen Ruiz Barrionuevo en "Dos

“Hay que buscar otro acercamiento,”⁷⁸⁵ “hay que empezar de nuevo, como siempre”⁷⁸⁶, en sentencias como estas se concentra la apuesta de Lezama, que nace de cierta desesperación ante el estado de la crítica literaria cubana, pero que a la vez se esfuerza en proponer nuevos acercamientos que, precisamente, encontrará en las bases del catolicismo: en la doctrina de la participación escolástica, por la que Lezama interpola en su apuesta crítica uno de los términos centrales de la doctrina tomista, y, de otra parte, en la conversión del concepto de reminiscencia griega, en clave bíblica, por la que el conocimiento se traduce en recuerdo, y éste, en nacimiento. A partir de estos dos presupuestos Lezama denominará a su nuevo método, “potencia de razonamiento reminiscente” como eco de la propuesta del escritor norteamericano Poe, que en uno de sus cuentos había acuñado su propio “método de razonamiento sugestivo”.⁷⁸⁷ Potencia, razonamiento y reminiscencia son los tres términos que Lezama conjuga para determinar la nueva óptica de la poesía y el nuevo acercamiento crítico que propone, en general, hacia la literatura⁷⁸⁸.

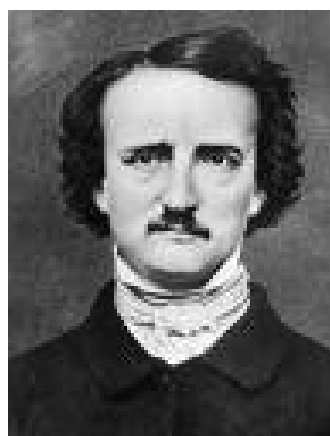
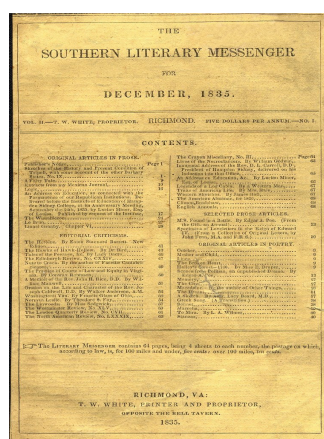
acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima, o la invención de la imagen”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (1981), 1, p. 54.

⁷⁸⁵ José Lezama Lima: “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 65.

⁷⁸⁶ *Ibíd.*, op. cit. p. 66.

⁷⁸⁷ Muy probablemente Lezama tome como punto de partida este método de Poe a partir del cuento “Maelzel’s Chess-Player”, publicado originalmente en el *Southern Literary Messenger*, en abril de 1836, en el que aparece, del propio autor, la siguiente nota a pie de página: “Some of these *observations* are intended merely to prove that the machine must be regulated by *mind*, and it may be thought a work of supererogation to advance farther arguments in support of what has been already fully decided. But our object is to convince, in especial, certain of our friends upon whom a train of suggestive reasoning will have more influence than the most positive *a priori* demonstration” <http://www.eapoe.org/works/ESSAYS/MAELZEL.HTM> [4-05-08]. En español el cuento se tradujo como “El jugador de ajedrez de Maelzel” y la nota dice: “Algunas de estas observaciones tienen como finalidad exclusiva demostrar que la máquina está regulada por la mente, y nos ha parecido superfluo poner otros argumentos posteriores para fundamentar lo que está plenamente resuelto. Pero nuestro objeto es convencer a ciertos amigos para quienes una serie de razonamientos sugestivos tendrán más influencia que la más positiva demostración *a priori*”. (El subrayado es nuestro). Posteriormente, en el mismo ensayo sobre Casal, Lezama vuelve a citar este cuento cuando dice acerca de Baudelaire: “Esas visiones de su adolescencia aunadas a su afán de apoderarse y construir el secreto, como Poe, del jugador de ajedrez, de la máquina pensante. En eso Baudelaire saltaba, como Poe, del cuento racionalista a las visiones de *Eleonora* y *La isla del hada*”, en “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 72.

⁷⁸⁸ El papel central de la memoria, como instrumento crítico prevaleciente, está en Lezama y en otros poetas originistas como el propio Cintio Vitier. Por tanto, su nuevo método de interpretación, no se debe asociar tanto a autores como Ortiz, Borges, Gadamer o Derrida, sino también a otros autores del propio



65. En el periódico “Southern Literary Messenger” publicó el escritor norteamericano Edgar Allan Poe el cuento “Maezel Chess-Player” del que Lezama tomaría el concepto “método de razonamiento sugestivo” para abordar, en plena juventud, sus nuevos planteamientos críticos.

Cada uno de los términos tiene una carga semántica y simbólica que Lezama, en este primer estadio del estudio sobre Casal, pasa a aclarar. Cualquier obra, como creación, en su tensión verbal y lingüística, ofrece una resistencia hacia el lector, un reto hermenéutico que convierte cualquiera de los fragmentos del texto en una posibilidad permanente, en un *potens*, en un haz de posibles realizaciones en el que no sólo interviene la literariedad de la palabra, sino el juego y el cruce de silencios, referencias e influencias que participan a cada momento en la creación original de un verso, y como un enemigo más, también en la sombra del verso.⁷⁸⁹ Este haz infinito de posibilidades no implica una total arbitrariedad en el acercamiento hacia la obra literaria o artística, sino que la razón, el juicio poético o estético debe estar simultáneamente presente en la actividad crítica. Además de aquella potencia creadora y este razonamiento lógico, el lector y crítico debe ser participante -doctrina de la participación- del conocimiento de

círculo de escritores originistas. Ver en este sentido el aclarador trabajo de Enrico Mario Santí: “Lezama, Vitiér y la crítica de la razón reminiscente”, *Revista Iberoamericana* (1975) 92-93, pp. 535-546.

⁷⁸⁹ En este sentido acierta Luis F. Fernández Sosa al establecer esta vinculación con otras obras de Lezama: “De estas afirmaciones de Lezama, se desprende el parentesco, o mejor, la identidad, con respecto a la misma proposición implícita en su colección *La Fijeza*, y más todavía con su actitud poética en la colección *Enemigo rumor* cuya enemistad se explica en la inmovilidad cinegética muy afín al mirar intelectual expuesto por Ortega y Gasset, con su deleitoso asombro ante las cosas”, en José Lezama Lima y la crítica anagógica, *op. cit.* p. 68.

la materia y de la memoria universal del ser humano, del conocimiento humano que se concibe como aquel recuerdo de lo que es, fue y será. Lezama se acoge aquí a las ideas de la reminiscencia griega por la que conocer es, básicamente, recordar⁷⁹⁰. Lezama, sin embargo, arrastra esta concepción griega del recuerdo hacia el catolicismo, como una manera de fundir la doctrina de la participación tomista con la teoría de la reminiscencia griega para que converjan rigor y origen y, en definitiva, poesía e historia:

De ese modo la memoria es participante y actúa en el conocimiento de la materia. Recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo. Ese razonamiento reminiscente, favorece una mutua adquisición, apega lo causal a lo originario, vuelve el guante para mostrar no tan solo las artificiosas costuras y el rocío de la transpiración. Ese razonamiento reminiscente, ahuyenta la reminiscencia del capricho o de la nube, comunicándole a la razón una proyección giratoria de la que sale espejada y gananciosa.⁷⁹¹

La nueva óptica de Lezama se detiene de este modo, a guisa de ejemplos, en tres circunstancias que rodean la vida y la obra de Casal y que la crítica ha desatendido o valorado con escasa fortuna⁷⁹².

⁷⁹⁰ En el diálogo *Menón*, y con ocasión del estudio de la virtud, Platón presenta la teoría de la reminiscencia -o anamnesia-. Esta teoría se resume en la idea de que conocer es recordar.

⁷⁹¹ José Lezama Lima: "Julián del Casal", *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 69.

⁷⁹² Esta propuesta hermenéutica de Lezama aparece en sintonía con otros planteamientos críticos de autores como Fernando Ortiz o el mismo Jorge Luis Borges. Entre los dos escritores cubanos señala Cruz-Malavé: "Conforme a la forma barroca del contrapunteo, forma que contrasta y superpone líneas musicales paralelas, Lezama desplaza, en "Julián del Casal", la relación jerárquica que fundamenta la causalidad lineal, diacrónica de influyente a influido, antecedente a sucesor, hacia la simultaneidad, el paralelismo, la diferencia o contraste de voces. Otro tanto hace Ortiz en el *Contrapunteo*". Concluye asimismo en la misma página: "Instalados en el único territorio posible de la asimilación, Lezama, Borges y Ortiz buscan formas de intervenir en la lógica binaria que sustenta la relación jerárquica entre el original y la copia, la voz y el eco, la tradición y la imitación. Proponen métodos para dislocar esa lógica y hacer visible así la otra obra que ella hace desaparecer, como la obra "invisible de Menard, en la imagen del modelo", en *El primitivo implorante*, *op. cit.* p. 51. Ver de Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1983 y Jorge Luis Borges: *Obras Completas*, "Pierre Menard, autor del Quijote", Barcelona, Emecé, 1989, pp. 444-450. También el crítico norteamericano Ben A. Héller ha relacionado el método lezamiano con la actitud hermenéutica de H.G. Gadamer y otros estructuralistas franceses como Derrida: "Lezama's theory of reading possesses numerous points of contact with Gadamerian hermeutics and with poststructuralist theories of interpretation", en *Assimilation / Generation / Resurrection*, *op. cit.* p.17. "La teoría de la lectura de Lezama posee numerosos puntos de contacto con la hermenéutica gadameriana y con las teorías de interpretación postestructuralistas". (La traducción es mía)

En primer lugar, en terreno tan arduo y resbaladizo como el de las influencias, es inevitable que Lezama se refiera al siempre mencionado aspecto de la vinculación de Baudelaire y Casal. Para el joven autor de *La Fijeza*, la pleitesía poética de este último hacia el poeta de París, tenía en sí el mismo valor simbólico que los esfuerzos que el propio escritor y periodista hizo al intentar imitar a parnasianos y poetas menores como León Dierx⁷⁹³. Si bien a éste supera en calidad poética y al poeta francés no, en juicio de Lezama, esta consideración es de escaso valor para los nuevos acercamientos que propone Lezama a la obra de Casal o de cualquier otro autor⁷⁹⁴. De escasa importancia creativa es poner en balanza el valor de las influencias de Casal, ya sea poniendo de un lado a las grandes figuras de las letras francesas, al autor de *Las Flores artificiales* o al mismo Guy de Maupassant, por ejemplo y, de otra parte, a los numerosos y ya entonces olvidados poetas franceses del XIX. Más que de influencias, Lezama siempre preferirá hablar de confluencias, de la desaparición de los polos de contacto, el poeta y su referente, para dejar todo protagonismo, en definitiva, a la palabra, a la palabra creadora que se convierte en poesía. Fusión, dolor y parto de una obra nueva que acaba con las referencias explícitas de la anunciación y convierten el proceso de creación en una continua analogía, carnal, de la participación cristiana en la resurrección del nazareno:

Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Creador, creado, desaparecen fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos por la doctrina de la participación⁷⁹⁵.

⁷⁹³ Lezama cita a León Dierx (1838 - 1912) poeta francés nacido en la islas Reunión. Pronto se instaló en París donde se convirtió en el máximo representante de la corriente parnasianista.

⁷⁹⁴ En este sentido comenta Arnaldo Cruz-Malavé: “Lezama emprende, en ‘Julián del Casal’, el cuestionamiento de la imitación, de los procesos mismos de la asimilación, no como un hecho contrario a la imitación, supuesta prerrogativa del ‘original’, sino como un acto igualmente creador”, en *El primitivo implorante*, op. cit., p. 50.

⁷⁹⁵ José Lezama Lima: “Julián del Casal,” *Analecta del Reloj, Obras Completas*, op. cit. p. 66.

Evidentemente, este juicio, en Lezama, no anula la importancia de Baudelaire, por ejemplo, en la obra de Casal y buena parte del ensayo lo consagrará al estudio simultáneo del cubano y el francés; en este sentido se debe anotar esa intersección que Lezama reclama entre rigor y origen, poesía e historia.

Un segundo ejemplo que rescata Lezama de la vida de Casal es del todo ilustrativo sobre este asunto de las influencias de poetas mayores o menores en la poesía del autor de *Rimas*. Evoca entonces el poeta el recuerdo de un libro de enormes dimensiones en el que el padre de Casal apuntaba la lista de los esclavos que tenía a su cargo⁷⁹⁶. Y nada de particular tendría este recuerdo si en su interior no hubiese encontrado el propio Lezama en la casa de los Peláez este libro repleto de recortes, notas y poemas que el poeta Casal iba coleccionado bajo el criterio propio. Entre los nombres de esclavos aparecían tanto versos y referencias a Rimbaud, como a escritores de mucho menor renombre como Joaquín Lorenzo Luaces, del que Casal incluye su *Erígone*⁷⁹⁷, o *Los Trofeos de Heredia*⁷⁹⁸. El resultado es un collage de poemas, recortes

⁷⁹⁶ De este episodio da cuenta Emilio de Armas en su autobiografía sobre Casal: “De 1886 data uno de los más antiguos testimonios textuales de la formación de Casal. Se trata de un libro comercial de gran tamaño, que había pertenecido a su padre, y en el cual registraba éste los nombres de sus esclavos: sobre aquellos oscuros nombres, el poeta va pegando recortes de periódicos que revelan, en parte, cuáles eran entonces sus gustos e intereses. Y junto a composiciones de algunos autores hispanoamericanos de tercera categoría, aparece allí un fragmento de Rimbaud, cuya abrupta estatura aún no había sido reconocida plenamente por la crítica”. En Emilio de Armas, *Casal, op. cit.*, p. 59.

⁷⁹⁷ Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867), poeta cubano muy conocido en la época. De 1853 es su soneto “La muerte de la bacante” verdadero título de la composición a la que se refiere Lezama con “Erígone” y que se inicia con este cuarteto: “Erígone en desorden la melena, / de Venus presa, con ardor salvaje, / oculta apenas en el griego traje / los globos de marfil y de azucena”. Lezama, en su *Antología de la poesía cubana*, escribe la siguiente semblanza: “En ese periodo romántico, tenemos que señalar la curiosa figura de Joaquín Lorenzo Luaces. Hombre enfermo, retraído, que ofrece un excepcional caso de absoluta vocación literaria. Es romántico, pero su fiebre está muy domada. Pule, revisa, en un constante afán de perfeccionamiento. Muestra una especial dedicación al soneto. Entre estos sonetos, se encuentran algunos que se pueden considerar como los mejores escritos entre nosotros en el siglo XIX. No obstante ser un poeta culto, cultivaba también las más diversas zonas de expresión poética. Es amigo de Fornaris, cae también en el siboneyismo. Citamos este ejemplo, para que se pueda comprender la intercomunicación entre las más opuestas maneras de la poesía”, *op. cit.* pp. 34-35. Incluye una selección de sus poemas en Tomo 2, pp. 105-108. Actualmente sus composiciones se pueden leer en la antología, Joaquín Lorenzo Luaces: *Poesías escogidas*, prólogo de Sergio Chaple, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

⁷⁹⁸ José María de Heredia (1842-1905) publicó *Los Trofeos* en 1893, libro de gran influencia en las letras cubanas finiseculares.

y referentes poéticos entre nombres de esclavos, que se convierte así en metáfora misma de un acercamiento razonado y reminiscente:

Allí concurren muchas cosas diferentes, homogéneas, bruscas, silenciosas. Como en la horizontal del agua concurren animales diferentes, de distinto peso, pero unidos, intensificados en un impulso por romper con su inmovilidad, el cristal, la red también. ¿Acaso la sed no es el nacimiento del cristal, el primer impulso necesario, que después se congela, se hace aro de límite el cristal? Queda así la sed como el cristal invisible, el cristal como agua invariable⁷⁹⁹.

Como último ejemplo, a partir de la propia vida y obra de Casal, Lezama nos invita a presenciar una estampa de la vida del poeta y su musa, la poetisa Juana Borrero⁸⁰⁰. En una de las muchas visitas que Casal hacía a casa de los Borrero, se encuentra con la familia casi al completo, con el padre Esteban Borrero Echevarría, amigo del poeta, con su hija Juana y con otros dos hermanos pequeños de la niña poeta. Pero en esta estampa el protagonismo no lo van a tener ni los poetas ni el patriarca de la familia. De las sombras de la casa aparece uno de los hermanos pequeños con una flor de loto entre sus dedos. A continuación, el otro hermano de Juana es capaz de recitar de

⁷⁹⁹ José Lezama Lima: "Julián del Casal," *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 68. Acerca de esta anécdota y las otras que Lezama presenta, Carmen Ruiz Barrionuevo las valora de este modo: "Anécdotas o "estampas esenciales", al parecer triviales, que raramente pasarían a un libro de historia o crítica literaria, aparecen ahora interpretadas mediante un procedimiento integrador de la memoria para devolverles su sentido superador de anécdota", en "Dos acercamientos a Julián del Casal...", *op.cit.* p. 55.

⁸⁰⁰ Lezama tuvo siempre predilección por esta relación entre Casal y los Borrero. En el prólogo a su Antología de la poesía cubana escribe: "A su alrededor [de Casal] se forma un verdadero estado de poesía, con Esteban Borrero Echevarría y su familia, donde se destaca el caso sorprendente de Juana Borrero", *op. cit.* p. 40. En otro trabajo, "Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)" intensifica sus elogios hacia la obra pictórica de Borrero y acerca de uno de sus cuadros, los "Negritos" señala cualidades que lo vinculan estrechamente a la "potencia de razonamiento reminiscente" que plantea como método crítico en su ensayo sobre Casal. Escribe Lezama: "Las vivencias profundas que produce la contemplación de los *Negritos*, son semejantes a las que produce la Gioconda. No creáis que deliro. Lo que en un sitio cualquiera puede intentarse con el enigma de una dama renacentista aislada en un coro de rocas, puede intentarse también en otro con enigmáticos negritos sonrientes, donde el coro de rocas está reemplazado por la indescifrable arribada de otro negrito con la gorra cruzada. Yo no hablo de la falsa categoría de lo cualitativo alcanzado en un arte, sino de las vivencias profundas que produce en el espectador reto de las instantáneas aglomeraciones de lo que es verdaderamente configurador en el hombre. Leonardo creó esa familia de la sonrisa que no se extingue, tan resistente como las rocas cubiertas por el incesante devenir del oleaje, pero esa familia tampoco se extingue y sigue innumerables rutas como el arca de la alianza que encalla en cualquier arenera. Y en esta familia está la sonrisa de nuestros negritos, conservada genialmente por Juana Borrero en el espejo del cuenco de su mano", en *La Cantidad Hechizada*, *op. cit.* pp. 180-181.

memoria uno de los versos de un soneto de Casal, “Salomé”, de su libro *Mi Museo Ideal*: “Un loto blanco de pistilos de oro”⁸⁰¹. La escena provoca en el poeta una sorpresa inaudita y se emociona de esta casualidad inusitada⁸⁰². Lezama recrea esta combinación de elementos, la casa, los personajes, el loto, la poesía, como una combinación en la que la casualidad tiene su justificación cuando alcanza, en vida, en palabra, el fragor de una metáfora que aparece como testimonio de las combinaciones posibles, de lo imposible. Poco importa que el protagonismo lo tenga entonces el propio Casal, o Juana Borrero, o

⁸⁰¹ El verso, concretamente, es el último del terceto final de “Salomé”: “Salomé baila y, en diestra alzado / muestra siempre, radiante de alegría / un loto blanco de pistilos de oro”. También Cintio Vitier se ha referido a este y otros versos parecidos al estudiar la obra de Casal. En el ensayo “Julián del Casal en su Centenario”, de 28 de octubre de 1963 - es decir, en el año en el que se celebró el Centenario del nacimiento de Casal - apareció por primera vez en la separata *Estudios Críticos* del Departamento Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí, en 1964. Además del texto de Vitier, la separata incluye también uno de Fina García Marruz: *Manuel de Zequeira y Arango* (en el bicentenario de su nacimiento) y en el se puede leer: “Nos fortalece en esta opinión la serie de sonetos de Mi museo ideal. Si el primero de ellos, Retrato de Gustave Moreau, enlaza con el tema del Destino de la sección anterior – “Rostro que desafía los crueles rigores del destino...” - “la sierpe de fuego con escamas de oro” a su vez enlaza con los finales lumínicos de estos sonetos- “un loto blanco de pistilos de oro”, “lluvia de sangre en gotas carmesíes”, “incendia la lujuria su ojo verde”, “ígneas ramas de fúlgidos corales”, “erige hacia el azul los cuernos de oro” -y con el mundo de símbolos inconscientes, ancestrales, que proporciona a Casal la pintura de Moreau. Para nuestro poeta, más cerca en esto de Gautier que de Baudelaire, la naturaleza no era “un templo de vivientes pilares”, resonante y unitivo como “un bosque de símbolos”; ese bosque y ese templo, para él como para Moreau, lo constituía el Arte”. Vitier recogió otra vez su ensayo sobre Casal en el tercer volumen de la edición de sus *Obras Completas*, La Habana, Letras Cubanas, 2000. Anteriormente Cintio Vitier había publicado: “Casal como antítesis de Martí. Hastío, Forma, Belleza, Asimilación y Originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano “El Frío” y “Lo Otro” en *Lo Cubano en la Poesía*, op. cit. pp. 242, 268. También Óscar Montero en *Erotismo y representación en Julián del Casal* ha señalado esta simbología del loto bajo esta misma estampa en casa de los Borrero: “El loto de Salomé figura en una conocida anécdota de la biografía de Casal, donde la flor sagrada provoca un error sugerente. En casa de los Borrero, la familia amiga de Casal, el pequeño Esteban arranca un lirio y dice. “Toma Casal, éste es el lirio de Salomé”. “La equivocación del hijo”, “lirio” por “loto”, escribe de Armas, “ratificada por el padre al narrar la escena” conmueve a Casal. “Se arrojó sollozando bajo mis brazos”, cuenta Borrero Echevarría. Lezama comenta la escena y dice enigmáticamente que el poeta “siente como la futura plástica en que su obra va a ser apreciada y recibe como una nota anticipada”, p. 127. Montero toma la anécdota de libro de Emilio de Armas, *Casal*, op. cit. pp. 137-140.

⁸⁰² Una versión de este episodio la ofrece Ángel Rodríguez Abad al escribir: “Una de estas estampas remite a una escena recordada por Esteban Borrero Echevarría, gran amigo de Casal y padre de la poetisa Juana Borrero, desde niña devota y fraterna del poeta. Max Henríquez Ureña señala que la casa de los Borrero constituyó para Casal un oasis del espíritu, y el propio Borrero, siempre alerta ante la obsesión dolorosa de lo bello, recuerda una determinada recepción al poeta que se convirtió en una verdadera fiesta espiritual. Uno de los pequeños hijos del anfitrión le mostró un blanco y fresco lirio, húmedo aún, al invitado y le dijo: ¡Toma, Casal, éste es el Lirio de Salomé! Lezama eleva y mejora con su intocable misterio aquella página de escueta y suculenta belleza. La destila. Y hace exclamar al garzón el verso de Casal: “Un loto blanco de pistilos de oro”. Lezama rompe así el silencio coral del trópico de siesta o de crepúsculo y cierra el cuadro: “El poeta se siente entonces necesario, y desde luego, comprende lo misterioso de esa comprensión, y desde luego creo que llora”, en *Revista Hispano Cubana* (2003) 17, p. 95.

el padre, o los hermanos menores; la estampa en sí, como el libro de esclavos, es realmente lo que propicia la aparición de cierto misterio invocado, convocado, hallado:

Por ese olvido de estampas esenciales, hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco. Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales⁸⁰³.



66. Obras de Juana Borrero (1863-1893), escritora y artista cubana, amiga de Julián del Casal, y nombrada con frecuencia por Lezama en sus ensayos de literatura cubana.

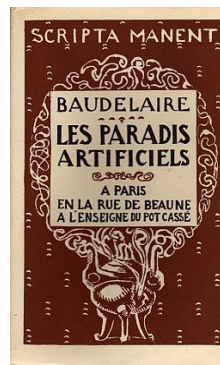
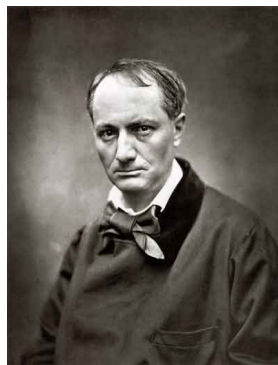
En definitiva, en la nueva crítica que plantea Lezama lo absoluto se hace instante y cada instante, cada anécdota, cada momento vivido por el poeta ilumina un haz de relaciones y laberintos sin fin que sólo el crítico puede devolver a una nueva obra. Sucesión y cambio son los nuevos términos en los que se plantea el conocimiento reminiscente del autor de *Oppiano*. Como acierta a concluir Guillermo Sucre: “Si la poesía, como lo señala Antonio Machado, es palabra en el tiempo, la crítica es *mirada en el tiempo*”⁸⁰⁴.

⁸⁰³ José Lezama Lima: “Julián del Casal,” *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 71.

⁸⁰⁴ En “La nueva crítica”, *América Latina en su literatura*, op. cit, p. 260. Antes de pasar al segundo fragmento del trabajo de Casal, no se puede pasar por alto que el nuevo método crítico que desarrolla Lezama en este apartado, tiene estrechísimos puntos de contacto con la razón-poética, como método, que María Zambrano empezaba a desarrollar en una época en que, precisamente, vivía ya en La Habana y mantenía una relación amistosa con el poeta cubano. Ver: *Correspondencia. María Zambrano y José Lezama Lima. María Zambrano y María Luisa Bautista*. Edición de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Renacimiento, 2006.

VI.1.3. DANDISMO DE BAUDELAIRE, ESTECISMO DE CASAL, CONFLUENCIAS EN LEZAMA

El segundo apartado de “Julián del Casal” se abre con una cita del primer dandy inglés, George Bryan Brummel⁸⁰⁵, con el que Lezama da entrada a sus consideraciones sobre el poeta cubano: “Nada se parece menos al hombre que un hombre”⁸⁰⁶, cita que le sirve de marco para entender precisamente la indefinible individualidad con la que Baudelaire señalaba las cualidades del dandysmo. Haciendo riguroso caso al poeta francés, la línea de la crítica tradicional francesa, según el autor de *Muerte de Narciso*, ha prestado más atención al análisis específico de la singularidad de sus versos, y menos, mucho menos, al peso de los recuerdos, de su infancia y adolescencia, en su obra. A partir de aquí, y para enfocar nuevamente la obra del autor de *Las flores del mal*, Lezama irá levantando sus reflexiones acerca del recorrido pendular que va del hombre real al hombre poético, en Charles Baudelaire y en Julián del Casal.



67. Fue sin duda el poeta Charles Baudelaire uno de los escritores que más influencia ejercieron en la formación poética de José Lezama Lima. De hecho, fue un asiduo lector de *Las flores del mal* toda su vida.

⁸⁰⁵ Más conocido como Beau Brummel, George Bryan Brummel (1778-1840) representa el modelo de la elegancia masculina y se le considera el iniciador y el paradigma del dandysmo. En el mismo trabajo Lezama de nuevo en el apartado III. “El hastío del dandy le impulsa a prescindir de las cosas y queda así poseedor poseído, infinito en su interminable línea de puntos; por eso confunde, mejor iguala, un rey y un criado, pues, distraído, le dice lord Brummel a Jorge V: “Gales toque el timbre”. Y aunque no le dé mucha importancia, tiene que fugarse a Bolonia, desterrado”, en Julián del Casal, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 87. Lezama, en realidad se refiere al rey Jorge IV, reinante durante una década desde 1830 y que mantuvo una sólida amistad con Brummel. Jorge V reinó desde 1919 hasta su muerte en 1936.

⁸⁰⁶ En “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, *Obras Completas*, op. cit. p. 71.

En realidad los comentarios de Lezama se centran no tanto en el poeta cubano o en el francés, sino en la manera en la que el primero va adquiriendo la materia poética de los versos del autor de *Las flores del mal*, convirtiendo este trabajo en un ensayo de poesía comparativa, en una época de estrecha influencia entre Hispanoamérica y su Modernismo y el París simbolista finisecular.

Lezama, asiduo lector de la poesía de Baudelaire, se centra en marcar la ecuación poética que distingue su infancia y adolescencia, rodeada de tentaciones, y desde la que el francés ancla, con estos primeros recuerdos, la materia poética desde la que irá elaborando su poesía. Pero no será este estadio de la poesía baudelariana el que más interese al autor de *Paradiso*, sino que prestará atención a aquel otro que va transformando cada uno de los vicios, -hachís, perfumes, opio-, en otra expresión más cercana a un orbe católico, llegando a definir la creación como un éxtasis de Dios:

Baudelaire va superando el perfume de su adolescencia por una soberanía espléndida en que las palabras que más asoman en su obra son ya gracia y pecado original⁸⁰⁷.

Casal se pone, como todos sus contemporáneos, en contacto con la cultura francesa desde muy joven. Antes, casi de niño, durante su estancia en el jesuita Colegio de Belén de La Habana, había adquirido las elementales formas de la composición clásica. Formación clásica, en el colegio, y formación francesa en contacto con los intelectuales de la época, son dos aspectos que planean a lo largo de todo el trabajo y en los que Lezama se detiene con frecuencia⁸⁰⁸. Si Lezama se había detenido en la

⁸⁰⁷ José Lezama Lima: “Julián del Casal” *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 73.

⁸⁰⁸ Acerca de la etapa infantil en el colegio, Lezama apunta: “De la estancia de Casal en el jesuita Colegio de Belén, derivó en sus primeros versos una tendencia hacia el pastiche de los clásicos”, en “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj, op. cit.* p. 79. Así mismo, Mario Cabrera Saqui certifica este paso del poeta por el colegio: “Muy pequeño aún, ingresó Casal en el real Colegio de Belén. Allí recibió su primera educación hasta graduarse de bachiller”, en *Julián del Casal y el Modernismo*, La Habana, 1945, p. 12 y Esperanza Figueroa añade a toda esta información: “La cultura de Casal no era exclusivamente afrancesada. Por medio de la *Selecta ex classicis auctoribus graecis ad usum scholarum*, que publicaba la

evolución de Baudelaire, desde sus vivencias juveniles al vislumbramiento del pecado original, en Casal prefiere detenerse en el salto de aquellos ejercicios juveniles influidos por la doctrina jesuítica, a la presencia, en su persona y obra, del mismo Baudelaire. Entra de nuevo en el juego de las asociaciones y diferencias entre ambos: la diferente captación de la ironía en uno y otro y, sobre todo, la diferente apreciación que tienen de la belleza, de la belleza poética y personal. En el cubano se convierte en esteticismo; en el francés, en una suerte de radical dandysmo. Lezama valora el apoderamiento que

Compañía de Jesús en la época en que Casal asistía a Belén, sabemos que había leído a Cicerón, a Horacio, a Ovidio, y a Catulo. También, naturalmente, a los griegos comenzando con Homero y hasta los Himnos de Orfeo. Por medio de los Modelos de la literatura castellana, para uso de las escuelas de Retórica del Real Colegio de Belén de la Compañía de Jesús, que aparecieron en La Habana en 1885 y que se usaban en su época, sabemos que había leído a los clásicos españoles. En Belén aprendió francés, como era obligación de toda persona educada”, en Julián del Casal: *Estudios críticos sobre su obra*, op. cit. p. 30. De su formación francesa señala Lezama como ejemplo refiriéndose a Baudelaire: “Se había puesto Casal en contacto con una de las más peligrosas revelaciones de la cultura francesa”, en “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 73, omitiendo el modo en que el autor de *Hojas de hierba* entra en contacto con este y otros autores y que constituye uno de los episodios más conocidos de la vida de Casal. Se trata de la relación entre el Conde Kostia y Casal que Lezama a buen seguro conocía pues cita al primero en su trabajo sobre Casal, pero en un contexto bien diferente, al nombrarlo como testigo de las andanzas del poeta por los camerinos de la ciudad de La Habana. Un repaso a las biografías más importantes de Casal coinciden en que fue este personaje el que proveyó al poeta de la mayoría de los libros franceses que el poeta leyó con fruición. Mario Cabrera Saqui señalaba en su estudio sobre Casal en el año 45: “Ese estado anímico del poeta [se refiere a la muerte del padre] coincidió con la llegada de Aniceto Valdivia (el *Conde Kostia*), quien, procedente de Puerto Rico, y después de haber permanecido durante algunos años en Madrid, venía impregnado de las nuevas corrientes que imperaban en las letras francesas. Su amistad con Casal determinó el rumbo definitivo que éste dio a las concepciones de su estética”, en *Julián del Casal y el Modernismo*, op. cit. p. 14. En la biografía de Emilio de Armas, podemos leer los siguientes fragmentos: “A fines de 1885 se produce un acontecimiento que los biógrafos consideran decisivo para la formación literaria de Casal: regresa a Cuba, trayendo consigo un baúl repleto de libros franceses, Aniceto Valdivia, el llamado Conde Kostia. [...] El entonces renombrado autor de *La ley suprema*, y el joven poeta que aún no había recogido en libros sus composiciones, iniciaron una amistad de rápidas consecuencias para el segundo. [...] La lectura en el idioma original de autores para él modernísimos, permitió a Casal, cuyos conocimientos del francés eran ya sólidos, especializarse en la zona contemporánea de esta literatura, lo cual marcó indeleblemente el desarrollo de su obra [...] El inventario de los autores descubiertos por Casal en el baúl de Valdivia ofrece los siguientes nombres: Rimbaud, Verlaine, Amiel, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Heredia el francés, Baudelaire, Jean Moréas, Maupassant, Mallarmé, los hermanos Goncourt, Flaubert, Merimée, Pierre Loti y Joris Kart Huysmans, entre otros que no consiguieron sobrevivir al tiempo”, *Casal*, op. cit. pp. 50-51. Rosa M. Cabrera, biógrafa así mismo del poeta modernista, también reseña la influencia del Conde Kostia. “La llegada a La Habana de Aniceto Valdivia, el Conde Kostia (1885), señaló un importante acontecimiento en el horizonte literario de la isla. Venía de larga estancia en Europa y traía en las maletas y en el espíritu un rico bagaje de los autores que imperaban en París”, en *Julián del Casal: Vida y Obra poética*, New York, Las Américas Publishing Company, 1970, p. 17. Para un estudio completo acerca de la presencia de las letras francesas sería indispensable también incluir e insistir en Maupassant en los términos en los que se refiere Sylvie Bouffartigue: “La francofilia llegó a ser, en el caso de los modernistas, una de las características del movimiento. En el estudio de la recepción y de las influencias literarias, el caso del escritor Guy de Maupassant presenta cierta peculiaridad. Contemporáneo de Julián del Casal, el naturalista dejó en Cuba, la Cuba de Casal y luego, en la Cuba de la primera generación republicana, una huella indiscutible”, en “Maupassant en la Cuba de Casal”, en *El sol en la nieve*. Coordinación de Luisa Campuzano. La Habana, Casa de las Américas, 1999, p. 99.

Casal hace de Baudelaire en virtud de unos cuantos temas comunes, como la pervivencia del paisaje tropical con una gran abundancia de términos de la flora y la fauna, y otros que forman parte, en su expresión poética, del universo casaliano: lo sexual y el mar⁸⁰⁹. De hecho cuando funde sexo y mar como símbolos complementarios en composiciones como *Galatea* es, entonces, cuando Casal muestra una espléndida madurez poética que antes no se había dado en la isla y que hace que el mismo Lezama se atreva a concluir: “Por primera vez en la historia de nuestra sensibilidad, el poeta hace arrodillar, obliga a que se le crea⁸¹⁰”.

“Esteticismo y dandysmo” es subtítulo que Lezama pone al frente del tercer fragmento de su trabajo sobre Julián del Casal. En el centro de las preocupaciones de Lezama está una vez más, sin embargo, más allá de Casal o Baudelaire, de estetas o dandys, su insistencia por aclarar la descendencia poética a la que él mismo, en sus tiempos, ha llegado. En este caso, al comentar las diferencias entre esteticismo y dandysmo, Lezama nos va presentando su propia idea de la belleza: órfica y católica.

⁸⁰⁹ “De Baudelaire – señala Carmen Ruiz Barrionuevo – toma Casal el gusto por lo repulsivo, pero otros temas como el sexual y el mar aparecen diversamente imbricados en un eco doloroso personal, en su insularismo tropical, que toma formas imaginariamente humanas. Mar y tierra en sus necesarias configuraciones eróticas se funden en lo esencial cubano, algo que Lezama comprende también, pues ambos son poetas de paisajes líquidos, de monstruos eróticos elaborados por el líquido amniótico del mar”, en *Dos acercamientos a Julián del Casal...*, *op. cit.*, p. 56.

⁸¹⁰ José Lezama Lima: “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 78. Será el propio Lezama el que en su prólogo a la *Antología sobre la poesía cubana* acierte con precisas palabras a darnos su valoración acerca de la relación de Casal y Baudelaire y que viene a convertirse en un breve epílogo de este trabajo: “Además de la influencia que en Casal ejercieron los parnasianos y los simbolistas, tenemos que señalar la de Baudelaire. Pero esa influencia no debilitó la personalidad de Casal, sino, por el contrario, contribuyó a su plenitud. En los dominios de la crítica literaria o pictórica, Baudelaire dejó profundas huellas, así como en el poema en prosa, muchos de los cuales fueron traducidos por Casal. En el verso la influencia de Baudelaire fue deslumbradora, no sólo resumió la tradición de Racine y de Hugo, sino que creó para el verso francés nuevas formas de expresión [...] Pero Casal recibió esa influencia de un genio tan poderoso, en una forma beneficiosa para su expresión. Eso revela que nuestra poesía había alcanzado una madurez, capaz de receptar, sin deterioro alguno de sus creaciones, la influencia de uno de los más completos genios franceses”, *op. cit.* p. 41. Las traducciones de Casal sobre Baudelaire se pueden leer en Julián del Casal: *Prosa*, Tomo I, compilación, prólogo y notas de Emilio de Armas, Letras Cubanas, La Habana 1979, sección “Traducciones” (1887-1890). Traducciones, que de otra parte, responden al juicio transmitido por Carmen Suárez León, cuando señala: “La actividad traductora de de Casal no responde a una sed de conocimientos de raíz ilustrada, como en el caso de muchos románticos cubanos del siglo XIX, ni se trata de una vocación de divulgador de la cultura escrita, muy en el papel de los revisteros y promotores, organizadores de veladas literarias y de editores a la caza de novedades. Casal busca desesperadamente canales de expresión y de identificación y por eso traduce para salvar una distancia, para llenar un vacío, para acercarse a un ideal de belleza ausente, siempre ausente”, en “Julián del Casal: invención de Baudelaire”, <http://cubaliteraria.cu/delacuba>. [21-12-08]

La idea de la belleza se ha desarrollado casi siempre en función de la duda suscitada por los atributos inherentes al objeto pues de hecho, objetivismo y subjetivismo han sido los dos puntales por los que han circulado la mayoría de las ideas estéticas. En su discurrir, inevitablemente, el hombre se relaciona con el exterior y es en esta vinculación, para Lezama, donde pueden establecerse diferentes categorías con las que el hombre derive su formación estética. Para ilustrar estos aspectos, Lezama convoca en primer lugar a Casal para recordarnos que él mismo se autoconsideraba esteta, y estableciendo un arquetipo de vida burgués, más o menos acomodado. Adora la belleza pero parece olvidar, reproche de Lezama, que también “Dios y el hombre incluyen a la belleza sin nombrarla, porque sólo ellos son infinitamente hermosos y están siempre desnudos”⁸¹¹. En realidad, este trabajo acerca de Julián del Casal, se debe leer desde un doble horizonte, bien distinto cada uno. Muy diferente sería una lectura cuyo último objetivo fuesen las afinidades y diferencias que el poeta de Trocadero establece entre Casal y Baudelaire, de una lectura de la que se puede deducir una *estética lezamiana* por los comentarios que hace el escritor del supuesto esteticismo o dandysmo de cada uno. Julián del Casal, Charles Baudelaire o Brummel. Realmente, al menos en el marco de este estudio, lo fundamental es la cimentación, en estos primeros años de ensayística de Lezama, de su particular sistema poético en el que, evidentemente, la estética ocupa un lugar importante. El soporte teológico que sostiene

⁸¹¹ José Lezama Lima: “Julián del Casal” *Analecta del Reloj, Obras Completas, op. cit.* p. 85. Tanto el esteta como el dando tienen, por supuesto muchos aspectos comunes, y cuando Casal venía a definir el dandysmo del joven escritor Ezequiel García se estaba refiriendo a los dos. A Ezequiel y a él mismo. Escribe Casal: “El dandysmo, como asegura Baudelaire, es una especie de religión, muy antigua, puesto que César, Catalina y Alcibíades fueron sus representantes en la actualidad; muy general, puesto que Chateaubriand la ha encontrado a orillas de los lagos del Nuevo Mundo. El *dandy* tiene que ser un hombre linfático, frío, hastiado de todo, deseoso de hacerse original. La Indiferencia es la suprema virtud del dando [...] El dando no es, como se cree generalmente, el hombre que sólo se ocupa del embellecimiento de su persona. Esto no es más que una manifestación de la superioridad de su espíritu. Además de las condiciones expresadas, se requiere para ser *dando*, tener conocimientos generales en los ramos del saber humano y la fortuna considerable que se necesita para rendir culto a las pasiones. El *dandy* debe sentir el placer de asombrar y la satisfacción orgullosa de no ser asombrado. Se nace *dandy*, como se nace poeta.”, en *Casal, op. cit.*, p. 55.

la estética de Lezama es la doctrina escolástica, de la Patrística en general, y en particular de la Suma Teológica de Santo Tomás. La definición de belleza como *splendor formae* se configura en Lezama desde presupuestos tomistas como la clarificación de que lo bello es una propiedad estable de cualquier ente, no en virtud de una intuición del cosmos en clave estética (animismo) y la doctrina de la participación como actividad (poética), son fundamentos que Lezama adopta de la estética de Tomás de Aquino. Es la manera con la que el poeta se relaciona con el exterior, no a la manera de Casal, que desconoce, nos dice Lezama, “lo otro, a que tiene que ir todo poeta”. Y “otro” es definido, en clave estética con las siguientes palabras:

El vencimiento de una sustancia que motiva en nosotros un incesante índice de refracción, mediante el cual las cosas revierten, se alejan o divierten. Propia pertenencia, tierra poseída. Y aquel invisible y tenaz rumor que le comunica a la sustancia que ha de ser vencida un leve fruncimiento, mediante el cual surge la forma, como un paseo y como un nacer.⁸¹²

La espiral poética, católica y órfica, envuelta en un continuo renacimiento sin tregua, esta exigencia, no la pudo tener anteriormente ni el esteta ni el dandy. En el primero la estética -de la rosa, pone por ejemplo Lezama- se define por su brevedad, por el carácter caduco de su señalamiento y expresión. Obedece a una necesidad real pero demasiado coyuntural. La rosa del esteta, viene a decir el poeta de La Habana, se desenvuelve en el poema breve, en una suite, en una composición tan sucinta como su propia existencia. Carente de misterio, el esteticismo tiene como peor enemigo la cursilería, la vuelta a un paraíso verbal frío en el que únicamente se alcanza la sonoridad de las palabras. Por eso Casal señala como sus flores favoritas son especies exóticas

⁸¹² José Lezama Lima: “Julián del Casal” *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 84

como el ixon, el ilang o los crolilopsis, que no son sino el resultado de una ambición poética desmesurada, ineficaz poéticamente.

Y en Baudelaire, en *La flores del mal*, en su “Himno a la Belleza” que apunta Lezama, ¿qué belleza nos encontramos? Lezama nos había contestado anteriormente al señalar las limitaciones del dandysmo por las que la belleza se contempla como el último refugio de la escala de Jacob y verso a verso el poema maldito canta a una belleza sin importarle si es Dios o Satán, si viene del cielo o el abismo, si sube o baja⁸¹³, siendo el panorama ante la belleza de una indiferencia radical. La belleza existe, el poema no es más que la constatación de esa Belleza que apenas puede, como mucho, dar luz a un instante. Contribuye, como el último verso del poema, a hacer “menos odioso el mundo, más ligero el instante”⁸¹⁴ Todo, pues, empieza y acaba en su persona, se reduce a la visión del poeta, a una cualidad fugaz, ausente de Dios y que Lezama rechaza:

El dandy es en realidad el último de los artesanos de gran estilo que, carente de fe, termina convirtiéndose a sí mismo en piedra y se labra constantemente, con la misma indiferencia que si fuese labrado por el agua o por invisibles instrumentos.⁸¹⁵

En el dandysmo de los últimos años de Charles Baudelaire, señala Lezama, hay, sin embargo, un asomo hacia otras fuentes teologales que lo vuelcan en una solución

⁸¹³ La figura de Satanás reaparece, a partir de Byron y Hoffmann en la literatura de los decadentistas de fin de siglo, y así en Baudelaire y Casal. En aquél de modo singular cuando en uno de sus *Journaux Intimes* señalaba: “Il y a dans tout homme, á toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation a Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre”, en Charles Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, París, La Pléiade, 1961, p. 1271. Traducción: “En todo hombre, en toda hora, hay dos postulados que se dan simultáneamente, uno hacia dios, otro hacia Satán. La invocación a Dios o a la espiritualidad, implica el deseo de permanecer en equilibrio; hacia Satán o hacia la animalidad, en cualquier caso, es el juego de descender”. (La traducción es mía)

⁸¹⁴ Lezama cita el verso en francés: “moins hideux et les instants moins lourds”, “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 86.

⁸¹⁵ *Ibid.* p. 86.

poética más perdurable⁸¹⁶. La llave poética de los últimos años del escritor hace que se acerque a la gracia y al pecado original. Para Baudelaire las ilusiones modernas serán, precisamente, productos del olvido del pecado original, de la exaltación de la naturaleza como base de todo bien. La belleza está en la conciencia del pecado, no en su negación. Lezama señala incluso las curiosas coincidencias del último Baudelaire con el propio Santo Tomás para definir al hombre en su historia. No lo hacen como los estoicos, preocupados por el eterno retorno, ni como San Agustín, que pensaba que el fin de los tiempos era inminente. Baudelaire y Santo Tomás adoptaron una idea del progreso en espiral con una escala -los grados del ser, la verdadera escala de Jacob- de la criatura al Creador y así sucesivamente. Es aquí, ciertamente, por donde empiezan a converger Baudelaire y Lezama, y como testigo, Santo Tomás de Aquino: “Lo primero que nos atrae del dandymo y su reducción al hombre -dice Lezama- es su coincidencia con el antropocentrismo católico”. Esa misma línea de creación de un orden sobrenatural prosigue cuando Lezama alude a lo natural excesivo, en su peculiar sentido: las excesivas reducciones del dandismo, al hombre le llevan a crear lo natural excesivo, que es una tensión propuesta por el autor de *Las flores del mal*, enemiga del sueño gobernado o dirigido por los surrealistas. En definitiva, Lezama toma partido por la estética del último Baudelaire; mejor acabar buscando el paraíso revelado que el esteticismo que “culmina en las vitrinas, en las colecciones de ídolos muertos”.⁸¹⁷

⁸¹⁶ Y es desde este horizonte, donde la crítica ha insistido más en marcar, con Lezama, las diferencias entre Baudelaire y Casal. Comenta Enrique Márquez al respecto: “El deslumbramiento de Lezama con la poesía de Julián del Casal estriba justamente en que Casal, a diferencia de Baudelaire, no dirigió su poética a las inquisiciones de orden “teologal” (hallar en lo entrevisto por los sentidos liberados una imitación del paraíso perdido), sino enfrentarlo con su propio cuerpo, revivir ese profundo sentir cosmológico del terror “humanamente”, sin ningún apoyo, como lo hubiera hecho cualquier primitivo. Casal representa para Lezama el desamparo universal del primitivo”, en *José Lezama Lima. Bases y Génesis de un Sistema Poético*, op. cit., p. 31.

⁸¹⁷ José Lezama Lima: “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, p. 88. También Fernández Sosa ha comentado en este sentido: “Mientras que el esteticismo culmina en las vitrinas, el dandysmo termina en Baudelaire, buscando el paraíso revelado y las reducciones del pecado original”, en *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, op. cit. p. 69.

Lezama ilustra este gusto por la idolatría del esteticismo en un episodio del propio Casal contado por el Conde Kostia. Como una estampa finisecular, nos describe al poeta modernista en el camerino de una de las más reconocidas artistas de la época, Sara Bernhardt⁸¹⁸, arrancándole como triunfo un pedazo de su traje; “El encaje está ya amarillento, su polvo no desatará ninguna mariposa”, añade el propio Lezama para advertirnos con la escena de la caducidad de la simbología del esteticismo y su ruina final: el hastío. Es innegable que también el dandy cae en el hastío⁸¹⁹, pero el sufrimiento de uno y otro tiene un origen y un destino muy desigual. El “dandysmo”, con sus representantes, se ve sobrepasado por la riqueza natural y su última morada fue con frecuencia el destierro, cuando no el suicidio. La línea del esteticismo se ve también traspasada por la sobreabundancia de una riqueza artificial que lo ahoga en la opulencia y en el regodeo del lujo y una vida de excesos. Cada una de estas tendencias se va separando, por excesos, ceguera o hastío, de la línea cristológica del catolicismo que se convierte en estos primeros trabajos de Lezama en el fundamento crítico de sus lecturas. El catolicismo de Casal no llegó nunca ni a plantearse los temas de la gracia y el paraíso perdido que el propio Baudelaire formuló en sus últimos años. Había estudiado con los jesuitas en el Colegio de Belén de la Habana y su catolicismo, en sus últimos años, se había reducido a un escaso formalismo de salvación. Estaba en todo caso en él, no en su obra: “El catolicismo de Casal procedía de declaraciones cabales y

⁸¹⁸ Cita Lezama a una de las más importantes actrices francesas de la época, Sara Bernhardt (1844-1923). Considerada como la más grande actriz del mundo, acaparó toda la atención de los medios habaneros cuando llegó por vez primera a La Habana en enero de 1887, procedente de una gira triunfal por Sudamérica, que incluyó Brasil, Argentina, México, Chile, Perú y Panamá. Bernhardt volvería en 1918, con 74 años y una pierna de menos, perdida en un accidente. Ya no sería la deslumbrante diva que tanto dio que hablar en su primera visita. Lezama recrea la primera de las visitas de la actriz a La Habana y el encuentro con el poeta Casal.

⁸¹⁹ El hastío sería uno de los temas más recurrentes de los decadentistas y del propio Casal. Y más que el hastío y la desesperación, lo que Lezama sobre todo subraya es la constante queja de no encontrar una solución para combatir el hastío que lo destruye. En Casal, la poesía parecía ser un medio rodeado de temas y hábitos con los que intentaba combatir aquel hastío: drogas, alcohol o la propia neurastenia provocada. Es lo que denuncia en buena parte en este estudio Lezama: la confusión finisecular entre los medios poéticos y la poesía como una teleología de la resurrección.

de comprobaciones en la introducción de la muerte”. En el autor de los *Paraísos artificiales* se produce un proceso inverso. No está tanto la fe, sino una desesperada brusquedad y una tenebrosa angustia que lo hacen acercarse más y más hacia el abismo: “El grito con que cierra su obra fundamental: sumergido en el fondo del golfo, cielo o infierno, qué importa. Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”. En ese sumergimiento en lo desconocido para alcanzar algo nuevo es, en definitiva, donde reconoce Lezama al poeta moderno, modernísimo, que fue Charles Baudelaire:

De esta manera su poesía, que había utilizado el reflejo de los sentidos, los envíos del perfume, y que alcanza los grandes temas de la gracia y el paraíso revelado, se cierra deslumbradoramente con una postura de desesperado catolicismo, de contracción y clamor.⁸²⁰

La poesía simbolista, del dandy o del esteta, había logrado una importante evolución en la profundidad a la que se podía llegar en el relato poético. La importancia de los sentidos, de los perfumes, del hastío, era algo novedoso en las postrimerías del siglo XIX. La gama de sonidos y de perfumes, los léxicos del vocabulario, son parte fundamental de un mismo sistema de representación que tiende a mostrar imágenes y a experimentar cuadros que, finalmente, se convertirán en su acierto y su propia limitación. Las continuas imploraciones sensoriales le impedían a Casal, por ejemplo, el ejercicio de la destrucción a la que aspira, comenta Lezama, todo poeta. La belleza, finalmente, se convierte en simulacro de belleza, y el acto poético en una especie de representación más o menos singular:

⁸²⁰ José Lezama Lima: “Julián del Casal”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 92.

Sus sentidos, en mera imploración, no habían de gozar de la destrucción primera que es lujo de todo verdadero poeta. Sus preferencias esteticistas le impedían llegar a las lentas invasiones del perfume.⁸²¹

En el apartado “Final” de este trabajo Lezama acaba su extensa presentación acerca de la poesía del dandy y del esteta, de Baudelaire y Casal, haciéndonos partícipes de una de las cuestiones en las que empezó a insistir desde entonces: la continuidad invisible, sin causalismo, de la poesía concebida como participación y entrega al misterio cristiano de la encarnación. Al final de su vida y de su obra algunos autores, como el mismo Baudelaire, parecen creer en esta misma participación acercándose a la gracia y a la incertidumbre permanente del pecado original. Así mismo ocurre en Casal, también en las postrimerías de su vida, cuando lee, nos recuerda Lezama, libros como el *Diario del moralista Amiel* o la *Imitación de Cristo* de Kempis⁸²². Finalmente Lezama

⁸²¹ *Ibíd. op. cit.* p.93.

⁸²² Los últimos días de la vida de Casal, con su ulterior y trágica muerte, es uno de los episodios que más ha atraído a la crítica casaliana. Lezama recuerda en la acotación final de su ensayo: “Cuando Casal muere, leía a Amiel, repasaba el Kempis...¿volvía a la adolescencia? Se encontraba en ese retorno a las primeras figuras del que solo puede derivarse paz y dimensión”, en José Lezama Lima: “Julián del Casal” *op. cit.*, p. 98. Emilio de Armas recoge en su autobiografía el relato de la visita del periodista Manuel Márquez a Casal en el que describe la habitación del poeta. “Su catre, como lo vi siempre, arrimado a la pared, estaba prolijamente arreglado. En la mesa de noche había un cabo de vela a medio concluir, pegado de un candelabro, y al lado de éste un libro negro que decía *Kempis*”, *op. cit.*, p. 205. Relatando el último día de la vida de Casal, escribe Armas: “Poco después, el poeta regresó a su habitación en casa de Domingo Malpica, y allí pasó un rato leyendo el *Diario íntimo* de Amiel,” en *Casal, op. cit.*, p. 223. El último instante de la vida del poeta también ha sido citado y recreado por la crítica y por el mismo Lezama en su poema laudatorio al autor de *Hojas de hierba*. De nuevo Armas nos relata estos últimos instantes con detalle en la casa de su íntimo amigo y doctor don Lucas de los Santos: de sobremesa, Casal encendió un cigarrillo y se dispuso a escuchar el chiste que uno de los comensales había anunciado. En sus labios, una sonrisa prefiguraba ya la carcajada que, instantes después, surgió de ellos, espontánea y fresca. Pero una gota de sangre manchó aquella risa. El poeta, riendo aún, trató de incorporarse. Y ante los ojos espantados de los presentes, un violento golpe de sangre lo hizo desplomarse en los brazos del señor Lamadrid. [...] Julián del Casal había muerto, y alguien retiraba ya de entre sus dedos el cigarrillo, todavía humeante”, *op. cit.*, pp. 223-224. Lezama recrea esta escena en su poema “Julián del Casal” con el símbolo de la “tos alegre”: “Su tos alegre sigue ordenando el ritmo / de nuestra crecida vegetal, / al extenderse dormido”, en *Poesía Completa, op. cit.*, p. Comentado el simbolismo de esta muerte, Carmen Ruiz Barrionuevo interpreta estos versos de Lezama con estas palabras: “En efecto, sabemos que Casal murió de esta manera en la sobremesa de un festejo. Por esta vía, el cigarrillo encendido de Casal en el momento de su muerte, -“ahora reaparece el cigarrillo que entre sus dedos se quemaba”-, opera como un nexo de unión con el otro mundo, con la muerte creadora, es el conducto por el cual Lezama puede plasmar en imagen y captar a la vez el tremendo contraste entre el tedio vital que a menudo lo invadía y ese final contradictorio”, en “Dos acercamientos a Julián del Casal”, *op. cit.* p. También Claudia Caisso hace referencia a la simbología de la tos-muerte y comenta que “Ese color neutralizado y errante del verde, cruzándose con el silencioso sonido de la tos, roza el envés de otra retórica de la imaginación”, en “Comentario de la “Oda a Julián del Casal”, *Hispanamérica*, (1990) 56-57, pp. 156-157. Rosa M. Cabrera

“arrastra” a su admirado Casal a una zona crítica de mayor perdurabilidad, entre “la tregua de Dios y la flauta del maligno”. Todo el trabajo de Lezama es la pregunta que formula al final del mismo: “¿No veis en la frustración de Casal, en su sacrificio, el cumplimiento de un destino armonioso?”. Ciertamente, Lezama Lima, al simultanear constantemente en su trabajo la poesía del cubano y del francés, provoca que el contrapunto haga resaltar no sólo ese movimiento de proyección mimética entre ambos que configura lo propio, sino también la distancia que hay entre el modelo y la copia, brecha que comporta una imposibilidad y, a la postre, una frustración.⁸²³ Pregunta y respuesta en uno de los ensayos principales de los primeros tiempos de Lezama como escritor y ensayista.

VI. 2. “EXÁMENES” Y “ENTREVISTOS” DE JOSÉ LEZAMA LIMA

VI.2.1. LOS “EXÁMENES”

En las páginas de *Orígenes*, en el año 50, Lezama dará a conocer una serie de textos agrupados bajo un mismo epígrafe, “Exámenes.” El estudio de sus fuentes, de sus múltiples referencias culturales y, sobre todo, la lectura órfica y oblicua de los autores y obras citadas, es otro buen ejemplo de la configuración personal de un nuevo texto, a

relata la muerte del poeta con estas palabras: “El 21 de octubre de 1983, había ido el poeta a cenar a la residencia de su amigo don Lucas Lamadrid. La comida transcurrió en un ambiente de cordial alegría, y ya de sobre mesa, uno de los comensales hizo un chiste. El poeta rió con entusiasmos y su carcajada provocó la rotura de un aneurisma. Su muerte fue instantánea”, *op. cit.*, p. 24. También Antón Arrufat comenta la enfermedad y muerte del poeta en los siguientes términos: “Los dos últimos años de su existencia, el joven Casal los pasó enfermo, y murió de repente, cuando en apariencia empezaba a curarse. ¿De qué estaba enfermo y de qué murió? [...] Suelo pensar que se debía esclarecer la enfermedad o las enfermedades que padeció Casal. Me lo pregunto, y me respondo que no. No le veo la utilidad. Develar esa incógnita física no va ayudarme a comprender su poesía”, en “Notas al viento sobre Julián del Casal”, *Unión*, (2002) 47, p. 30.

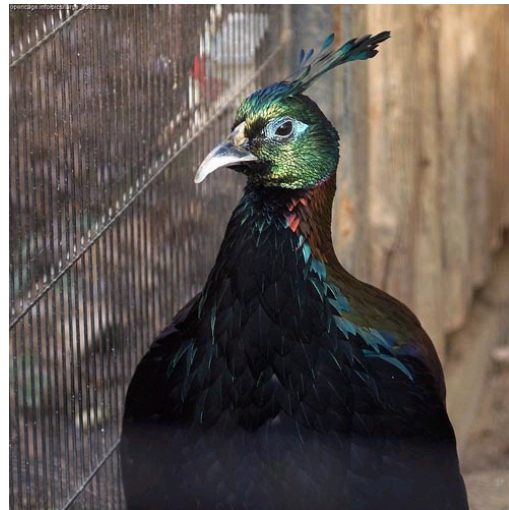
⁸²³ “Lezama -comenta Cruz-Malavé- define esta frustración como una incapacidad para habitar la isla paradisiaca de la poesía, isla donde coinciden el Ser y la poesía. Mientras Baudelaire logra transfigurar sus sentidos para habitar el paraíso de la poesía; Casal sólo alcanza a entreverlo dolorosamente a distancia, en la lejanía, como una visión”, en *El primitivo Implorante*, *op. cit.* p.52.

partir de *aquellos otros* que le prestan su voz y que, desde el presente, el poeta, Lezama, los devuelve como testimonio de su pacto sanguíneo.

Los episodios que convoca Lezama a sus “exámenes” son radicalmente distintos, desde mitos antiguos a cantos medievales, leyendas o poemas. Pero en esta distancia radica también el sentido último de su aparición en el texto, al aparecer en cada escrito como un archipiélago de referencias literarias, artísticas y teológicas, unidas como islas por aquello que las separa. Cada referencia, cada episodio, cada examen, queda fuertemente sostenido bajo la red definitoria del sistema poético, católico y órfico que hila pacientemente el poeta.⁸²⁴ La clave de este hilo proteico que irá atrayendo cada uno de los fragmentos hacia el mismo imán imaginal, aparece entre las páginas de estos “exámenes” a partir de la evocación que realiza Lezama de la peculiar forma de comer de los faisanes. La *Revista de Occidente*, que le había brindado a Lezama, como a gran parte de los intelectuales hispanoamericanos de la primera mitad de siglo, numerosos títulos con los que poder mantener una relación constante con el pensamiento europeo contemporáneo, le ofreció también a mediados de la década de los cuarenta la oportunidad de leer *El juego y su significado. El juego en los hombres y en los animales como manifestación de impulsos vitales*, del holandés J. Buytendijk. En este ensayo, a medio camino entre la filosofía, la antropología y la lingüística, el escritor cubano encuentra una de las mejores imágenes para ilustrar el espacio existente entre la palabra dada y la palabra naciente, para, una vez más, insistir en su naturaleza poética. Lezama, a buen seguro, se quedó maravillado cuando pudo leer el método por el que comen los faisanes en la siguiente exposición de Buytendijk:

⁸²⁴ De hecho, no se debería descartar que estos “Exámenes” estuviesen amparados por el “Examen” de su afecto San Ignacio de Loyola. En él, el fundador de la Compañía establece una serie de normativas para la regulación de la recién fundada Compañía de Jesús. La segunda prueba del Capítulo 1 dice: “El fin desta Compañía es no solamente attender a la salvación y perfección de las ánimas propias con la gracia divina, mas con la mesma intensamente procurar de ayudar a la salvación y perfección de los próximos”, en *Obras de San Ignacio de Loyola*, ed. De Ignacio Iparraguirre, S.I, segunda edición, Madrid, BAC, 1963, p. 14. Tanto en esta sección como en la de “Entrevistos” estará, en efecto, muy presente, la vida y obra del fundador de los jesuitas.

Lloyd Morgan observó que los polluelos de faisán, abandonados entre granos de cereales, están abocados a morir, porque son incapaces de ponerse a picar espontáneamente. Pero basta con tocar rítmicamente con un lapicero sobre la mesa junto al joven faisán para que este comience a imitar el movimiento y a tragar granitos. Así aprende el pajarillo en la naturaleza, mediante imitación, a buscar alimento, a volar y a emitir sonidos. La imitación de sonidos, tan conocida en los loros, se da en todos los pájaros. El canto del pinzón es distinto en las diversas regiones, a causa de la imitación.⁸²⁵



68. *Frederik J.J. Buytendijk (1887-1974), naturalista, antropólogo, fisiólogo y psicólogo, subrayó la importancia del juego para el desarrollo fisiológico del cuerpo humano y alentó a observar el comportamiento de los animales para establecer similitudes y diferencias con los hombres. Lezama encontró de hecho una gran analogía entre la manera de comer de los faisanes y los hallazgos de la palabra, del verso nuevo y proteico.*

A partir de esta cita, Lezama implica metodológicamente la anécdota en una ilustración más de sus operaciones creativas, de su propia manera de entender los anversos y reversos de la palabra, de cómo la misma aparece y desaparece ante la vista y la ceguera del poeta, siendo de este modo la narración del faisán una de las imágenes más nítidas con las que Lezama hilvana cada uno de sus exámenes. Escribe entonces:

Para que el faisán joven [...] aprenda a comer los granos, no es posible acercarle su cuello a ese alimento. Si cogemos un lapicero y vamos punteando, provocando un ritmo continuo, sin necesidad de picar o

⁸²⁵ F.J.J. Buytendijk: *El juego y su significado. El juego en los hombres y en los animales como manifestación de impulsos vitales*. Traducción del alemán de Eugenio Imaz. Madrid, Revista de Occidente, 1935, p. 113.

acercarse al grano, el faisán, siguiendo el ritmo del lapicero, empieza a picotear los granos. ¿Cómo entrelazar su hambre con un ritmo?⁸²⁶

Esta es la respuesta fundamental a estos “Exámenes”. ¿Qué nos quería apuntar Lezama con esta imagen del faisán? Es evidente que Lezama, con esta escena, nos sugiere un método de conocimiento poético que tiene, en el encuentro del hambre y el ritmo del animal, luz y eco de la tradición en el poeta, una estrecha garantía para hacer de cada palabra un signo de la transfiguración. Los peligros en los que puede caer el poeta nos los sigue ofreciendo el propio escritor con la misma escena del faisán. Un primer peligro estriba en que el ritmo del lapicero se mantenga con constancia y medida pero que el grano esté inservible. Hay ritmo pero no hay grano. Otro peligro sería que alarmados por la muerte del faisán, detengamos el lapicero y otro faisán sea definitivamente incapaz de acercarse al comedero. El faisán come no porque hay grano, no porque hay ritmo, sino porque hay una gravitación que logra la unidad entre el hambre (la necesidad) y el ritmo (el eco).

El contrapunteo entre los dos elementos obedece a la configuración de una poética tan ambiciosa en Lezama que cuenta con todo y, que sin embargo, nada le sirve. La comparación o el causalismo entre las palabras y los hechos, este determinismo, es uno de los aspectos que Lezama querrá neutralizar con más insistencia en la formación de su sistema poético del mundo. Nada se da relacionado y nada tiene relación. Nada es causa de nada ni efecto de un significado anterior. Frente a la continuidad poética, lo discontinuo; frente al causalismo, Lezama defiende el concepto teológico de “procesional”. La cruz como símbolo de la creación y del catolicismo, la cruz que une en su vértice la palabra dada, ya existente, con la palabra naciente. La necesidad y el hambre del faisán como penetración y el ritmo como extensión configuran los dos polos

⁸²⁶ José Lezama Lima: “Exámenes”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p.218.

de la intersección, gravitación, a la que Lezama alude para que el nacimiento de la poesía sea, en sí, participación en el misterio de la muerte y la resurrección (“éxtasis de participación en lo homogéneo”):

Había que secuestrar del verso sus deseos de reingresar en el acto que lo exhaló. De tal manera que el verso no fuese la progresión vaporosa de aquel centro de irradiación, sino que, por el contrario, agitado por una lenta corriente de impulsaciones, perdiese su nostalgia y adquiriese un incesante apetito de penetrar en la sustancia de la unanimidad y en éxtasis de participación de lo homogéneo⁸²⁷.

La tradición cultural, más incluso que poética, que Lezama levanta a partir de sus múltiples lecturas y su amplia sabiduría, no se concibe en cuanto a su cronología, ni su decisiva importancia a centros culturales, a cualquiera de los criterios que establezcan cierta causalidad entre los distintos fenómenos, hechos o autores. La mirada de Lezama es, en sí, diferente a cualquier criterio que perturbe el discontinuo placer de entrever la línea transparente que transforma la constatación en evocación.

Desde esta exégesis del episodio del faisán hambriento, es posible dilucidar y unir los fragmentos que convoca Lezama para sus “exámenes”: Roger Bacon y la fabricación de una cabeza parlante, el mito de Casandra, el enigmático número 515 del Dante y el discurso de César ante el Senado, son los cuatro ejemplos, disímiles y separados en el tiempo, que Lezama nos ofrece en la primera parte de sus “Exámenes” para ilustrar las posibilidades de una visión de la historia literaria y cultural, que se logra con el esfuerzo de ir recorriendo el laberíntico océano que une y separa cada pulsación discontinua.

En su primer ejemplo, Lezama nos convoca al filósofo Roger Bacon y su compañero Thomas Bungey en plena construcción de los artilugios más

⁸²⁷ José Lezama Lima: “Exámenes”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 224.

inverosímiles.⁸²⁸ Franciscanos los dos, trabajaron siete años para construir una cabeza de bronce que pudiese hablar. Le preguntaron a la cabeza ya terminada si era necesario encerrar a Inglaterra en un grueso muro, y la cabeza les dio una respuesta que no pudieron entender bien. Para Lezama, lo fascinante de la cabeza parlante era, sin embargo, el hecho de que podía permanecer muda durante largas horas mientras los dos franciscanos esperaban ansiosamente algún juicio del engendro mecánico. La espera, sin embargo, era inútil y sólo cuando los dos franciscanos salían de la habitación hacia otras dependencias del convento en que vivían, sólo entonces, la cabeza de acero revelaba sus secretos: “Hablaban siempre antes o después de tiempo aprovechable, cuando era esperada permanecía muda.”⁸²⁹ Primer ejemplo de Lezama, ya en el siglo XVI de los monjes franciscanos, de un episodio donde prima la discontinua solución de los secretos.

En el mito de Casandra, Lezama encuentra otro ejemplo. Hija de Príamo y Hécuba, hermana de Helena, Casandra, olvidada por sus padres en el templo de Apolo, es bendecida por una serpiente y le deposita el don de la profecía. En un arrebatado de ira Apolo, no correspondido por Casandra, le esteriliza el don y la encierra en una torre. De tarde en tarde, sin embargo, se oyen desde las ventanas de la torre los gritos de

⁸²⁸ Varias pueden ser las fuentes de este episodio para Lezama. La más cercana, las referencias del Padre Feijoo a Bacon y su cabeza parlante: “Tan fecundo de maravillas conciben algunos este matrimonio de los cuerpos Celestes con los Elementales, escriturado según sus ideas, que quieren haya sido producción suya la cabeza de metal que arriba dejamos dicho se atribuye a Alberto Magno, y en cuya fábrica refieren gastó aquel grande hombre treinta años, porque todo este tiempo era menester para lograr en la formación de cada parte la constelación propicia. Fuera este sin duda un gran prodigio, a no ser una gran quimera. Dícese que esta cabeza servía de Oráculo, que respondía a cuantas preguntas le hacía Alberto Magno. Como si todas las Estrellas pudiesen hacer que un poco de metal, de cualquiera modo organizado, fuese informado de una mente, y no mente como quiera, sino capaz de resolver cuantas dudas le fuesen propuestas. Esta es una fábula, a quien no sólo se puso el nombre de Alberto Magno, pues no faltan Autores que dicen haber hecho lo mismo otros hombres señalados, como Virgilio, el Papa Silvestre Segundo, los dos Ingleses Roberto Obispo de Lincolnia, Rogerio Bacon, Franciscano; y en fin, el Marqués Henrique de Villena” en *Teatro Crítico Universal*, Tomo Tercero, Discurso segundo, en la edición digitalizada impulsada por la Fundación Gustavo Bueno, en <http://filosofia.org/bjf/bjft302> [12-05-2009]. Pero en el *Teatro Crítico* no se cita a Thomas Bungey, el amigo franciscano de Bacon que también participó en la construcción de la cabeza parlante y menciona Lezama. Así que el poeta cubano, o funde sus referencias de Feijoo con otras, o directamente toma el episodio de otra fuente distinta, que no hemos podido averiguar.

⁸²⁹ José Lezama Lima: “Exámenes”, *Analecta del Reloj*, op. cit. pp. 214-215.

Cassandra. Un día la prisionera pudo hacer un último pronóstico que nadie atendió: la caída de Troya. Desde la oscura torre de su encarcelamiento, los gritos de Cassandra seguían siendo profecías. Pero los dones de Cassandra y la voz de la cabeza de acero de Bacon caían en el silencio.



69. Representación de Miguel Ángel de la Sibila délfica, a veces identificada con Cassandra y como una alusión del autor a la Grecia clásica, y Francis Bacon (1561 – 1626), conocido también por barón de Verulam, vizconde de San Albano.

El tercer registro que Lezama nos enseña tiene que ver con la *Divina Comedia* y la aparición en el Purgatorio del número 515. Sin relación con el animismo pitagórico, cosa que ocurre con otros números en la *Divina*, el 515 es sin embargo una cifra llena de misterio. Hasta el propio Dante, comenta Lezama, parece sorprenderse de su aparición. Pero es un número que en el relato toma cuerpo, un cuerpo escondido, el cuerpo de una palabra que apenas se deja entrever, como alguien que “se introduce en él como una bota que se llena de nieve.”⁸³⁰

⁸³⁰ *Ibíd.* p. 217.

Después de la convocatoria por parte de Lezama de la cabeza parlante de Bacon, de los gritos ciegos de Casandra, del mágico número de Dante, por último Lezama sitúa en estos “exámenes” a Julio César ante el Senado romano para defender su descendencia de los dioses. La evocación de su genealogía se convierte a ojos del escritor cubano en un hecho insólito pues, truncado su causalismo, existe, pudo existir como un acontecimiento poético marcado por la discontinuidad de las razones del César. Evocar la descendencia de Julio César era un nuevo imposible posible, como la cabeza parlante de bronce, los dones de Casandra, o el 515 del Purgatorio: acontecimientos que Lezama reseña para verificar la posibilidad de crear una nueva historia en la que el criterio no sea sino el corte poético hacia toda cadena de causalismos esperados, puesto que “la poesía puede mostrar el asombro de su propia ley física”.⁸³¹

Volvamos al faisán. Sin alguien que marque el ritmo, el faisán no se acerca a picar el grano. Sin grano, sin hambre, sin necesidad, el ritmo se hace innecesario. Para colmar el hambre del faisán, para lograr que la palabra poética salte de la cárcel de la palabra anterior y su identidad salte por los aires para alcanzar una nueva dimensión, era necesario que este itinerario participase de la transfiguración, del vía crucis cristológico, de la participación del ser en la muerte y la resurrección del Hijo. La escritura como procesión y la poesía venciendo al demonio, así es como Lezama reclama que se evoque al verbo, participando, creando desde el principio, situándose el poeta al principio de los tiempos y, sin tregua, entrar en la nueva alegría del Paraíso. Con estas palabras lo resume el poeta en sus “Exámenes”:

Para levantar el cuerpo y lograr la prosecución de su germen, había que acudir al concepto teológico de procesional, que propaga la suprema

⁸³¹ *Ibíd.* p. 226.

forma ya transfigurada, mientras existan los añadimientos del uno que trasmite el fuego. Para lograr su Paraíso, donde escritura y esencia se transfunden, había que lograr un éxtasis de participación metafórica o el apoderamiento del exterior [...] por imagen.⁸³²

Después de esta exposición cobra su sentido pleno un enunciado de Lezama muy comentado por la crítica y que se incluye al final del texto: “Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión”⁸³³.

VI.2.2. “ENTREVISTOS” DE LEZAMA

La última sección de *Analecta del Reloj* es un conjunto de breves ensayos que Lezama escribiera en el curso de diez años y que reunió bajo el título de “Entrevistos”. De 1938 es el más antiguo, “El acto poético de Valéry”; el último, de 1948, se titula “Prosa de circunstancia de Mallarmé”. En el conjunto de esta serie de breves ensayos, los dedicados a Valéry, Mallarmé o Quevedo, ya fueron comentados por estar acogidos a las tres tradiciones troncales anteriormente estudiadas, la tradición del barroco español, del simbolismo francés y del modernismo cubano de Casal; queda por escrutar otro conjunto más de trabajos bajo este epígrafe, apenas señalados y valorados por la crítica literaria.

En “Doctrinal de la anémona”, Lezama utiliza esta planta marina como una gran metáfora del proceso de creación poética. Ese “vegetal que oye por ojos inenunciados”⁸³⁴ tenía que llamar la atención al autor de *Enemigo Rumor*. La anémona es una planta del límite, de la costa, entre la tierra y el mar, que no requiere vientos pero necesita la brisa, nos dice Lezama, para que sus pétalos nos rocen y despertemos de la muerte a la vida y de la vida al aniquilamiento del cuerpo. Es “el vegetal que nos toca,

⁸³² *Ibíd.* p.226.

⁸³³ *Ibíd.* p. 227.

⁸³⁴ José Lezama Lima: “Doctrinal de la anémona”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 228

burlando sin esfuerzo la tensión de la distancia, provocando el primer método de la muerte.”⁸³⁵ Claro que para Lezama no se trata tanto de una muerte estética a la que pudo recurrir cierto Modernismo en connivencia con ciertas formas extremas del dandismo o el esteticismo provocando “ridículos cadáveres de cisnes.”⁸³⁶



70. En “Doctrinal de la anémona” Lezama alaba las virtudes de estas plantas: especialistas en sobrevivir fuera del agua, repliegan sus tentáculos y llenan sus cavidades de agua, lo que impide que se sequen cuando quedan expuestas al aire.

Lezama buscaba a través de estos primeros ensayos de finales de la década de los treinta, formular el proceso de creación poética como un movimiento oscilante entre la vida y la muerte, algo definitivo, no definido, un itinerario que pasando por el misterio de la encarnación celebrase a través de la palabra poética todo nacimiento y, especialmente, el poético. Si en la Edad Media, nos recuerda el poeta, el teocentrismo se había convertido en un escaparate sin salida, si la poesía era tan sólo un método de Dios, era necesario con el tiempo que otros autores, en otras épocas, introdujeran el feliz encuentro entre el hombre y lo divino como una fenomenología de lo espiritual en el hombre. En el Medievo existía el fuego, pero no el aire que se funde en la llama para configurar una poesía como reto, no como rezo. Como la anémona, el hombre necesita del aire para ocupar los espacios de lo indecible a través de la poesía. El viento es su aliado y su enemigo, crea y borra, transforma:

⁸³⁵ *Ibíd.* p. 229.

⁸³⁶ *Ibíd.* p. 229.

Esa llama no estilizada, visible en una eminente dignidad, insistirá por las pruebas de sus límites, contentándose con el archipiélago de puntear sus contornos, pero le salvará siempre la oscilación inefable como que su arquitectura o instrumento es el viento y su destrucción el mismo viento.⁸³⁷

Entre el nacimiento y la muerte de las formas a partir de una planta, la anémona, y los camerinos y las amantes de los poetas en el siglo XIX no hay, evidentemente, relación alguna. Pero lo cierto es que la lectura continuada de estos trabajos nos lleva a un mismo territorio en el que Lezama va trazando su particular historia del mundo con un único compás, la poesía, como la gran metáfora de la resurrección. Desde las doctrinas de las anémonas, Lezama pasa a describir con “Parejas infieles” el mundo sugerente de los camerinos, como espacios que configuran el campo semántico de la topología órfica lezamiana, y que, de hecho, ya había ejemplificado con otra escena en el ensayo sobre Julián del Casal.

Si durante gran parte del siglo XX se recuperan los indicios cognoscitivos del subconsciente, en el XIX, ese subconsciente lo formaban los camerinos de los teatros. Es ahí, en los camerinos, donde se decide la colocación de los personajes y los objetos, donde se reencuentran los poetas y las actrices y donde empiezan a fundirse, en una pareja indisoluble, poesía y música como “una gran pecera nocturna que contiene todos los estilos.”⁸³⁸ Pero no será hasta la llegada de Mallarmé cuando la música forme con la palabra, en un único impulso, en un símbolo, un dueto indivisible para la creación: “El hecho de sentarse a oír le provoca [...] verdaderas iluminaciones en la captación del nacimiento de las formas.”⁸³⁹ La música como eco, como rumor naciente que no distingue, que nos iguala a todos mediante la participación en el único principio de las formas, de la Forma, de Dios. La nuestra, la del hombre, sustancia porosa que recoge el

⁸³⁷ *Ibíd.* p. 231.

⁸³⁸ José Lezama Lima: “Parejas infieles”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 233.

⁸³⁹ *Ibíd.* p. 235.

rumor, el eco enemigo desde donde empezar de nuevo la maravillosa identidad del hombre, vía poética, con otro hombre.

La anémona como metáfora de la creación, el camerino como un espacio para reunir en secreto la letra de un poema con la melodía musical y, en un tercer trabajo de entrevistas, la muerte del escritor irlandés James Joyce. Como se observa, cualquier episodio, anécdota o efeméride sirven a Lezama para registrar la dicha de la configuración de la historia de la cultura como una historia en espiral de imágenes sucesivas. El autor de *Ulises* murió el 13 de enero de 1941. Lezama escribe su trabajo, “Muerte de Joyce”, como onomástica al escritor irlandés, en marzo del mismo año.⁸⁴⁰ Al inicio de este trabajo Lezama escribe: “Ya sabemos el camino del profesor solitario.”⁸⁴¹ Y, en efecto, las páginas que le dedica al autor irlandés no son sino la particular lectura, los señalamientos de un camino que el poeta cubano lleva a cabo para ahuyentar los fantasmas del surrealismo y el simbolismo con los que la crítica había ido definiendo sus libros.⁸⁴² Lectura y escritura análoga a la del escritor irlandés en un asunto primordial en este trabajo como es la configuración de un lenguaje críticamente escolástico pero cristológico, sumamente oscuro, pero sobre todo, órfico:

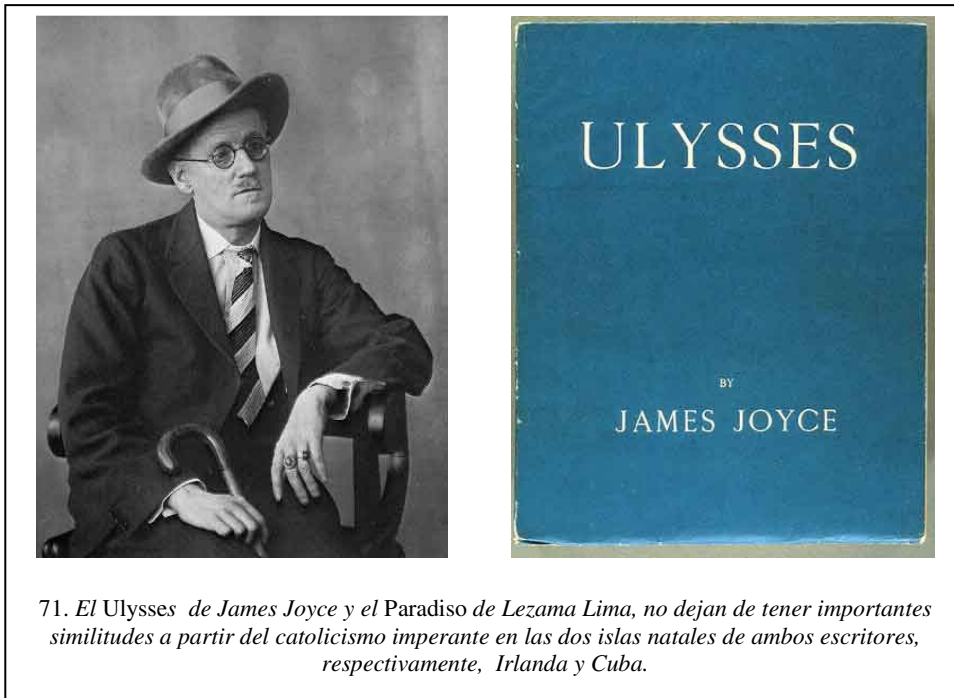
Es esta la tradición que Lezama asume críticamente, paródicamente, pero con un gran sentido de la realidad. [...] Algo perfectamente similar al proceso que podemos apreciar en Joyce: Irlanda y Cuba, refugios últimos (junto con España) del escolasticismo, de la sacralización.⁸⁴³

⁸⁴⁰ En buena medida, esta vinculación de Joyce y Lezama está bien estudiada en los trabajos de César Augusto Salgado. Primero en su artículo “Lezama y Joyce”, *La Torre* (1997), 6, pp. 475-496 y sobre todo por su libro *From Modernism to Neobarroco. Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

⁸⁴¹ José Lezama Lima: “Parejas infieles”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p.236.

⁸⁴² En *Espuela de Plata* Lezama había publicado con el título de “Proteo” el tercer capítulo del *Ulises* de Joyce, *op. cit.* pp. 144-149, continuado con “Proteo” (II), en el siguiente número de la revista, *op. cit.* pp. 159-163.

⁸⁴³ Juan Carlos Rodríguez: “De la catedral a las ruinas paganas”, en *Olvidos de Granada*, (1981), p. 17.. Realmente las palabras del profesor Rodríguez son muy certeras y pertinentes en este punto, pues continúa: “El Ulyses empieza con una parodia de la misa: “introito ad altare Dei”. Sólo que la frase la dice un barbero. E igual ocurre en el *Portrait*...y en Estéban el héroe. Lezama asume igualmente esta tradición escolástico-tomista, esta tradición de la sacralización del discurso y la sociedad”, p. 17 Desde otra perspectiva se han señalado también otras analogías entre ambos autores. Klaus Müller-Bergh



Lezama reclama otro tipo de lector. Hace otra lectura él mismo del *Ulises* para concluir que lo que se esconde tras la escritura de Joyce no son las metáforas vanguardistas contemporáneas ni la simbología finisecular sino algo más esencial: la filosofía y la teología de San Ignacio de Loyola, el pensamiento jesuita convertido en literatura. *Ulises*, escrita entre 1914 y 1921 y publicada en 1924, trasunta su formación, su paso por los colegios jesuitas de Dublín.⁸⁴⁴ En el penúltimo capítulo del libro, señala concretamente el poeta cubano, al modo de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio se suceden extensamente en un lenguaje de interpelación preguntas y respuestas que no se atienen a un orden inflexivo, sino que más bien discurren sobre temas infinitamente diversos. Lezama cita en dos ocasiones los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio. En

señala: “En mi opinión, si hay una analogía con Ulises está más en lo que respecta a la idea de que Lezama, como ha hecho Joyce con la figura de Leopold Bloom, intenta presentar al hombre entero. José Cemí, el héroe de *Paradiso*, es el prototipo del cubano autóctono”, en “Lezama Lima y ‘Paradiso’”, *op. cit.* p. 360.

⁸⁴⁴ Para una impresión general del escritor irlandés por los colegios jesuitas de Dublín, consultar el testimonio de su propio hermano Stanislaus Joyce: *Mi hermano James Joyce*, Buenos Aires, ed. Adriana Hidalgo, 2000.

primer lugar para establecer el sentido de la escritura de Joyce a partir de los consejos del santo⁸⁴⁵ y con la evocación de “los tres binarios de hombres.”⁸⁴⁶

Para Lezama los *Ejercicios* recorren, literalmente, por un lado el cuerpo de Cristo siguiendo la memoria perceptiva de los cinco sentidos, y por otro su vida desde el nacimiento hasta su ascensión. Este es el verdadero camino, jesuítico, del profesor solitario. Se trata entonces de la palabra signada por la gloria de la redención y al mismo tiempo por el sacrificio de la muerte. En el instante de su desaparición ese cuerpo también es cadáver. El santo escribe un conjunto de reglas para hacer posible el paso por una experiencia que se volverá acontecimiento en el propio cuerpo. Se trata, en definitiva, de una conquista: la de la invención de una lengua para dirigirse a la divinidad y preparar una respuesta posible; la conquista de Joyce, la lectura de Lezama:

Hoy vamos viendo que aquella obra se hizo como se hacen todas las obras: la lucha del adolescente entre el sexo y el dogma, el ritmo de la

⁸⁴⁵ La respiración también es un recurso para intentar alcanzar el estado meditativo. El modo de orar por compás, Ignacio de Loyola lo describe de la siguiente manera: “Es que con cada un anhélito o resollo se ha de orar mentalmente diciendo una palabra del Pater noster o de otra oración que se rece, de manera que una sola palabra se diga entre un anhélito y otro, y mientras durase el tiempo de un anhélito a otro, se mire principalmente en la significación de la tal palabra.” En San Ignacio de Loyola: *Obras Completas*. BAC, Madrid, MCMLXXVII, p. 325.

⁸⁴⁶ Junto a los “exámenes” y las dos series de “reglas” que ayudan a discernir las diversas nociones y los diversos espíritus, Ignacio quiere que el ejercitante mantenga también esta actitud de “sospecha” en un momento clave de sus ejercicios, en aquél en que ha de enfrentarse con la averiguación del estilo y el estado de vida concretos que Dios quiere para él. Para prepararle adecuadamente para este momento crucial le propone la meditación de “dos banderas” y la propuesta mencionada por Lezama de los “tres binarios de hombres.” A través de la primera tendrá que aprender a detectar cuál es la del buen espíritu (la de Cristo) y la del mal espíritu (la del enemigo de natura humana). Tendrá que aprender a “sospechar”, para no dejarse engañar, no sea que creyendo estar bajo la bandera de Cristo termine viviéndose, como pez en el agua, en la bandera contraria, tomándola por verdadera. Delicada tarea, con consecuencias imprevisibles y normalmente funestas. La segunda - los tres binarios de hombres - es un complemento esencial a la primera. Pues se puede captar con cierta facilidad los rasgos que distinguen la bandera de Cristo de la del mal espíritu (en esto consiste la lucidez evangélica), pero se puede no ser coherente con dicha lucidez y no hacer lo que de hecho está iluminado. ¿Qué se suele interponer entre una cosa y otra? ¿Es un asunto de debilidad o de pecado? No. Se trata más bien de un problema de “afectos” o de “sentimientos” y de su estar bien o mal ordenados. Será mirándose en el espejo de los tres tipos de personas como aprender a descubrir en qué medida sus sentimientos y afectos están ordenados o no, para no caer en la fácil trampa de las justificaciones afectivas que le llevarían a elegir no lo que Dios quiere realmente de él (tercer binario), sino aquello que él cree que Dios quiere para él (segundo binario), o simplemente no elegir retardando indefinidamente la decisión –primer binario-. Consultar San Ignacio de Loyola: *Obras Completas op. cit.* p. 228.

voz y cierta heterodoxia artificial que va en busca de una ortodoxia central.⁸⁴⁷

En la muerte de Joyce, el poeta cubano señala esta ortodoxia matricial: la espiritualidad de San Ignacio, el catolicismo en suma.

No es casualidad el ordenamiento de los ensayos que Lezama realiza en la *Analecta*. El poeta cubano quiso que su primer libro de ensayos se cerrase con uno de los textos más herméticos de su producción: “Carnaval del rubio glucinio”, del año 38. Y no pensamos que sea casual, porque en realidad no es trabajo dedicado a un escritor o un pintor en particular, como la mayoría de los anteriores, ni tampoco se puede definir como una secuencia de reflexiones sobre la creación poética. En realidad, lo que Lezama deja para el final es el cuadro de un carnaval poético, un lienzo repleto de elementos diversos, de nuevo aparentemente inconexos, en los que se convoca a todas las artes: la música con su patrona al frente, Santa Cecilia; la pintura con Giorgione, Giotto, Goya o Renoir; la poesía, que representa Goethe; la historia con personajes de *Los tres mosqueteros* de Dumas, Bassompierre y Enrique IV. Una alegoría y un espacio: Bethsaida y Cafarnaúm, dos antiguas poblaciones de Galilea. Una vez más, la escritura de Lezama nos transporta a la tierra de Jesús. Cafarnaúm, por ejemplo, es conocida por los cristianos como “la ciudad de Jesús.” Nombrada en el Nuevo Testamento, fue uno de los lugares elegidos por Jesús de Nazaret para transmitir su mensaje y realizar algunos de sus milagros.⁸⁴⁸

La dimensión propia que caracteriza y da sentido a este carnaval de las letras y la música es su orfismo. El desfile de los diferentes personajes, alegorías, bajo la suave

⁸⁴⁷ José Lezama Lima: “Carnaval del rubio glucinio”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* pp. 272-275.

⁸⁴⁸ En la Biblia se cita esta ciudad en San Marcos 1, 21: “Y entraron en Cafarnaúm; y los días de reposo, entrando en la sinagoga, enseñaba.” Y en San Marcos 2, 1: “Entró Jesús otra vez en Cafarnaúm después de algunos días; y se oyó que estaba en casa.”

lluvia de las ciudades de Galilea, Bethsaida, Cafarnaúm, va configurando una sucesiva transfiguración con el protagonismo de una voz que emerge en exclamaciones e interpelaciones: “Dios mío, un perro inmenso”, “apresúrate también a tapar tus cuadrados que son la ley moral”, “yo no quería molestarla”, “vi que me sonreía”. Estas expresiones, en el marco de este carnaval, es el diálogo que surge de la transfiguración de un sueño órfico. Al inicio del trabajo se formula, sin embargo, una cuestión de capital importancia que pasa por redefinir la transfiguración como gnosis o religión: “¿Acaso el problema de la finalidad pertenecía a la teoría del conocimiento o a la experiencia de la dependencia religiosa?”⁸⁴⁹ La respuesta, a partir de Bergson, nos la ofrece el propio poeta: “Si un estado de alma cesase de mudar, su duración cesaría en el acto de fluir”⁸⁵⁰. La evocación del instante y la eternidad, de la frontera entre una y otra dimensión, apunta a la respuesta. Ni el conocimiento ni la religión; en Lezama, es la poesía que se hace religión, volviendo a su etimología original, de vuelta al origen, a vivir a través de la fiesta de la teofanía; este carnaval no es un episodio del pasado sino un acontecimiento que se puede habitar poéticamente.

La configuración de este retablo comienza con el desvanecimiento de la música y de los sentidos, con el *no rechazar teresiano*, con el acercamiento a la nada molinista. La cítara se cansa de sonar, la música se extenua, los ángeles se apagan y la noche se va reduciendo a un único punto. Aparece Maldoror, ser sobrehumano, arcángel del mal que luchó bajo diferentes formas contra el Creador, y es entonces “cuando la orquesta acababa por desaparecer”⁸⁵¹. Aparece también el *anarnak* groenlandés y la escarpina, seres imaginarios y diabólicos de *Los Cantos* del Conde de Lautréamont. En definitiva, con esta aparición carnavalesca al Conde hace su aparición en el retablo la muerte, la muerte necesaria de la creación, punto álgido del itinerario órfico: “Lentamente, como si

⁸⁴⁹ José Lezama Lima: “Carnaval del rubio glucinio”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 272.

⁸⁵⁰ *Ibid.* pp. 272-273.

⁸⁵¹ *Ibid.* p. 273.

ya hubiesen señalado el nicho donde su sueño pudiese girar en mayor espesura”.⁸⁵² Muerte y nacimiento se funden entonces y todo es posible. Es la hora del “Sagrado Sacrificio de la Primavera”, donde esta infinita posibilidad abierta se expresa con un ejemplo cercano al bestiario románico medieval que desplazó al imaginario romano: “Dios mío, un perro inmenso y de pasos delicados, al enroscársele en la cola una serpiente de dos cabezas, transportaba en su boca una columna dórica, mordida por empuerco y por la carne voluptuosa del pulo viejo”.⁸⁵³ La constelación abierta de todas las posibilidades se enfrenta entonces al exiguo corte de los significados causalistas. Frente a aquel “Dios mío”, sorpresa de la creación, la interpelación “Y tú, miserable círculo, pasos rendidos del fuego”, negación de posibilidades.

Como el adviento, como un periodo propiciatorio para la natividad, se inicia entonces el camino hacia la epifanía. “Ni un movimiento ni un ave y su necesaria sombra sobre la desnudez del sueño. Lluvia sobre Bethsaida, lluvia sobre Cafarnaúm”⁸⁵⁴. Inmerso en el sueño órfico, los que aún duermen participan del mismo sueño -participación universal en el despertar- y ven al ascendente como un regalo, como la llegada del propio Cristo: “Lo veían llegar como un presente, largas procesiones, pliegues adornados con los atributos de la Pasión”.



72. Entradas a Bethsaida y Cafarnaúm, lugares citados en el Nuevo Testamento, ligados a la vida de Jesús. También citados por Lezama estableciendo claras analogías entre el itinerario nazareno y el itinerario creacional que deriva de sus sistema poético del mundo.

⁸⁵² *Ibíd* p. 273.

⁸⁵³ *Ibíd*. p. 274

⁸⁵⁴ *Ibíd* p. 274.

Adviento, Pasión y Despertar, el ciclo órfico de la creación finaliza en este “Carnaval del rubio glucinio”. Tiempo original y tiempo contemporáneo, instante y hora, según la formulación al inicio del carnaval de la cita de Bergson, se superponen y se funden finalmente Galilea y La Habana. Los faroles de gas que habían alumbrado la plasticidad del retablo empiezan a sugerir “palmeras portátiles”; la lluvia sobre Galilea es ahora cerveza; la ciudad empieza a despertar y mientras algunos se cuadran ante la ley moral, otros siguen con la música, despertando levemente la cítara, convocando a Santa Cecilia hasta que se dan cuenta de que su canto es, sin embargo, el pregón de un vendedor de periódicos.⁸⁵⁵ En definitiva, el carnaval, con sus juegos de máscaras, de transparencias, nos señala un camino órfico, que se articula en el vía crucis que finaliza en la epifanía. Con el carnaval, Lezama daba fin a sus “Entrevistos” y cerraba su primer libro de ensayos, *Analecta del Reloj*.

VI.3. LOS PRIMEROS GRANDES ENSAYOS DE LEZAMA

VI.3.1. “X Y XX”

En la *Analecta del Reloj* Lezama aborda la fenomenología de la creación poética como una sucesiva teofanía. Desde la tradición española, barroca, jesuita, desde la tradición francesa, simbolista, desde la tradición literaria cubana, el autor de *Dador* irá configurando su sistema poético del mundo desde una doble matriz genesiaca y

⁸⁵⁵ Este trabajo de Lezama se ha puesto en relación con el poema “Ahora penetra” compuesto por dos sonetos iniciales, de medidas disímiles, y esta décima final. El substrato carnavalesco arma el poema, la ausencia de límites es una de las obsesiones rastreables en casi toda su obra -recordemos el “Carnaval del rubio glucinio”, artículo clave publicado en 1938. El baile termina en el río, la alusión erótica del sabbat, del aquelarre. La pareja rompe la razón para que los sentidos se encabriten y despidan al buitre hasta que después, si acaso, reaparezca, cuando se vuelva a razonar, a reprimir. El Eros lezamiano, nunca expreso, nunca groseramente obvio, insinúa la resurrección de la carne, se vuelve herético de la religiosidad del autor, enciende el farol que “la tejedora morena”, en el soneto que precede a la décima, se pinta sola para -entre “sombras y tragos”- consumir”, *Poesía Completa, op. cit.* pp. 289-291.

crisológica. En este primer volumen de ensayos Lezama incluye dos extensos trabajos dedicados íntegramente a la formulación de su visión poética del mundo, *X* y *XX*, del año 45⁸⁵⁶, y *Las imágenes posibles*, del 48, en los que adquiere ya plena libertad para integrar en un mismo texto autores, referencias e ilustraciones de diferentes tradiciones y lejanas culturas.

X y *XX* está escrito en forma dialogada. No hay sin embargo personajes pero sí un único protagonista, la poesía, único y constante tema de los ensayos de Lezama.⁸⁵⁷ La inequívoca ocupación que realiza de la dimensión religiosa a favor de la profundidad poética, implica lógicamente que aborde las cuestiones de siglos de reflexión poética: el mundo de los sueños, la memoria, la muerte, la esperanza, asuntos que Lezama en definitiva articula bajo el silogismo de la espera de Jesús y la poesía como advenimiento.

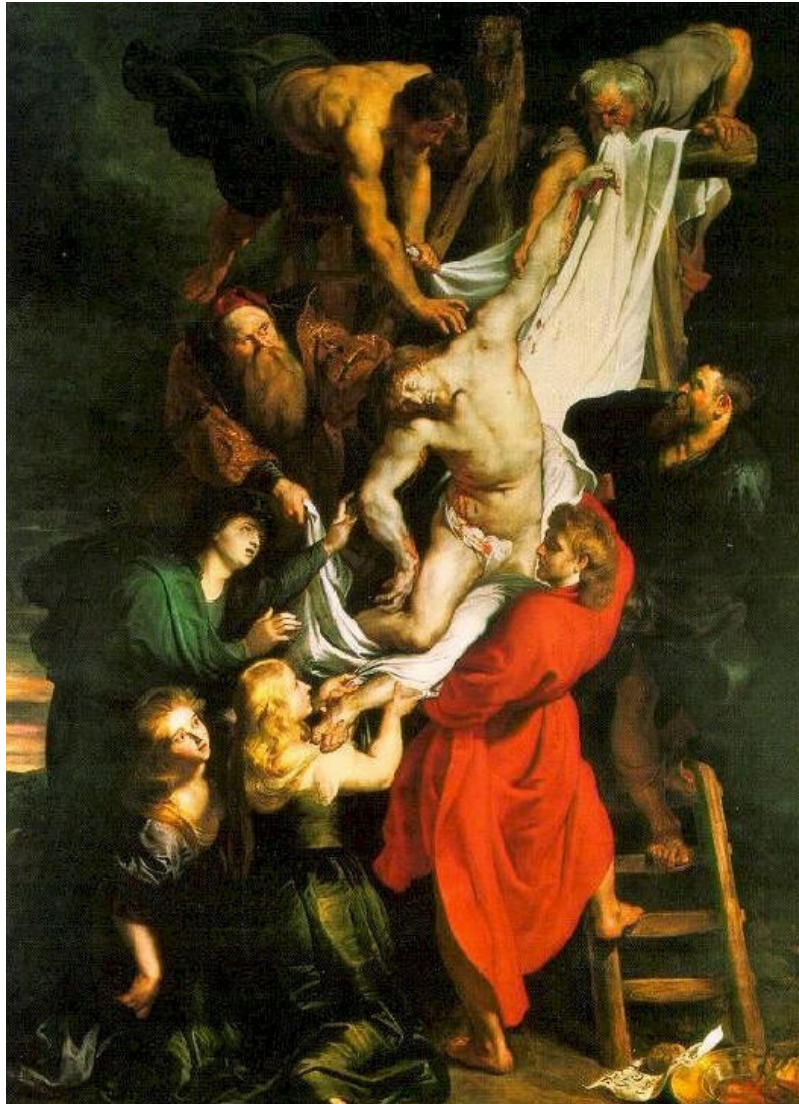
Con las dos primeras intervenciones de *X* (Lezama) y de *XX* (Eco), se centra la conversación en los valores de la poesía a partir de unos versos de Mallarmé, el primero de ellos, *X*, y la propuesta pictórica de Rubens, el segundo interlocutor, *XX*. Del poeta francés Lezama toma los versos de *Prose (pour de Essenties)*⁸⁵⁸ para señalar el acierto de los simbolistas a partir de la metáfora de las iridáceas y de abrir así cada significado a un abismo de significados. El acierto del símbolo, responde *XX* (Eco), genera sin embargo sus propias limitaciones, y lo viene a ilustrar con la propuesta pictórica de Rubens, quien sugería para cada lienzo dos tercios de medias tintas y un tercio de luz y sombra, sin llegar a saber nunca, las posibilidades de cada fusión pictórica. No obstante,

⁸⁵⁶ Originalmente publicado en la revista *Orígenes*, (1945), 5.

⁸⁵⁷ En realidad, la *X* corresponde a Lezama, si se deduce de una de las intervenciones de *XX*, aquella en que le recuerda: “Cuando usted le presentó ese tema a uno de los grandes poetas de la época, éste pareció negarlo. Todo es isla, decía, la tierra, la luna, los planetas” en José Lezama Lima: “*X* y *XX*”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 142. En estas líneas *XX* se dirige a *X*, es decir, a Lezama Lima, el gran poeta al que alude, Juan Ramón Jiménez en clara alusión al “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, editado recientemente en Javier Fornieles Ten: *Querencia americana*, *op.cit.* pp. 146-166.

⁸⁵⁸ En particular Lezama cita los siguientes versos: “Tout en moi / Séxaltait de voir / La famille des iridées / Sourgir á ce nouveau devoir”, en Mallarmé: *Oeuvres Complètes*, *op. cit.* p.56. “Todo en mí / se exaltaba al ver / la familia de las iridáceas / surgir, así, de un nuevo deber”. [La traducción es mía]

cuando X (Lezama) vuelve a tomar la palabra señala de nuevo el acierto de Mallarmé de situar la palabra poética entre frase y suspensión, palabra y silencio, en la que se encuentra la primacía del símbolo.



73. Descendimiento de Peter Paul Rubens , 1612, Catedral de Amberes, pintor barroco por el que Lezama sentía especial simpatía y con el que coincidía en las proporciones de la pintura y de la palabra: “Dos tercios de medias tintas y un tercio de luz y sombra”.

Con esta primera intervención de X (Lezama) y XX (Eco), lo que el poeta de La Habana viene a señalar es la insuficiencia del simbolismo francés, que supera a la dialéctica griega, pero que carece del soplo de Dios: “Los desniveles de temperatura se

vuelven creadores por la velocidad del viento que reciben. Como en el Génesis: un gran viento rizó las aguas.”⁸⁵⁹

La superación de la mitología y del simbolismo hacen que X (Lezama) y XX (Eco) vuelvan a centrar su conversación en los dos sueños que le narra el segundo al primero. En el primero de los sueños XX (Eco) cabalga en un enorme toro que cae en un precipicio; mientras se hunde, a punto de ahogarse, saca la boca para tomar aire. En el segundo sueño aparecen XX (Eco) y su mujer vestidos de pastores en la Sierra de Gredos. El marido se entretiene lanzando flechas a un rebaño de corderos y ante el enojo de ella logra clavarle a un animal una flecha en el lomo. Ante la insistencia de ella, XX (Eco) intenta quitarle la flecha pero no puede. Es otro cordero el que le quita la flecha y juntos se van monte arriba. Dos sueños que sirven a XX (Eco) para formular una de sus grandes preocupaciones, la dialéctica entre sueño y voluntad, preguntándose quién decide penetrar el cuerpo dormido por los sueños para convertirlo en un cuerpo diferente, que ya no nos pertenece. Sueños, “posibles diálogos imposibles”,⁸⁶⁰ con los que se van tejiendo, entre tanto, su lectura órfica de la historia (el toro hundido para respirar) y la visión onírica de la realidad (el diálogo imposible de los corderos).

La conversación, en este punto, da un nuevo giro y del sueño se pasa a la voluntad, y antes que nada, a la voluntad de la muerte. Recuerda XX (Eco) las palabras de Julián Sorel, protagonista de la novela *Rojo y Negro* de Stendhal, cuando éste afirmaba que la auténtica seguridad del inglés es la que se deriva de su meditación diaria acerca de las posibilidades del suicidio. Breve, pero diariamente, los ingleses son capaces de pensar siempre en las posibilidades del suicidio. Lo afirma Sorel a su llegada a Londres, lo recuerda XX (Eco) en esta larga intervención para añadir que en el mismo Trópico es posible una suave y constante reflexión sobre el suicidio en los momentos de

⁸⁵⁹ José Lezama Lima: “X y XX”, *La Analecta del Reloj*, op. cit. p. 136.

⁸⁶⁰ *Ibíd.* 137.

más quietud. A la hora de la siesta, por ejemplo, aconseja XX (Eco): “Todo [sic] los días en la siesta, como ejercicio de ascesis, piense en la muerte. Eso fortalece su sensualismo, lo hace más verdadero.”⁸⁶¹

Finalmente, X, es decir, Lezama, lleva la conversación al campo de la poesía. Del sueño a la voluntad, de la voluntad a la muerte, de la muerte y la destrucción de los sentidos a la apertura infinita de nuevos significados para cada palabra. “El nacimiento de una palabra hay que aislarla con una violencia desusada de su impulsión anterior, de su eco y del metal con que se apuntala momentos antes de extinguirse.”⁸⁶² Y en este nacimiento de las palabras, el tiempo adquiere una dimensión nueva. Ahora es X (Lezama) el que añade a la formulación anterior la dimensión temporal a la que se le puede dotar de una nueva pulsación más allá de su significado causalista. Entre todos los escritores, X (Lezama) se decide por Cervantes. Nadie como él, nos dice, supo partir de palabras y frases escasamente originales para dotarlas de nuevos significados en una transmutación que le haría crear un lenguaje nuevo. Un ejemplo de los miles posibles en Cervantes, señala X (Lezama), se encuentra en las *Novelas ejemplares* (“Novela de la Señora Cornelia”) cuando el autor del *Quijote* escribe, “bebió” un vidrio de agua fresca.”⁸⁶³ El tiempo se hace o puede convertirse en aliado de los escritores y de los poetas generando nuevos significados, un sentido nuevo al concebido en el momento original, el tiempo puede provocar “su muerte y su resurrección.”⁸⁶⁴

Además de Cervantes, X (Lezama) ofrece numerosos ejemplos de la historia de la literatura. Crebillon, Voltaire, Soto de Rojas, Fernández de Andrada, son otros tantos autores en que el tiempo provoca la transmutación de sus palabras. Resonancias de la

⁸⁶¹ *Ibid.* 138.

⁸⁶² *Ibid.* 138.

⁸⁶³ Miguel de Cervantes: “Novela de la Señora Cornelia” en *Novelas Ejemplares, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 827. En realidad, en la novela se dice “bebió un vidrio de agua fría” no “fresca”.

⁸⁶⁴ José Lezama Lima: “X y XX”, *La Analecta del Reloj, op. cit.* p 140.

palabra original que, sin embargo, puede resultar insuficiente o incluso entorpecer el aislamiento y el cuidado que requiere el nacimiento de las nuevas palabras y, en particular, de la palabra poética. “Me tengo que obligar para desprenderme de la niebla,”⁸⁶⁵ señala X (Lezama) al referirse a la neutralización de los significados convencionales a los que se debe enfrentar todo poeta. Recibir de soslayo las palabras y actuar, en una inercia oblicua en la que se funden y anulan las posibilidades lingüísticas de cada término, y la insuficiencia de las mismas para penetrar en la insondable hechura del hombre, el mundo y la naturaleza, es a lo que nos va conduciendo este monólogo de Lezama, de Él, con su Eco. El sueño del toro y el sueño del dardo en los lomos del cordero, la meditación del suicidio, el poder del tiempo, todo esto, en definitiva, para X (Lezama) y XX (Eco), parece insuficiente para cubrir un horizonte del que pueda emerger una palabra con una carga de color que contenga la fórmula de Rubens con, al menos, un tercio de luz y sombra. El tiempo es insuficiente pero, a la vez, imprescindible. Más allá del tiempo X (Lezama) y XX (Eco) requieren entonces la presencia de Mnemósine.

X (Lezama) entiende la memoria no sólo como una simple reproducción fotográfica del mundo exterior y pretérito, sino una memoria que cuando va más allá de lo prenatal e incluso es capaz de recordar las cosas que no han sucedido, cuando se sitúa si cabe por encima de nuestra efímera existencia, es entonces “la semilla cuya flor se va destruyendo sucesivamente al pasar del germen a la forma.”⁸⁶⁶ XX (Eco) no está del todo de acuerdo pues cree que situando a Mnemósine en un estadio anterior al nacimiento, puede engendrar, de la nada, más que el surgimiento de nuevas palabras, el caos bárbaro de la gratuidad lingüística. XX (Eco) apunta a los peligros de la memoria que X (Lezama) defiende, y añade: “Yo sigo fiel a la manera clásica, es decir, un

⁸⁶⁵ *Ibíd.* p. 141.

⁸⁶⁶ *Ibíd.* p. 142.

hallazgo, una creación, y después una religión para convertirlo en un alimento que pueda ser de todos.”⁸⁶⁷

La memoria de X (Lezama) y de XX (Eco) se soslaya en las siguientes intervenciones en la única solución posible que les ofrece Lezama, la solución unitiva de la poesía en el universo de un catolicismo creativo y creador. La discontinuidad permanente de una memoria de lo que aún está por existir, prenatal, de X (Lezama), no sería capaz de sostenerse en el tiempo y en el discurso sin una memoria, clásica, tradicional, de XX (Eco), que recupera la voluntad y los sueños pretéritos del hombre. La memoria de X (Lezama) provoca únicamente discontinuidad y está abocada a la muerte; la memoria de XX (Eco) es continua, de cuerpo y tiempo constante, pero no puede provocar la llamada necesaria para emprender el segundo nacimiento. Es el catolicismo en una solución unitiva, de vuelta al Vía Crucis pasional de Jesús el que puede ofrecer una solución convincente:

La *poiesis* es la forma o máscara de esa discontinuidad, es la única forma de provocar la visibilidad de lo creativo. Una de las esencias más pertinaces captadas por el catolicismo, es haberle entregado ese devenir, ese continuo -para que tenga su alegría- al pueblo, para que forme la sustancia de la unanimidad.⁸⁶⁸

Claro está que para X (Lezama) la más lograda discontinuidad de la que se nutre la poesía es la muerte. Muerte propia y sucesiva, muerte como huida y espera. Huida de los sentidos y del tiempo, huida como penetración y resistencia que constituye, en su carnalidad, una espera. La huida, en la intervención de X (Lezama), se hace espera.

⁸⁶⁷ *Ibíd.* p. 142.

⁸⁶⁸ *Ibíd.* p. 145. Daniela Chazarreta, concluye en los siguientes términos la importancia de X y XX, distinguiendo entre los alcances de las poéticas simbólicas de aquellas fecundadas por la fe. “Podemos apreciar cómo ya en esta etapa Lezama construye su propia teoría de la imagen como el centro de su poética a partir de sustratos diversos: el simbolismo, el platonismo, el tomismo. Ello no concluye en esterilidad -como en Mallarmé- sino que Lezama tiene fe, cree que a través de la Poesía el hombre puede configurar imágenes que le traigan la eternidad un poquito más cerca” en *La imagen en la poética lezamiana de los años 40*, en <http://geocities.com/aularama/ponencias/abc/chazarreta> [23 – 01- 2009]

Como la de Simeón⁸⁶⁹, quien recibió la promesa del Espíritu Santo de que no se iba a morir hasta que no viese a Cristo. Como Ana, la profetisa,⁸⁷⁰ de edad muy avanzada, viuda hacía ochenta y cuatro años y que no se apartaba del templo, sirviendo de noche y de día con ayunos y oraciones, hablando del niño a todos los que esperaban la redención en Jerusalén:

Ninguna vida en potencia le ha comunicado a su espera una profundidad tan simbólica como Simón [sic] y Ana la profetisa. Habían vivido

⁸⁶⁹ En la *Selecta Vida de Santos* del Obispo Alejandro Mileant, en relación a San Simeón y Santa Ana se pueden leer unas líneas que aclaran el sentido último de las palabras de Lezama: “Según Lucas, Simeón recibió la promesa del Espíritu Santo que no se iba a morir hasta que no vea a Cristo. Según la leyenda, él recibió esta promesa 270 años antes del nacimiento del Cristo. En aquellos tiempos él fue uno de los 70 traductores que traducían los libros de la Santa Biblia del hebreo al griego para la biblioteca del rey de Egipto Ptolomeo Filadelfo. Cuando Simeón estaba traduciendo las profecías de Isaías sobre el nacimiento del Emmanuel (Mesías) de una Virgen, él dudó sobre la exactitud de la profecía y quiso cambiar la palabra “virgen” por “mujer”. En este momento tuvo una revelación del Espíritu Santo, que le dijo que no debe cambiar la profecía y que él no moriría hasta que vea el cumplimiento de esta profecía de Isaías sobre el nacimiento del Mesías exactamente de la Virgen. Entre todas las desgracias en aquellos tiempos, con la general decadencia religiosa y de buenas costumbres, el santo anciano vivía durante muchos años con la esperanza del cumplimiento de la profecía. Cuando el Niño Divino nació y fue traído al Templo, Simeón recibió la revelación del Espíritu Santo de que su esperanza se hizo realidad y que en el Templo de Jerusalén él finalmente verá al Niño - Salvador. Al llegar al Templo el santo anciano no solamente vio al Niño prometido y a su Purísima Madre - Virgen, más él fue digno de levantar al Cristo en sus brazos. Aquí, en un santo éxtasis San Simeón pronunció aquellas inmortales palabras que tan a menudo se escuchan durante los oficios religiosos que se oficiaban por las tardes: “Ahora, Señor, despidas a tu siervo en paz, conforme con tu palabra; porque han visto mis ojos tu salvación, la cual has preparado en presencia de todos los pueblos; luz para revelación a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel.” Aquí Simeón hace el papel del representante de la humanidad del Antiguo Testamento la que esperaba al Salvador y simultáneamente se convierte en el predicador de la Gracia del Nuevo Testamento. El Evangelista Lucas no aclara a qué se dedicaba San Simeón, pero en las canciones de la iglesia él se llama el sacerdote y el Santo. Es muy posible que él era uno de los sacerdotes que oficiaban en el Templo (Lucas 2:23-37)” en http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/vida_santo [21-09-2008]

⁸⁷⁰ En la *Selecta Vida de Santos* se nos dice también de Santa Ana: “Cuando analizamos la vida de Ana, con los pocos -aunque suficientes- antecedentes que nos son proporcionados, podemos profundizar en el real significado de la palabra “redención”, y a la vez encontrar que no había persona más apropiada para hablar de ella en ese momento, que esta viejecita. Junto a Simeón fue digna de encontrar al Señor en el Templo de Jerusalén la pía Ana. El Evangelio dice que ella provenía de la tribu de Aser y fue la hija de Fanuel. Después de estar casada durante 7 años ella se quedó viuda y a partir de este tiempo no se apartaba del Templo sirviendo a Dios de día y de noche con ayunos y oraciones (Lucas 2:37). Por eso ella tenía el don de profecía. Para nosotros Santa Ana es el ejemplo de una vida verdadera y digna de respeto. Según el Apóstol Pablo, estas viudas representan un gran valor para la Iglesia y sirven como ejemplo y enseñanza para la juventud (Tim 5:3-5).Ella ya había llegado a una edad avanzada e igual que San Simeón estaba esperando al Salvador. Ella estaba atenta a todos los hechos espirituales y había añadido su voz de anciana a la glorificación que manifestó San Simeón durante el encuentro con el Niño Divino en el Templo. Con el santo éxtasis ella comenzó a predicar no solamente en el Templo sino también entre la gente de Jerusalén quienes igual a ella esperaban la llegada del Mesías. En las oraciones de la Iglesia, Santa Ana se venera como una casta viuda, muy respetada por todos, una santa anciana y la profetisa del Nuevo Testamento.” En http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/vida_santo [21-09-2008]

nutriendo su espíritu con el Hijo, adivinándolo a través de una capa densa de oraciones. Habían vivido en oración para el encuentro.⁸⁷¹

La discontinuidad, como huida y espera, como Simeón y Ana, constituye la única manera de aproximarnos a la reaparición incesante. “Entre nosotros perderse significa morirse,”⁸⁷² concluye en su última aparición XX. Huir para perderse, para esperar, para morir según los propios estadios del calvario de Jesús y su resurrección, “la única forma que puede preludear la segunda muerte”.⁸⁷³

VI. 3.2. COROLARIO DEL PENSAMIENTO DE LEZAMA: “LAS IMÁGENES POSIBLES”

“Las imágenes posibles” es el ensayo más profuso y original de los que, hasta entonces, había publicado Lezama. Original en el sentido exacto de la palabra, puesto que es el primer trabajo en el que el autor cubano propone su particular sistema poético del mundo, con una terminología propia, con una moral con límites en el propio instrumento por el que se define, la imagen, sin historia y con toda la historia por construir.⁸⁷⁴

⁸⁷¹ José Lezama Lima: “X y XX” *La Analecta del Reloj*, op. cit. p 149.

⁸⁷² *Ibid.* p. 150.

⁸⁷³ *Ibid.* p. 150.

⁸⁷⁴ La valoración de la crítica en relación a este trabajo ha sido unánime en cuanto a su significación como punto de partida de la reflexión y simultánea construcción de un sistema poético a partir del concepto de la imagen. En particular, Iván González Cruz ha situado con tino el lugar que ocupa “Las imágenes posibles” en la evolución posterior de los ensayos de Lezama: “Los ensayos *Las imágenes posibles* (1948), *Exámenes* (1950), *Introducción a un sistema poético* (1954), *La dignidad de la poesía* (1956), la novela *Paradiso* (1966), la ponencia *Sobre poesía* (1968), el libro de ensayos *La cantidad hechizada* (1970), y la novela inconclusa *Oppiano Licario* (1977), poseen las claves fundacionales de la concepción del mundo de Lezama que va del vacío o la nada al germen, del germen al ser, del ser a la metáfora, de la metáfora a la imagen, de la imagen a la poiesis -como ordenamiento vital de lo palpable y desconocido donde la vida, la muerte, la historia, la cultura, el tiempo y el espacio se integran- para transformar el objeto en sujeto y alcanzar sistemáticamente, la sabiduría unitiva e infinita que da la eternidad. Este es, a grandes rasgos, el eje que estructura y fundamenta el sistema poético de Lezama” en *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, op. cit, p. LXXXI. No obstante, en la entrada a su *Diario* con fecha de 9 de octubre de 1943, encontramos ya un primer esbozo de lo que posteriormente

Las imágenes posibles que plantea Lezama en este trabajo hubiesen sido, sin embargo, del todo imposibles sin la palabra bíblica en el fondo de cada una de sus formulaciones y, más aún, en el modo en que la palabra bíblica fue adoptada por el santo de Hipona, Tomás. Las palabras del Génesis: “Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó”⁸⁷⁵ fueron las primeras que el Santo Doctor tomó en cuenta para la realización de su *Summa*, del mismo modo que Lezama tomará del Génesis y del santo la misma consideración para el hombre y cómo el hombre, “testigo del acto inocente del nacer”,⁸⁷⁶ se realiza a imagen y semejanza de Dios.

Estos mismos versículos del *Génesis* han atraído desde el inicio del cristianismo a teólogos y pensadores muy diferentes entre sí. La originalidad de la propuesta poética de Lezama no radica en su punto de partida, sino en la creencia de que a través de la poesía se puede alcanzar un conocimiento auténtico o vital y que, en este contexto, la caída significó para el individuo la pérdida del diálogo con la naturaleza, por lo que el mundo exterior se volvió del todo impenetrable⁸⁷⁷. Entre los teólogos medievales que se ocuparon con más detenimiento de las consecuencias de este tema destaca ciertamente Tomás de Aquino, tanto por la frecuencia con que cita estos precisos textos bíblicos como por su profundización especulativa. Su fuente principal, Génesis 1,26-27, la asume no a modo de glosa o método comparativo, sino en su valor de verdad⁸⁷⁸, y

sería su concepción del mundo. Se observan ya los grandes conceptos de su sistema poético: germen, acto, metáfora, participación en la muerte y paraíso, en *Diarios, op. cit.* pp. 12, 68 y 69.

⁸⁷⁵ *Sagrada Biblia*, “Génesis” *op. cit.* p. 4.

⁸⁷⁶ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj, op. cit.* p. 154.

⁸⁷⁷ Desde esta perspectiva es interesante la comparación del fideísmo de Lezama con la concepción panteísta de Severo Sarduy en obras como *Cocuyo* que realiza María C. Albin en “La poética de la ausencia en Severo Sarduy y José Lezama Lima”, en *Revista de Estudios Hispánicos, loc.cit.* pp. 54-57.

⁸⁷⁸ En el análisis de la noción de “imagen” su fuente preferente es San Hilario y en la referencia trinitaria, San Agustín; en cambio, para desarrollar el dinamismo de la imagen divina en el hombre se basa en la definición de san Juan Damasceno que resalta el papel de la libertad. También en el uso de las fuentes filosóficas integra dos tradiciones, la aristotélica y la neoplatónica, sin pasar por alto los trabajos de sus contemporáneos. Se percibe una jerarquía de fuentes, donde ocupa el lugar más alto la Sagrada Escritura, luego la voz de los Padres de ambas tradiciones, los teólogos y finalmente la sabiduría humana de la Antigüedad clásica. Todo ello se integra de manera sistemática en una visión amplia y profunda del hombre en cuanto imagen de Dios. Ver Elisabeth Reinhardt: *La dignidad del hombre en cuanto imagen de Dios. Tomás de Aquino ante sus fuentes*, EUNSA, Pamplona, 2005.

será en esta misma encrucijada y tradición en la que se encuentre Lezama, punto de partida de la formación de su sistema poético del hombre, del mundo, en el que la imagen, por tanto, como testimonio del acercamiento de la semejanza a la Forma, adquiere mayor o menor o sentido. La imagen poética de Lezama es resultado de las analogías históricas de las imágenes pictóricas de los últimos momentos en la vida de Jesús, de su pasión, de su muerte y de su resurrección. La imagen es testimonio e instrumento para hacer de nuevo el recorrido cristológico; el hombre que se hace semejante a Dios, a la Forma, puede dar testimonio de ello a través de la poesía: “En realidad, cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión”.⁸⁷⁹

Imagen, semejanza y Forma, entre estos tres términos se sostiene el sistema poético de Lezama, del mismo modo que en la teología católica constituye una gran matriz el misterio de la Trinidad. En la medida en que el Padre, primera persona de la Trinidad, se conoce a sí mismo, engendra al Verbo, expresión de su sabiduría y segunda persona de la Trinidad; y, a su vez, del amor que surge entre el Padre y su Verbo, surge el Espíritu Santo, la tercera persona de la Trinidad. Dios es trino, sí, pero a la vez unitario porque las personas de la Trinidad forman una única sustancia. Paradoja trinitaria que comparte Lezama con los tres elementos con los que configura su sistema. El hombre, como semejante a Dios; en esa posibilidad, su semejanza es infinita.⁸⁸⁰ La

⁸⁷⁹ En relación a este concepto primordial de las Formas y comentando “las imágenes posibles”, Luis F. Fernández Sosa relacionaba incluso la aprensión de la Forma sagrada de Lezama con las propuestas renovadoras del arte pictórico de Picasso al comentar: “Era la categórica respuesta de que por medio de las palabras se podía aspirar a la captura de las Formas. A los periodos griego, azul, etc., de un Picasso, un poeta hispanoamericano respondía con mayor atrevimiento”, en *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, op. cit. p. 93.

⁸⁸⁰ Coincidimos con Luis F. Fernández Sosa cuando afirma: “El gran hallazgo del capítulo anteriormente dicho consistió en comprender que para Lezama la imagen es el destello o vislumbre de la Inteligencia divina, que le fuera concedida al hombre cuando fue creado a imagen y semejanza de Dios. De ahí que el conocimiento de la Divinidad represente el gran objetivo de la labor crítica de Lezama. Para conseguirlo se ha valido del método poético basado en esa imagen interiorizada, que, naturalmente, no tiene nada que ver con las sensaciones, ni con las semejanzas físicas. Como otra consecuencia, poesía y fe son idénticas en la visión lezamiana”, en *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, op. cit. p. 113.

imagen da testimonio “como una huella o una estela” de este acercamiento, y su angustia es el reflejo de esta imposibilidad: “Como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija”⁸⁸¹.

La imagen se interpone entre cuerpo y ser para testificar precisamente el desenvolvimiento, el nacimiento del ser en el cuerpo. La imagen es así agente y paciente, el principal activo del sistema poético lezamiano a la vez que su testigo: “Tanto el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo como sus vicisitudes, o en ocasiones su oscuro desenvolvimiento, sólo puede ser testificado por la imagen”.⁸⁸² El cuerpo de la imagen se configura a través de este itinerario como huida y espera, ilustrando el caso Lezama con las historias bíblicas de Simeón y Ana a la espera de las nuevas de Jesús. “¿Nadie podrá volver a pasar por allí?”⁸⁸³ se pregunta Lezama; ¿por dónde?, podemos añadir. La pregunta y la respuesta configuran el solipsismo con que el poeta cubano quiere subrayar la naturaleza permanentemente experimental, vivencial, de la imagen. No, nadie podrá pasar por allí, porque *allí* es el vía crucis cristológico al que sólo se entra para recorrer los estadios de la pasión, muerte y resurrección: “cada guerrero estrena un distinto uniforme”.⁸⁸⁴ La huida y la espera es el espacio en el que se va generando la imagen. La metáfora crea y evidencia, testimonia la distancia, como las etapas de un vía crucis, configurando la sustancia poética del poema, “el ente de la creación, el germen sucesivo”.⁸⁸⁵

Estas son las cuestiones básicas que Lezama desarrolla en las primeras ideas de su trabajo. Semejanza y Forma, imagen y metáfora, con estos pares de vocablos el poeta

⁸⁸¹ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, en *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 153.

⁸⁸² *Ibíd.* p. 153.

⁸⁸³ *Ibíd.* p. 154.

⁸⁸⁴ *Ibíd.* p. 154.

⁸⁸⁵ *Ibíd.* p. 153.

desarrollará su sistema poético del mundo, del hombre definitivamente, en este y en sucesivos ensayos. La cita del Génesis, punto de partida de su desarrollo, se desenvuelve consecuentemente en la realización de sus ideas poéticas y será también el vector, la óptica desde la que Lezama se traslada, lee e interpreta las manifestaciones mitológicas, literarias, estéticas e históricas del mundo, desde la Antigüedad hasta los creadores contemporáneos a él. De hecho, ya en este trabajo, después de realizar la anterior exposición y concebir al hombre a su imagen y semejanza, como dice la Biblia, como retoma Santo Tomás, Lezama se acerca a culturas y expresiones literarias muy diferentes, empezando por el periodo helenístico del siglo VII a.c y la figura de Eurípides en particular.

Lo verdaderamente relevante es subrayar una vez más que el autor de *Oppiano Licario* lleva a cabo una lectura en la que lo único que importa es el análisis de la carga órfica, la ruptura del causalismo, las operaciones de la imagen en la vida y el tiempo en el que se sitúa. Lezama intenta demostrar en un primer caso cómo la imagen opera en la Historia y vuelve su mirada hacia la Antigüedad, hacia la cultura griega. Señala los aciertos y desaciertos de los dos momentos de más esplendor, el periodo mítico y el periodo socrático. En realidad, lo que quiere poner de manifiesto citando breves fragmentos de los presocráticos, Jenófanes, y de los trágicos griegos, Esquilo y Eurípides, es la magnitud y las consecuencias de la confrontación y careo latente en aquella vieja cultura entre el hombre y los dioses.



74. Vasija griega de época clásica que representa a dos condenados por Zeus: Atlas y Prometeo, quien simboliza el Titán amigo de los mortales, honrado principalmente por robar el fuego de los dioses con el tallo de una cañaheja, darlo a los humanos para su uso y ser castigado por este motivo.

El hecho de que Prometeo se atreviese a robar y ofrecer a los hombres el fuego divino, es un ejemplo más de la capacidad, ya en el periodo mítico helenístico, de cómo el hombre ha podido mirar a los ojos de sus dioses. La revelación encarnada, la anulación de toda causalidad ejercía, “ante el asco de la criatura frente al creador” una atracción, “una mentira primera, un destino revelado”.⁸⁸⁶ Criatura frente a creador, lo que Lezama viene haciendo es en definitiva el establecimiento de ciertas analogías entre la cita del Génesis y su vinculación en la formación de su sistema poético, con la mitología, la teología, la literatura, y en general la cultura griega, arrastrando ambas hacia un mismo principio: el encuentro entre el hombre y Dios.

Toma Lezama de Eurípides un nuevo episodio para acercarnos a los misterios de la metáfora⁸⁸⁷ y será en su desarrollo donde podamos acertar a revelar las claves de su

⁸⁸⁶ *Ibíd.* p. 156.

⁸⁸⁷ La historia triangular entre Agamenón, padre, Clitemnestra, madre, y Orestes, hijo, es narrada de desigual forma por los tres trágicos griegos, Esquilo en las *Euménides*, Sófocles y Eurípides compartiendo el mismo título, *Electra*. Lezama toma para el desarrollo de su imagen griega esta última en la que se pone el énfasis de la historia en la carta por la que Orestes será finalmente salvado. En la introducción a la edición castellana se resume: “En fin, se puede afirmar que la *Electra* de Eurípides es una de sus obras más logradas, tanto en lo que se refiere a la estructura, como se ve en el equilibrio entre sus dos partes (reconocimiento –*anagnórisis* y estratagema – *mechámene*), como en el dibujo de

lectura y creación poéticas. En la *Electra* de Eurípides, como en la de Sófocles, Orestes quiere vengar la muerte de su padre Agamenón, asesinado por el amante de su madre Clitemnestra.

Tras la venganza Apolo ordenó a Orestes a ir a Crimen para poder escapar de la persecución de las Erinias que no podían admitir la violación de los lazos familiares. En Crimen Orestes, junto a un amigo, fue encarcelado y condenado como hacían con todos los extranjeros en ese lugar. La encargada de llevar a cabo el sacrificio era la sacerdotisa de Artemisa, Ifigenia, hermana, sin ellos saberlo, de Orestes. Ifigenia propone a Orestes que le lleve una carta a Grecia a cambio de salvarlo. Orestes se niega, prefiere ser él el sacrificado y se lo encarga a su amigo. Por la carta y a tiempo, se reconocen los dos hermanos y deciden escapar a Micenas, donde tiempo después tomó posesión del reino de su padre. Lezama obvia casi todos los detalles de la historia para prestar atención, únicamente, a la carta. La carta como metáfora, que actúa, la carta a un desconocido que prefiere sin embargo ser sacrificado, la carta que es sacrificio y reconocimiento, salvación: “Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan solo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen”⁸⁸⁸.

Cuando Lezama se aleja hacia periodos distintos con los que ir expresando y cimentando su formulación poética, tiene la necesidad, en ese alejamiento, de envolver sus comentarios y de volverlos hacia su origen, al *Génesis* y a los *Evangelios*. Esto

caracteres. El que los de Orestes y – sobre todo – Electra estén un poco recargados no debe hacernos pensar que se trata de un melodrama de buenos y malos”, en Eurípides: *Electra*, Madrid, Gredos, 1994, p. 284.

⁸⁸⁸ En relación a este episodio y las analogías entre metáfora y epístola, destino conocido, imagen desconocida, Alice Jan Poust comenta: “Although Lezama Lima often juxtaposes image and metaphor in order to contrast them, he establishes, at the same time, a close relationship between the two. The metaphor is described in terms of progresión or movement while the image is generally viewed as a fixed entity. In fact the metaphor’s movement is usually directed toward the image”, en *The form and fuction of mythic thought*, op. cit. p. 167. “Si bien Lezama Lima con frecuencia yuxtapone términos como imagen y metáfora para poder contrastarlos, establece al mismo tiempo, una relación muy estrecha entre ambos. La metáfora es descrita en términos de progresión o movimiento, mientras la imagen es generalmente vista como una entidad fija. De hecho, el movimiento de la metáfora es usualmente dirigirse hacia la imagen.” (La traducción es mía).

explica que, inserta en el discurrir de Ifigenia y Orestes, su disertación de un giro hacia los primeros planteamientos de su trabajo para concluir que “conocimiento y desconocimiento, se convierten en imagen y semejanza”⁸⁸⁹, e ir diseñando en sus términos básicos su sistema. A partir de la carta de Ifigenia a Orestes como metáfora, carta con cuerpo de metáfora, Lezama nos ofrece uno de los términos más eficaces para la elaboración de su teofanía poética, “la vivencia oblicua.”⁸⁹⁰ La crítica lezamiana ha insistido con acierto en la importancia y la eficacia de este término, si bien, en el horizonte de nuestro estudio, “vivencia oblicua” no deja de ser una materialización más del sentido que Lezama le da a la condición humana a partir de las palabras genesíacas de las que parte y a las que vuelve. Cuando nos llamaba la atención sobre la paradoja esencial, primera mentira, por la que la relación entre semejanza y Forma es esencialmente infinita, abierta, es la imagen la que testimonia ese acercamiento o distanciamiento. Y esta falta de causalismo, Lezama la denomina “cumplimiento de la vivencia oblicua”,⁸⁹¹ *modus operandi* de su formulación poética como teofanía y también de su interés por contemplar la historia a partir de la imagen y la vivencia oblicua. La historia, no como una sucesión del tiempo sucesivo, sino como la consecuencia de la imagen y la vivencia oblicua, en un desarrollo no causal que constituye el reino de la absoluta libertad y donde la persona encarna la metáfora: “El hombre y los pueblos pueden alcanzar su vivir de metáfora y la imagen, mantenida por la vivencia oblicua, puede trazar el encantamiento que reviste la unanimidad.”⁸⁹²

Lezama ofrece varios ejemplos de cómo esto es posible y toma como ejemplo, tras la vuelta a los trágicos griegos, el antiguo Egipto. Una vez más, la ausencia de referencias explícitas a los nombres, autores, obras y fechas en el discurrir de su trabajo,

⁸⁸⁹ *Ibíd.* p. 158.

⁸⁹⁰ *Ibíd.* p. 158.

⁸⁹¹ *Ibíd.* p. 160.

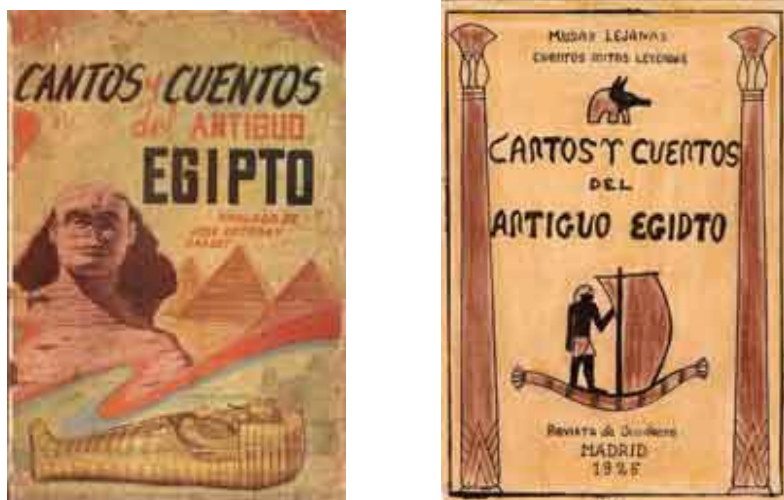
⁸⁹² *Ibíd.* p. 160.

es una muestra del desinterés del poeta por ilustrar su sistema a partir de una historia cronológica de las diferentes culturas; la historiografía se desplaza hacia una *imagonografía*.

En “Las imágenes posibles” Lezama, después de haber disertado acerca del hombre como imagen y semejanza, de señalar a la Forma como imagen última a la que acercarse el hombre, la posibilidad de la metáfora para habitar la vivencia oblicua, después de acercarnos a todos estos parámetros a través de varios ejemplos de la tragedia griega, vuelve a dar un inmenso giro, y nos traslada al antiguo Egipto para presentarnos a un enigmático personaje, Dehuti-Necht.⁸⁹³ El relato imaginal que Lezama nos ofrece a cada paso de su discurso es el resultado de un proceso en el que confluyen, como una vivencia oblicua más, elementos predecibles con otros que son del todo impredecibles, visibles con invisibles, en un proceso que tiene la carga de lo conocido y la sombra permanente de lo cognoscente. En buena medida, esta vuelta de Lezama al antiguo Egipto, puede ser paradigmática del proceso creador ensayístico del poeta cubano en una misma confluencia. Evidentemente, el lector no puede saber nada de él ni le interesa a Lezama ir más allá de una mínima descripción del personaje, del que apenas se nos señala que era un comerciante rico. Al poeta no le interesa exponer una historia, sin más, en el marco de la historia mayor del antiguo Egipto, de Dehuti-Necht, el comerciante. En la escritura de Lezama confluyen, se funden, en este caso, las

⁸⁹³ Lezama sintió siempre por la cultura del antiguo Egipto una atracción especial. Con las intuiciones, gustos e imágenes que durante toda una vida le habían llamado la atención de la tierra y el desierto del Reino de Osiris, compuso “Las eras imaginarias: los egipcios”, incluido en *La Cantidad Hechizada*, *op. cit.* pp. 79-105. El libro de J.A. Wilson *La cultura egipcia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953 es uno de los numerosos libros que se encuentran en su biblioteca particular depositada en la “Biblioteca Nacional José Martí” de La Habana, Cuba. Montserrat Contreras Iñiguez evalúa la importancia de la cultura egipcia en el pensamiento de Lezama en estos términos: “En su búsqueda de la imagen y de la unión mística con su Creador, Lezama buscaba semejanzas entre sus creencias y las de otras culturas antiguas. Este es el camino que le guía a la civilización egipcia. La cultura egipcia está basada en unas creencias que se reflejan en iconos. Esta cultura iconográfica es una de las obsesiones que tiene el poeta y que intenta reflejar en su poesía”, en *Lezama Lima y la cultura egipcia: Muerte de Narciso*. Háblame, Colección Didáctica, Almería, p. 42.

fuentes directas de las que toma al personaje con las fuentes matriciales, genésicas y teofánticas.



75. Primera edición (izquierda) y edición mexicana (derecha) de los Cantos y Cuentos del antiguo Egipto, edición de Ortega y Gasset, que leyó y utilizó Lezama en la configuración para una sus “imágenes posibles”.

Dehuti-Necht es uno de los personajes centrales de un cuento popular egipcio, “Las quejas del Fellah”. El relato forma parte de un conjunto de cuentos tradicionales del antiguo Egipto que Ortega y Gasset reunió en el año 1925 para su *Revista de Occidente*. Lezama conoció esta obra por su segunda edición, *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*. Con una notas sobre el alma egipcia por José Ortega y Gasset, edición de 1944. En la “Biblioteca Nacional José Martí” existe un ejemplar de este libro, firmado por el autor de *Paradiso* y con la fecha de compra, “Mayo y 1946”⁸⁹⁴.

Curiosamente el volumen contiene numerosos párrafos subrayados que serán

⁸⁹⁴ Los cuentos y cantos publicados en el volumen de Ortega son catorce, entre los que se incluye el número seis con título *Las quejas del felah (o campesino)* del que Ortega comenta: “Debió de ser un preciadísimo y muy popular trozo literario. Existen cuatro manuscritos del Imperio medio, descubiertos por Chabás en 1863. la riqueza de imágenes y la suntuosidad verbal de la expresión constituyen el principal encanto de estas invectivas, cuyo carácter quejumbroso queda salvado por la leve ironía del rey y su ministro que de antemano y en secreto están dispuestos a favorecer al aldeano, a quien dejan quejarse por el gusto de oírle hablar bien. El “llano de la sal”, patria del aldeano, es el pequeño oasis situado al oeste del Delta y conocido en la época cristiana bajo el nombre de “desierto nítrico”, en *Cantos y cuentos del Antiguo Egipto*, op. cit. pp. 27-28. Posteriormente se realizó una nueva edición de este libro: *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*. Prólogo de José Ortega y Gasset. Editores Panamericanos Asociados, Ciudad de México, México, 1955.

precisamente los que Lezama incorporaría, diferentes posteriormente, a sus imágenes posibles. La historia que aparece en “Las quejas del Fellah” nos da la información complementaria. En el transcurso de un viaje por el sur de Egipto, un campesino, el Fellah, es asaltado por un comerciante rico, el Dehuti, para robarle sus mercancías. Para que no le acusen posteriormente las autoridades decide amañar una pantomima con la que acusar al campesino. Extiende una manta en el camino obligando al Fellah y su asno a rodearlo y pisar el campo de cebada del comerciante. Durante la propia discusión, el asno incluso se come la cebada de Dehuti y el comerciante logra la coartada perfecta para sus fechorías. De los diferentes acontecimientos que se desarrollan en el cuento, Lezama se detiene, relata de nuevo y nos ofrece una imagen en la que Dehuti va a azotar a un campesino al que acusa de haberle robado. A Lezama de toda esta historia, lo único que le interesa es el momento en el que Dehuti azotará al campesino pobre. En el relato de Ortega lleva el nombre de Chuen-anup.⁸⁹⁵ Se puede observar la transformación del relato original “Las quejas del Fellah” compilado por Ortega de lo que Lezama expone en su texto, y exactamente se puede leer en el cuento: “Cortó una rama verde de tamarindo, le azotó con ella todos los miembros”⁸⁹⁶; en el ensayo de Lezama leemos: “Se dirige lentísimo y maestoso a una rama de tamarindo y va a azotarle todos los miembros al agricultor”.⁸⁹⁷ En “Las quejas del Fellah” se inicia una negociación para saldar, con el faraón como juez, las deudas, las cuentas de uno y otro. A Lezama le llama la atención el sistema de medición y subraya en el volumen editado por Ortega: “Su majestad dijo: que se le ofrezcan mil panes, cien jarros de cerveza, un buey y cien manojos de ajos”⁸⁹⁸, texto que literalmente y entrecomillado

⁸⁹⁵ En efecto, en “Las quejas del felah” el cuento se abre con estas palabras: “Una vez era un hombre que se llamaba Chuen-anup, que era un felah, un campesino del llano de la sal y tenía una mujer llamada Meret”, *op. cit.* p. 91.

⁸⁹⁶ *Cantos y cuentos del Antiguo Egipto, op. cit. p. 93.*

⁸⁹⁷ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj, op. cit. p. 159.*

⁸⁹⁸ *Cantos y cuentos del Antiguo Egipto, op. cit. p. 97.*

Lezama incorpora en “Las imágenes posibles”⁸⁹⁹. Y como un apunte oblicuo más subraya y se fija en la utilización, en el cuento, del incienso como medida. El poeta subraya en el libro de Ortega “y una medida como incienso” y en su trabajo formula: “Pero, ¿cómo el incienso podía ser medido, podía ser convertido en una moneda?”⁹⁰⁰.

Una vez apuntada la fuente directa desde la que Lezama adopta el personaje del comerciante rico y el campesino, señalemos en qué consiste para el poeta cubano la verdadera imagen en la que ambos participan. Como en el caso de la carta de Ifigenia y Orestes, la espera y la ruptura de todo causalismo se erigen como factores determinantes para que se pueda dar una “vivencia oblicua”. En esta ocasión es el campesino el que espera los azotes del intendente. Este instante, esta espera, entre el uno que se curva preparado para que lo azoten y el comerciante que vaga por el bosque buscando una rama de tamarindo para golpearle, aparece una imagen, imagen que forma parte de la historia de las imágenes posibles. En las notas a la cultura egipcia que se derivan de estos cuentos populares, Lezama no deja de aprovechar esta estampa para deducir que, en cualquier caso, en las teologías del antiguo Egipto la condición central que las sostiene, esto es, el traslado del Ka, alma de los vivos y espíritu de los muertos, desde el Reino de Osiris hasta la fuerza solar de Ra, es para Lezama del todo insuficiente para la germinación y el nacimiento cíclico de las formas, las palabras y las personas, insuficiente en definitiva para la resurrección de los cuerpos. Es, será el cristianismo finalmente, el que aparte “el rayo solar” manco de la antigua cultura egipcia:

Tendríamos que esperar el *adumbrari*, sombra cargada con la evidencia creadora del Espíritu Santo, para que aquella errante sombra egipcia se extinguiera para siempre. *In umbra eius vivimos*, estamos en una sombra en la que en cualquier momento podemos recibir el Espíritu Santo para transfigurarnos, para alcanzar nuestra plenitud entre lo visible e invisible.

⁸⁹⁹José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 160.

⁹⁰⁰ *Ibid.* p. 160.

El Espíritu Santo actuará de manera indetenible en la resurrección, de la misma manera que Cristo lo recibió en la plenitud de su esplendor al ser glorificado. *Virtus altissimi abumbrabit tibi*, el poderío del Espíritu Santo avanzando en la sombra sobre el hombre, basta para hacerlo sobrenatural, en este caso la sombra es la mediadora, si no aparece, el Espíritu llegaría a destruir la criatura con su presencia infinitamente creadora, que la rebasaría.⁹⁰¹

Lezama, en estas conclusiones, siempre tiene una referencia hacia esa gran “vivencia oblicua” que se conforma con la pasión, muerte y resurrección de Jesús. La infinita sucesión de las imágenes recorre una y otra vez este trayecto: “Al adquirir esa imagen -se refiere a la de Dehuti-Necht- las puertas van cayendo sobre las puertas, como en nuestras resurrecciones, donde un centurión va cayendo dormido sobre otro centurión”.⁹⁰² En cualquier caso, Lezama quiere ilustrarnos con ejemplos en los que el hombre se ha atrevido a mirar a los ojos de los Dioses, como Prometeo, y como en ciertos momentos de la cultura egipcia. “Cuando moría el monarca todos lo anunciaban con igual plañido: se hundió decían, en la línea del horizonte”⁹⁰³; y es en esta dimensión en la que alcanza su sentido la imagen, la imagen que nos permite acercar semejanza y Forma, hombre y Dios.

Lezama nos emplaza posteriormente al 3000 a.C. de la China medieval para señalarnos algunos principios operando en la relación del hombre con sus dioses a través de lo que denomina “método celestial”.⁹⁰⁴ Un método lejos del destino del ser humano que se convierte, a través del inmenso catálogo de los proverbios chinos, en sueño, no en imagen, “los dioses reemplazados por los proverbios, depositan los sentidos en el reverso del no ser”.⁹⁰⁵ De la imagen que no se posa en el periodo Fou Hi, de nuevo al mundo de la Antigüedad clásica, al Imperio Romano, en particular, a los

⁹⁰¹ José Lezama Lima: “Las eras imaginarias: los egipcios”, *La Cantidad Hechizada*, op. cit. pp. 104-105.

⁹⁰² *Ibíd.* p. 160.

⁹⁰³ *Ibíd.* p. 160.

⁹⁰⁴ *Ibíd.* p. 161.

⁹⁰⁵ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 161.

últimos años de la República romana. Lezama recrea la fiesta de la *Bona Dea*,⁹⁰⁶ diosa de la fertilidad, la castidad y la salud. En su honor, cada año tenía lugar una singular celebración en la que sólo participaban mujeres y en la que algunos libertinos aprovechaban para disfrazarse de mujer y poder entrar en el festejo. En una de estas celebraciones, entre la confusión de disfraces, será el mismo Julio César, pontífice Máximo, quien será descubierto vestido de mujer por uno de los prefectos. El descubrimiento de este suceso quiere ser aprovechado y se le encarga a Cicerón que realice un discurso de acusación contra Julio César, quien irónicamente le aconseja que permanezca un tiempo más en su finca para reestablecerse del todo de su enfermedad.

Lezama cuenta el episodio en estos términos:

De pronto, el asombro de uno de los prefectos, se encuentra delante de Julio César que ha asistido disfrazado de mujer. Cicerón, que está disfrutando de un ocio en su finca de la Tesalonia, recibe de su partido el orden de acusar a Julio César ante el Senado romano. Pero César le envía con un libretto una esquela interesándose por su salud.⁹⁰⁷

Pero Lezama, justo a continuación, nos advierte de la falsedad de esos hechos supuestamente históricos y veraces que acaba de incorporar a su relato imaginal para concluir que “ese relato absolutamente falso, me hace propietario de esa mentira”⁹⁰⁸. En efecto, Lezama corrige y se adecua a lo que la veracidad histórica ha podido

⁹⁰⁶ *Bona Dea* era una diosa asociada con la virginidad y la fertilidad femenina. También estaba asociada con la curación y muchos enfermos eran tratados en su templo con hierbas medicinales. Era venerada con gran reverencia por plebeyos, esclavos y libertos y mujeres. Se la invocaba para pedir por la salud y la liberación de la esclavitud; o, las mujeres, por su fertilidad. Su culto era muy antiguo e incluía ritos reservados exclusivamente a las mujeres. La diosa era adorada en un templo en el Monte Aventino, pero los ritos secretos en su favor se practicaban en el hogar de algún magistrado romano el 4 de diciembre. Eran dirigidos por la mujer del magistrado, ayudada por las vírgenes vestales. Además de estar prohibida la participación de hombres en ellos, tampoco se permitían las pinturas de figuras de hombres o animales macho. Las habitaciones estaban decoradas con flores y plantas, pero se excluía el mirto ya que, según la tradición, *Bona Dea* fue golpeada hasta la muerte por Fauno con una rama de mirto.

⁹⁰⁷ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 161.

⁹⁰⁸ *Íbid.* p. 21.

demostrar⁹⁰⁹. No fue Julio César sino Clodio el que se disfrazó para intentar acceder a la mujer del Pontífice; no mandó Clodio ninguna carta a Cicerón sino que se dedicó a comprar jueces y a sobornar funcionarios para ganar el juicio, pero ni uno ni otro forman parte de la imagen poética que configura la constelación de las era imaginarias, es historia, mas no la historia reinventada y poética, la historia que ha de revelarse a cada instante para que el hombre participe en ella: “La asociaciones posibles han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovechada por un potencial verificable que se libera de la verificación”⁹¹⁰.



76. *Lezama culpa a Julio César de un delito que nunca cometió en las fiestas de la Bona Dea para ilustrar las diferencias entre verdad histórica y verdad poética.*

El continuo desfile de estas imágenes posibles como el campesino egipcio que va a ser golpeado con la rama de tamarindo, tomado de la tradición popular de la cuentística egipcia, o el falso relato por el que Julio César se disfraza para entrar en las fiestas de la Bona Dea, es una sucesión que en su diversidad histórica viene aunada por

⁹⁰⁹ Los documentos históricos que dan veracidad al relato corregido por Lezama se encuentran en las cartas de Cicerón a Ático, en la que le cuenta el autor de *Las Catilinarias*: “Publio Clodio, hijo de Apio, como creo que habrás oído, fue sorprendido con ropas de mujer en casa de Gayo César mientras se celebraba un sacrificio oficial, y salvó la vida y escapó gracias a una esclavilla; el asunto es de una flagrante infamia. No dudo que ello te causa gran pena”, en Cicerón: *Cartas I. Cartas a Ático (1-161)* introducción, edición y notas de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, Madrid, Gredos, 1996, p. 65.

⁹¹⁰ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj, op. cit.* p.162.

lo que el propio Lezama denomina a continuación la “prueba hiperbólica” en estos términos:

La poesía y su creación, necesitaban desde su inicio la prueba hiperbólica, y nos encontramos con que esa mentira toma peso y se justifica en esa prueba hiperbólica. Si se ha encontrado una sustitución, marcha opuesta al conocimiento que va hasta al ser, donde el hombre habita una embriaguez que se hace evidente por la revelación, la presencia de la prueba hiperbólica es la única que puede trazar un continuo en aquel mundo que surgió como la discontinuidad mayor.⁹¹¹

La verdad de una imagen no depende pues de la verdad de los acontecimientos, y Lezama se desplaza con toda naturalidad entre los hitos y hechos más diversos, a veces de cierta importancia histórica o literaria, a veces simples anécdotas en la vida de un personaje, pero siempre formadores de la gran alegoría histórica que se reúne alrededor de la imponente figura de Jesús. Si la “prueba hiperbólica” es la llave de un nuevo método de conocimiento, método que configura el sistema poético del mundo que por estas fechas vislumbra ya el poeta, este universo imaginal se inicia y finaliza en las nuevas del tríptico del nacimiento, muerte y resurrección, tal y como Lezama reconocía a partir de los reclamos de Tertuliano y que Cintio Vitier resume con estas palabras:

No es sólo un método lo que nos ofrece Lezama, sino en definitiva un sistema. A la posibilidad germinativa, poética, no le basta el regodeo de las conjeturas iluminadoras ni el reconocimiento metafórico de la realidad. Lo posible puede llegar temerariamente, dando el salto supremo, hasta el absurdo: pero no el absurdo existencialista de la ausencia de sentido, sino todo lo contrario, el absurdo como sobreabundancia inexplicable del sentido⁹¹².

La “prueba hiperbólica” auspiciada por las palabras de Tertuliano se posa en la historia para crear otra distinta, ya sea cuando Lezama cita a los fundadores de Roma,

⁹¹¹ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 165.

⁹¹² Cintio Vitier: “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *op. cit.* p. 63.

Rómulo y Remo, ya si recupera alguno de los sueños de Gustavo Adolfo Bécquer o si viene a citar en el mismo texto el *Bhagavad-Gita* o el *Fedón* de Platón; en realidad, lo sustancial es que quien reciba el mensaje le otorgue más importancia a la acción en sí y no a la cualidad de dicha acción, aumentando o disminuyendo la verdad de la realidad de los hechos y cuya distancia, finalmente, tan solo neutraliza el eros del conocimiento nazareno, carnal, transparente y poético:

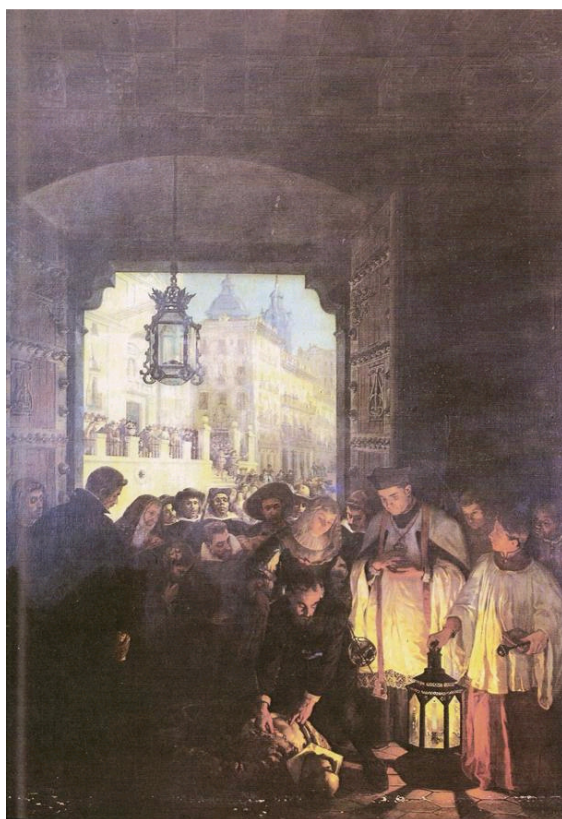
El absurdo como esplendor y exceso, en la intención de la tremeda frase de Tertuliano: “Y murió el hijo de Dios. Es cierto porque es absurdo”. Aquí precisamente el absurdo es lo que tiene *más* realidad. Es el absurdo encarnado, espléndido, gravitante. A imitación de esa imagen, la imagen poética absoluta, quiere Lezama plantear el destino de la poesía.⁹¹³

La segunda parte de *Las imágenes posibles* se abre de nuevo con una referencia a Rimbaud. La búsqueda de esas imágenes poéticas hace que Lezama se detenga en el poeta maldito francés y en particular en *Una temporada en el infierno* y las *Iluminaciones*, textos continuamente presentes en esta segunda parte del ensayo, para señalar la doble dimensión que se encierra en la creación poética. Lezama apunta al “lavadero negro” de Rimbaud como un escenario de operaciones verbales en el que el carácter metamorfoseador de la “lluvia” provoca la homogenización de las palabras, su distinción, y su permanente cambio.⁹¹⁴ Una vez más, Lezama aborda una cuestión capital en la formación de su sistema poético, como es la aporía poética entre ser y

⁹¹³ *Ibíd.* p. 63.

⁹¹⁴ La violencia transformadora del agua, de la lluvia, está presente desde el principio en la obra de Lezama. Ya en un cuento tan temprano como “Fugados”, publicado en la revista *Grafos* en el año 36, la escritura daba fe del efecto transformador del líquido elemento y su capacidad de intervenir en la formación de la imagen. En efecto, en este primer cuento de Lezama el protagonista se erige, cual Narciso, en metáfora ejemplar del Hombre-Imagen a través del conocimiento poético, unitivo. amplia gama de formas cambiantes, de nuevas formas provocadas por el contacto del agua. Desde esta perspectiva se estudió este cuento en el Capítulo III. Apartado III.3.1. *Un cuento órfico: Fugados*. En Rimbaud o en los protagonistas huidos de clase, el sesgo que finalmente toman estos personajes, históricos o ficticios se inclina hacia la aparición del Espíritu Santo como señalaba de otro cuento, Leonor C. Ulloa, en *Cangrejos, Golondrinas*: “En las Sagradas Escrituras de la Santísima Trinidad se representa en forma de paloma. Como en las Escrituras, la paloma simboliza en Lezama el espíritu Santo, y en este cuento impone hacia el final un *tempo* de salvación”, en “Cangrejos, Golondrinas: metástasis textual” en *Revista Iberoamericana* (1981), 154, p. 98.

devenir del ser, es decir, entre la fijeza del espacio y el discurrir del tiempo, horizontalidad y verticalidad del hecho poético creador; desde esta encrucijada se alza el eco de la palabra poética, “una fijeza y una desenvoltura, apoyada en un monstruosillo que después de volvía errante”⁹¹⁵. Entre el curso natural y el curso artificial de cada palabra, Rimbaud alcanzaba los deslumbramientos de la “ópera fabulosa”⁹¹⁶. Lezama, siguiendo de nuevo al francés, acompaña su teoría poética con la reflexión sobre el conocimiento del cuerpo y el espíritu en tal proceso poético e imaginal que salta, prueba hiperbólica, de Rimbaud a Góngora, y de éste, al fatídico Juan de Tarsis.



77. *Admirador* de Luis de Góngora, Lezama fue también gran lector y conocedor de otros barrocos como el Conde de Villamediana, cuya muerte trágica cita en “Las imágenes posibles”. Cuadro decimonónico representando el asesinato del Conde de Villamediana, en el momento en que el conde es asistido en el portal de su palacio madrileño, tras sufrir el atentado la noche del 21 de agosto de 1622.

⁹¹⁵ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 167.

⁹¹⁶ *Íbid.* p. 170.

Lezama vuelve al autor de *Soledades* y a la relación del poeta con el Conde de Villamediana para ilustrar una vez más su sistema poético de imágenes posibles. Señala varios hechos en los que se fundamentó esta relación entre los poetas barrocos. Alude al poema gongorino “Al Conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”, a las malas compañías del Conde, a su muerte violenta en los bajos fondos de Madrid y, finalmente, la manera en que éste continúa su labor poética bajo la influencia y órbita del autor de *Soledades*.⁹¹⁷

Quando Góngora nos entrega su advertencia inaugural: era del año la estación florida; Villamediana se acerca más aún para enviarnos el mismo recado de situaciones: era la verde juventud del año⁹¹⁸.

Continuidad, tradición, atmósfera poética entre autores que lleva a Lezama a recalcar en la frustración poética, en Cuba, de Julián del Casal. Su trágica muerte es ahora el centro de atención, su muerte y su destino truncado se convierten en Lezama en continuidad por los efectos de la imagen. Tuberculoso, muere Casal en trágicas circunstancias en casa de unos familiares, muerte que había llamado la atención de Lezama en su ensayo “Julián del Casal” y en el que aludía a los misterios del eco que generó el fatal desenlace de la desaparición del modernista de La Habana. Y este

⁹¹⁷ La prueba hiperbólica de las relaciones personales y culturales de Lezama se da en también en esta conjunción de barrocos, Góngora, Villamediana, y uno de sus amigos poetas españoles, Luis Rosales. Es Rosales quien estudió con más ahínco la turbulenta vida y poesía del Conde de Villamediana. Un acercamiento y valoración de estos estudios se traza en la introducción a sus *Obras Completas*: “Si, en efecto, los nombres de Dámaso Alonso y de Luis de Góngora aparecen unidos hasta el punto de que el autor de *Góngora y el Polifemo* es referencia obligada e insalvable en cualquier cala, por pequeña que ésta sea, que hagamos en la obra del poeta cordobés, algo semejante puede decirse de la relación existente entre Luis Rosales y Juan de Tarsis y Peralta, conde de Villamediana. A lo largo de treinta años, los que separan la *Poesía heroica del Imperio* del libro *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Rosales dedicó gran parte de su atención a reconstruir todo un laberinto biográfico, legendario y textual que aquella muerte violenta acaecida el domingo 21 de agosto de 1622 inició y dejó tras de sí”, en Luis Rosales: *Obras Completas. Estudios sobre el Barroco*. Edición de Félix Grande, Antonio Hernández, Guadalupe Grande, Madrid, Trotta, 1997, p.11.

⁹¹⁸ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, op. cit. p. 173.

misterio, de Góngora a Villamediana, de Casal y su proyección en la tradición literaria cubana, se proyecta en esta imagen luctuosa del autor de *Hojas de viento* con el símbolo del “cigarro”. Casal, en el momento de su muerte, nos recuerda Lezama, está fumando un cigarro, y cuando desfallece y expira sigue encendido el mismo cigarrillo entre sus dedos. El símbolo del cigarro, el humo del tabaco, como el aire poético que sobrevive a la muerte: “Ahora ese cigarrillo se agita y con la punta de su fuego parece volver, esconderse y lanzarse de nuevo a posarse en una mano como si fuese una divinidad egipcia”.⁹¹⁹

El imaginario lezamiano no conoce fronteras ni el establece unas mínimas coordenadas históricas de causación. En el mapa cultural, literario, del mundo, la imagen y los efectos de la imagen, se “posa” en diferentes momentos en los que la imagen se hace efectiva. Lezama vuelve al simbolismo, de nuevo a Rimbaud y a su relación con Verlaine. Siempre atento a las curiosidades de la vida de los poetas, ahora Lezama se fija en los años que los dos amigos poetas pasaron en Londres y la relación permanentemente conflictiva de ambos con sus respectivas madres: “Ahora Paul Verlaine está en Londres con barras clownescas de brea y de hollín. Y Rimbaud está con él y ha sido la disculpa unas clases de francés que remediarán la pobreza”.⁹²⁰



78. Caricaturas de Rimbaud dibujadas por Verlaine hacia el año 1872

⁹¹⁹ *Ibíd.* p. 173.

⁹²⁰ José Lezama Lima: “Las imágenes posibles”, *Analecta del Reloj*, *op. cit.* p. 173.

Primero en Londres, posteriormente en Bruselas, Lezama sigue la trayectoria de esta singular pareja de poetas y se detiene en los comentarios de Isabelle acerca de su hermano Arthur. Con todas estas referencias a la vida familiar de los poetas y en particular de Rimbaud, el autor de *Muerte de Narciso* quiere subrayar que el hecho poético, la imagen operando en la historia de la literatura, no se encuentra solamente en los textos poéticos, en poemas, cita Lezama, como *El barco ebrio* y *Lo que le han dicho las flores*, sino también en estos acontecimientos:

Nos damos cuenta que esa situación se ha convertido en sustancia, que goza de una *impulsión* temporal y de una penetración espacial, y que podrá reincorporarse a nosotros como un poema extinguido en la lectura pero exigente y reaparecido después.⁹²¹

La progresión de un poema como renacimiento de las imágenes posibles, en Verlaine, Rimbaud, Casal, o incluso en sucesos de naturaleza poética no registrados por escrito, actúa sobre un cuerpo, es “el misterio del eco”, “la prueba del fuego”, sintagmas de Lezama con que definir su sistema poético del mundo. La poesía como instante y el poema como un estado, en Lezama tal es la disyuntiva que alberga la palabra poética. En palabras como “mármol”, “cristal”, “clara de huevo”, “claroscuro” o “gordolobo”, en todos estos términos lleva a cabo el poeta cubano una exégesis poética para distinguir la continuidad de su sentido del necesario aislamiento hipertélico de su significado. Un haz de nuevas asociaciones por el que se irradian mutuamente germen y evolución en una fuga en la que la metamorfosis y su desaparición se hacen igualmente necesarias. La metáfora y la imagen en la formación de la poesía y el poema han ido formando un cuerpo en el que el germen y la sucesión del germen provocan los nacimientos del ser. La palabra poética es de este modo cauce y río, vida y testimonio de la aprehensión del

⁹²¹ *Íbid.* p. 175.

tiempo y entonces “se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte”.⁹²²

El tiempo como eternidad y el tiempo como instante forman la dimensión temporal de la sustancia poética. La red de imágenes genera un tiempo nuevo capaz de situar los más diversos tiempos en un mismo horizonte contemporáneo donde el contrapunto y sus diferentes se establecen por los espacios órficos y ascensionales sobre la misma línea horizontal. De nuevo, en Lezama, espacio y tiempo como una misma “coordenada de irradiaciones” por la que la imagen “tiene el poderío de entregarnos hechos analogados”.⁹²³ Lezama, en esta última parte del trabajo, ofrece un completo listado de estos hechos que mide con la misma línea, imagen y horizonte. Mitología, historia, literatura, todo se incluye en la órbita de la imagen, todo son imágenes posible, en el universo creado por Lezama. Toro y Minotauro, Racine y el abate Brémond, Júpiter, Taurus y Calipso, Víctor Hugo, Tribulat Bonhomet y Yasmaia Poliana, la cultura europea ha generado esta multiplicidad infinita de imágenes que Lezama resume con la cita: “Tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos”. Hambre y cultura como fingimiento, poesía como juego de máscaras, “¿es también -se pregunta Lezama - lo que le espera al americano, entender la cultura como el hambre fingida?”⁹²⁴ Lezama deja sin responder esta pregunta. Será en *La expresión americana* donde desarrolle a la luz de la creación de la imagen una nueva historia para la cultura americana.

⁹²² *Ibíd.* p.175.

⁹²³ *Ibíd.* p.177.

⁹²⁴ *Íbíd.* p. 182.

VII. CONCLUSIONES

La aparición en La Habana del primer libro de José Lezama Lima, *Enemigo rumor*, en el año 1941 dio a conocer al poeta que había impulsado las revistas *Verbum* (1937) y *Espuela de Plata* (1939-1941), creadas precisamente para publicitar con anterioridad algunos de los poemas que, en este año, se reunían junto a otros inéditos en este volumen. La naturaleza teleológica de cada uno de sus versos contrastaba con la intención utilitaria de nítidas filiaciones sociales, vanguardistas o raciales, con el que gran parte de los poetas cubanos reconocidos, Brull, Florit, Guillén o Ballagas, firmaban sus composiciones. La concepción de un conjunto de poemas que no tenían como prurito más que ser testimonio de un proceso apofántico verbal no lograba encajar en las tendencias poéticas en la Cuba de los tiempos convulsos del General Machado (1925-1933) y los de mayor tranquilidad del periodo constitucionalista (1937-1945). El cuadro de relaciones entre el joven Lezama de los años veinte y los escritores vinculados con mayor o menor intensidad al *Grupo Minorista* y a la *Revista de Avance* con una obra ya aclimatada y reconocida en los círculos periodísticos y culturales de La Habana, quedará meridianamente ilustrada en la polémica pública que en 1949 sostuvieran Jorge Mañach, uno de los directores de la ya extinta revista de vanguardia, y el autor de *Paradiso* y director entonces de la revista *Orígenes*. En el centro de la discusión estuvo precisamente el gratuito apadrinamiento que Mañach y su *Revista de Avance* proyectaba sobre los escritores originistas del que Lezama se zafó radicalmente, y sobre todo, la valoración y juicio de su poesía, la del autor de *La Fijeza*, por vía del entendimiento. Es en este punto en el que se bifurcaban las dos generaciones y en particular la concepción creadora y crítica de Lezama que partía de otros supuestos y que mantenía una finalidad teleológica para su poesía incompatible con la necesaria comprensibilidad del verso, más allá, más acá, de su ininteligibilidad.

Ciertamente, la sinergia de los elementos que configuraban *Enemigo rumor* era tal que llevó tiempo después a Cintio Vitier a recordar aquel comedido acontecimiento editorial en estos términos: “Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba [...] eran tan violentamente heterogéneos que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo. Esto último fue lo que pasó”.⁹²⁵ Lezama empezaba entre los años finales de la década de los años treinta y principios de los cuarenta a configurar el sistema poético de un mundo propio e intransferible hilando su obra desde entonces como si de un tapiz flamenco se tratara, bocetado, diseñado, como dejó constancia en el cuadro de líneas y círculos hallado en su *Diario* y que finalizaba, tras el concepto de la muerte en el mundo católico, en un semicírculo que integraba una única palabra: “Paraíso”.

En los capítulos II y III se expuso y constató precisamente el lugar que Lezama fue paulatinamente ocupando en el marco de las letras cubanas de los años treinta y cuarenta en una encrucijada marcada por tres factores: la aclimatada presencia del Grupo Minorista y los escritores aglutinados en torno a *La Revista de Avance*, la emergente Generación Origenista encabezada por el propio Lezama, y, tercero, la compañía de importantes escritores exiliados españoles con los que pudieron compartir sus primeros juicios literarios y estéticos.

Durante los años de formación educativa en el colegio y la Universidad Lezama, en efecto, entra ya en contacto con los escritores e intelectuales de La Habana que ocupaban con sus escritos en la prensa, sus libros publicados, charlas y conferencias el espacio de la cultura oficial y oficiosa de La Habana. Integrados en el *Grupo Minorista* o después al compás de la *Revista de Avance* Lezama conoce de primera mano a todos estos escritores -Brull, Ballagas, Mañach, Carpentier, Florit- valorando

⁹²⁵ Cintio Vitier: “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular!, *op. cit.* p. 262.

sus aciertos poéticos, a la misma vez que le inducían a convencerse de la necesidad de empezar su marcha literaria con plena libertad desde otros presupuestos. De otra parte, sin embargo, Lezama encontró en su entorno más inmediato a un jovencísimo grupo de bisoños poetas que compartían una misma percepción del hecho poético, ecuménico, teleleológico, e inserto en las coordenadas del catolicismo y el orfismo entre los que se encontraban Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu o Eliseo Diego. Por último la visita y la amistad con el poeta Juan Ramón Jiménez y la filósofa María Zambrano en aquellos años decisivos de su formación fueron determinantes para su contumaz decisión de asegurar cauces de expresión absolutamente libres y al margen de posibles prebendas públicas. La vida en La Habana junto a los dos autores andaluces ofreció también a Lezama una óptica de la cultura, más profunda, universal y por tanto fecundante, y en la que el aún el bisoño escritor se encontraba más cómodo. El encuentro de Lezama con el exilio español en Cuba y en particular con el poeta de *Eternidades* y la autora de *Los Claros del Bosque* tiene el valor del maestrazgo invaluable por el que Lezama, con apenas 26 años y sin apenas haber publicado, en su diálogo personal, era capaz de confrontar y medir su pensamiento poético con dos de los autores más fecundos de la tradición literaria y filosófica española. No era tanto una cuestión de temas -teleología insular sí o no-, formas lingüistas o libros dedicados lo que estaba en juego sino más bien una visión confiada del hecho poético. Circulados de teorías vanguardistas y principios literarios con finalidades diversas, Lezama buscaba en otras sendas iniciar su propio camino, y con Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, alcanzó jovencísimo la quimera lírica de la desaparición del sujeto, de concebir su universal aprehensión de lo matérico como un acto de entrega y sacrificio encontrados en la palabra simbólica y que tomaba cuerpo en un personaje como el mismo Narciso, muy presente en Juan Ramón Jiménez, en María Zambrano, en José Lezama Lima. Era

el inicio del itinerario apofántico que caracterizaría la escritura de Lezama desde entonces y hasta *Oppiano Licario* o *Fragmentos a su imán*.

Durante estos años juveniles y de formación Lezama realmente adolecía de una ilimitada apertura intelectual, sensorial, óptica, que provocaba la atracción de las más variadas composiciones, de tomar nota de los más comunes, extraños y simbólicos animales, en suma, de cualquier elemento que se pudiera integrar en su proceso de creación a cambio de perder -sacrificio de la propia creación- la vocación de su sentido. Si un nuevo método de conocimiento estaba en ciernes en aquellos años Lezama intuía que tendría que implicar la neutralización de la ambigua relación de cada autor con su obra y con su crítica, y a cuestionar la naturaleza misma de conceptos como “cultura” y “religión”. Las manifestaciones literarias de Lezama, en efecto, anularon radicalmente desde sus primeros textos las diferencias entre creador y crítico alcanzando en el seno de la ensayística cubana el caso excepcional de aniquilar al lector y al autor leído en una sucesión espiral de imágenes intraducibles pero explicables. Tanto en los breves trabajos de no más de dos o tres carillas de extensión como en sus grandes composiciones de los años cuarenta y en particular en *X y XX* (1945) y *Las imágenes posibles* (1948), Lezama convoca un abanico de seres y personajes que apenas nada tienen que ver los unos con los otros si no es desde una hipostasiada óptica bifocal, católica y órfica.

La nueva cosmogonía de Lezama no nacía pues de la nada sino precisamente, de su radical inmersión en los tratados y creencias más cercanos a su vivir, en la Biblia y la literatura derivada de las nuevas que aparecen en el Antiguo y Nuevo Testamento. Surge *Enemigo rumor* en los años de sus primeros escritos ensayísticos y cuentos, surgen estas piezas literarias como las primeras figuras del multiforme tapiz poético de Lezama que sostiene, endereza y da sentido las hebras del *Génesis* y la figura de Jesús

de Nazaret. Concluimos nuestro trabajo subrayando una vez más que la tesis o fuente matricial de sus teorías procede de unos relatos bíblicos que le concedían al poeta una auténtica atalaya desde la que poder participar del Tiempo, no del presente, del pasado o del futuro, sino del Tiempo que se hace Origen en las coordenadas de un drama teológico en el que se expresa la imposibilidad de alcanzar el tiempo adánico. La poesía quedaba así para el escritor cubano como el único modo de conocimiento capaz de situarse en aquel páramo en el que todas las posibilidades quedaban abiertas y que definían la sustancia del hombre, su muerte y su resurrección. Es, desde esta perspectiva, desde la que se ha fundamentado la raíz católica y órfica de su pensamiento y de su realización poética, ocupando el espacio imaginal que se desplaza desde la nueva del Génesis al acontecimiento central de la resurrección de Jesús. El binomio Creación-Caída quedaba así restablecido en una simbología que nos hizo concluir que en su sistema poético se constituía como imagen matricial, como Imagen de imágenes en la poesía de Lezama, la simbólica de Jesús de Nazaret. No es pues de extrañar que al volver sobre el Capítulo IX de *Paradiso* podamos recordar como José Cemí pudiese afirmar que las palabras evangélicas eran las más hermosas que nunca antes había oído, más decisivas incluso que las de su propia madre, palabras salmodiadas con los que inició una marcha poética que exigía en cualquier caso su encarnación en la palabra simbólica. Sólo desde esta dimensión era posible transgredir la finitud hacia el ámbito de lo indecible, el silencio y la muerte asumida, teleología del símbolo, que alcanza el sinsentido de sus sentidos en su propia desaparición. Cuando esta se produce es porque ha provocado finalmente la participación del individuo en la unidad original y el símbolo, mediación ya inútil, desaparece sin dejar ya nada, ni sujeto, ni actor, ni poeta, nada, excepto la gracia poética de la resurrección. Lezama concebía el símbolo como

una grulla sostenida en una única pata que fluye constantemente bajo las aguas de un río, en equilibrio, nunca creado del todo, tampoco increado, simple devenir.

El-otro-que sigue caminando ha centrado su estudio por tanto en el arco temporal en el que Lezama cuelga este tapiz poético y establece las líneas fundacionales de su sistema poético entre *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor* como baluartes poéticos, y sus primeros ensayos que alcanzan con *X y XX* (1945) y *Las imágenes posibles* (1948) su exposición nítida, no descrita, sino creada e increada, haciéndose en cada lectura un único texto henchido de misterio y sentido, cubano y universal. El análisis hermeneúutico del trabajo partió de las dos matrices que sostiene el axis bíblico y en el que ocupa centralmente como clave del arco literario de estos años el hecho de la resurrección de Jesús y la simbología de la cruz.

Mas Lezama, como cualquier otro autor, participa a su manera de una tradición, literaria, pictórica, arquitectónica o musical. Nada de extraño es que creadores del siglo XX como Gaya, Picasso, Chillida, Tápies o Barceló, tan distintos y singulares, una y otra vez reconozcan en las telas del Museo del Prado sus ancestros estéticos más inmediatos, y que sean por tanto, Velázquez, Zurbarán, Ribera o Goya contemporáneos de su labor creadora. De igual modo, se hacía y se hace natural las lecturas y relecturas, el diálogo permanente de Garcilaso, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Góngora, Quevedo o Calderón con cualquier autor de cierto renombre de las letras hispanoamericanas, como lo fue en Vallejo, Borges, Neruda o Paz, como lo sería en la generación origenista y en Lezama en particular. Lo relevante sería que alguno de estos grandes autores apenas se hubiera acercado o interesado por la tradición clásica castellana que los antecede, circunstancia que de hecho en no pocas ocasiones se alza como característica de alguno de los movimientos más radicales de la Vanguardia literaria.

El aspecto más desarrollado por la crítica en relación a Lezama en este sentido, tras los estudios sobre *Paradiso*, es precisamente este de su barroquismo y sobre todo el capítulo de convergencias y diferencias entre Lezama y Góngora. *El-otro- que sigue caminando*, en su Capítulo IV, enfoca este aspecto desde otra perspectiva pues más allá de la expresión o de las analogías entre la utilización de los elementos metafóricos está el proceso de creación intransferible del poeta. Y en este sentido, la poesía de Lezama puede converger tanto hacia formas de expresión tan simples, desnudas y silenciosas como muchas de las composiciones de José Ángel Valente, como hacia aquellas en la que prima la expresividad hiperbólica de Góngora, o tan cercano se puede encontrar un verso de Lezama de la escuela carmelita de San Juan y Santa Teresa que de cualquiera de los barrocos mayores o menores de la tradición española o americana. “La analogía tiburón-Mozart es, como siempre, el genio de L.L”, sentencia de Cortázar⁹²⁶ que conduce al sintagmático “No rechazar” que precisa y toma Lezama de la autora del *Libro de las Fundaciones*, pues en cualquier gesto, anécdota o palabra se puede dar la metáfora que se expanda y convierta en imagen, en un mundo nuevo e inapresable. La vasta tradición literaria española de los siglos áureos implica por tanto que cada lector-autor resalte los aspectos más luminosos para su propia obra, aquellos que le convocan miméticamente y que se integrarán indisolublemente en otros planos de la creación. Lezama toma partido por el *Cántico* y la “Noche Oscura” de San Juan, por todos aquellos detalles de la vida y obra de Santa Teresa que genera la actitud quieta de su oración germinativa, por las *Soledades* de Góngora, por los negros *Sueños* de Quevedo que el poeta entronca con los grabados, “caprichos” y “disparates” de Goya, se interesa por los *Autos Sacramentales* de Calderón, es decir, una alquimia de negro y azufre, tomismo y orfismo, con el que Lezama expone *una nueva expresión transparente* allí

⁹²⁶ Nota inédita de Julio Cortázar obrante en la Fundación “Juan March” de Madrid que custodia gran parte de la biblioteca del autor de *Rayuela*.

donde la superficie nítida de los poetas carmelitas y el fondo oscuro e hiperbólico de los barrocos se encuentran. La relación de Lezama con el Barroco ofrece tantas interpretaciones, conjeturas o hipótesis que en nuestro trabajo se prefirió empezar por el hecho indiscutible y verificado de la asistencia del poeta cubano a las conferencias de Lorca en La Habana en la primavera de 1930. Lezama tenía 19 años y empezaba a escribir sus primeras composiciones mientras resonaban las palabras lorquianas acerca de Góngora, la naturaleza de sus metáforas y el juicio impenetrable de su oscuridad que lo perseguió a lo largo de los siglos postergándolo, venía a decir el poeta de Fuentevaqueros, como a un leproso lleno de llagas a la espera de nuevas generaciones que pudieran descubrir entre la hojarasca nuevos sentidos a cada uno de sus versos. Lezama a buen seguro que no pudo ser ajeno a estas palabras. Cuando contamos cada una de las palabras que configura la conferencia de Lorca, percibimos que es “metáfora” el concepto más mencionado de su texto, estando por tanto en el centro de la lectura lorquiana del vate cordobés, metáfora que aunaba, poesía culta y popular, oscura o luminosa. Es en buena parte, de este Lorca integrador que lee a Góngora en la primavera de 1930 en La Habana, de quien Lezama toma nota para su apreciación abierta del verbo gongorino y de la literatura barroca en general para acabar, como se ha expuesto, por discernir entre la metáfora gongorina que agota sus significados en la hermenéutica de cada una de sus metáforas -lectura propia de Dámaso Alonso- y la metáfora lezamiana que alcanza en la imagen el espacio de la posible resurrección que se ancla en cada letra, palabra, verso y poema de su obra.

La cultura francesa, referente inmediato en las principales capitales hispanoamericanas desde la aclimatación en París del simbolismo y el impresionismo hasta los epígonos estéticos en los que derivó durante el siglo XX, fue otra de de las grandes fuentes que Lezama conoció, no sólo en su expresión lírica, sino en su vertiente

pictórica. Los trabajos y citas sobre Rimbaud, Mallarmé, Valéry o Claudel, caracolean en esta etapa con los artículos sobre Matisse o Bonnard. Como se muestra extensamente en el Capítulo V, una vez más, se puede certificar la natural orientación de Lezama hacia los focos literarios más comunes de la época y que como cualquier otro autor de la época, la cultura francesa fue sin duda una determinante en su formación intelectual. Lezama tiene preferencias por las *Illuminaciones* de Rimbaud, por el Mallarmé de *Prose (pour des Esseintes)*, por la ampliación de los sentidos y lo corpóreo en la obra de Paul Valéry y, sobre todo, por concepción epistemológica de Paul Claudel y para documentar todos estos aspectos se han teniendo en cuenta las composiciones en las que el propio Lezama se detuvo, realizando el itinerario contrario, destejiendo el propio proceso creador, desde el resultado poético a la lectura que de los mismo hizo el poeta.

En un breve texto de Rimbaud, “Alba”, Lezama, subraya y evoca el nacimiento primitivo del alba del que surge a ciegas la gran ciudad, la civilización. Pero será cuando se empiece a sentir levemente el inmenso cuerpo del alba cuando todo se diluya en este despertar apareciendo el nudo órfico de la composición, la caída del alba y del niño protagonista del texto. El nacimiento es así, antes de todo, una entrega, despersonalización del sujeto, un secreto coral pero intransferible como lo es de toda creación y por ello Lezama anota, y nosotros subrayamos, el detalle de ser un gallo quien simbolice la guarda del símbolo naciente, de un niño, de una ciudad, de cada palabra. Si de Rimbaud Lezama se detiene en “Alba”, en Mallarmé fija su mirada en “Don du poème” y no para descifrar sus referencias o su representación, no para detectar la posible organización de sus metáforas ni de sus imágenes para sino apreciar como la escritura del francés va generando en sí un ámbito distinto y autónomo que celebra el don mismo de su origen. El lenguaje que se despliega y desplaza como un cuerpo interrogante en la celebración de las nuevas palabras de la tribu que, en

Mallarmé, surgen de la aniquilación total de los significados, *le blanc souci de notre toile*. A partir de Valéry plantea Lezama una de las cuestiones básicas de la creación poética, la incidencia del cuerpo y de los sentidos en el proceso creacional. Si para los estoicos el cuerpo era poco menos que un espectáculo, un estímulo exterior en el que los límites eran marcados por la propia piel, para una solución unitiva católica como la que demandaba el poeta cubano la concupiscencia era uno de los logros poéticos. Pero el cubano demanda del poeta francés mayores riesgos y no tantas contradicciones entre sus exposiciones y las escasas marcas corporales de su escritura. También Lezama en numerosas composiciones llevó hasta sus últimas consecuencias la sintonía del plano espiritual y corporal en una línea delgadísima que por momentos se diluye en la unidad simbólica de la escritura. Todo se da, se ha de dar, cuando se aspira al Tiempo absoluto, al punto cero del que se ha de volver a empezar, con nuevo espíritu y nuevo cuerpo. Con el diplomático francés Paul Claudel Lezama coincide en concebir el conocimiento como una suerte de nacimiento, de sanguínea celebración de los sentidos que ofrece la posibilidad de formar parte del vía crucis nazareno por el que el sacrificio lo es de todo lo conseguido, saber incluido, a cambio de aquello que resulta imposible humano, la resurrección.

En definitiva, teniendo en cuenta todas estas apreciaciones se ha dado cuenta en esta Tesis de un aspecto nítidamente expuesto por el propio Lezama. Había que buscar otros acercamientos críticos, empezar de nuevo, y será en las bases del catolicismo, básicamente en la doctrina de la participación escolástica, desde la que el autor de *La Fijeza* vaya trazando y encontrando la óptica crítica que revelara a un autor, lo afirmara en la lectura y lo con-fundiese en el plano de la creación con los más disímiles elementos. Es el fin de toda obra en manos de un nuevo creador, su destrucción al precio de una recuperación órfica que lo convierte en una máscara más del río

carnavalesco que fluye entre las líneas de cada composición creada y fecunda, obra que pasa al silencio y la palabra.

En el Capítulo VI y último se ha ilustrado con numerosos ejemplos la eficacia de la doble matriz genesíaca y nazarena presente en muchas de sus composiciones en esta primera etapa de la vida y obra de Lezama. Entre todas, quizás las más ilustrativas sean las derivadas de las maneras de comer del faisán y de uno de los cuentos populares del Antiguo Egipto, pues testimonian en buena medida las preferencias lectoras de Lezama en las que prima la secuencia ilógica de los hechos en la melodía racional de la inescrutable naturaleza. Las claves de este río proteico que irá atrayendo cada uno de los fragmentos hacia el mismo imán imaginal, aparece entre las páginas de unos “exámenes” con la evocación que realiza Lezama de la peculiar forma de comer de los polluelos de faisán. Entre sus múltiples lecturas Lezama se fija y toma nota del deslumbrante quehacer de estas crías que al nacer, aún estando rodeados de grano, son incapaces de ponerse a picar y alimentarse. Pero basta con tocar rítmicamente con un lapicero sobre la mesa junto al joven faisán para que este comience a imitar el movimiento y a tragar granitos. Así aprende el pajarillo en la naturaleza, mediante imitación, a buscar alimento, a volar y a emitir sonidos, y así en la vida misma se puede alcanzar a vislumbrar una constelación de imágenes que entrelacen su hambre con un ritmo o lo que es lo mismo, un nuevo método de conocimiento poético. El encuentro del hambre y el ritmo del animal, luz y eco de la tradición en el poeta, ofrece graves peligros sin los que se puede encender la llama creacional, pues puede ocurrir que el ritmo del lapicero se mantenga con constancia y medida pero que el grano esté inservible o que voluntariamente o no, detengamos el lapicero y otro faisán sea definitivamente incapaz de acercarse al comedero. El faisán come no porque hay grano,

no porque hay ritmo, sino porque haya una gravitación que logre la unidad entre el hambre (la necesidad) y el ritmo (el eco).

En “Las imágenes posibles” Lezama vuelve a ritmo de lapicero a exponer una sucesión de episodios de las más distintas literaturas, de las que nos hemos detenido en el personaje enigmático de Dehuti-Necht del que el lector no puede saber nada de él ni le interesa a Lezama ir más allá de una mínima descripción del personaje, del que apenas se nos señala que era un comerciante rico preparado para azotar a uno de sus sirvientes. La espera y la ruptura de todo causalismo se erigen como factores determinantes, no para el relato, sino para el conjunto de imágenes que Lezama va hilvanando. Las historias del Antiguo Egipto son leídas como una necesaria invitación a mantener el ritmo del lapicero para que los poyuelos de faisán puedan, hambrientos, empezar a comer. Y de igual modo el método de Lezama como lector y escritor adopta los lejanos sonidos de la tradición, sin tiempo ni espacio, y que sacia en la escritura la necesidad de ser él mismo ritmo, letra que se hace tiempo, del pasado, del presente y del futuro, verso que permanece a la espera de alguien que tome el lapicero y empiece a puntear. En las notas a la cultura egipcia que se derivan de estos cuentos populares, Lezama no deja de aprovechar esta estampa para deducir que, en cualquier caso, en las teologías del Antiguo Egipto su condición central que las sostiene es del todo insuficiente para la germinación y el nacimiento cíclico de las formas, las palabras y las personas, insuficientes en definitiva para la resurrección de los cuerpos. Es, será el cristianismo finalmente, el que aporte “el rayo solar” manco de la antigua cultura egipcia.

La originalidad de Lezama, tantas veces tildado de hermético y huraño, inclasificable, extraño y diferente, no deriva ni de la raíz católica de su pensamiento

presente en tantos creadores y compartida por la mayoría de los poetas originistas, ni de su formación literaria, castellana, francesa y americana, común a tantos otros escritores hispanoamericanos del siglo XX pues obviamente nada de esto es particular o añade especial circunstancia a su biografía. La vida de Lezama fue y está en su propia obra y desde este horizonte se ha de concebir como una intransferible biografía, como un testimonio continuo de una obra plenamente creada e increada al mismo tiempo, pues como autor lo vivió en comunión con los que ya faltaban -vida en muerte- mientras su ausencia nos emplaza a ser de nuevo palabra de resurrección -muerte en vida- en una espiral presente y eterna. Lezama minotauro siempre habla de si mismo, nada le interesa sino la encarnación de uno en otros, y en su ascendente cultural el relato de Jesús resurrecto, por creencia y convicción, se convirtió en una tautología de símbolos en los que la entrega y el sacrificio implicaba el poder de poderse impulsar hacia nuevas formas de vivir (y morir). Será en *Confluencias* donde con meridiana transparencia de testimonio de esta síntesis vivencial: “El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría.”⁹²⁷ Esa entrega tiene en el catolicismo y en el orfismo las dos principales hebras para la realización del tapiz universal al que Lezama dedicó su vida, y *El-otro- que sigue caminando* intenta en definitiva mostrar al artesano que fue Lezama, hilvanando, palabra sobre palabra, el retablo de los nacimientos imposibles en la primera etapa de su formación poética.

⁹²⁷ José Lezama Lima: “Confluencias” en *La Cantidad Hechizada*, op. cit. p. 439.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

I. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE JOSÉ LEZAMA LIMA

I.1. BIBLIOGRAFÍAS

GARCÍA CARRANZA, ARACELI: *Bibliografía de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

_____, “Bibliografía de José Lezama Lima”, suplemento I, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (2000), n° 3-4, pp. 91-126.

ULLOA, JUSTO C., *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

I.2. OBRAS COMPLETAS

LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Obras Completas*. Tomos I y II. Edición de Cintio Vitier. México, Aguilar, 1975.

Tomo 1: Novela y Poesía.

Introducción de Cintio Vitier, pp. XI-LXIV. *Paradiso*: pp. 5-645. *Poesía completa*: *Muerte de Narciso*: pp. 653-658; *Enemigo rumor*: I – *Sonetos del clavel*: pp. 663-689; II – *Sonetos infieles*: pp. 693-715; III – *Único rumor*: pp. 719-751; *Aventuras sigilosas*: pp. 757-786; *La fijeza*: I: pp. 791-838, II: pp. 841-859, III: pp. 863-898; *Dador*: I: pp. 903-1013, II: pp. 1017-1084; Poemas no publicados en libros: pp. 1087-1144 (“Proverbios”, “Poemas”, “Telón lento para arias breves”, “El numero uno”, “Oda a Julián del Casal”, “Los cordeles”, “Retrato de don Francisco de Quevedo”, “Hai kai en gerundio”, “Mi hermana Eloísa”, “Dejos de Licario”, “La prueba del jade”, “Minerva define el mar”, “Entre dos puertos”, “Décimas de la amistad”, “Agua del espejo”, “Vueltos en la parilla”).

Tomo 2: Ensayos.

Analecta del reloj: *El secreto de Garcilaso*: pp. 11-43; *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*: pp. 44-64; *Julián del Casal*: pp. 65-99; *Sobre Paul Valéry*: pp. 100-117; *La imaginación medioeval de Chesterton*: pp. 118-134; X y XX: pp. 135-151; *Las imágenes posibles*: pp. 152-182; *Sierpe de don Luis de Góngora*: pp. 183-213; *Exámenes*: pp. 214-227; *Entrevistos* (13 secciones);

La expresión americana: *Mitos y cansancio clásico*: pp. 279-301; *La curiosidad barroca*: pp. 302-325; *El romanticismo y el hecho americano*: pp. 326-346; *Nacimiento de la expresión criolla*: pp. 347-368; *Sumas críticas del americano*: pp. 369-390;

Tratados en La Habana: I: *Introducción a un sistema poético* [1954]: pp. 393-427; *Estrategia de la prosa* [1954]: pp. 427-431; *Torpezas contra la letra* [1954]: pp. 431-434; *Complejo y complicado* [1954]: pp. 435-438; *El bodegón prodigioso* [1954]: pp. 438-441; *Plegaria tomista* [1954]: pp. 441-444; *La mayor fineza* [1954]: pp. 444-447; *Estatuas y sueños* [1954]: pp. 447-450; *En la muerte de Matisse* [1954]: pp. 450-453; *Corona de lo informe* [1955]: pp. 454-456; *Balada del turrón* [1955]: pp. 456-460; *Últimos ángeles de Picasso* [1955]: pp. 460-463; *Estación para sentencias* [1955]: pp. 463-467; *Loanza de Claudel*

[1955]: pp. 467-471; *De la conversación* [1955]: pp. 471-475; *Plenitud relacionable* [1955]: pp. 475-479; *La noche 78* [1955]: pp. 479-483; *Máscaras de Portocarrero* [1955]: pp. 483-487; *La calle Rimbaud* [1955]: pp. 487-491; *Mann y el fin de la grandeza* [1955]: pp. 492-495; *El no rechazar Teresiano* [1955]: pp. 495-499; *Veces que el americano no rechazó* [1955]: pp. 499-503; *Influencias en busca de José Martí I* [1955]: pp. 503-506; *Influencias en busca de José Martí II* [1955]: pp. 506-508; *Playas del árbol* [1955]: pp. 508-513 ; *Epifanía en el paisaje* [1956] : p. 513-516 ; *Alfonso X El Sabio y Capablanca* [1956] : p. 516-519 ; *Nuevo Mallarmé I* [1956] : p. 520-524 ; *Nuevo Mallarmé II* [1956] : p. 525-529 ; *El nombre de Lydia Cabrera* [1956] : pp. 529-533; *Tres visibles* [1956]: pp. 533-536; *Pintura preferida* [1956]: pp. 537-539; *Nadismos* [1956]: pp. 540-543; *Cantos de Cintio Vitier* [1956]: pp. 543-547; *Variantes del gusto* [1956]: pp. 547-550; *Valoración plástica* [1956]: pp. 550-553; *De la grandeza* [1956]: pp. 553-556; *Lenguaje de la estación* [1956]: pp. 556-559; *Visita ejemplar* [1956]: pp. 559-562; *Pascal y la poesía* [1956]: pp. 563-566; *Verba criolla* [1956]: pp. 566-569; *Penetraciones en la pampa* [1957]: pp. 569-572; *Goethe noticioso* [1957] : pp. 572-575; *Obra póstuma de Nietzsche* [1957]: pp. 575-578; *La sentencia de Martí* [1957]: pp. 578-581; *Artaud y el Peyotl* [1957]: pp. 581-584; *Recuerdo de Humboldt* [1957]: pp. 585-588; *Incesante temporalidad* [1957]: pp. 588-590; *Don Fernando, el impresor* [1957]: pp. 590-593; II: *Reojos al reloj* [1953]: pp. 594-597; *Sucesivas o las coordinadas habaneras* [1949-1950] (85 secciones): pp. 597-699; III : *Una página para Amelia Peláez* [1940] : pp. 700-701; *Otra página para Víctor Manuel* [1937] : pp. 702-704; *Otra página para Arístides Fernández* [1935]: pp. 705-712; *Otra página para los divertimentos de Eliseo Diego* [1946]: pp. 712-715; *René Portecarrero y su eudomonismo teológico* [1942]: pp. 715-725; *Todos los colores de Mariano* [1947]: pp. 725-736; *Un libro de Lorenzo García Vega* [1948]: pp. 736-741; *En una exposición de Roberto Diago* [1948]: pp. 742-747; *De Orígenes a Julián Orbón* [1955]: p. 748-753; *El padre Gaztelu en la poesía* [1955]: pp. 754-760; *La dignidad de la poesía* [1956]: pp. 760-792;

La cantidad hechizada: I: *Preludio a las eras imaginarias* [1958]: pp. 797-820; *A partir de la poesía* [1960]: pp. 821-842; *La imagen histórica* [1959]: pp. 843-852; *Introducción a los vasos órficos* [1961]: pp. 853-863; *Las eras imaginarias: los egipcios* [1961]: pp. 864-890; *Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón* [1965]: pp. 890-925; II: *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba* [1966]: pp. 929-971; *Don Ventura Pascual Ferrer y “El Regañón”* [1964]: pp. 972-994; *Prólogo a la poesía cubana* [1964]: pp. 995-1038; *Juan Clemente Zenea* [1967]: pp. 1039-1108; *Ramón Meza: tersitismo y claro enigma* [1961]: pp. 1109-1117; *Arístides Fernández* [1950]: pp. 1118-1138; *Homenaje a René Portocarrero* [1962]: pp. 1139-1180; III: *Saint-John Perse : historiador de las lluvias* [1961] : pp. 1183-1186; *Cortázar y el comienzo de la otra novela* [1968]: pp. 1187-1207; *Confluencias* [1968]: pp. 1208-1228;

Cuentos: *Juego de las decapitaciones*: pp. 1231-1246; *Cangrejos, golondrinas*: pp. 1247-1260; *Fugados*: pp. 1261-1268; *El patio morado*: pp. 1269-1280.

I.3. POESÍA.

Muerte de Narciso, La Habana, Úcar, 1937.

Enemigo rumor, La Habana, Úcar, 1941.

Aventuras sigilosas, La Habana, Ediciones Orígenes, 1945.
La fijeza, La Habana, Ediciones Orígenes, 1949.
Dador, La Habana, Úcar, 1960.
Fragmentos a su imán, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
Fragmentos a su imán, México, Biblioteca Era, 1978.
Fragmentos a su imán, Barcelona, Lumen, 1978.
Poesía completa, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
Poesía completa, Barcelona, Barral Editores, 1975.
Poesía completa, Edición de Eliana Dávila. La Habana, Letras Cubanas, 1985.
Poesía completa, Madrid, Aguilar, 1988.
Poesía Completa, Madrid, Alianza Editorial, 1999. Prólogo y edición por César López.
Poesía, Madrid, Cátedra, 2000. Edición de Emilio de Armas.

I.4. NOVELAS Y CUENTOS.

Paradiso, La Habana, Ediciones Unión, 1966.
Paradiso, edición de Julio Cortázar, México, Biblioteca Era, 1968.
Paradiso, Madrid, Fundamentos, 1974.
Paradiso, Madrid, Alianza, 1983.
Paradiso, ed. de Eloísa Lezama Lima, en Madrid, Cátedra, 1989.
Paradiso, edición coordinada por Cintio Vitier. Buenos Aires, Rio de Janeiro, Paris, ed. UNESCO, Colección Archivos, 1996 (primera edición de 1988).
Oppiano Licario, La Habana, Arte y Literatura, 1977.
Oppiano Licario, México, Biblioteca Era, 1977.
Oppiano Licario, Roma, Editori Riuniti, 1981.
Oppiano Licario, Madrid, Alianza Tres, 1983.
Oppiano Licario, Madrid, Bruguera, 1985.
Oppiano Licario, Edición de César López, en Madrid, Cátedra, 1989.
Cangrejos, golondrinas, Buenos Aires, Calicanto, 1977.
Cuentos, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
Relatos, ed. de Reynaldo González, en Madrid, Alianza, 1987.
Juego de las decapitaciones, ed. de José Ángel Valente, Barcelona, Montesinos Editor, 1982.
La Habana caleidoscópica, Madrid, Bartleby editores, 1998. Contiene los cuentos de Lezama Lima: “Argumento para un cuento”: p. 21; “Emmanuel Fray”: pp. 23-30; “Fugados”: pp. 31-36; “El patio morado”: pp. 37-46; “Para un final presto”: pp. 47-51; “Juego de las decapitaciones”: pp. 53-65; “Cangrejos, golondrinas”: pp. 67-78; “Autorretrato poético”: pp. 79-95.

I.5. ENSAYOS (LIBROS Y PUBLICACIONES CONFIGURADOS POR EL AUTOR)

Coloquio con Juan Ramón Jiménez, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1938; Reeditado en Cintio Vitier (ed.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Arte y Literatura, 1981.
Arístides Fernández, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1950.

Analecta del reloj, La Habana, Ediciones Orígenes, 1953. Contiene: *El secreto de Garcilaso* [1937]: pp. 7-39; *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* [1938] pp. 40-61; *Julián del Casal* [1941]: pp. 61-97; *Sobre Paul Valéry* [1945]: pp. 97-115; *La imaginación medioeval de Chesterton* [1946]: pp. 116-132; X y XX [1945]: pp. 133-150; *Las imágenes posibles* [1948]: pp. 151-182; *Sierpe de Don Luis de Góngora* [1951]: pp. 183-214; *Exámenes* [1950]: pp. 215-228; *Entrevistos: Doctrinal de la Anémona* [1939]: pp. 230-233; *Parejas infieles* [1941]: pp. 234-238; *Muerte de Joyce* [1940]: pp. 239-240; *Cumplimiento de Mallarmé* [1942]: pp. 241-244; *Cien años más para Quevedo* [1945]: pp. 244-245; *Cautelas de Picasso* [1940] : pp. 246-248; *Conocimiento de salvación* [1939]: pp. 249-252; *El acto poético y Valéry* [1938]: pp. 253-254; *Del aprovechamiento poético* [1938]: pp. 255-258; *Calderón y el mundo personaje* [1939]: pp. 259-262; *Prosa de circunstancia para Mallarmé* [1948]: pp.263-269; *Montaigne y sus mejores lectores* [1944]: pp. 270-275; *Carnaval del rubio Glucinio* [1938]: pp. 276-278.

La expresión americana, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957. Contiene: *Mitos y cansancio clásico*: pp. 7-30; *La curiosidad barroca*: pp. 31-54; *El romanticismo y el hecho americano*: pp. 55-76; *Nacimiento de la expresión criolla*: pp. 77-98; *Sumas críticas del americano*: pp. 99-213.

La expresión americana, Madrid , Alianza Editorial, 1969.

La expresión americana, edición de Irlemar Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

La expresión americana, La Habana, Letras cubanas, 1993.

Tratados en La Habana, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1958.

Contiene los siguientes trabajos:

I: *Introducción a un sistema poético* [1954]: pp. 9-36; *Estrategia de la prosa* [1954]: pp. 37-39; *Torpezas contra la letra* [1954]: pp. 40-42; *Complejo y complicado* [1954]: pp. 42-45; *El bodegón prodigioso* [1954]: pp. 45-47; *Plegaria tomista* [1954]: pp. 47-49; *La mayor fineza* [1954]: pp. 50-52; *Estatuas y sueños* [1954]: pp. 52-54; *En la muerte de Matisse* [1954]: pp. 54-57; *Corona de lo informe* [1955]: pp. 57-59; *Balada del turrón* [1955]: pp. 59-62; *Últimos ángeles de Picasso* [1955]: pp. 62-65; *Estación para sentencias* [1955]: pp. 65-68; *Loanza de Claudel* [1955]: pp. 68-71; *De la conversación* [1955]: pp. 71-74; *Plenitud relacionable* [1955]: pp. 74-77; *La noche 78* [1955]: pp. 77-80; *Máscaras de Portocarrero* [1955]: pp. 80-83; *La calle de Rimbaud* [1955]: pp. 83-87; *Mann y el fin de la grandeza* [1955]: pp. 87-89; *El no rechazar Teresiano* [1955]: pp. 90-93; *Veces que el americano no rechazó* [1955]: pp. 93-96; *Influencias en busca de José Martí I* [1955]: pp. 96-98; *Influencias en busca de José Martí II* [1955]: pp. 98-100; *Playas del árbol* [1955]: pp. 100-104; *Epifanía en el paisaje* [1956]: pp. 104-106; *Alfonso X El Sabio y Capablanca* [1956]: pp. 107-109; *Nuevo Mallarmé I* [1956]: pp. 109-113; *Nuevo Mallarmé II* [1956]: pp.

113-117; *El nombre de Lydia Cabrera* [1956]: pp. 117-119; *Tres visibles* [1956]: pp.120-122; *Pintura preferida* [1956]: pp. 123-125; *Nadismos* [1956]: pp. 125-127; *Cantos de Cintio Vitier* [1956]: pp. 128-131; *Variantes del gusto* [1956]: pp.131-133; *Valoración plástica* [1956] : pp. 133-136; *De la grandeza* [1956]: pp. 136-138; *Lenguaje de la estación* [1956]: pp. 138-140 ; *Visita ejemplar* [1956] : pp. 141-143; *Pascal y la poesía* [1956]: pp. 143-146; *Verba criolla* [1956]: pp. 146-148; *Penetraciones en la pampa* [1957]: pp. 148-150; *Goethe noticioso* [1957]: pp. 151-153; *Obra póstuma de Nietzsche* [1957]: pp. 153-155; *La sentencia de Martí* [1957]: pp. 155-158; *Artaud y el Peyotl* [1957]: pp. 158-161; *Recuerdo de Humboldt* [1957]: pp. 161-163; *Incesante temporalidad* [1957]: pp. 163-165; *Don Fernando, el impresor* [1957]: pp. 166-168 ;

II: *Reojos al reloj* [1956]: p. 171-173; *Sucesivas o las coordenadas habaneras [1949-1950]* (85 secciones): pp. 173-254.

III: *Una página para Amelia Peláez* [1940]: pp. 257-258; *Otra página para Víctor Manuel* [1937]: pp. 258-260; *Otra página para Arístides Fernández* [1935]: pp. 260-266; *Otra página para los divertimentos de Eliseo Diego*[1946]: pp. 266-268; *René Portecarrero y su eudomonismo teológico* [1942]: pp. 269-277; *Todos los colores de Mariano* [1947]: pp. 277-285; *Un libro de Lorenzo García Vega* [1948]: pp. 285-289; *En una exposición de Roberto Diago* [1948]: pp. 289-294; *De Orígenes a Julián Orbón* [1955]: pp. 294-299; *El padre Gaztelu en la poesía* [1955]: pp. 299-304; *La dignidad de la poesía* [1956]: pp. 304-329.

La cantidad hechizada, La Habana, UNEAC, Contemporáneos, 1970. Contiene: I. *Preludio a las reas imaginarias* [1958]: pp. 7-30; *A partir de la poesía* [1960]: pp.31-53; *La imagen histórica* [1959]: pp. 55-65; *Introducción a los vasos órficos* [1961]: pp. 67-78 *Las eras imaginarias: los egipcios* [1961]: pp.79-105 *Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón* [1965]: pp.107-141 II. *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)* [1966]: pp. 145-187; *Don Ventura Pascual Ferrer y "El Regañon"* [1964]: pp. 189-212; *Prólogo a una antología* [1964]: pp. 213-257; *Juan Clemente Zenea* [1967]: pp. 259-328; *Ramón Meza: tersitismo y claro enigma* [1961]: pp. 329-338; *Arístides Fernández* [1950]: pp. 339-360; *Homenaje a René Portocarrero* [1962]: pp. 361-403. III. *Saint-John Perse: historiador de las lluvias* [1961]: pp. 407-412 *Cortázar y el comienzo de la otra novela* [1968]: pp.413-434 *Confluencias* [1968]: pp.435-457.

I.6. OTROS ENSAYOS, RECOPIACIONES Y ANTOLOGÍAS

Antología de la poesía cubana, selección, edición y estudio preliminar de José Lezama Lima, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, 3 vols. Reeditado como *Antología de la poesía cubana*, 3 vols. Edición de Ángel Esteban y Álvaro Salvador. Madrid, Verbum, 2001.

Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles, edición de José Agustín Goytisolo, Barcelona, Tusquets Editor, 1970.

Las eras imaginarias, Madrid, Fundamentos, 1971. Contiene: *Preludio a las eras imaginarias*: pp. 7-30; *A partir de la poesía*: pp. 31-54; *La imagen histórica*: pp. 55-66; *Introducción a los vasos órficos*: pp. 67-78; *Las eras imaginarias: los egipcios*: pp. 79-106; *Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón*: pp. 107-

142; *Saint-John Perse: historiador de las lluvias* [1961]: pp. 143-148; *Córtazar y el comienzo de la otra novela* [1968]: pp. 149-170; *Confluencias*: pp. 171-193.

Introducción a los vasos órficos, Barcelona, Barral editores, 1971. Contiene: *X y XX* [1945]: pp. 7-22; *Las imágenes posibles I* [1948]: pp. 23-36; *Las imágenes posibles II* [1948]: pp. 37-51; *Exámenes* [1950]: pp. 53-66; *Introducción a un sistema poético* [1954]: pp. 67-99; *La dignidad de la poesía* [1956]: pp. 101-130; *Preludio a las eras imaginarias* [1958]: pp. 131-152; *La imagen histórica* [1959]: pp. 153-161; *A partir de la poesía* [1960]: pp. 163-182; *Introducción a los vasos órficos* [1961]: pp. 183-192; *Las eras imaginarias: los egipcios* [1961]: pp. 193-217; *Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón* [1965]: pp. 219-251; *Confluencias* [1968]: pp. 253-272.

Algunos Tratados en La Habana, Barcelona, Anagrama, 1971. Contiene los siguientes trabajos: *Introducción a un sistema poético* [1954]: pp. 7-42; *Estrategia de la prosa* [1954]: pp. 42-46; *Torpezas contra la letra* [1954]: pp. 46-49; *Complejo y complicado* [1954]: pp. 49-52; *El bodegón prodigioso* [1954]: pp. 53-56; *Plegaria tomista* [1954]: pp. 56-59; *La mayor fineza* [1954]: pp. 59-62; *Estatuas y sueños* [1954]: pp. 62-65; *En la muerte de Matisse* [1954]: pp. 65-68; *Corona de lo informe* [1955]: pp. 69-71; *Balada del turrón* [1955]: pp. 71-75; *Últimos ángeles de Picasso* [1955]: pp. 75-78; *Estación para sentencias* [1955]: pp. 78-82; *De la conversación* [1955]: pp. 82-86; *Plenitud relacionable* [1955]: pp. 86-90; *La noche 78* [1955]: pp. 90-94; *La calle Rimbaud* [1955]: pp. 94-99; *Mann y el fin de la grandeza* [1955]: pp. 99-102; *El no rechazar Teresiano* [1955]: pp. 102-106; *Veces que el americano no rechazó* [1955]: pp. 106-110; *Influencias en busca de José Martí I* [1955]: pp. 111-113; *Influencias en busca de José Martí II* [1955]: pp. 113-115; *Playas del árbol* [1955]: pp. 116-120; *Epifanía en el paisaje* [1956]: pp. 120-124; *Alfonso X El Sabio y Capablanca* [1956]: pp. 124-127; *Nuevo Mallarmé I* [1956]: pp. 127-132; *Nuevo Mallarmé II* [1956]: pp. 132-137; *Tres visibles* [1956]: pp. 137-140; *Pintura preferida* [1956]: pp. 141-143; *Nadismos* [1956]: pp. 144-147; *Variantes del gusto* [1956]: pp. 147-150; *Valoración plástica* [1956]: pp. 150-153; *De la grandeza* [1956]: pp. 153-156; *Lenguaje de la estación* [1956]: pp. 156-159; *Visita ejemplar* [1956]: pp. 159-163; *Pascal y la poesía* [1956]: pp. 163-166; *Verba criolla* [1956]: pp. 166-169; *Penetraciones en la pampa* [1957]: pp. 169-172; *Goethe noticioso* [1957]: pp. 172-175; *Obra póstuma de Nietzsche* [1957]: pp. 175-178; *La sentencia de Martí* [1957]: pp. 178-182; *Artaud y el Peyotl* [1957]: pp. 182-185; *Recuerdo de Humboldt* [1957]: pp. 185-188; *Incesante temporalidad* [1957]: pp. 189-191; *Reojos al reloj* [1953]: pp. 191-193.

“Imagen de América Latina”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1972, pp. 462-468.

La cantidad hechizada, Madrid, Jucar, 1974. Contiene: *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba* [1966]: pp. 7-55; *Don Ventura Pascual Ferrer y “El Regañón”* [1964]: pp. 57-82; *Prólogo a la poesía cubana* [1964]: pp. 83-133; *Juan Clemente Zenea* [1967]: pp. 135-213; *Ramón Meza: tersitismo y claro enigma* [1961]: pp. 215-224; *Arístides Fernández* [1950]: pp. 225-248; *Homenaje a René Portocarrero* [1962]: pp. 249-298.

El reino de la imagen (selección de ensayos), edición de Julio Ortega, Caracas, Ayacucho, 1981.

Confluencias. Selección de ensayos, edición de Abel Enrique Prieto, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

La Habana. Un poeta interpreta su ciudad, edición de José Prats Sariol, Madrid, Verbum, 1991.

Albur de la literatura cubana (conferencias, 1966), edición de Iván González Cruz, La Habana, Instituto Superior de Arte, 1992.

Ligereza y sombra. Textos inéditos de José Lezama Lima. Edición de Ernesto Hernández Busto, en *Biblioteca de México* (1992), nº 11-12 pp. I-XIX.

Imagen y posibilidad, La Habana, Letras cubanas, 1992. Edición de Ciro Bianchi Ross. Contiene: *El 26 de Julio: imagen y posibilidad* [1968]: pp. 19-22; *Ernesto Guevara, comandante nuestro* [1968]: pp. 22-23; *Céspedes: el señorío fundador* [1968]: pp. 24-27; *Introducción a Zenea* [1966]: pp. 27-36; *Gritémosle: ¡Emilio!* [1959]: pp. 36-40; *Orfismo de Escardó* [1960]: pp. 41-43; *Un día del ceremonial* [?] : pp. 43-50; *Rubén Darío* [1967]: pp. 50-55; *García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita* [?] : pp. 55-64; *Tránsito de Gómez de la Serna* [1963]: pp. 64-66; *Momento cubano de Juan Ramón Jiménez* [1969]: pp. 66-71; *Arístides Fernández, otra de sus visitas* [1965]: pp. 71-75; *Amelia* [1964]: pp. 75-80; *En la muerte de Amelia Peláez* [1968]: pp. 80-81; *Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas* [1971]: pp. 81-88; *Ver a Fayad Jamis* [1971]: pp. 88-90; *Temporada en el ingenio* [1968]: pp. 90-94; *Lectura* [?] : pp. 94-100; *La posibilidad en el espacio gnóstico americano* [1959]: pp. 100-112; *Fiesta de Alicia Alonso* [1973, publicado en 1976]: pp. 112-116; *¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular?* [1960]: pp. 117-120; *Convocatorias y jurados* [1961]: pp. 120-124; *Palabras para los jóvenes* [1968]: pp. 124-126; *Sobre poesía* [1968]: pp. 126-131; *Al llegar la poesía a su identidad...* [1970]: pp. 130-131; *Corona de las frutas* [1959]: pp. 131-136; *Soledades habitadas por Cernuda* [1936]: pp. 137-143; *Recuerdo de Pedro Salinas* [1951]: pp. 143-144; *La muerte de José Ortega y Gasset* [1956]: pp. 144-148; *Un poeta mexicano del siglo XVII* [1937]: pp. 148-149; *José Clemente Orozco* [1949]: pp. 150-151; *Pierre Bonnard* [1947]: pp. 151-153; *Fundación de un estudio libre de pintura y escultura* [1937]: pp. 153-155; *Los pintores y una proyectada exposición* [1953]: pp. 155-156; *Nueva galería* [1957]: pp. 156-158; *Un mural de Mariano* [1953]: pp. 158-160; *Guy Pérez Cisneros* [1953]: pp. 161-163; *Después de lo raro, la extrañeza* [1945]: pp.163-171; *Señales. Alrededor de una antología* [1952]: pp. 171-179; *Oposiciones y opositores* [1937]: pp. 179-181; *Presentación de Orígenes* [1944]: pp. 181-184; *Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach* [1949]: 184-190; *Diez años en Orígenes* [1954]: pp. 190-191; *Señales* [1947]: pp. 192-194; *Señales. La otra desintegración* [1949]: pp.194-197; *Secularidad de José Martí* [1953]: pp. 197-198; *Razón que sea* [1939]: pp. 198-199; *Fragmentos* [1940]: pp. 199-203.

La visualidad infinita (crítica de pintura cubana), edición de Leonel Capote, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

La materia artizada (críticas de arte), edición de José Prats Sariol, Madrid, Tecnos, 1996.

Archivos de José Lezama Lima. Miscelánea, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998. Edición de Iván González Cruz. Contiene: Poesías: p. 31-57. Ensayos: Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía : pp. 59-84; La Escuela Libre y su exposición [1938]: pp. 84-85; Proteo y Joyce: pp. 85-87; Juan Ramón en su integración poética: pp. 88-120; Palabras inaugurales: pp. 121-148; Premio Justo de Lara: pp. 148-154; Seis poetas jóvenes: pp. 154-167 ; Siglo XVIII. Período neoclásico: pp. 167-184; El romanticismo: pp. 185-268; La intelligentsia se defiende contra el poder: pp. 268-276; Las artes populares: pp. 276-286; Sobre las artes: pp. 286-306. Pensamientos: pp. 307-308. Programa de Literatura Francesa: pp. 309-362. Apuntes: Sobre Ortega y Gasset: pp. 363-366 ; Anécdota de Valéry y Debussy : pp. 367-384; Notas de una conversación sobre Claudel: pp. 384-404; Esquema para La curiosidad barroca: pp. 404-417; Recuerdos de J. R. J.: pp. 418-430. Dedicatorias: pp. 431-454. Correspondencia de José Lezama Lima: pp. 455-621. Correspondencia de personalidades cubanas: pp. 623-748 Correspondencia de personalidades extranjeras: pp. 749-849.

Álbum de los amigos de José Lezama Lima, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima, Madrid, Editorial Verbum, 2000. Edición de Iván González Cruz. Contiene: *Cuaderno de apuntes* [1939?- 1958?] : pp. 31-212 *Textos inéditos: Vida del anillo* [?] : pp. 215-216; *El diálogo de la lengua* [?] : pp. 217; *Discurso sobre la paradoja* [?] : pp. 218-222 *Textos recuperados: Tiempo negado* [1935]: pp. 225-230; *Víctor Manuel y la prisión de los arquetipos* [1937]: pp. 231-232; *Inicial* [1937]: pp. 233-234; *Fundación de un estudio libre de pintura y escultura* [1937]: pp. 235-236; *Las artes plásticas* [1950]: pp. 237-238; *Un cuarteto de Julián Orbón* [1952]: pp. 239-241; *De nuevo, Arístides Fernández* [1958]: pp. 242-247; *Tránsito de Juan Ramón* [1958]: pp. 248-250; *Oscuridad vencida* [1958] : pp. 251-253; *Juan Ramón y su integración poética* [1958]: pp. 254-261; *La mano de Alfredo Lozano* [1958]: pp. 262-265; *La mano de Alfredo Lozano* [1958]: pp. 266-268; *Relieve de fuentes* [1958]: pp. 269-271; *Grave de Antonio Machado* [1959]: pp. 272-274; *García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita* [1961]: pp. 275-280; *René Portocarrero* [1965]: pp. 281-282; *Carlos Manuel de Céspedes* [1968-1969]: pp. 283); *Introducción a la Esferaimagen* [1976]: pp. 286-289; *Relaciones de Armando Álvarez Bravo* [1971]: pp. 290-291; *Alegría en la pintura* [1972]: pp. 292-293; *Imagen de América Latina* [1972]: pp. 294-301; *Prólogo* [1974]: pp. 302-304; *José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia* [1976]: pp. 305-307 *Cartas de Lezama a J. Á. Valente: 1/12/1974; 7/1975*: pp. 308-309.

El espacio gnóstico americano. Archivo de José Lezama Lima, Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2001. Edición de Iván González Cruz. Contiene: *Cuadernos de apuntes (2)*: pp. 1-146. *Carta de José Lezama Lima a María Zambrano* [1976?]: p. 146. *Epistolario de María Luisa Bautista a María*

Zambrano: pp. 153-159. *Cartas de personalidades cubanas y extranjeras a Lezama Lima*: pp. 163-446.

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.

Lezama-Michavila: Arte y Humanismo. Edición de Iván González Cruz. Valencia, IVAM, 2006.

I.7. CORRESPONDENCIA Y DIARIOS

Cartas (1939-1976), Madrid, Editorial Orígenes, 1979. Edición de Eloísa Lezama Lima.

Cartas a Eloísa y otra correspondencia, Madrid, Editorial Verbum, 1998.

Como las cartas no llegan, La Habana, UNEAC – Unión, 2000. Edición de Ciro Bianchi Ross.

Correspondencia con María Zambrano. Correspondencia entre María Zambrano y María Luisa Bautista. Edición de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Renacimiento, 2006.

Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, relaciones literarias y epistolario. Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2009. Edición de Javier Fornieles Ten.

RODRIGUEZ FEO, JOSÉ: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.

Diarios, México, Era, 1994.

Diarios, edición de Iván González Cruz, Madrid, Verbum, 2008.

José Lezama Lima. Edición de Ana Nuño. Barcelona, Omega, 2001.

I.8. 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.

Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima, 2 parte. Valencia, UPV, 2006.

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.

—, “Aproximación a la poesía de José Lezama Lima”, en *Nueva Estafeta*, (1982), 39, pp. 39-51.

—, “Órbita de Lezama Lima”, en *Voces*, (1984), 2, pp. 9-19.

ÁLVAREZ ULLOA, LEONOR: “Ordenamiento secreto de la poética de Lezama”, en Ulloa, Justo C.(comp.) : *José Lezama Lima, textos críticos*, Barcelona, Ediciones Universal, 1979.

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.

ARIAS, ARTURO: “Lezama Lima: un gato para dejarse definir”, en *Barataria Cubana (1898-1998)*, monográfico de *Barataria, pliegos de la Ínsula*, (1998), 4, pp. 71-82.

ARMANDO, OCTAVIO: “Lezama Lima: la escritura después del punto”, en *Quimera*, (1981), 12, pp. 31-33.

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.

—, “Introducción” a su edición de José Lezama Lima, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 13-69.

BARQUET, JESÚS: “La poética de Gastón Baquero y el Grupo Orígenes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1991), 496, pp. 121-128.

- BARRADAS, EFRAÍN: “Chesterton, Lezama Lima y la función social del arte”, en *Unión*, (1983), 1, pp. 89-99.
- BEJEL, EMILIO: “La imagen de Lezama Lima: una subversión de la metafísica racionalista”, en *Cuadernos de Poética*, (1987), 12, pp. 45-56.
- _____, *José Lezama Lima: Poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro, 1994.
- BENEDETTI, MARIO: “José Lezama Lima, más allá de los malentendidos”, en su *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 85-91.
- BIANCHI ROSS, CIRO: “The errata of *Paradiso* “ in Cubanow.net, 13/03/2007. <http://www.cubanow.net/pages/loader.php?sec=7&t=2&item=2190>
- BUENO, SALVADOR: “José Lezama Lima entre mis recuerdos”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (1988), 29, pp. 205-211.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO: “Encuentros y recuerdos con José Lezama Lima”, en *Vuelta*, (1977), 2, pp. 46-48.
- _____, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
- CAMACHO-GINGERICH, ALINA: *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*, Miami, Ediciones Universal, 1990.
- 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.
- CATELLI, NORA: “La tensión del mestizaje: Lezama Lima sobre la teoría de la cultura en América”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, (1997) n° 565-566, pp.189-192.
- CAÑAS, DIONISIO: “La oquedad creadora: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, en *Ínsula*, (1982), 426, pp. 1 y 10.
- CARIGANO, DANTE: “Lezama: volubilidad electiva y deleite libidinal”, *Texto Crítico*, (1985), 11, pp. 100-108.
- 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.
- COLLAZOS, ÓSCAR: “La expresión americana”, en Suárez Galbán, Eugenio (ed.): *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.
- CORTÁZAR, JULIO: “Para llegar a Lezama Lima” (1966), en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991, pp. 189-209.
- _____, “Literatura en la Revolución y revolución en la literatura (I)”, en *Marcha*, (1970), 1477, pp. 30-31.

- ___, “Literatura en la Revolución y revolución en la literatura (II)”, en *Marcha*, (1970), 1478, pp. 20-21.
- CORREA RODRÍGUEZ, PEDRO: “*Muerte de Narciso de Lezama Lima: una lección de retórica*”, *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, 1979, pp. 303-317.
- ___, *La poética de Lezama: “Muerte de Narciso”*, Granada, Universidad, 1994.
- ___, “Lezama y 'El secreto de Garcilaso': una lectura en el espejo”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana / Universidad Complutense, 1987, pp. 529-536.
- CRAIG, HERBERT E.: “Marcel Proust and Spanish America (from critical response to narrative dialogue)”, Lewisburg, Bucknell University Press, 2002.
- ___, “Sobre los traductores de Proust ” en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp>
- CRUZ, ARNALDO: “Exclusión y afirmación en Góngora”, en *Dispositio*, (1984), 9, pp. 167-182.
- ___, *El primitivo implorante: el Sistema Poético del Mundo de José Lezama Lima*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- CHIAMPI CORTEZ, IRLEMAR: “La proliferación barroca en *Paradiso* ” en Ulloa, Justo C. (éd.), *José Lezama Lima, textos críticos*, Miami, Ediciones Universal, 1979, p. 82-90.
- ___, “*La expresión americana de Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del cañibal*”, en *Escritura*, (1985), 10, pp. 103-115.
- ___, “Teoría de la imagen y teoría de la metáfora en Lezama Lima”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (1987), XXXV, 2, pp. 485-501.
- ___, “Cangrejos, golondrinas: metástasis textual”, en *Revista Iberoamericana*, núm. (1991), 154, pp. 91-100.
- ___, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- DILL, HANS-OTTO: “*Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1999), 28.
- ESPINOSA, CARLOS: *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: *La poesía contemporánea en Cuba*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1954.
- ___, “Generaciones van, generaciones vienen...”, en *La Gaceta de Cuba*, número 3 (1962), págs. 4-5.

- _____, *Un cuarto de siglo con Lezama* (1983). Original mecanografiado cedido por el autor.
- _____, “El fervor sesentista: sobre poesía y revolución en Cuba”, en *Barataria Cubana (1898-1998)*, monográfico de *Barataria, pliegos de la Ínsula*, (1998), nº 4, pp. 83-92.
- FERNÁNDEZ SOSA, LUIS F.: *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, Miami, Universal, 1977.
- _____, “Northrop Frye y unos poemas anagógicos de Lezama Lima”, en *Hispania*, núm. 61 (1978), págs. 877-887.
- FRANCO, JEAN: “Lezama Lima en el paraíso de la poesía ” en SUAREZ-GALBAN Eugenio (éd.), *Lezama Lima*, p. 94-115.
- 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.
- GARCÍA PONCE, JUAN: “Imagen posible de José Lezama Lima”, en *Vuelta*, núm. 1 (1986); págs. 18-21.
- GIL GARCÍA, GABRIEL: “La palabra y la nada (Rubén Darío y Lezama Lima)” in *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 29, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2000, p. 123-139
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: “Apetitos de Góngora y Lezama”, en *Revista Iberoamericana*, (1975), nº 92-93, pp. 479-491.
- _____, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto », en *Crítica práctica/práctica crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GONZÁLEZ MONTES, YVETTE: “José Lezama Lima: integración léxica de España y América”, *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1987, pp. 989-996.
- GONZÁLEZ, REYNALDO: “Lezama: pintura y poesía”, en *Unión*, núm. 3 (1987), págs. 20-29.
- GORDON, SAMUEL: “Nueva edición de Lezama Lima: impurezas”, en *Revista Iberoamericana*, (1991), nº 154, pp. 109-115.
- GOYTISOLO, JOSÉ AGUSTÍN: “La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, (1976), nº 42, pp. 157-175.
- GUICHARDNAUD TOLLIS, MICHÈLE : “Des écrivains de la Révolution témoignent : autoportraits ” in *Cuba 1959-2006 Révolution dans la culture - Culture dans la révolution*, Françoise Moulin Civil (éd.), Paris : L'Harmattan, 2008 , p. 83 - 92.

- HELLER, BEN A.: *Assimilation/Generation/Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Lewisburg : Bucknell University Press, 1997.
- _____, *ORACL*, nº 2, Poitiers : ORAC, hiver 1982-1983.
- HERNÁNDEZ BUSTO, ERNESTO: “José Lezama Lima. Ligereza y sombra”, en *Biblioteca de México*, (1992), nº 11-12, pp. I-II.
- HERNÁNDEZ NOVAS, RAÚL: “Renacimiento de un taller renacentista”, en *Casa de las Américas*, (1990), nº 180, pp. 133-142.
- HIRSHBEIN, CESIA ZIONA : *Las eras imaginarias de Lezama Lima*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1984.
- INIESTA CÁMARA, AMALIA: “José Lezama Lima. Cuestiones de la escritura americana” en *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 28 nº 2, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 765-785.
- IRBY, JAMES: “Figurative displacements in a prose poem of Lezama Lima: a commentary of “Peso del sabor””, *Revista Iberoamericana*, (1983), nº 49, pp. 123-139.
- JITRIK, NOÉ: “ A propos de *Paradiso* de José Lezama Lima ” en Colloque de Cerisy, bajo la dirección de Jacques Leenhardt, *Littérature latino-américaine d’aujourd’hui*, Paris (1980), p. 256-280.
- KOCH, DOLORES M.: “Lezama Lima: contradicción y júbilo de la poesía”, en *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, (1979), nº 3, pp. 84-88.
- LAINEZ, F. M.: *Palabra cubana*, Madrid, akal, 1975.
- LEVINSON, B.: “La responsabilidad de Lezama”, *Revista Chilena de Literatura*, (1993), nº 42, pp. 101-105.
- 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.
- LOPE, MONIQUE DE : “Narcisse ailé. Etude sur *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima”, en *Caravelle*, (1971), nº 16, pp. 25-44.
- LÓPEZ, CÉSAR: « Introducción », en José Lezama Lima : *Oppiano Licario*, Cátedra, Madrid, 1980.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO: “José Lezama Lima y su saga lírica”, en *La Gaceta de Cuba*, junio 1988, pp. 9-11.
- _____, *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.

- LÓPEZ SEGRERA, FRANCISCO: “Lezama Lima, figura central del Grupo Orígenes”, en *Caravelle*, núm. 16 (1971), págs. 87-97.
- LUTZ, ROBIN R.: “The Tribute to Everyday reality in José Lezama Lima's *Fragmentos a su imán*”, en *Journal of Spanish Studies 20th Century*, 8, 3 (1980), pp. 249-266.
- MÁRQUEZ, ENRIQUE: *José Lezama Lima. Bases y génesis de un sistema poético*, New York, Peter Lang, 1991.
- MARTÍNEZ, JOAQUÍN: “La *Muerte de Narciso* o el símbolo fatal de la autoconciencia: Ovidio, Schlegel, Valéry, Lezama”, en *Canelobre*, (1993), nº 25-26, pp. 109-116.
- MARTÍNEZ, PEDRO SIMÓN (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- MATAIX, REMEDIOS: “*Oppiano Licario: Libro, Espejo y Llave* de José Lezama Lima”, en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lleida, Universitat de Lleida / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, pp. 193-202.
- , “Lezama y *los misterios del eco*. Una relectura de la Modernidad”, en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, pp. 333-339.
- , “*Muerte de Narciso*. Lezama y la tradición clásica”, en J. V. Bañuls, J. Sánchez y J. Sanmartín (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de València, 1999, pp. 287-292.
- , *'Paradiso' y 'Oppiano Licario': una Guía de Lezama*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti / Casa de las Américas, 2000.
- , *Para una teoría de la cultura. 'La expresión americana' de José Lezama Lima*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2000.
- , “Un sueño de muchos: Lezama y el Grupo Orígenes”, en *Actas del Seminario Literatura cubana del siglo XX. 1998: Lo que se ganó*, Córdoba, Diputación de Córdoba / Universidad de Córdoba, 1998.
- , “Vanguardia y posvanguardia cubanas”, en *Revisiones de la literatura cubana*, monográfico de *América sin nombre*, (2000) nº 2.
- , *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.
- y ROVIRA, JOSÉ CARLOS : “José Lezama Lima y la fundación imaginaria de la literatura cubana”, en *Revisiones de la literatura cubana*, monográfico de *América sin nombre*, (2000), nº 2.

- MATAMORO, BLAS: “Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1991), nº 490, pp. 55-63.
- MATEO PALMER, MARGARITA: “Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje”, en *Casa de las Américas*, (2006) nº 244 septiembre en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/244/mateo.pdf>
- MOLINERO, RITA V.: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor, 1989.
- MONTERO, ÓSCAR: “La identidad americana del 'sujeto disfrutante' de Lezama Lima”, en *Lexis*, (1985), nº 9, pp. 229-237.
- _____, «El `compromiso´ del escritor cubano en el 1959 y la `Corona de las frutas´ de Lezama », en *Revista Iberoamericana* (1991), 154.
- NOVACEANU, DARIE: “Lezama Lima regresa a La Habana “en *Cuadernos hispanoamericanos*, (2003) nº 641, pp. 35-38.
- ORTEGA, LUIS: “Una generación que se rinde”, en *Prensa libre*, 2 de octubre de 1949, pp. 1-3.
- _____, “Coquetería intelectual”, en *Prensa libre*, 30 de octubre de 1949, pp. 1 y 3-4.
- ORTEGA, JULIO: “Lezama Lima y la cultura hispanoamericana”, en *Inti. Revista de literaturas hispánicas*, (1977), nº 5-6, pp. 72-78.
- _____, “De Lezama a Severo Sarduy: el barroco latinoamericano”, en G. Calabro (ed.), *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Nápoles, Guida, 1987, pp. 199-212.
- _____, «Aproximaciones a Paradiso », en *Relato de la utopía*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza editorial, 1991.
- PAGOLA, TANIA (coord.): *José Lezama Lima (1910-1976)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2001.
- PELEGRÍN, BENITO : “ Tours, détours, contours d’un système poétique : José Lezama Lima ” en *Colloque de Cerisy, sous la direction de Jacques Leenhardt, Littérature latino-américaine d’aujourd’hui*, (1980), Paris, pp. 335-355.
- _____, “Lezama Lima, Sisyphe de l’image ” in *ORACL*, (1982-1983) nº 2, pp. 61-65.
- _____, “Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético: José Lezama Lima ” en VIZCAÍNO Cristina, SUÁREZ GALBÁN Eugenio (éd.), *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima I : Poesía*, p. 225-242.

- ___, “Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad “ en *Paradiso*, Buenos Aires ; Rio de Janeiro, Paris [etc.] : Ed. UNESCO, Allca XX, Colección Archivos, 1996.
- PELLÓN, GUSTAVO: “*Paradiso*: un fibroma de diecisiete libras ” in Suárez-Galbán, Eugenio y Vizcaíno, Cristina (eds.): *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Universidad de Poitiers, 1982), Madrid, Fundamentos, 1984, 2 vols. (éd.)
- ___, *José Lezama Lima's Joyful Vision*, Austin, University of Texas Press, 1984.
- PEREIRA, MANUEL: “El Curso Delfico”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit.*, pp. 598-618.
- PÓRTULAS, JAIME: “La carta de Taúride o la poética no aristotélica de Lezama”, en J. V. Bañuls, J. Sánchez y J. Sanmartín (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de València, 1999, pp. 349-352.
- PRATS SARIOL, JOSÉ: “Lezama Lima, periodista”, en *Plural*, (1989), nº 211, pp. 69-72.
- ___, “Prólogo” a su edición de José Lezama Lima, *La Habana. Un poeta interpreta su ciudad*, Madrid, Verbum, 1991, pp. 17-31.
- ___, “La galaxia Lezama”, en Jacobo Machover (ed.), *La Habana 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 128-144.
- ___, “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*, núm. 150 (1980), pp. 143-149.
- ___, “*Sucesiva o coordenadas habaneras*. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama”, en *Casa de las Américas*, (1985), nº 152, pp.14-19.
- ___, “Confluencias de Lezama”, Introducción a su ed. de José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988; pp. V-XLI.
- ___, “Lezama: entre la poética y la poesía”, en *Revista Iberoamericana*, (1991), nº 154, pp. 17-24.
- RENSOLI, LOURDES: “Lezama Lima: la inmensidad de los espacios”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1992), nº 501, pp. 41-56.
- ___ y FUENTES, IVETTE: *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1990.

- _____, “*Verbum*, una revista de José Lezama Lima”, en *Le Discours Culturel dans les revues latino-américaines de l'entre deux guerres (1919-1939)*, Cahiers du CRICCAL, Publications de La Sorbonne Nouvelle, (1990), nº 4-5, pp. 69-78.
- _____, “*Orígenes*: una fogosa resistencia”, en *Annali Dell' Istituto Universitario Orientale*, (1996), nº 2, pp. 417-421.
- RÍOS ÁVILA, RUBÉN : “The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé”, en *Latin American Literary Review*, (1980), nº 8, pp. 242-255.
- _____, “Lezama, Carpentier y el Tercer Estilo”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, (1983), nº 10, pp. 43-59.
- ROBLES, ALEJANDRO: “Amo al coro cuando canta. Entrevistas con José Lezama Lima”, en *Nexos* (1996), XIX, 218.
- RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ: “Introducción”, en *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.
- _____, “Cartas desde La Habana”, en Jacobo Machover (ed.), *La Habana 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 120-127.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, A.: “Imagen, hipertelia y semiosis en Góngora y Lezama”, en José Romera Castillo (ed.), *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Visor, 1992, pp. 755-761.
- ROJAS, RAFAEL: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN: *El Paradiso de Lezama Lima (elucidación crítica)*, Madrid, Ínsula, 1980.
- _____, “Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 1 (1982), pp. 49-58.
- _____, « Paradiso o la aventura de la imagen », en Suárez Galván, Eugenio (ed.) : *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.
- _____, “Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: *El secreto de Garcilaso*”, en VV. AA., *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, ICI / Universidad Complutense, 1987, pp. 537-543.
- _____, “Universalismo y cubanidad de José Lezama Lima”, *Creación*, (1993) nº 8, pp. 90-95.
- _____, “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.

- _____, “El barroco de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz del neobarroco”, en *Colonial Latin American Review*, vol. 4, núm. 2, New York, The City College of New York, 195.
- SAINZ, ENRIQUE: “Poesía completa de José Lezama Lima”, en *Casa de las Américas*, (1985), n° 152 pp. 20-25.
- SÁNCHEZ BOUDY, JOSÉ y VILLA, ÁLVARO DE: *Lezama Lima: peregrino inmóvil*, Miami, Editorial Universal, 1974.
- SANTÍ, ENRICO MARIO: “Lezama, Vitier y la crítica de la Razón Reminiscente”, en *Revista Iberoamericana*, (1975), n° 92-93, pp. 535-546.
- _____, “La invención de Lezama Lima”, en *Vuelta*, núm. 102 (1985), páginas 45-52.
- SARDUY, SEVERO: “Página sobre Lezama”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 92-93 (1975), n° 92-93, pp. 467.
- _____, “Un heredero”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica de Cintio Vitier, cit., pp. 590-597.
- SEGUI, MARIE-CHRISTINE: *José Lezama Lima: poète des quatre éléments*, Paris, l’Harmattan, 2005.
- SICARD, ALAIN: “Lorca y Lezama en la luz de Góngora”, en Consuelo Naranjo y Carlos Serrano, *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Madrid, CSIC / Casa de Velázquez, 1999, pp. 247-254.
- SOUZA, RAYMOND D.: *The poetic fiction of José Lezama Lima*, Columbia, University of Missouri Press, 1983.
- SUÁREZ GALBÁN, EUGENIO: “Martí y Lezama”, en *Ínsula*, (1982), n° 428-429, pp. 8.
- _____, (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), n° 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*, n° 600 – junio 2000, Madrid, p. 25-30
- VALDIVIESO, JAIME: *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: “Carta abierta a José Lezama Lima” (1968), recogida en *Las palabras de la tribu*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 249-254.
- _____, “Pabellón del vacío”, *Creación*, (1993), n° 8, pp. 78-81.
- VARELA JÁCOME, BENITO: “Estructuras novelísticas de Lezama Lima “ en *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 6, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 175-204.
- VITIER, CINTIO: “Jorge Mañach y nuestra poesía”, en *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949, p. 4.
- _____, “Jorge Mañach y nuestra poesía II”, en *Diario de la Marina*, 30 de octubre de 1949, pág. 6.
- _____, *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara (Cuba), Universidad Central de Las Villas, 1958; 2ª edición ampliada en La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970.
- _____, “Martí y Darío en Lezama”, *Casa de las Américas*, (1985), n° 152; pp. 4-13.
- _____, “Hallazgo de una profecía”, *Casa de las Américas*, núm. 158 (1986), págs. 30-40.
- _____, “Introducción” a su edición de José Lezama Lima, *Obras completas*, México, Aguilar, vol. I, 1975, pp. I-XXV.
- _____, “La aventura de Orígenes y sus consecuencias”, en Luis Sainz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 93-111.
- _____, *Para llegar a “Orígenes”*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- XIRAU, RAMÓN: *Poesía iberoamericana contemporánea*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- YURKIEVICH, SAÚL: “José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnívora y omnívora”, *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 116-128.

III. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LITERATURA CUBANA

III.1. AUTORES ORIGENISTAS: OBRA Y CRÍTICA

- ARCOS, JORGE LUIS: *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- ___, “Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia”, “Los poetas de Orígenes” *La Palabra perdida*, La Habana, Letras cubanas, 2004.
- BALLAGAS, EMILIO: *Poesías*, prólogo de Cintio Vitier, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- BAQUERO, GASTÓN: *Poemas*, Ediciones Clavileño, La Habana, 1942.
- ___, *Saúl sobre la espada*, Ediciones Clavileño, La Habana, 1942.
- ___, “Palabras escritas por un inocente en la arena”, en *Poemas*, 1942.
- ___, *Memorial de un testigo*, Madrid, Rialp, Col. Adonais, 1966.
- ___, “Juan Ramón, vivo en el recuerdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanas*, (1981), 376-378, pp. 81-89.
- ___, *Magias e invenciones*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1984.
- ___, “Prólogo” a Mariano Brull, *La casa del silencio (Antología de su obra, 1916-1954)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1987.
- ___, “Recuerdos sobre exiliados en La Habana”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 473-74, 1989, págs. 211-240.
- ___, *Poemas invisibles*, Editorial Verbum, Madrid, 1991.
- ___, “Palabreo para dejar abierto este libro”, en José Lezama Lima : *La Habana. JLL interpreta su ciudad*, Madrid, Editorial Verbum, 1991.
- ___, *Autoantología comentada*, Madrid, Agencia Española de la Propiedad Intelectual, Signos, 1992.
- ___, *Poesía*. Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995.
- ___, *Ensayo*, Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995, pp. 11-41.
- ___ Y LÁZARO, FELIPE: *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998.
- BARQUET, JESÚS: *Consagración de La Habana. Peculiaridades del Grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, Letras de Oro, 1991.
- ___, “El Grupo Orígenes y España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1993), 513, pp. 32-48.

- CHACÓN, ALFREDO: “La experiencia de *Orígenes*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1993), 511, pp. 25-31.
- DIEGO, ELISEO: *En la calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Orígenes, 1949.
- ___, “Prólogo” a *Por los extraños pueblos*, en *Nombrar las cosas*, Bolsilibros, La Habana, 1973.
- ___, “A través de mi espejo”, en *Prosas escogidas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- ___, *En la calzada de Jesús del Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- DOMINGO, JORGE (ed.): *Vigencia de “Orígenes”*, La Habana, Academia, 1996.
- GARCÍA MARRUZ, FINA: *Visitaciones*, La Habana, Contemporáneos, 1970.
- ___, “Por Dador de José Lezama Lima”, en Simón, Pedro(ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970.
- ___, “La otra poetisa de *Orígenes*”, en Luis Sainz de Medrano, (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma Bulzoni, 1993, págs. 113-138.
- ___, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- GARCÍA VEGA, LORENZO: *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila, 1979.
- GAZTELU, ÁNGEL: *Poemas*. La Habana, La Verónica, 1940.
- ___, *Gradual de Laudes*. La Habana, Orígenes, 1955. (edición facsímil en México, Ediciones El Equilibrista, 1987).
- ___, *Gradual de Laudes*, prólogo de Gastón Baquero. Introducción, edición y notas de Ángel Estaban y Javier de Navascués, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1997.
- LÁZARO, FELIPE: *Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Editorial Betania, Colección Palabra Viva, 1994.
- ___, *Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano*, Betania, Madrid, 2001.
- LEGOMODEUC, JEAN-MARIE: “*Orígenes, Ciclón, Lunes: una literatura en ebullición*”, en Jacobo Machover (ed.), *La Habana 1952-1962. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 145-160.
- MARSET, JUAN CARLOS: “*Orígenes. Mito y ceremonial de las artes*”, en *Creación*, núm. 8 (1993), págs. 82-87.
- MATAIX, REMEDIOS: “*Orígenes, una vanguardia sin vanguardismo*”, en *Barataria Cubana (1898-1998)*, monográfico de *Barataria, pliegos de la Ínsula*, (1998), nº 4, pp. 51-70.

- ___, “La Ínsula indistinta en el cosmos. Notas sobre el proyecto utópico origenista”, en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, (eds.), *La Isla Posible*, Alicante, Universidad de Alicante / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000.
- ORTEGA MUÑOZ, ALFONSO Y PÉREZ ALENCART, ALFREDO: *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*, Cátedra de Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994.
- PRATS SARIOL, JOSÉ: “La Revista *Orígenes*”, en *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima, vol I: Poesía*, Fundamentos, 37-57, 1984.
- RICCIO, ALEXANDRA: “La Revista *Orígenes* y otras Revistas Lezamianas”, en *Annali Sezione Romanza* (Istituto Universitario Orientale\ Napoli), XXV,1, enero, 343-388. 1983.
- ___, “La revista *Orígenes* y otras revistas lezamianas”, en *Annali Dell' Istituto Universitario Orientale*, (1983), nº 2, pp. 343-390.
- ___, « Los años de *Orígenes* », en Suárez-Galbán, Eugenio y Vizcaíno, Cristina (eds.): *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Université de Poitiers, 1982), Madrid, Fundamentos, 1984, 2 vols.
- RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ: “Los orígenes de *Orígenes*”, en *El Urogallo*, número 54 (1990), nº 54, pp. 31-53.
- RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN: “Universalismo y periferia en *Orígenes* y *Ciclón*” en Carmen de Mora (Ed.), *Diversidad sociocultural en la Literatura Hispanoamericana* (Siglo XX), Universidad de Sevilla 1995, pp. 47-59.
- ___, “*Orígenes*, trayectoria de una revista y de un grupo literario”, en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Memoria y escritura*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, pp. 35-51.
- URIBE, MARCELO: « Introducción », en *Orígenes, revista de arte y literatura. La habana, 1944-1956*, edición facsimilar, vol. I(núms. 1-6), México El equilibrista/ Madrid Turner,1989.
- VITIER, CINTIO: *Experiencia de la poesía*, La Habana, Úcar García,1944.
- ___, *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948.
- ___, “Jorge Mañach y nuestra poesía”, en *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949, pág. 4.
- ___, “Jorge Mañach y nuestra poesía II”, en *Diario de la Marina*, 30 de octubre de 1949, pág. 6.
- ___, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952.

- ___, “Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días”, en *Revista Cubana*, XXX, La Habana, octubre-diciembre, 1953.
- ___, *La luz de lo imposible*. La Habana. Úcar García, 1957.
- ___, *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara (Cuba), Universidad Central de Las Villas, 1958; 2ª edición ampliada en La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970.
- ___, *Las mejores poesías cubanas*, Organización Continental de los Festivales del Libro, Lima, 1959.
- ___, (ed.), *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1960 (edición facsímil, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1962).
- ___, *Los grandes románticos cubanos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1962.
- ___, “Julián del Casal en su Centenario”, *Estudios Críticos*, Departamento Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí, 1964.
- ___, “Una traducción de *La Jeune Parque*”, en la *Revista Cubana* (1971), pp. 176-185. (Recogido posteriormente en *Crítica sucesiva*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, pp. 57-66).
- ___, «Introducción» a su edición de José Lezama Lima, *Obras completas*, México, Aguilar, vol. I, 1975, págs. I-XXV.
- ___, (comp.) *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981, pp. 52-56.
- ___, “Martí y Darío en Lezama”, *Casa de las Américas*, núm. 152 (1985); págs. 4-13.
- ___, “Hallazgo de una profecía”, *Casa de las Américas*, núm. 158 (1986), págs. 30-40.
- ___, *Crítica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- ___, “Notas. En la Calzada de Jesús del Monte”, en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Madrid, Turner - Ediciones del Equilibrista, 1989, p. 165-166.
- ___, “Introducción”, en Arthur Rimbaud, *Poesía*, Nicaragua, Biblioteca Popular de Cultura Universal, 1989.
- ___, “La aventura de *Orígenes* y sus consecuencias”, en Luis Sainz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 93-111.
- ___, *Nupcias*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- ___, “La aventura de *Orígenes*”, en *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- ___, *Para llegar a “Orígenes”*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

- ____, *Obras*, 1, Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- ____, *De Peña Pobre*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1997, pp. 49-50.
- ____, *Obras Completas*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- ____, *Obras*, 4, (*Crítica*), La Habana, Letras Cubanas, 2001.

III.2. OTROS AUTORES CUBANOS: OBRA Y CRÍTICA

- AGUIRRE, MIRTA: *Un poeta y un continente*, La Habana, Letras Cubanas, 1982.
- ALEMANY BAY, CARMEN: *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS: *Nicolás Guillén: identidad, diálogo y verso*, Santiago de Cuba, Oriente, 1997.
- ÁLVAREZ, NICOLÁS EMILIO: *La obra literaria de Jorge Mañach*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979.
- Antología del cuento cubano contemporáneo*, Edición de Ambrosio Fornet. Biblioteca Era, México, 1979.
- ARIQUISTAIN, LUIS: *La agonía antillana*, Madrid, Espasa Calpe, 1928.
- AUGIER, ÁNGEL: *Cuba y Rubén Darío*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1968.
- ____, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico crítico*, La Habana, Unión, 1984.
- BALLAGAS, EMILIO: *Júbilo y fuga*, La Habana, Ediciones Héroe, 1931.
- ____, *Cuaderno de poesía negra*, La Habana, Santa Clara "La Nueva", 1934.
- ____, *Revista Fray Junípero, Cuadernos de la vida espiritual*, La Habana, 1943.
- ____, *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1944.
- ____, *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar, 1946.
- ____, *Órbita de Emilio Ballagas*, edición de Rosario Antuña, La Habana, UNEAC, 1965.
- ____, *Obra poética*, prólogo de Osvaldo Navarro, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- ____, *Poesías*, prólogo de Cintio Vitier, La Habana, Letras Cubanas, 1997.

- BRULL, MARIANO: *La casa del silencio*, introducción de Pedro Henríquez Ureña, Madrid, editorial de M. García y Galo Sáez, 1916.
- ___, Mariano *Quelques poèmes*, traducción del español de Francis de Miomandre et Paul Werrie, Editions Léquerre, 1926.
- ___, *Poemas en menguante*, París, Le moil et Pascaly, 1928.
- ___, *Canto redondo*, Ediciones GLM, París, 1934.
- ___, *Poèmes*, traducción de Matilde Pomes et Edmond Vandercammen, prefáce de Paul Valery, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poetes, 1939.
- ___, *Temps en Peine. Tiempo en Pena*, traducción de Matilde Pomes, La Maison du Poete, Bruxelles, 1950.
- ___, *Rienque...(Nada más que)*, traducción de E. Noulet, Pierre Seghers, París, 1954.
- ___, *La casa del silencio (Antología de su obra, 1916- 1954)*, prólogo de Gastón Baquero. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1987.
- ___, *Poesía reunida*, edición de Klaus Müller-Berg. Madrid, Cátedra, 2000.
- CABRERA, ROSA M.: *Julián del Casal: Vida y Obra poética*, New York, Las Américas Publishing Company, 1970.
- CAIRO BALLESTER, ANA: *El grupo minorista y su tiempo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- CARTEY, WILFRED GEORGE: *Nicolás Guillén: His Themes in Antillean Poetry*, Nueva York. Columbia University Press, 1955.
- CASANOVAS, MARTÍN (comp.): *Órbita de la revista de Avance*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2ª ed. 1972.
- Cuentos cubanos Alejo Carpentier. Antón Arrufat. José Lezama Lima y otros*, Editorial Laia, Barcelona, 1974.
- Cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, editorial Pueblo Educación, 1990.
- Cuentos cubanos*, Madrid, Editorial Popular, edición Letra Grande, 1998.
- DE ARMAS, EMILIO: *Julián del Casal: Vida y Obra poética*, New York, Las Américas Publishing Company, 1970.
- DE LA TORRE, ROGELIO: *La Obra Poética de Emilio Ballagas*, Miami, Ediciones Universal, 1977.
- DE ONÍS, FEDERICO: “Historia de los estudios hispánicos en la Universidad de Columbia”, *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Puerto Rico, Edición de la Universidad de Puerto Rico, 1955.

- DEL CASAL, JULIÁN: “Comentario biográfico y rectificaciones”, en *Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974.
- _____, *Prosa*, Tomo I, compilación, prólogo y notas de Emilio de Armas, Letras Cubanas, La Habana 1979, sección “Traducciones” (1887-1890).
- DEL TORO, CARLOS: *Fernando Ortiz y la Institución Hispanocubana de Cultura*, La Habana, 1916.
- El cuento cubano. Panorama y Antología*, edición de Pedro Izquierdo –tejido- impreso en litografía en imprento LIL, S.A., San José, Costa Rica, 1983.
- El submarino amarillo (Cuento cubano 1966-1991) Breve antología*, Selección, prólogo y notas de Leonardo Padura, Ediciones Cogoacan, S.A., México, 1993.
- FLORIT, EUGENIO: *Poema mío, 1922-1944*, México, Letras de México, 1947.
- GAETANI, FRANCIS MARION: *Nicolás Guillén: A Study on the Phonology and Metrics in His Poetry*, Nueva York, Columbia University Press, 1940.
- GARCÍA CARRANZA, ARACELI: *Cronología de Fernando Ortiz*, La Habana, 1996.
- ORTIZ, FERNANDO: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940.
- GUILLÉN, NICOLÁS: *Summa poética*, edición de Luis Íñigo Madrigal. Madrid, Cátedra, 1976.
- _____, *Obra Poética*, 2 vol., edición de Eliana Dávila, La Habana, Letras Cubanas, 1995.
- _____, *Nueva antología mayor*, edición de Ángel Augier, La Habana, Unión, 1996.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX: *Panorama histórico de la literatura cubana*, La Habana, Ed. R., 1967.
- HERNÁNDEZ, LUIS RAFAEL: “Lorca en Cuba, Cuba en Lorca,” *Hipertexto* (2007) 5.
- ICHASO, FRANCISCO: "Ideas y aspiraciones de la primera generación republicana", en *Historia de la Nación Cubana*, La Habana, Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952, Vol. VIII.
- Indice de revistas cubanas*, Introducción de Graziella Pogolotti, La Habana, Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- LARRAGA, RICARDO: *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*, Colección Polymita, Ediciones Universal, 1994.
- LE RIVEREND BRUSONE, JULIO: *La Habana*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992.
- LEANTE, CÉSAR: “El exilio en Cuba”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1989), 473-474.

- LESMESS ALBIS, MARTA: *Revista de Avance o el delirio de originalidad americano*, La Habana, Casa Editora Abril, 1997.
- LINARES PÉREZ, MARTA: *La poesía pura en Cuba*, Madrid, Playor, 1975.
- LLORENS, IRMA: *Nacionalismo y literatura. Constitución e institucionalización de la República de las letras cubanas*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998.
- LORENZO LUACES, JOAQUÍN: *Poesías escogidas*, prólogo de Sergio Chaple, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- MANZONI, CELINA (Selección y prólogo): *Vanguardistas en su tienda. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor 2007.
- MANZONI, CELINA: "Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la revista de avance" en *Iberoamericana* (1993) 1, 49, pp. 5-15.
- MAÑACH, JORGE: *La crisis de la alta cultura en Cuba*, La Habana, Imp. La Universal, 1925.
- _____, *Historia y estilo*, La Habana, Ed. Minerva, 1944.
- _____, "Reacciones a un diálogo literario. (Algo más sobre poesía vieja y nueva)", en *Bohemia*, La Habana, 16 de octubre, 1949.
- _____, *La crisis de la alta cultura en Cuba, Indagación del choteo*, edición de Rosario Rexach, Miami, Eds. Universal, 1991.
- MARINELLO, JUAN: *Sobre la inquietud cubana*, La Habana, Revista de Avance, Cuaderno mensual, 1930.
- _____, *Americanismo y cubanismo literarios*, ensayo [aparecido] en *Marcos Antilla, cuentos del cañaveral*, por Luis Felipe Rodríguez, La Habana, Ed. Hermes, 1932.
- _____, *Poética. Ensayos de entusiasmo*, Madrid, Espasa Calpe, 1933.
- MARTÍNEZ CARMENATE, URBANO: *García Lorca y Cuba: todas las aguas*, La Habana, Centro "Juan Marinello", 2002.
- MASSIELLO, FRANCINE: "Rethinking Neocolonial Esthetics: Literature, Politics, and Intellectual Community in Cuba's" en *Latin American Review* (1993) 28, 2.
- MÜLLER-BERGH, KLAUS: "Indagación del vanguardismo en las Antillas: Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Haití", en Fernando Burgos (Ed.), *Prosa Hispánica de Vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986, pp. 55-76.
- NÚÑEZ MACHÍN, ANA: *Rubén Martínez Villena*, La Habana, Editorial ciencias sociales, 1971.

- ORTIZ, FERNANDO: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1983.
- OSORIO, NELSON T. (Edición y selección): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PARAJÓN, MARIO: *Eugenio Florit y su poesía*, Madrid, Ínsula, 1977.
- RICE, ARGYLL PRYOR: *Emilio Ballagas, poeta o poesía*. México, Ediciones De Andre, 1966.
- RIPOLL, CARLOS: *La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo*, New York, Las Américas Pub. C°, 1968.
- _____, *Índice de la revista De Avance (Cuba 1927-1930)*, New York, Las Américas Pub. Co., 1969.
- _____, *Cuba en Lorca*, New York, Editorial Dos Ríos, 2007.
- ROSALES GARCÍA, JUANA: "Rubén Martínez Villena: reflexiones en su centenario", *Cuba Socialista*, (1999),16.
- SARDINHA, DENNIS: *The Poetry of Nicolás Guillén: An Introducción*, Londres, New Beacon, 1976.
- SCHWARTZ, JORGE: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Sentido de la derrota: (selección de textos de escritores españoles exiliados en Cuba)*, Edición de Jorge Domingo y Róger González. Madrid, Gexel, 1988.
- SMORKALOFF, PAMELA M.: *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba (1900-1987)*, La Habana, 1987.
- TORRE, AMALIA V. DE LA: *Jorge Mañach, maestro del ensayo*, Miami, Universal, 1978.
- VALDESPINO, ANDRÉS: *Jorge Mañach y su generación en las letras cubanas*, Miami, Eds. Universal, 1972.
- VEGA DE FEBLES, MARÍA VICTORIA: *La obra poética de Eugenio Florit*, Miami, Ediciones Universal, 1987.
- VERANI, HUGO: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Rima, Bulzoni, 1986.
- VIDELA DE RIVERO, GLORIA: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.
- VV. AA.: *Recopilación de textos sobre Juan Marinello*, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1979.

WEISS, JOAQUÍN E.: *La arquitectura colonial cubana*, La Habana-Sevilla, Junta de Andalucía, 1996.

WILLIAMS, LORNA V.: *Self and Society in the Poetry of Nicolás Guillén*, Baltimore, John Hopkins University, 1982.

IV. BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES RELEVANTES EN LA CONFIGURACIÓN DE LA TESIS: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, MARÍA ZAMBRANO, JOSÉ ÁNGEL VALENTE.

IV.1. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: AUTOR Y CRÍTICA

ALBORNOZ, AURORA DE: “Juan Ramón. Cuba. Lezama Lima y otros poetas cubanos”, en *Índice*, 1981, nº 416-417.

ALARCÓN SIERRA, RAFAEL: *Juan Ramón Jiménez, pasión perfecta*. Madrid, Espasa Calpe, 2003.

ALEGRE, ALFONSO: “El último mar de Juan Ramón Jiménez”. Prólogo a *Lírica de una Atlántida*. Barcelona, Círculo de lectores, 2000.

—, “Lírica de una Atlántida: la plenitud poética de Juan Ramón”, *Estudios Hispánicos*, 2001, Universidad de Puerto Rico, nº 1-2.

—, *1956. Crónica de un Premio Nobel*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.

Alerta (Edición facsimilar), introducción y notas de Francisco Javier Blasco, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

Alma española (Edición facsimilar), prólogo de Patricia O’Riordan, Madrid, Turner, 1978.

BABÍN, MARÍA TERESA: “Juan Ramón Jiménez en América (1936-1956)”, en *La Torre*, 1957, nº 19-20.

BAQUERO, GASTÓN: “Juan Ramón, vivo en el recuerdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanas*, 1981, nº 376-378, pp. 81-89.

BLASCO PASCUAL, JAVIER: *Poética de Juan Ramón Jiménez, Desarrollo, contexto, sistema*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

—, “Introducción a la Antología poética de Juan Ramón Jiménez”. Madrid, Cátedra, 1989.

- _____, “De actualidad y futuro a Españoles de tres mundos, Problemas y claves de una etapa de la prosa juanramoniana” en *JRJ, poesía total y obra en marcha*, edición de Cristóbal Cuevas. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 63-81.
- _____, y GÓMEZ TRUEBA, TERESA: *Juan Ramón Jiménez, la prosa de un poeta*. Valladolid, Grammalea, 1994.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, ANTONIO: *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Sedmay, 1976.
- _____, *Juan Ramón Jiménez: Nueva biografía*. Junta de Andalucía-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001.
- _____, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*. Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.
- CAMPRUBÍ, ZENOBIA: *Vivir con Juan Ramón*, ed. de Arturo Villar, Madrid, Los libros de Fausto, 1986.
- _____, *Diario 1. Cuba (1937-1939)*. Traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- _____, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*. Traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- _____, *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*. Edición, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes. Puerto Rico, Alianza Literaria, 2006.
- _____, *Epistolario I. Cartas de Juan Guerrero Ruiz (1917-1956)*. Edición de Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- CANO, JOSÉ LUIS: “Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío”, *La Torre*, 1957, nº 19-20, pp.17-28.
- _____, “Juan Ramón y la revista *Helios*”, *Clavileño*, 1956, 42.
- CANSINOS-ASSÉNS, RAFAEL: *La novela de un literato I*, Madrid, Alianza Tres, 1996.
- CAÑAS, DIONISIO: “La oquedad creadora: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, en *Insula*, 1982, nº 426, p.1.
- CRESPO, ÁNGEL: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974.
- DELIBES, MIGUEL: “Juan Ramón Jiménez en Maryland (1943-1951)”, *Revista de Occidente*, 1967, 46, pp.101-106.
- DÍEZ DE CASTRO, FRANCISCO JOSÉ: “Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez”, en *JRJ, poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 265-287.

- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: “Juan Ramón Jiménez y la joven literatura de los años veinte”, en *Poesía total y obra en marcha*. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea. Anthropos, Barcelona, 1991.
- DOMÍNGUEZ-SÍO, MARÍA JESÚS: *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 1991.
- FLORIT, EUGENIO: “La poesía de Juan Ramón Jiménez”, *La Torre*, 1957, 5, 19-2 p. 308.
- FOGELQUIST, DONALD L.: “Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez”, en *Seminario Archivo Rubén Darío*, 1963, nº 7, pp.5-16.
- FONT, MARÍA TERESA: “Espacio”, *Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ínsula, 1972.
- GARFIAS, FRANCISCO: *Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus, 1958.
- _____, *Juan Ramón en su reino*. Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO: *Juan Ramón Jiménez, teoría de una poética*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA: *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*. Universidad de Valladolid, 1995.
- _____, “Viajes y sueños de Juan Ramón Jiménez”, en *Cuatro estudios de literatura*. Valladolid, Grammalea, 1995, pp. 55-74.
- _____, “El libro de Los sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo”, en *Hispanic Review*, summer 2003, 71.3, pp. 393-413.
- GUERRERO RUIZ, JUAN: *Juan Ramón de viva voz*. Madrid, Ínsula, 1961.
- _____, *Juan Ramón de viva voz. Vols I y II*. Ed. de Manuel Ruiz Funes, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- GUERRERO, JOSEFA: “El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 1987, nº 376- 378, pp. 413-438.
- _____, *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Universidad de Deusto, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1997.
- GULLÓN, RICARDO: “Símbolos en la poesía de Juan Ramón”, en *La Torre*, 1957, 5, pp. 211-244.
- _____, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus, 1958.
- _____, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires, Losada, 1960.
- _____, “Relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez”, en *Revista de Occidente*, (1963), 93, pp. 233-248.

- ___, *El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos*. Madrid, Alfaguara, 1968.
- Indice. (Revista de definición y concordia. Madrid. 1921-1922)*. Madrid, Ediciones El Universal, 1987.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *La poesía cubana en 1936. (Colección)*. Prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez. Comentario final de José María Chacón y Calvo. La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.
- ___, “De mi Diario Poético 1936-1937 (Fragmentos)”, en *Revista Cubana*, (1937), VII, p.55.
- ___, *La estación total con las canciones de la nueva luz (1923-1936)*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- ___, *Páginas escojidas*. Edición de Ricardo Gullón. Madrid, Gredos, 1958.
- ___, *El modernismo. Notas de un curso*. Ed. de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, 1962.
- ___, *Dios deseado y deseante*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar, 1964.
- ___, *Ríos que se van*, Santander, Editorial Bedia, 1974.
- ___, *En el otro costado*, edición de Aurora de Albornoz, Madrid, Ediciones Júcar, 1974.
- ___, *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*. Edición de Eugenio Florit. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
- ___, *Sonetos espirituales (1914-1915)*, Madrid, Taurus, 1981.
- ___, *Piedra y cielo*, Madrid, Taurus, 1981.
- ___, *Guerra en España (1936-1953)*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 102.
- ___, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.
- ___, *Y para recordar por qué he venido*. Apartado VI. Polémicas literarias. Edición de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-textos, 1990, pp. 231-232.
- ___, *Ideología (1897-1957)*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.
- ___, *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ___, *Lírica de una Atlántida. (En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van)*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999.
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO: en “Juan Ramón Jiménez y la revista *Orígenes*”, en *Literatura de las Américas 1898-1998*, Universidad de León, 2000.

- MAINER, JOSÉ CARLOS: “La corona hecha trizas (La vida literaria en 1934-1936)”, *IV Coloquio segoviano sobre Historia Contemporánea*, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, p. 54. Esta intervención se publicó en las actas del coloquio: *La Segunda República Española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936*. Ed. de José Luis García Delgado, S. XXI de España, Madrid, 1988, pp. 125-157.
- JULIÁ, MERCEDES: *El universo de Juan Ramón Jiménez. Un estudio del poema Espacio*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1989.
- , “Cosmovisión en el último JRJ”, en *JRJ, poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 367-374.
- , “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”. *Hispanic Review*, 68.1, 2001, págs. 53-71.
- , “Juan Ramón Jiménez y la inmanencia modernista”, en *Unidad*, vol. III, 2001, págs. 61-81.
- , “Juan Ramón en los espacios del tiempo”, en *Revista de estudios hispánicos*, 2001, nº 1-2, XXVIII.
- NAHARRO CALDERÓN, JOSÉ MARÍA: *Entre el exilio y el interior, el “entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- , “Guerra en España, con un complemento sobre Vida y muerte de mamá Pura”. *Juan Ramón Jiménez prosista*. Ed. J. Blasco Pascual y T. Gómez Trueba. Universidad de Valladolid, 2000, pp. 115-138.
- OLMO ITURRIARTE, ALMUDENA: *La estación total de Juan Ramón Jiménez*. Universidad de las Islas Baleares, 1994.
- PALAU DE NEMES, GRACIELA: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Gredos, 1957.
- , *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. 2 vols. Madrid, Gredos, 1974.
- , *Inicios de Zenobia y Juan Ramón Jiménez en América*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- , “Juan Ramón Jiménez en el exilio: Cuba (1936-1939)”. *Letras de Deusto*, 1983, 27, pp.67-87.
- , “El fondo del exilio de Juan Ramón Jiménez” en *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” de Juan Ramón Jiménez*, edición de José María Naharro Calderón. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 253.
- PALENZUELA, NILO: “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez, poesía total y obra en marcha*. Barcelona, Anthropos, 1991.
- PAU, ANTONIO: *Juan Ramón Jiménez. El poeta en el jardín*. Madrid, Editorial Trotta, 2000.

Presencia, Año 1, número 1, enero 1938.

PRAT, IGNACIO: *El muchacho despatriado. Juan ramón Jiménez en Francia*. Madrid, Taurus, 1986.

REBOLLO SÁNCHEZ, FÉLIX: *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

RECIO MIR, ANA: *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez*. Huelva, Diputación provincial, 2002.

RÍOS, EMILIO: *Análisis del tiempo en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Bilbao, Edición propia, 1993.

_____, *Guía para explorar "Con la rosa del mundo» de Juan Ramón Jiménez*. Barcelona, La poesía señor Hidalgo, 2002.

SÁNCHEZ BARBUDO, ANTONIO: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*. Madrid, Gredos, 1962.

_____, "Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire», en *Revista Hispánica Moderna*, 1961, 27, pp. 302-319.

_____, *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1981.

_____, "Juan Ramón Jiménez, El argumento de la obra", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 1981, 376-378, pp. 473-484.

_____, "En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez", en *Actas del Congreso del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, 1983.

SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO: "El destierro en *Ideología*, el libro de los aforismos de Juan Ramón Jiménez", *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" de Juan Ramón Jiménez*, edición de José María Naharro Calderón. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 253.

SANTOS TORROELLA, RAFAEL: "La muerte, norma vocativa en la poesía de Juan Ramón Jiménez" en *La Torre*, 1957 n° 19- 20.

SANZ MANZANO, MARÍA ÁNGELES: "Rubén Darío, el hombre y el poeta revivido por Juan Ramón Jiménez". *Voz y letra*, 1997 2, pp. 33-48.

_____, "La música en el universo poético del individuo", en *Letras de Deusto*, 1999, 83, pp. 253-268.

_____, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudio de sus autobiografías, autorretratos y diarios*. Alcalá de Henares, Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2003.

VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: "Juan Ramón Jiménez en su nuestra luz", *ABC*, Madrid, 14 de marzo 1999.

VILLAR, ARTURO DEL: *Introducción a Tiempo y Espacio*, Madrid, Edaf, 1986.

_____, "La muerte, obsesión y tema de Juan Ramón Jiménez" en *Arbor*, 1975, nº 355-356, pp. 283-300.

_____, "El desdoblamiento del yo en Juan Ramón Jiménez", en *Nueva Estafeta*, 1981, 37, pp. 49-63.

IV.2. MARÍA ZAMBRANO: AUTORA Y CRÍTICA

Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano. Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2004

ANDREU, AGUSTÍN: *Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, Pretextos, Valencia, 2001.

AMORÓS, ANDRÉS: "Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro", *Litoral* II/124-125-126, pp. 63-74, 1983.

BERGAMÍN, JOSÉ: *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano de José Bergamín*, Renacimiento, Sevilla, 2004.

BUNDGAARD, ANA: *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Ediciones Trotta, 2000.

DIEGO, ELISEO: "Acerca de una muchacha llamada María", *María Zambrano. 1904-1991*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000.

DOS SANTOS DAS NEVES, MARÍA JOAO: "Ortega y Unamuno inspiradores de la razón poética", *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2004 pp. 386-392.

EGUIZÁBAL, JOSÉ IGNACIO: *Zambrano-Valente: la destrucción y el amor y otros textos*, Salamanca, Amarú ediciones, 2008.

GARCÍA MARRUZ, FINA: "De Antígona a Nina: del delirio a la esperanza", *María Zambrano. 1904-1991*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000.

GÓMEZ BLESA, MERCEDES: "Ortega, Unamuno, Zambrano: la relación entre razón-vida", en *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2004 pp. 173-180.

JIMÉNEZ CARRERAS, PEPITA: *Cartas desde una soledad. Epistolario : María Zambrano, José Lezama Lima, María Luisa Bautista, José Ángel Valente*, Madrid, Verbum, 2008.

- LEZAMA LIMA, JOSÉ: "Carta a María Zambrano", *La Gaceta del F. C. E.*, 186: 12, 1986.
- MAILLARD, CHANTAL: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MORENO SANZ, JESÚS, Y FENOY, SEBASTIÁN: "Cronología y geografía del exilio", en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 2003, 59, pp. 9-23.
- ORTEGA MUÑOZ, JUAN FERNANDO: *María Zambrano, su vida y su obra*, Málaga, Junta de Andalucía, 1992.
- REVILLA, C.: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 1998.
- ROIG BARBERÁ, RAMÓN: "María Zambrano: la búsqueda de la conciliación entre las entrañas (Unamuno) y la conciencia (Ortega)", en *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2004 pp. 325-332.
- SEGURA, ISABEL: *Viajeras a La Habana: Eulalia de Borbón, Zenobia Camprubí, María Zambrano, María Teresa León*, Barcelona, Meteora SL, 2008.
- VITIER, CINTIO: "La profesora andaluza", *María Zambrano. 1904-1991*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000.
- ZAMBRANO, MARÍA: *Los intelectuales en el drama de España*. En *Senderos*, Anthropos, Barcelona, 1986. Trotta, Madrid, 1998.
- ___, *Pensamiento y poesía en la vida española*. Siruela, Madrid, 2004.
- ___, *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996.
- ___, *El freudismo, testimonio del hombre actual*. La Verónica, La Habana, 1940.
- ___, *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*. La Verónica, La Habana, 1940.
- ___, *La confesión, género literario y método*. Siruela, Madrid, 2001
- ___, *El pensamiento vivo de Séneca*. Siruela, Madrid, 1994.
- ___, *La agonía de Europa*. Mondadori, Madrid, 1988.
- ___, *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1987.
- ___, *El hombre y lo divino*. F. C. E., México, 1955. Círculo de lectores, Madrid, 2000.
- ___, *Persona y democracia*. Editorial Anthropos, Col. Pensamiento Crítico/Pensamiento utópico, Barcelona, 1988.
- ___, *La España de Galdós*. Círculo de lectores, Madrid, 1991.

- ___, *España, sueño y verdad*. Edhasa, Barcelona, 1965. Siruela, Madrid, 1994.
- ___, *El sueño creador*. Turner, Madrid, 1986.
- ___, *La tumba de Antígona*. En *Litoral*, Torremolinos, núms. 121-122-123, 1989.
- ___, *Dos fragmentos sobre el amor*. Club Internacional del Libro, 1998.
- ___, *De la aurora*. Ediciones Turner, S.A. Madrid, 1986.
- ___, *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, 1977.
- ___, *Delirio y destino*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.
- ___, *Algunos lugares de la pintura*. Espasa-Calpe. Colección Acanto, Madrid, 1989.
- ___, *Los bienaventurados*. Siruela, Madrid, 2004.
- ___, *Los sueños y el tiempo*. Ediciones Siruela, Madrid, 1992. Siruela, Madrid, 1998.
- ___, *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Edición a cargo de Jesús Moreno Sanz. Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- ___, *Séneca*. Ediciones Siruela, Madrid, 1994. Siruela, Madrid, 2002.
- ___, *Horizonte del liberalismo*. Ediciones Morata, Madrid, 1996.
- ___, *Unamuno*. Edición de Mercedes Gómez Biesa, Debate, Barcelona, 2003.
- ___, “La Cuba secreta”, *Orígenes* (La Habana), año V, núm. 20, 1948.
- ___, “José Lezama Lima en La Habana”, *Índice* (Madrid), núm. 232, junio 1968.
- ___, “Cuba y la poesía de José Lezama Lima”, *Ínsula* (Madrid), núm. 260-261, julio-agosto. 1968.
- ___, “Miguel de Molinos, reaparecido”, *Ínsula* (Madrid), año XXX, núm. 338, enero 1975.
- ___, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, *El País* (Madrid), año II, 27 de noviembre, 1977.
- ___, “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, en *Punto Cero (Poesía 1953-1979)* de José Ángel Valente, Seix Barral, Barcelona 1980; *Quimera. Revista de literatura* (Barcelona) núm. 4, febrero 1981.
- ___, “Poeta, profeta Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula* (Madrid), año XXXVI, núms. 416-417, julio-agosto 1981.
- ___, “Del conocimiento pasivo o saber de quietud”, *Cuadernos del Norte* (Oviedo) núm. 8, agosto 1981.
- ___, “Saludo a Octavio Paz”, *El País* (Madrid), núm. 1855, 23 de abril 1982.

___, "Calvert Casey, el indefenso: entre el ser y la vida", *Quimera. Revista de Literatura* (Barcelona), núm. 26, diciembre 1982.

___, "José Lezama Lima, vida y pensamiento", *ABC*, 7 de mayo, 1988.

IV.3. JOSÉ ÁNGEL VALENTE: AUTOR Y CRÍTICA

BENLABBAH, FATIHA: *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2008.

DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO: *Limos del verbo (José Ángel Valente)*. Madrid, Verbum, UNED, 2002.

FERRARI, AMÉRICO: "José Ángel Valente y la poesía hispanoamericana" en *El encuentro. Literatura de dos mundos*. Ed. Victorino Polo García. V Centenario, Murcia, 1993, pp. 213-214

GAMONEDA, ANTONIO: *Valente: texto y contexto*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2007.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, TERESA: *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995.

LÓPEZ CASTRO, ARMANDO: *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León / Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

___, *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Ourense, Abano y Diputación, 2000.

REAL RAMOS, CÉSAR (Ed.): *El vuelo alto y ligero. Antología de José Ángel Valente*. Introducción, edición y notas de César Real Ramos. Salamanca, Europa Artes Gráficas, S.A., 1998.

RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO: *José Ángel Valente*. Madrid, Taurus, El Escritor y la Crítica, 1992.

___, *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Lugo, Axac, 2008.

VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: "Ensayo sobre Miguel de Molinos" y edición de Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, seguida de la "Defensa de la contemplación", por vez primera impresa, Barcelona, Barral, 1974.

___, *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

___, *Noventa y nueve poemas*, por José-Miguel Ullán, Madrid, Alianza, 1981.

___, *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982.

___, *Entrada en materia*, por Jacques Ancet, Madrid, Cátedra, 1985.

- ___, *Lectura en Tenerife*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1989.
- ___, “Anotaciones preliminares” y edición de Miguel de Molinos, *Guía espiritual. Defensa de la Contemplación (Fragmentos)*, Madrid, Alianza, 1989.
- ___, “Variaciones sobre el pájaro y la red” precedido de “La piedra y el centro”, Barcelona, Tusquets, 1991.
- ___, “Noticia incierta”, prólogo a San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y Poesías*. Manuscrito de Jaén, vol. II, Junta de Andalucía - Turner, Madrid, 1991.
- ___, *Material Memoria (1979-1989)*, Madrid, Alianza, 1992.
- ___, *Las palabras de la tribu*. Madrid, 1971; 2.^a ed. brevemente aumentada, Barcelona, Tusquets, 1994.
- ___, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, con José Lara Garrido, Madrid, Tecnos, 1995.
- ___, *Notas de un simulador*, Madrid, La Palma, 1997.
- ___, *El fulgor*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998.
- ___, *Obra poética. 1. Punto cero (1953-1976)*, Madrid, Alianza, 1999.
- ___, *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, por el autor, Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002.
- ___, *Elogio del calígrafo*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002.
- ___, *La experiencia abisal*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004.
- ___ *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- ___ *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna e introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- VVAA. *Referentes europeos en la obra de Valente*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2008.

V. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLÁN, JOSÉ LUIS: *El exilio español de 1939*, 6 Tomos, Taurus, Madrid, 1976.
- AGUSTÍN, SAN: *Confesiones*, Madrid, Aguilar, 1942.

- _____, *La ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1958.
- ALBERTI, RAFAEL: *La arboleda perdida*, Madrid, Seix Barral, 1976.
- ALLAIN-CASTRILLO, MONIQUE: *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Gredos, Madrid, 1995.
- ALONSO, DÁMASO: *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942.
- _____, *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1973.
- _____, “Claridad y belleza en Soledades”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982.
- AMBROSIO, SAN (Obispo de Milán): *Tratado de Las Vírgenes*, Madrid, Renacimiento, 1915.
- AMO, JULIÁN Y SHELBY, CHARMON: *La obra impresa de los intelectuales españoles en América 1936-1945*, Colección documentos ANABAD, Madrid, 1994.
- ANDERSEN IMBERT, ENRIQUE: *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- ARTIGAS, MIGUEL: *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.
- _____, *Góngora: resumen biográfico*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1927.
- _____, *Semblanza de Góngora*. Madrid, Blas, 1928.
- ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL: *Leyendas de Guatemala*, Editorial Universidad de Costa Rica, Colección Archivos, 2000.
- AZÚA, FÉLIX DE: *Edgar en Sephan*, Barcelona, Lumen, 1971.
- BALAKIAN, A.: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BALTHASAR, U. VON, “Gloria. Una estética teológica”, en *Estilos laicales*, (1986), 3.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO: *El cuento español en el siglo XIX*, Revista de Filología Española, anejo L, C.S.I.C., Madrid, 1949.
- _____, *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Oeuvres Complètes*, París, La Pléiade, 1961.
- BELLINI, GIUSEPPE: *Quevedo in América*, Milán, La Goliardica, 1966.
- _____, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Larrea, Andrade, Paz, Neruda, Borges*, New York, Torres Library of Literary Studies, 1976.

- BORGES, JORGE LUIS: “Quevedo”, en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.
- BOSSUET, JACQUES BÉNIGNE: *Meditaciones sobre el Evangelio*, Barcelona, Ed. Iberia, 1955.
- BOVER, JOSÉ MARÍA: *La asunción de María: estudio teológico histórico sobre la asunción corporal de la virgen a los cielos*, Madrid, Editorial Católica, 1951.
- BÜRGER, CHRISTIA Y BÜRGER, PETER: *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 1981.
- BUYTENDIJK, F.J.J.: *El juego y su significado. El juego en los hombres y en los animales como manifestación de impulsos vitales*, Madrid, Revista de Occidente, 1935.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *El gran teatro del Mundo*, Barcelona, Crítica, 1997.
- CALVO CARILLA, JOSÉ LUIS: *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- CANO BALLESTA, JUAN: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- CARILLA, EMILIO: “Quevedo en América: Sor Juana, Caviedes y el padre Aguirre”, en *Quevedo entre dos centenarios*, Tucumán, Universidad Nacional, 1949.
- CASTRO, SECUNDINO: “Experiencia de Cristo”, en *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Espiritualidad, 1990.
- CERDÁ, HERNÁN LAVÍN: *Cambiar de religión*, Santiago de Chile, Ediciones Renovación, 1967.
- CERVANTES, MIGUEL DE: “Novela de la Señora Cornelia” en *Novelas Ejemplares, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 2003.
- CHANTAL, MAILLARD: *El crimen perfecto*, Madrid, Ed. Tecnos, 1993.
- CHESTERTON, G. K.: *San Francisco de Asís*, Barcelona, Juventud, 1944.
- CICERÓN: *Cartas I. Cartas a Ático (1-161)*, Introducción, edición y notas de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, Madrid, Gredos, 1996.
- CLAUDEL, PAUL: *El Libro de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Losada, 1941.
- COLLI, GIORGIO: *La sabiduría griega*, Madrid, Trotta, 1999.
- COROMINAS, JOAN: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1997.
- CORREA CALDERÓN, EMILIO: *Baltasar Gracián: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.

- CORTÁZAR, JULIO: *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969.
- CORTÉS, DONOSO: *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, Buenos Aires, Editorial América, 1943.
- D'ORS, EUGENIO: *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1944.
- DANTE ALIGHIERI: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1986.
- _____, *Divina Comedia*, edición de Giorgio Petrocchi, Madrid, Cátedra, 1988.
- DE CAMPOS, AUGUSTO: *Mallarmargen*, Río de Janeiro, NoaNoa, 1971.
- DIEGO, GERARDO (Ed.): *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Alianza Tres, 1979, segunda edición.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO J.: *Poesía, pasión y vida. Ensayos y estudios del 27*, Málaga, Centro Cultural del 27, 2001.
- DÍAZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1988.
- _____, *Un pasado, un presente: el Siglo de Oro español entre nuestros contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- DU BOSS, CHARLES: *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Ediciones Troquel, 1955.
- DUHAMEL, GEORGES: *Paul Claudel. Le philosophe – Le poète – L'écrivain – Le dramaturge. Suivi de Propos critiques*, París, Mercure de France, MCMXIX.
- ECKHART: *El libro del consuelo divino*, Buenos Aires, Aguilar, 1955.
- ELIADE, MIRCEA: *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954.
- ELLIOT, T. S.: *La idea de una sociedad cristiana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- EURÍPIDES: *Electra*, Madrid, Gredos, 1994.
- EUSEBIO DE CESAREA: *Historia Eclesiástica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.
- FAGGIN, GIUSEPPE: *Eckhart y la mística medieval alemán.*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R.: *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1921.
- FRIES, HEINRICH: *Teología fundamental*, Barcelona, Herder, 1987.
- GARAGALZA, LUIS: *La interpretación de los símbolos. Hermeneútica y Lenguaje en la filosofía actual*, Presentación de A. Ortiz-Osés, Barcelona, Anthropos, 1990.

- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, “Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1970), XLVI, pp. 371-408.
- ___, “Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1976), LII, pp. 101-133.
- ___, “Montería y cetrería a lo divino”, en *Literatura y arte. Estudios dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*, v. II, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1979.
- ___, “Guía estética de las ínsulas extrañas”, en *Ínsula*, (1991) 537.
- ___, *Filología y mística. San Juan de la Cruz. Llama de amor viva*, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Prosas Completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL: *Acelerado sueño. Memoria de poetas del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- GARCILASO DE LA VEGA: *Obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.
- GERARD, ROBERT: *Les chemins divers de la connaissance*, Préface de Paul Valéry. París, Vanoest, 1944.
- GIMFERRER, PERE: *Rimbaud y nosotros*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005.
- GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO: “El límite de la tierra y el mar”, en *Paisajes del placer y de la culpa*. Madrid, Tecnos, 1997.
- GÓNGORA, LUIS DE: *Vingt-quatre sonnets de don Luis de Gongora y Argote*, traduits par Francis de Miomandre; décorés de 24 dessins inédits de Garcia Benito, París, François Bernouard, 1921.
- ___, *Góngora XX sonnets*, Traduits en français par Z. Milner et accompagnés d'illustrations de Ismael Gómez de la Serna, París, Cahiers d'art, 1928.
- ___, *Vingt poèmes de Gongora*, Traduits par Z. Milner et ornés de vingt hors-texte par Pablo Picasso, París, Roger Lacourrière, 1948.
- GONZÁLES, JOSÉ LUIS: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbahola, 1942.
- GONZÁLEZ-ARINTERO, JUAN: *Cuestiones místicas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- ___, *La evolución mística en el desenvolvimiento y vitalidad de la Iglesia*, Madrid, Editora Católica, 1959.

- GOURMONT, RÉMY DE: *Promenades Littéraires*, Quatrième série, París, Mercure de France, 1912.
- GRACIÁN, BALTASAR: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1944.
- GRATRY, ALPHONSE-JOSEPH: *El conocimiento de Dios*, Montevideo, Pegaso, 1941.
- HAMMAN, ADALBERT G.: *Oraciones de los primeros cristianos*, Madrid, Rialp, 1956.
- HATZFELD, HELMUT: *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964.
- HAUSER, ARNOLD: *El manierismo: La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- HEIDEGGER, MARTÍN: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
- HELMAN, EDITH: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- HOCHE, GUSTAV RENÉ: *El manierismo en el arte Europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- IGNACIO DE LOYOLA: *Obras Completas*, BAC, Madrid, MCMLXXVII.
- _____, <http://www.descartes.org.ar/col2005testa.htm> - [ftn13# ftn13](#) *Obras de San Ignacio de Loyola*, ed. De Ignacio Iparraguirre, S.I, segunda edición, Madrid, BAC, 1963.
- JAMMES, ROBERT: *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967.
- JENKYNS, RICHARD: *El legado de Roma*, Madrid, Ed. Crítica, 1995.
- JIMÉNEZ, JOSÉ: *Cuerpo y tiempo: la imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino, 1993.
- JOYCE, KLAUSS STANISLAUS: *Mi hermano James Joyce*, Buenos Aires, ed. Adriana Hidalgo, 2000.
- JUAN DE LA CRUZ, SAN: *Les Cantiques Spirituales de Saint Jean de la Croix*, Préface de PaulValéry, París, Chez Louis Rouart et Fils, 1941.
- _____, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- _____, *Poesía*, Ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.
- KESSLER, HANS: *La Resurrección de Jesús. Aspecto bíblico, teológico y sistemático*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989.
- LALANDE, FRANÇOISE: *La madre de Rimbaud*, Madrid, Funambulista, 2004

- LAO-TSE: *Tao Tö King*, París, Gallimard, 1967.
- LINK, HENRY C.: *The Return to Religion*, New York, Macmillan Company, 1936.
- LÓPEZ MOLINA, BLAS: *El hombre, imagen de Dios. Introducción al pensamiento medieval. Tomás de Aquino: Suma teológica*, Granada, Universidad de Granada, 1987.
- MACCISE, CAMILO: “Lectura latinoamericana de San Juan de la Cruz”, en *Experiencia y pensamiento de San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, 1990.
- MAINER, JOSÉ CARLOS: “La corona hecha trizas (La vida literaria en 1934-1936)”, *IV Coloquio segoviano sobre Historia Contemporánea*, dirigido por Manuel Tuñón de Lara. (Esta intervención se publicó en las actas del coloquio: *La Segunda República Española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936*. Ed. de José Luis García Delgado, SIGLO XXI de España, Madrid, 1988.)
- MALLARME, STEPHANE: *Oeuvres Complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. París, Gallimard, La Pléyade, 1945.
- _____, *Divagations*, París, Fasquelle, 1949.
- _____, *Antología de Mallarmé*, Madrid, Visor, 1971.
- _____, *Poesía Completa*, Barcelona, Río Nuevo, 1979.
- _____, *Prosas de Mallarmé*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- MARCHESE, ANGELO Y FORRADILLAS, JOAQUÍN: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Madrid, Ariel, 2000.
- MARÍAS, JULIÁN: *San Anselmo y el insensato, y otros estudios de Filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.
- MARXSEN, WILLI: “Antecedentes de la idea de la resurrección en la historia de la religiones”, en *La resurrección de Jesús de Nazaret*, Ed. Herder, Barcelona, 1974.
- MÉNDEZ OEREIRA, O.: “Quevedo, muy del siglo XVII y muy del siglo XX”, *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*, (1945), 4, pp. 3-16.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974.
- MENÉNDEZ, A.G.: *Vida de San Alberto Magno Doctor de la Iglesia*, Almagro, Padres Dominicos, 1932.
- MILNER, ZDZISLAW: *La formation des figures poetiques dans l'oeuvre cultiste de Góngora*, Kraków, W. Ksiegarni Gegethner, 1929.

- MILTON, JOHN: *El Paraíso perdido*, Edición de Esteban Pujals, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.
- MOLINOS, MIGUEL DE: *Guía espiritual*. Edición de Joaquín Entrambasaguas, Madrid, Ed. Aguilar, 1935.
- , *Guía espiritual*. Edición crítica, introducción y notas de José Ignacio Tellechea Idígoras, Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.
- MONDOR, HENRI: *Vie de Mallarmé*, París, Gallimard, 1943.
- MONTAIGNE, MICHEL DE: *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MORRIS, C.B.: *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988.
- NERUDA, PABLO: *Caballo Verde para la Poesía*, con prólogo de Pablo Neruda y J. Lechner en Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, reedición facsimilar 1974.
- NIEREMBERG, JUAN EUSEBIO: *Diferencia entre lo temporal y eterno, y crisol de desengaños*, Ed. de Pablo Riera, Barcelona, Librería Religiosa 1862.
- OROZCO DÍAZ, EMILO: *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947.
- , (Ed.) *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*, prólogo de José Ortega y Gasset, Editores Panamericanos Asociados, Ciudad de México, 1955.
- ORTIZ-OSÉS, ANDRÉS: “Para una hermenéutica simbólica del Evangelio: la filosofía de Jesús de Nazaret”, en *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1986.
- , *La nueva filosofía hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 3 .Postmodernismo. Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- PAYNE, STEVEN: *St. John of the Cross and the cognitive value*, Boston, Kluwer Academic Publishers, 1990.
- PAZ, OCTAVIO: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- , *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- , *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- PENNA, ANGELO: *San Jerónimo*, Barcelona, Luis Mirade, 1952.
- PERA, CRISTÓBAL: *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, Berna, Peter Lang, 1997.

- PETRICONI, H.: *Góngora und Darío* (Die neueren Sprachen, junio 1927, págs. 261-272).
- PRAZ, MARIO: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- PUENTE SANTIDRIÁN, PABLO: *La terminología de la Resurrección en Tertuliano. Con un excursus comparativo de esta con la correspondiente en Minucia Felix*, Publicaciones de la Facultad de Teología del Norte de España, Sede de Burgos. Ediciones Aldecoa, Burgos, 1987.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE (coord.): *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Castalia, Madrid, 1995.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE: *Prosa completa de Quevedo*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003-2005.
- ___, *Los mejores textos en prosa*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Homo Legens, 2006.
- RAYMOND, MARCEL: *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- REINHARDT, ELISABETH: *La dignidad del hombre en cuanto imagen de Dios. Tomás de Aquino ante sus fuentes*, EUNSA, Pamplona, 2005.
- REYES, ALFONSO: *Visión de Anáhuac*, Madrid, Biblioteca de Índice, 1923.
- ___, *Pasado inmediato, Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, XII, 1960.
- ___, "Correo literario", *Libra*, 1929, edición facsimilar, México, El Colegio de México, 2003.
- RIBADENEIRA, PEDRO DE: *El Príncipe cristiano*, Buenos Aires, Sopena, 1942.
- RIMBAUD, ARTHUR: *Ouvres Complètes*, París, Gallimard, La Pléyade, 1972.
- ___, *Poesía*, "Introducción", Nicaragua, Biblioteca Popular de Cultura Universal, 1989.
- ___, *Prosa Completa*, ed. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1997.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS: *La poesía, la música y el silencio*, Sevilla, Renacimiento, 1994.
- ROSALES, LUIS: *Obras Completas. Estudios sobre el Barroco*, Edición de Félix Grande, Antonio Hernández, Guadalupe Grande, Madrid, Trotta, 1997.
- RUBÉN, DARÍO: *Cuentos Completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- ___, *Obras Completas. Poesía*, Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

- RUIZ, FRANCISCO, “La noche oscura es noche de pasión, en el doble sentido de esta palabra: pasión de Cristo, pasión de amor”, en *Místico y Maestro. San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, 1986.
- RUSELL, BERTRAND: *Por qué no soy cristiano*, Hermes, México, 1959.
- SAGRADA BIBLIA. Versión directa de las lenguas originales por Alberto Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- SALINAS, PEDRO Y GUILLÉN, JORGE: *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- SANTAYANA, GEORGE: *La idea de Cristo en los Evangelios*, Buenos aires, Editorial Sudamericana, 1946.
- SCHELER, MAX: *De lo eterno en el hombre: la esencia y los atributos de Dios*, Traducido del alemán por Julián Marías. Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- SENABRE, RICARDO, “Observaciones sobre el texto del Auto de los Reyes Magos”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977.
- SHEPPARD, D., “Resonancias de Quevedo en la poesía española contemporánea”, *Kentucky Foreign Language Quarterly*, (1962), IX, pp. 105-113.
- SIMONS, EDISONS: *Poética de Mallarmé*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- SORIA OLMEDO, ANDRÉS (Comisario): *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997.
- STARKIE, EMID: *Arthur Rimbaud. Una biografía*, Madrid, Siruela, 2007.
- STEINER, GEORGE: *Presencias reales*, Barcelona. Destino. 2001.
- STRAUSS, WALTER A.: *Descent and Return. The orphic theme in modern Literatura*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1971.
- THOMAS, LUCIEN-PAUL: *Góngora et le gongorisme, considérées dans leurs rapports avec le marinismo*, París, Hayez, 1911.
- _____, *Don Luis de Góngora y Argote*, París, La Renaissance du Livre, 1931.
- TODÓ, L. M.: *El Simbolismo*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- TOMÁS DE AQUINO, SANTO: *Suma Teológica*, Madrid, Editorial Católica, 1947-1948.
- TRÍAS, EUGENIO: *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- _____, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991
- _____, *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 1996.

- _____, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.
- TU FU: *Selected poems*, Pekín, Foreign Languages Press, 1964.
- VALERY, PAUL: *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, La Pléyade, 1957.
- _____, *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor, 1993.
- VALMIKI: *El Ramayana*, Barcelona, José Janés Editor, 1952.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE: *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2001.
- VOLTAIRE: *Crítica religiosa*, Imprenta Clarasó, Barcelona, 1919.
- VON RUDLOFF, LEO: *Breve teología para laicos*, Buenos Aires, Desclé de Brouwer, 1955.
- VV.AA.: *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe 1939-1989*, Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico, A Coruña, Ediciones do Castro, 1991.
- VV.AA.: *El exilio cultural de 1939*, Actas del II Congreso Internacional, UNED, Toledo, 2002.
- VV.AA.: *El exilio cultural de 1939, sesenta años después*, Actas del I congreso Internacional, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001.
- VV.AA.: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, vol. I, Granada, 1979.
- VV.AA.: *Panorama de Nuestra América. La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- VVAA.: *Cuentos Cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, Equipo Editorial, Madrid, 1968.
- WAGNER DE REYNA, ALBERTO: *Introducción a la liturgia*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- WEISBACH, WERNER: *El barroco, arte de la contrarreforma*, Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- WILSON, J.A.: *La cultura egipcia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- WORRINGER, WILHEM: *El arte egipcio: problemas de su valoración*, Buenos Aires, Revista de Occidente, Argentina, 1947.
- _____, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1947.
- XIRAU, RAMÓN: *Vida y obra de Ramón LLull. Filosofía y mística*, México, Orión, 1946.

ZAVALA, IRIS: “La muerte en la poesía de Quevedo. Tema del siglo XX”, en *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, México, Universidad veracruzana, 1965.

XI. ANEXOS

ANEXO I

CENTENARIO DE JOSÉ LEZAMA LIMA (1910-2010)

PROYECTO DE EDICIÓN DE
LOS *ENSAYOS COMPLETOS*
DE JOSÉ LEZAMA LIMA

PRIMERA
FASE DE PUBLICACIÓN

I. ANALECTA DEL RELOJ
(1953)

II. LA EXPRESIÓN AMERICANA
(1957)

III. TRATADOS EN LA HABANA
(1958)

IV. LA CANTIDAD HECHIZADA
(1970)

SEGUNDA
FASE DE PUBLICACIÓN

(Por confirmar orden cronológico o temático)

V. ENSAYOS DISPERSOS
Los primeros años
(1930-1944)

VI. ENSAYOS DISPERSOS
Los años de Orígenes
(1944-1956)

VII. ENSAYOS DISPERSOS
(1957-1976)

PRIMERA
FASE DE PUBLICACIÓN

I

LA ANALECTA DEL RELOJ

EDICIÓN DE
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO⁹²⁸

CON LA COLABORACIÓN DE

RUBÉN RÍOS-ÁVILA⁹²⁹
El secreto de Garcilaso

ALFONSO ALEGRE HEITZMANN⁹³⁰

⁹²⁸ Carmen Ruiz Barrionuevo. Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Entre sus publicaciones dedicadas a Lezama caben destacar: *El "Paradiso" de Lezama Lima*, Madrid, Insula, 1980; "Paradiso o la aventura de la imagen" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, III (1980), pp. 221-234 y "Enemigo rumor de José Lezama Lima" en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Poesía. Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 171-186

⁹²⁹ Rubén Ríos-Ávila. Escritor y Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Es autor de la Tesis Doctoral *A Theology of absence: The poetic System of José Lezama Lima*, Ithaca, Cornell University, 1983, y de los artículos "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé", en *Latin American Literary Review*, (1980), n° 8, pp. 242-255, "Lezama, Carpentier y el Tercer Estilo", en *Revista de Estudios Hispánicos*, (1983), n° 10, pp. 43-59, "La imagen como sistema" en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, op. cit. pp. 125-132 y "Las vicisitudes de Narciso: Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento," *Revista de estudios hispánicos*, (1992), n° 19, pp. 395-410.

⁹³⁰ Alfonso Alegre Heitzmann. Poeta y ensayista. En 1987 fundó con Victoria Pradilla la revista semestral de poesía y arte *Rosa Cúbica*. En 1999 realizó la edición crítica de la poesía última de Juan Ramón Jiménez, que bajo el título *Lírica de una Atlántida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, reúne los cuatro libros de poemas escritos en América durante su exilio. Es también autor de "El epistolario de Juan Ramón Jiménez" en *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, (2005) n° 705, pp. 30-35; "Sólo lo difícil es estimulante", en colaboración con David Huertas, *Letras libres*, (2004), n° 72, pp. 37-44; "Lírica de una Atlántida: la plenitud poética de Juan Ramón Jiménez," *Revista de estudios hispánicos*, (2001), n° 28, pp. 49-64 y "El fondo transparente en la poesía del último Juan Ramón Jiménez" en *Er: Revista de filosofía*, (1999), n° 24-25, pp. 187-206. Actualmente edita el *Epistolario Completo* de Juan Ramón Jiménez, del que ha aparecido *Juan Ramón Jiménez. Epistolario I. 1898-1916*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006. Próximamente aparecerán *Epistolario II. 1916-1936* y *Epistolario III. 1936-1958*. Recientemente ha publicado *Juan Ramón Jiménez, 1956. Crónica de un Premio Nobel*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, en el que se reproduce el telegrama de la Revista *Orígenes* a Juan Ramón Jiménez con motivo de la concesión del Premio Nobel: "Sr. Don Juan Ramón Jiménez apartado 1933/Universidad de Río Piedras P R / Profunda alegría en amigos de *Orígenes*. Nuestra / felicitación y saludo más fervoroso. / José Lezama lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, / Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Julián Orbón, Lorenzo García / Vega y Octavio Smith", p. 219. En la revista *Letras Libres* escribió el artículo "José Lezama Lima" donde dejó constancia de su gran aprecio por el poeta cubano: "En una nota hasta hace muy poco inédita, Lezama escribe: "El alma se da en la sombra", y precisa: "frase oída a un guitarrero cubano". Acudir a Lezama Lima, entrar de nuevo en su obra, es siempre penetrar en la luz a través de la sombra, en la infinita sorpresa, en el asombro, en la fulguración oscura. No importa que lo que leamos sea un poema o un ensayo, una entrevista o una anotación de su diario, una carta o una breve nota en un cuaderno de apuntes. Nada es aquí gratuito; todo parece nacer de una sola realidad, de un universo plenamente coherente cuyo centro y razón de ser es

Coloquio con Juan Ramón Jiménez

ARNALDO-CRUZ MALAVÉ⁹³¹
Julián del Casal

THOMAS BARÈGE⁹³²
Sobre Paul Valéry

JOSÉ PRATS SARIOL⁹³³
X y XX

siempre la imagen poética y el espacio vacío que la genera. Su "barroquismo", al que con mayor o menor fortuna suele referirse la crítica al hablar de su obra, es siempre —parafraseando a Antonio Machado— “ascua de veras”. No hay, en realidad, “fuego de artificio”; tampoco hay “obra menor”. Hasta la más pequeña anotación cotidiana, cuyo sentido necesariamente hoy se nos escapa, parece integrarse en el corpus de su obra del modo natural con el que se integrara en su vida: como parte preciosa de un todo de progresión infinita en el que la imagen nos lleva”, en <http://www.letraslibres.com/index> [20/07/2006]

⁹³¹ Arnaldo Cruz-Malavé. Puerto Rico. Profesor Asociado de Literatura Latinoamericana y Literatura Comparada y Director Asociado del Latin American and Latino Studies Institute de Fordham University en Nueva York. Autor de *El primitivo implorante: el “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima*, Amsterdam, GADAPI-Rodopi, 1994. Su última publicación es *Queer Latino testimonio, Keith Haring, and Juanito Xtravaganza: hard tails*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁹³² Thomas Barège. Doctorando en la Universidad de Orleans, Francia, durante el Programa de Literatura Comparada dirigido por William Marx. Recientemente ha finalizado su Tesis Doctoral: “La pensée figurative du monde, Proust et Lezama Lima.”

⁹³³ José Prats Sariol. Escritor cubano. Desde el 2006 trabaja como Profesor en la Universidad de Puebla, México. Formó parte del grupo de jóvenes que asistió al “Curso Delfico” que amistosamente Lezama ofrecía en su casa de Trocadero. Realizó el prólogo a José Lezama Lima: *La Habana. JLL interpreta su ciudad*, Madrid, Verbum, 1991, pp. 17-31, el prólogo a José Lezama Lima: *La materia artizada*, op. cit. pp. 96, p. 9-20; el epílogo de *Conversación con Gastón Baquero*. Edición de Felipe Lázaro con prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Madrid, Betania, 1994. También ha publicado *Estudios sobre poesía cubana*, Ciudad de La Habana, Unión, 1980; *Criticar al crítico*, La Habana, Unión, 1983; *Por la poesía cubana*, Vedado, Ciudad de La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1988. Recientemente ha publicado “Las décimas de Lezama”, en *José Lezama Lima y la mitificación barroca*. op. cit. pp. 51-60. Recientemente ha declarado: “El Curso Delfico (la abertura palatal, el horno transmutativo y la galería aporética) es mi mayor orgullo iniciático, como he escrito en varios ensayos. Ahora preparo Lezama Lima: el azar concurrente, libro donde dedico una zona al promotor cultural y al singular maestro... Tuve el privilegio —y recibí el compromiso— de la amistad de Lezama, que bautizó a mi hija Ariadna para que fuéramos compadres, co-padres. El desafío de su obra es más fuerte que los avatares políticos, algo intolerable para una ideología totalitaria, para un líder que se ha identificado —como Hitler y Stalin— con el país. Cree que es Cuba, perversa sinécdoque. Lezama y su galaxia sabrán sacudir ese polvo radiactivo, como la cultura cubana. Una vez tuve que rectificarle al amigo Severo Sarduy el título de su excelente estudio para la edición crítica de *Paradiso*. Había escrito “El heredero” y aceptó el cambio por “Un heredero”... La vanidad de algunos ha sido y es vergonzosa, para colmo llena de mentiras, como algunos de los “testimonios” oportunistas que se recogen en el libro *Cercanía de Lezama*. Este año leí otro embuste en Alemania... Lezama da lustre, ah, el ser humano y sus miserias. Él mismo se reía irónicamente de los que tras el Caso Padilla y el Congreso Nacional de Educación y Cultura (abril de 1971), dejaron de visitarle, de llamarlo, de mencionarlo. Como sabes, no le publicaron más hasta después de su muerte, en 1976. Inmediatamente el Poder se quiso adueñar de quien ya no era espina sino rosa.” De consulta en <http://baracuteycubano.blogspot.com/2006/04/jose-prats-sariol-y-el-estado-del.html> [04/05/2009]

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA⁹³⁴
Sierpe de don Luis de Góngora

ENRIQUE MÁRQUEZ⁹³⁵
Las imágenes posibles

CÉSAR SALGADO⁹³⁶
ARMANDO VALDÉS-ZAMORA⁹³⁷

⁹³⁴ Roberto González Echevarría. Profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Yale. Doctorado en lenguas románicas en 1970, ha recibido doctorados honoris causa del Colgate University en 1987, la Universidad de South Florida en el 2000, y la Columbia University en el 2002. En 1999 fue electo a la *American Academy of Arts and Sciences*. Fue profesor en Yale de 1970 a 1971 y en Cornell de 1971 a 1977, donde estuvo entre los fundadores de *Diacritics*, revista dedicada a la teoría crítica. Desde 1977 es profesor en Yale, donde ocupa la cátedra Sterling Professor of Hispanic and Comparative Literature. En relación a Lezama ha publicado “Lezama Lima, antólogo”, *Lateral: Revista de Cultura*, (2002), n.º. 95, p. 8; “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto” en *Hispania*, (2001), n.º 3, 2001, pp. 428-440 “Apetitos de Góngora y Lezama” en *José Lezama Lima*. Edición de Eugenio Suárez-Galbán, *op. cit.*, pp. 294-311; “Lo cubano en “*Paradiso*”, en el *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, *op. cit.* pp. 31-52. Su última publicación es *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla, Renacimiento, 2008.

⁹³⁵ Enrique Márquez. Director del Programa de Lenguas Extranjeras en la Florida Gulf Coast University. Publicó *José Lezama Lima: bases y génesis de un sistema poético*. New York, American University, 1991. Valora la obra de Lezama, en especial a partir del concepto de la *imago*, en estos términos: “La imagen histórica daría los indicios (providenciales) para imaginar cómo renovarnos interiormente, como un grupo de “primitivos” se reconocen entre sí y hacen su entrada en la historia. Puede decirse que el drama histórico de la imagen, sea cual fuere su “contenido”, es la confrontación que haríamos entre el Origen universalizado y serializado en imágenes, y una secuencia temporal en la cual estamos y sentimos como Final. Poetizamos una identidad colectiva mediada entre el comienzo y el fin. No se trata de un individuo, sino de la concreción poética de un grupo. Si es así y se aplica a la faena, la coral que Lezama se imagina adiestrando sabrá plasmar su origen en tres aspectos: tendrá memoria de un pasado inmenso, sabrá imitar al primitivo o renovar su conciencia colectiva, y podrá inventarse en esa otra sucesión temporal que es la imagen y que opera en la historia con el azar. Combinará la contemplación eterna del origen y la acción efímera del instante. De las limitaciones de la bestia biológica recordará que la obsesión por los objetos oscilantes en el futuro nunca le dejará ser plenamente humano, salvo si se ocupa en objetos imposibles como Dios o la resurrección. Recordará que al bárbaro no le interesa la memoria, sino las posibilidades de poder inmediato sobre el mundo en torno. Recordará que barbarie es sinónimo de opacamiento grave de la imaginación; también el comienzo de un sublime despertar”, en *José Lezama Lima y Giambattista Vico: lo natural, lo histórico* *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen. III. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Editor Antonio Vilanova. Barcelona, PPU, 1992, p. 794.

⁹³⁶ César Augusto Salgado. Profesor de español y literatura comparada en la Universidad de Austin, Texas. Ha publicado *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. London, Associated University Presses, 2001, y los artículos “Hybridity in New World Baroque” en *Theory The Journal of American Folklore*, (1999), Vol. 112, n.º 445, pp. 316-331; “Fantasticidad y sobrenaturaleza: confluencias de Lezama y Borges en la esfera de Pascal”, ponencia presentada en el *Tercer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica* celebrado en la Universidad de Texas, Austin, septiembre de 2001. Este trabajo aparecerá también en las Actas del Coloquio, aun en producción. Trabajo conocido por cortesía del autor, como este último que envió al doctorando: “La era pospuesta: impresiones sobre “la industria Lezama”, 1989-2006”, en la que el profesor Salgado resume su relación con el legado Lezama: “Han pasado cuarenta años de la publicación de *Paradiso*, treinta después de la muerte de Lezama, trece tras mi primera consulta de los papeles de Lezama y mi primera visita a la Habana, y cinco tras publicarse mi libro. El estado de los estudios lezamianos no ha disfrutado el auge, la expansión y la tecnificación que vaticiné en las páginas introductorias de mi libro. Creo que nos encontramos en un momento de notable contracción en el campo lezamiano. Las razones para este encogimiento tienen que ver con el actual recrudescimiento político con y en Cuba, el reforzamiento de los torniquetes del embargo bajo las dos catastróficas administraciones de George W. Bush y el incremento en la paranoia internacional a partir del consabido 11 de septiembre del 2001”, se publicó en *José Lezama Lima y la mitificación barroca*. Prólogo y edición de Maricel Mayor Marsán. Miami, Ediciones Baquiana, 2007, pp. 61-76.

II

LA EXPRESIÓN AMERICANA

EDICIÓN DE
IRLEMAR CHIAMPI⁹³⁸
JUSTO C. ULLOA⁹³⁹
LEONOR A. ULLOA⁹⁴⁰

III

TRATADOS EN LA HABANA

EDICIÓN DE
JORGE LUIS ARCOS⁹⁴¹

CON LA COLABORACIÓN DE

⁹³⁷ Armando Valdés-Zamora. Profesor Adjunto de la Universidad de Paris XII y de la Escuela Superior de Gestión (ESG) de París. Finalizó su tesina en el 2000, con un trabajo sobre la lectura lezamiana de Mallarmé dirigida por el argentino Saul Yurkievich. Doctor por la Universidad de la Sorbona en 2003 con una tesis sobre José Lezama Lima. “La escritura del cuerpo en los discursos teórico y poético de José Lezama Lima”.

⁹³⁸ Irlemar Chiampi. Profesora de la Universidad de Sao Paulo. Ha publicado “Teoría de la Imagen y Teoría de la Lectura en Lezama Lima,” *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1987), n° 2, pp. 485-501; “La Historia Tejida por la Imagen”, prólogo a la edición crítica de *La Expresión Americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 9-34 y *Barroco y modernidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁹³⁹ Justo C. Ulloa. Profesor de la Universidad de Virginia. Ha publicado *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: Guía y compendio bibliográfico*, *op.cit.*, *José Lezama Lima: textos críticos*, *op. cit.*, y “José Lezama Lima: configuración mítica de América”, *MLN*, (1998), n° 2, pp. 364-379, e “Imágenes vegetales en *Paradiso* de José Lezama Lima”, *Crítica hispánica*, (2000), n° 1-2, pp. 148-166, ambos en colaboración con Leonor A. Ulloa.

⁹⁴⁰ Leonor A. Ulloa. Profesora en la Radford University. “Cangrejos, golondrinas: metástasis textual”, *Revista Iberoamericana*, (1991), Pittsburg, n° 57, pp. 91-100. Realizó su Tesis Doctoral (sin publicar) con el título: “El proceso creativo del ensayismo de José Lezama Lima”, Universidad de Kentucky, 1979. Estableció con Justo C. Ulloa la “Bibliografía” de Lezama en la edición de *Paradiso*. *op. cit.* pp. 736-743.

⁹⁴¹ Jorge Luis Arcos. Escritor cubano. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid). Corrector de estilo y pruebas de la revista *República de las Letras*. Dirigió desde 1994 hasta 2004 la revista de literatura y arte *Unión*, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Su última publicación es *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Colibrí, 2007. Ha publicado numerosos ensayos sobre Lezama y los poetas origenistas. Realizó en colaboración con el doctorando Javier Fornieles Ten el volumen (aun inédito): *María Zambrano. Cintio Vitier. Fina García Marruz. Correspondencia y otros textos*. En la introducción señala: “Sólo quiero indicar que los origenistas y María tenían también otra concurrencia importante, y era una forma semejante de asumir la tradición hispana, por no decir la cultura toda, desde una suerte de catolicidad ecuménica, un eclecticismo creador, incorporativo. Y acaso no haya, entre muchos ejemplos posibles, una fuente común más esencial que San Juan de la Cruz”. Actualmente reside en Madrid y prepara la compilación de María Zambrano, *Islas*, para la editorial Verbum.

JOSÉ PRATS SARIOL
Introducción a un sistema poético

CÉSAR SALGADO
IVETTE FUENTES⁹⁴²
ARMANDO VALDÉS-ZAMORA
Textos del Bloque I

REMEDIOS MATAIX⁹⁴³
Textos de Lezama sobre Martí

JESÚS BARQUET⁹⁴⁴
Bloque II
Sucesivas o las coordenadas habaneras

JORGE LUIS ARCOS
Bloque III

VIRGILIO LÓPEZ LEMUS⁹⁴⁵
La dignidad de la poesía

CARLOS M. LUIS⁹⁴⁶

⁹⁴² Ivette Fuentes de la Paz. Investigadora titular del Instituto de Literatura y Lingüística del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente. Entre sus últimas publicaciones destaca *La incesante temporalidad de la poesía. Sobre el concepto espacio-temporal en la obra literaria de José Lezama Lima*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2006, y “La Díada prodigiosa: nuevo paradigma filosófico en la poesía de José Lezama Lima” incluido en *La cultura y la poesía como nuevos paradigmas filosóficos*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008, pp. 107-134.

⁹⁴³ Remedios Mataix. Además de los libros ya citados anteriormente, *Paradiso y Oppiano Licario: una “guía” de Lezama; Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima; La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*, más recientes son “Relecturas de la tradición clásica en José Lezama Lima”, trabajo presentado en el II Seminario Internacional *Literatura hispanoamericana y tradición clásica*, Universidad de La Rioja, 2007 y “Juan Ramón Jiménez en Cuba (1936-1939)” Seminario Internacional *Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica*. Universidad de Huelva, Diputación de Huelva, 2008.

⁹⁴⁴ Jesús J. Barquet. Profesor de español en la Universidad de Nuevo México, Las Cruces, EEUU. Ha publicado *Consagración de La Habana. (Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano)*. Coral Gables, University of Miami, 1991, “Del cotidiano arte de escapar: José Lezama Lima”, en *José Lezama Lima y la mitificación barroca. op. cit.* pp. 17-49 y “Cervantes en el diálogo de *Clavileño* ante *Espuela de Plata*”, en *Cuadernos de Recienvenido*, publicación del Programa de Posgraduado en Lengua Española y Literatura Española e hispanoamericana, Universidad de Sao Paulo.

⁹⁴⁵ Virgilio López Lemus. Investigador Literario Titular en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, Cuba. Entre sus publicaciones destaca el estudio introductorio a la edición de los cuentos de José Lezama Lima. *Cuentos*. Quito, Ecuador, Editorial Libresa, 1994 y *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*, La Habana, Ediciones Unión, 1998.

⁹⁴⁶ Carlos Martínez Luis. Escritor y crítico de arte cubano, amigo de Lezama. Actualmente organiza la exposición de Lezama y la artes cubanas que se celebrará en Puebla, México, coincidiendo con los Actos Conmemorativos por el Centenario de Lezama que coordina José Prats Sariol. De su relación con Lezama podemos leer de una entrevista del 3 de junio de 2008: “Han transcurrido cuarenta y cinco años desde que me despedí de Lezama frente a su casa en Trocadero 162 bajos. Después una vez instalado en Nueva York, nos escribimos algunas cartas, casi todas publicadas, recibiendo además sus libros siempre dedicados por él, a veces con poemas. Un día (septiembre de 1976) recibí una llamada telefónica de Julián Orbón para comunicarme que Lezama había fallecido. Me tocó a mi darle la noticia a Lorenzo

IV

LA CANTIDAD HECHIZADA

EDICIÓN DE
LEONOR A. ULLOA
Y
JUSTO C. ULLOA

I

ARMANDO VALDÉS-ZAMORA
Preludio a las eras imaginarias

BEN A. HÉLLER ⁹⁴⁷
A partir de la poesía

JUSTO Y LEONOR A. ULLOA
La imagen histórica

IVETTE FUENTES
Introducción a los vasos órficos

AÍDA BEAUPIED ⁹⁴⁸
Las eras imaginarias: los egipcios

LEONOR Y JUSTO A. ULLOA

García Vega (a la sazón también instalado en esa ciudad), a quien había conocido el mismo día que visité a Lezama por primera vez hacia fines del año 1951 o principios del 52. Debo agregar que a partir de su llegada a Nueva York, se inició entre Lorenzo y yo un intenso diálogo en torno a Lezama y *Orígenes* pasando a formar parte muchas de las ideas que me formulara, en su libro *Los años de Orígenes*”, <http://cubalpairo.blogspot.com/2008/06/carlos-m-luis-en-pars.html> [04/05/2009]

⁹⁴⁷ Ben A. Héller. Profesor de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Notre Dame, EEUU. Publicó *Assimilation, Generation, Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Bucknell, University Press, 1997 y preparó la edición edición, junto a Elzbieta Sklodowska, de *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2000.

⁹⁴⁸ Aída Beaupied Profesora de Literatura en el Chestnut Hill Collage, Pennsylvania State University, EEUU. Ha publicado *Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool, University Press, 1997, y los artículos “José Lezama Lima”, incluido en el *Dictionary of Literary Biography. Modern Spanish American Poets. First Series*. Edición de María Salgado. South Carolina, Brucoli Clark Layman, 2003, pp. 177-184; “La madre y el nacimiento en la poesía de José Lezama Lima” en *Chasqui*, (1992), nº 21, pp. 53-64; “Voluntad, desvío y la sensibilidad insular en el sistema poético de José Lezama Lima” en *Me gustas cuando callas. Ensayos sobre los escritores del ‘Boom’ desde la perspectiva del género sexual*. Edición de Ana Sierra. San Juan, Editorial Universidad de Puerto Rico, 2001, pp. 85-106 y “Conflictos y transmutaciones en la poética antilezamista de Virgilio Piñera” en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Edición de Rita Molinero. Madrid, Plaza Mayor, 2002, pp. 271-287.

*Las eras imaginarias:
La biblioteca como dragón*

II

ROBERTO MÉNDEZ ⁹⁴⁹

Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII Y XIX)

AMPARO BARRERO ⁹⁵⁰

Don Ventura Pascual Ferrer y el Regañón

MARÍA SALGADO ⁹⁵¹

Prólogo a una antología

GUSTAVO PÉREZ FIRMAT ⁹⁵²

Juan Clemente Zenea

ADIS BARRIO ⁹⁵³

Ramón Meza: tersitismo y claro enigma

LEONEL CAPOTE ⁹⁵⁴

Arístides Fernández (1904-1934)

CARLOS M. LUIS

Homenaje a René Portocarrero

III

LOURDES RENSOLI ⁹⁵⁵

⁹⁴⁹ Roberto Méndez. Doctor en Ciencias sobre Arte por el Instituto Superior de Arte de La Habana. Investigador, ensayista y poeta cubano. Ha realizado su tesis doctoral acerca de la pintura y la artes en *Orígenes*.

⁹⁵⁰ Amparo Barrero Morel. Profesora de Literatura española en la Universidad de Oriente. Publicó *Julián del Casal y la transposición de las artes*, Santiago de Cuba, Universitaria, 1995.

⁹⁵¹ María A. Salgado. Profesora emérita de la Universidad de North Carolina, Chapel Hill, EEUU. Entre sus muchas publicaciones se pueden destacar *El arte polifacético de las "caricaturas líricas" juanramonianas*, Madrid, Insula, 1968; *Modern Spanish American poets*. First series. Detroit, Thomson Gale, 2003 y *Modern Spanish American poets*. Second series. Detroit, Thomson Gale, 2004.

⁹⁵² Gustavo Pérez Firmat. Profesor en la Universidad de Columbia, Nueva York. Entre sus obras destacan "The Strut of the Centipede: José Lezama Lima and New World Exceptionalism," in *Do the Americas Have a Common Literature?*, Dirham, Duke University Press, 1990, pp. 316-332; *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Miami, Ediciones Universal, 2000; *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana*. Madrid, Editorial Colibrí, 2000, y *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. New York: Palgrave, Macmillan, 2003.

⁹⁵³ Adis Barrio Tosar. Investigadora del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, especializada en temáticas de la narrativa cubana del siglo XIX y del XX. Desde hace años trabaja la figura de Enrique Labrador Ruiz, tema de su tesis doctoral. Ha publicado en diversas revistas especializadas, y participado en eventos nacionales e internacionales. Colaboró en el primer tomo de la *Historia de la Literatura Cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.

⁹⁵⁴ Leonel Capote Hernández. Cubano. Profesor de Secundaria de Geografía e Historia en Galicia, España. Ha publicado *La visualidad infinita*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995, antología de ensayos de crítica de pintura cubana y de poemas dedicados por Lezama a sus amigos pintores.

CÉSAR SALGADO

Cortázar y el comienzo de la otra novela

JULIO ORTEGA ⁹⁵⁶

Confluencias

⁹⁵⁵ Lourdes Rensoli. Licenciada en Filología Hispánica por las Universidades de la Habana y Complutense de Madrid. Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Amplió estudios en la Universidad de Leipzig. Especialista en el pensamiento de Gottfried Wilhelm Leibniz. Publicó en colaboración con Ivette Fuentes de la Paz *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1990; “Lezama Lima: la inmensidad de los espacios”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1992), n° 501, pp. 41-56; “Los ríos sumergidos: notas sobre *Paradiso*” en *Cuadernos hispanoamericanos*, (1996) n° 558, pp. 39-48.

⁹⁵⁶ Julio Ortega. Perú. Profesor en la Brown University, EEUU. Actualmente es Director de la Serie Futura de la Biblioteca Ayacucho (Caracas) y coordinador del Consejo Editorial de la Colección Archivos (París). Entre sus últimas publicaciones destacan *Antología de la poesía hispanoamericana actual / selección, prólogo y notas de Julio Ortega*, México, Siglo XXI, 2006; *Habanera*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2001. Sobre Lezama su bibliografía es muy extensa destacando los siguientes títulos: *El reino de la imagen*. Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981; *Una poética del cambio*. Prólogo de José Lezama Lima. Cronología y bibliografía de Lourdes Blanco, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1992; “De Lezama a Severo Sarduy: El barroco latinoamericano” en *Identita e metamorfosi del barocco hispánico*. Edición de Giovanna Calabro. Napoli, Guida Editori, 1988; “Lezama Lima y la práctica crítica de la abundancia” en *La literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Selección de trabajos presentados en el XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en la Universidad de Salamanca del 26 al 30 de junio de 2000. Edición de Carmen Ruiz Barrionuevo. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 1575-1580 y “De *Paradiso* a *Oppiano Licario*: morfología de la excepción” en *Paradiso. op. cit.* pp. 682-696. Coordina actualmente el Proyecto Trans-Atlántico, uno de los más ambiciosos en el panorama crítico de la crítica cultural y literaria entre Hispanoamérica, España y EEUU. Ya en 1999 se lo explicaba el profesor Ortega a Elena del Río Parra, también de la Universidad de Brown con estas palabras: “El Proyecto Trans-Atlántico en Brown University es una iniciativa académica (o sea, no es un programa ni un centro de estudios, es un espacio independiente) para explorar las interacciones modernas entre España (y eventualmente Francia y Portugal), los Estados Unidos (donde nuestro común denominador es la cultura hispánica) y América Latina. La idea nace de varias necesidades nuestras. Primero, la extenuación del monólogo departamental. Prefiero creer que los límites de mi departamento no son los de mi lenguaje. Esta es una asfixia intelectual compartida por quienes requieren tender puentes y ampliar el diálogo. Segundo, el hecho de que los objetos culturales que recorren este triángulo (las vanguardias, el cine de Buñuel, la traducción, las comunicaciones, la literatura de viaje, el debate sobre el canon, entre otros) se leen mejor en su proceso de ida y vuelta que como meros objetos disciplinarios. Y en tercer lugar, las prácticas transdisciplinarias (luego de la fatiga modélica y teórica, que se derrumba hoy dejando una pluralidad diseminada de opciones) nos permiten encontrarnos no en la maestría de nuestros saberes sino en la perplejidad de los objetos que exceden nuestras seguridades disciplinarias. Quiero decir que este Proyecto nace de una necesidad crítica pero también de una demanda intelectual. En cuanto a su inserción en el contexto académico actual, por lo pronto crea un espacio interdepartamental. Hay ya algunos cursos que exploran los marcos del tema y que tratan de exceder la división convencional entre literaturas peninsular y latinoamericana. Y de incluir la literatura latina, hecha desde Estados Unidos. Las posibilidades son enormes tanto para la investigación como para la enseñanza. En varias universidades empiezan a surgir proyectos semejantes, sobre todo de estudios Inter-americanos, pero no dudo que pronto veremos nuevas iniciativas trans-atlánticas”, en http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/j_ortega.html [04/05/2009] En [http://www.brown.edu/Departments/Hispanic Studies/](http://www.brown.edu/Departments/Hispanic%20Studies/) aparece toda información relevante de este Proyecto.

Los volúmenes V, VI y VII se articulan a partir del extenso material ensayístico que Lezama no incluyó en los cuatro volúmenes anteriores. *Ensayos dispersos* recoge así borradores, cuadernos de apuntes, textos para catálogos, conferencias, prólogos, parte de un legado aún sin ordenar y disperso que ocupará un lugar destacado en esta edición de los *Ensayos Completos*. En estos tres volúmenes tendrá un lugar destacable el investigador Iván González Cruz, que ha venido publicando gran parte de esos materiales en los últimos años. En esta nueva edición se recoge ese material más otros inéditos procedentes del Legado Lezama de la Biblioteca Nacional “José Martí”.

ANEXO II

DONACIÓN DE LA GUÍA ESPIRITUAL DE MIGUEL DE MOLINOS JUNTO A OTROS LIBROS A LA CASA-MUSEO JOSÉ LEZAMA LIMA. 9 DE AGOSTO DE 1995.

CASA JOSE LEZAMA LIMA.


Ciudad de La Habana, 9 de agosto de 1995.

ACTA DE DONACION AL MUSEO.

En el día de la fecha el señor Javier Freineles Ten, vecino de Ruiz-Aznar 8, 5to B (18008), Granada España, hace donación a la Casa Lezama Lima de lo siguiente:

- Tanizaki, Junichiro. El elogio de la sombra.
- Valente, José Angel. Variaciones sobre el pájaro y la red, prece -
dido de la piedra y el centro.
- De Molina, Miguel. Gufa Espiritual. Defensa de la contemplación.
- I Ching, traducción de Richard Wilhelm.
- Tse, Lao. Tao Te Ching. (Fotocopia).
- Valente, José Angel. Punto Cero.
- Gil de Biedma, Jaime, Las personas del verbo.
- Valente, José Angel. Las palabras de la tribu.
- Valente, José Angel. No amanece el cantor. (Fotocopia).
- TEXTOS DE ESTÉTICA TAOISTA. RACIONERO, LUIS. *transferido*

Y para que así conste, firman la presente,


Ana Gloria Curbelo _____ Donante.
Ana Gloria Curbelo. Javier Freineles.
Museóloga. Javier Freineles.
Casa Lezama Lima.

