LOS PARAMETROS DEL SISTEMA POETICO LEZAMIANO

POR

ALINA CAMACHO-GINGERICH

University of Texas at El Paso

José Lezama Lima ha escrito una obra que con amplia razón clasificamos de esotérica, hermética, cifrada. El hermetismo reside en el lenguaje y en su visión poética de la vida y del universo. Lo hermético responde a ciertas necesidades o requisitos que le impone Lezama a toda obra lograda. Para Lezama no sólo lo difícil es estimulante, sino que es sólo a través de lo difícil y oscuro que llegamos a la verdadera lucidez y claridad: «Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento.»

En ese mismo ensayo de *La expresión americana* el poeta cubano define su concepto de lo difícil:

Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica¹.

El sistema poético del mundo lezamiano no pretende tener ni aplicación ni inmediatez, no aclara ni oscurece, no es un estudio filosófico sobre la poesía. Es, nos dice el propio Lezama, un penetrar en *su* oscuridad: «es, está, respira». En este estudio intentamos descifrar o desentrañar ese sistema poético.

¹ «Mitos y cansancio clásico», *La expresión americana* (Madrid: El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, 1969), p. 9.

LAS ERAS IMAGINARIAS

La visión poética del mundo de Lezama se basa en lo que él llama las eras imaginarias. Para que se engendre una era imaginaria ciertos requisitos tienen que cumplirse:

No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico... Ni es tan sólo que la causalidad metafórica llegue a hacerse viviente, por personas donde la fabulación unió lo real con lo invisible..., sino que esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias².

Las eras imaginarias son, entonces, circunstancias, conceptos, períodos excepcionales, que al ser atrapados por la imaginación e imagen poéticas se hacen arquetípicos y, por tanto, vivientes, eternos y universales. En esas eras imaginarias se «barajan metáforas vivientes, milenios extraordinariamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales».

En numerosos ensayos, muchos de ellos recogidos en *Introducción a los vasos órficos*, Lezama alude a las eras imaginarias de mayor envergadura y consecuencia en su cosmovisión. Entre estas eras imaginarias incluye:

a) La filogeneratriz, que comprende el estudio de las tribus de los tiempos más remotos: los idumeos, los escitas y los chichimecas entre ellas. Esta era incluye el estudio de lo fálico totémico y de todas las antiguas (míticas) formas de reproducción.

b) Lo tanático de la cultura egipcia. Para los egipcios, la muerte sigue el mismo curso que la vida, y la vida se instala en el seno de la muerte. La figura de Osiris, hijo de Keb, dios de la tierra, y de Nut, diosa del cielo, encarna esa síntesis de cielo y tierra, de lo divino y humano.

c) Lo órfico y lo etrusco, de gran importancia en su obra. Orfeo, hijo de Apolo, el primero en mostrar una naturaleza doble; de origen divino, canta para los humanos. De lo órfico en la visión lezamiana ya volveremos a hablar. Con los etruscos, Lezama nos dice, nace el *potens*,

² «A partir de la poesía», *Introducción a los vasos órficos* (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 173. En lo que sigue se identificará este libro por las siglas IVO.

esa capacidad de creer que no existe nada tan increíble ni tan imposible que no pueda realizarse: «si es posible, es creíble, es verificable».

d) El espejo de la identidad en Parménides; el ser como expresión de lo divino; estudio de la poesía desde Parménides a Valéry, de la identidad trocada en sustancia y de la sustancia en la médula de saúco.

e) El estudio de fundaciones chinas: el taoísmo, la biblioteca confuciana, la biblioteca como dragón, la frase de Confucio «No invento, sólo transmito»; los conjuros del Yi King. Muchos temas taoístas tendrán gran repercusión en la obra lezamiana: el espejo, el Gran Uno, la esfera, el del *regressus ad uterum*, «retorno a la matriz», o regreso a los orígenes prenatales, «que eran para el chino la vuelta a la lejanía».

f) El culto de la sangre, como se observa en las culturas de los druidas y los aztecas.

g) Las piedras incaicas; el diluvio bíblico; la frase de Nietzsche «En cada piedra hay una imagen».

h) Los conceptos católicos de gracia, caridad y resurrección; estos dos primeros conceptos son importantísimos, pues establecen una relación ambivalente entre el hombre y los dioses: mientras más gracia se nos otorgue, mayor será la devolución de caridad. Y con la resurrección, el hombre alcanza la plenitud y la vida eterna; por medio de ella participamos «en el otro reino de Dios». Para Lezama, sólo tres mundos han podido habitar la imagen histórica: el etrusco, el ordenamiento feudal carolingio y el católico; en este último, la poesía alcanza su mayor plenitud, pues en sus dos grandes temas, la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente y la resurrección, está el germen de toda gran poesía.

i) La posibilidad infinita, que entre los cubanos la encarna José Martí, cuyo espíritu de pobreza lo conduce a la creación poética, a una posibilidad infinita, pues ser pobre significa penetrar en lo desconocido y estar más rodeado por el milagro, «es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas».

Veamos cómo describe Lezama uno de estos mundos en los que la imagen se impone como historia:

Así aparece la misteriosa tribu de Idumea, en el Génesis, donde la reproducción no se basaba en el diálogo carnal por parejas donde impera el dualismo germinativo. Adormecíase la criatura a la orilla fresca de los ríos, bajo los árboles de anchurosa copa, y brotaba con graciosa lentitud del hombre humano un árbol. Continuaba el hombre dormido y el árbol crecía haciéndose anchuroso de corteza y de raíz, que se acercaba a la secreta movilidad del río. Se desprendía en la estación del estío propicio la nueva criatura del árbol germinante y, sonriente, iniciaba sus cantos de boga en el amanecer de los ríos. Así vivía el

hombre, cerca de la nebulosa primitiva y del árbol, que al crecer adquiriría la perspectiva sin necesitar ninguna sumisión locomotriz³.

Basándonos en esa descripción y en lo anteriormente enunciado, podemos resumir que los rasgos más sobresalientes de esas eras imaginarias son: lo fabuloso, lo maravilloso o sobrenatural, lo incondicionado, lo distinto y un afán de integración e incorporación en una totalidad o unidad. La historia de la poesía, nos dice Lezama en «La dignidad de la poesía», no es más que el estudio y expresión de las eras imaginarias: «... Momentos en la historia regidos por esa creación invisible, por esa magia soterrada, por esa indetenible correlación de los hechizos y los milagros que tenemos que llamar poesía» (IVO, p. 117).

EL POEMA, EL POETA, LA METÁFORA Y LA IMAGEN

El sistema lezamiano parte de las mismas posibilidades, o elementos propios, de la poesía: del poeta, del poema, de la metáfora, de la imagen.

El poema, la poesía, nace de la lucha entre la causalidad (la realidad empírica, histórica) y lo incondicionado (lo poético): «Ese combate entre la causalidad y lo incondicionado ofrece un signo, rinde un testimonio: el poema», declara Lezama en «Preludio a las eras imaginarias» (IVO, p. 143). En otras palabras: la poesía nace de la resistencia que encuentra la imagen al querer penetrar en lo extensivo (otro término lezamiano para indicar lo real, la materia). La poesía es reconocimiento, revelación, la realidad de la irre realidad o de la transparencia.

El hombre, rodeado de hechos de signo causal, se niega a aceptar que él, hecho a imagen de Dios, continuación y prolongación de la divinidad que lo precedió y creó, no sea, como esa divinidad, un incondicionado, igualmente asombroso, un monstruo, nos dice Lezama, que lanza preguntas sin respuestas que

... Dios tiene que contestar, o volver a preguntar, para engendrarlo de nuevo en la causalidad misteriosa. No invisible como en la metamorfosis de los griegos, sino en la transparencia, en el fulgor, en que el hombre toma el relámpago de lo incondicionado.

Es en la poesía, que elabora su propia causalidad vertiginosa, donde se logra unir al hombre con la divinidad. La causalidad y lo incondicio-

³ Alvarez Bravo, «Orbita de Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón (La Habana: Casa de las Américas, 1970), pp. 58-59.

nado, al encontrarse, entonces, crean «un monstrucillo»: la poesía. La poesía crea un

devenir especial, que al volcarse sobre el hombre, deviene el mayor posible conocido ... crea el centro de la causalidad más misteriosa, visible mágico o cinegética de devorador final, pues en la poesía el hombre es el único para el cual parece creado ese espacio incondicionado, que al actuar la causalidad mágica del hombre sobre el espacio incondicionado hace de este último un condicionante muy poderoso⁴.

Para Lezama, «cada objeto hierve y entrega sucesión», es decir, la red de las metáforas forma la imagen. La imagen encarna una posibilidad infinita: las metáforas se van encadenando unas a otras y así se van creando múltiples e infinitas posibilidades. Ese encadenamiento conduce a la imagen corpórea y permanente. Nuestro autor explica el procedimiento de la siguiente manera:

Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio sustantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad⁵.

La metáfora lezamiana hace posible que el hombre, por medio del misterio de las analogías, vaya hacia la claridad de la *anagnórisis*, o del reconocimiento. Lo reconocido es la imagen, y lo que hace posible ese reconocimiento es la metáfora:

En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido... Y mientras se cumplen las progresiones del conocimiento, cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen⁶.

En el sistema poético lezamiano, todo, incluyendo (y en especial) al hombre, puede ser metáfora. El concepto de metáfora se relaciona al sentido de la máscara: ambas conducen, por medio de la metamorfosis, al

⁴ «Preludio a las eras imaginarias», IVO, p. 141.

⁵ Alvarez Bravo, «Orbita de Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, p. 56.

⁶ «Las imágenes posibles», IVO, p. 67.

conocimiento o reconocimiento (*anagnórisis*). Lezama lo aclara en «Las imágenes posibles»:

Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen. Y aunque la metáfora ofrece su penetración, como toda metamorfosis en la reminiscencia de su claridad y cuerpo primordiales ... es la llegada primera de la imagen la que le presta a esa penetración su penetración de conocimiento (IVO, p. 28).

LA VIVENCIA OBLICUA Y EL SÚBITO

Los agrupamientos o encadenamientos de las metáforas buscan destruir la casualidad aristotélica para lograr lo incondicionado poético, por medio de lo que Lezama llama *la vivencia oblicua*, o las «inauditas tangencias del mundo de los sentidos», que es, según él ha explicado en diferentes ocasiones, como «cuando el timbre telefónico me causa la misma sensación que la contemplación de un pulpo en una jarra minoana» o «cuando un hombre, sin saberlo, desde luego, al darle una vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario». Las analogías, que se desenvuelven en el campo poético de las «eras imaginarias», son sorprendentes, inusuales, excepcionales, donde se rescatan semejanzas inesperadas o se atraen, por su misma diferencia, elementos opuestos o distantes:

Fulgurantes agrupamientos que en un instante o en cualquier unidad de tiempo establecen una clave, una familia, una semejanza en lo errante o inadvertido. Claves que no existen en una demorada casa temporal, sino impuestas por una circunstancia, un agrupamiento aparentemente caprichoso o fatal...⁷

Estos agrupamientos, sin embargo, pueden parecer caprichosos sólo a primera vista, en un análisis superficial, pues en la poética de Lezama las asociaciones están dictadas y regidas por la imaginación, el intelecto

⁷ «A partir de la poesía», IVO, p. 169. Breton, acordémonos, había manifestado su creencia en la existencia de un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo imaginario y lo real, el pasado y el futuro, lo incommunicable y lo comunicable, dejan de ser percibidos contradictoriamente.

y la excelente memoria del autor (como Mallarmé, Lezama pudo haber dicho también: «Hyperbole de ma mémoire») ⁸.

Una de las realidades de la poesía, nos dice Lezama en «La dignidad de la poesía», es que

a la causalidad sucesiva de la metáfora sucede el cuerpo de la causalidad asociativa o contrapuntística de la imagen. El hombre de hoy, por ese sistema poético, puede unir, por ejemplo, la copa equilibrada en la cola del caballo, que vimos en el sarcófago etrusco, con un accidente familiar, como un presagio, convertido por esa extensión de la poesía en relieve hierático... (IVO, p. 125).

En la *Poética* de Aristóteles, cuyas apreciaciones Lezama por lo general rechaza o ignora, el poeta cubano encuentra la posibilidad de infinitas analogías en el «éste es aquél»:

He aquí el gran hallazgo perviviente de su *Poética*, señalar que es en la región de la poesía donde éste es aquél, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles [*sic*] por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera... Igualado el árbol con la hoguera, el éste con aquél, desciende la metáfora, para lograr el nuevo reconocible, en la nueva especie que avanza, como en un presunto *Origen de las metáforas*, desde el helecho hasta la palma, gozosa de su yodada inauguración playera ⁹.

También acepta del filósofo griego su afirmación de que el arte de la poesía es propio de «o de naturales bien nacidos o de posesos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis». La desmesura y la *hybris* se hallaban ya entonces en la literatura y la mitología helénicas.

En el simbolismo, especialmente en las correspondencias de Baudelaire, y en el sistema tántrico del mundo encontramos también la posibilidad de infinitas equivalencias o análogos. Mallarmé, como lo ha visto en diferentes ocasiones Octavio Paz, aceptó la realidad de la analogía y la

⁸ En «Mitos y cansancio clásico» Lezama nos define la memoria de la siguiente manera: «La memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie». La memoria lezamiana, entonces, no es sólo una memoria individual, sino colectiva, de las cosmologías, más allá de la memoria prenatal; es el inconsciente colectivo de Jung. Su concepto de la memoria incluye las «tres memorias» de Vico: *memoria*, o el acto mismo de recordar; *fantasía*, o imaginación, que altera o reordena lo recordado, e *ingegno*, percepción, invención, la facultad de discernir entre las cosas, que se expresa mediante las metáforas y analogías.

⁹ «Introducción a un sistema poético», IVO, p. 93.

de la obra poética; quiso crear en su obra un lenguaje que fuera, a la vez, el doble verbal del universo y su anulación. Esa es la gran diferencia entre estos dos poetas: si Mallarmé quiere regresar por medio de su poesía al vacío primordial, original, Lezama crea, por medio de la imagen poética, un espacio poético sobreabundante, con naturaleza propia. En *Paradiso*, *summa* de toda la obra lezamiana anterior, se nos dice al explicarnos la poética de Cemí: «La ausencia no era nunca en 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»¹⁰.

En la poética de Lezama, como se hace especialmente evidente en sus novelas, la fragmentación, la multiplicidad y la metamorfosis buscan integrarse en una unidad, es un ir hacia una totalidad. La poesía pretende reducir el mundo a una totalidad. La marcha del discurso poético se asemeja, nos dice Lezama en «Introducción a un sistema poético», a la del pez en la corriente: «pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen» (IVO, p. 71)¹¹.

La teoría de la analogía universal de Charles Fourier afirmaba la armonía y el orden subyacente en un mundo aparentemente caótico y fragmentado. Un mundo regido y unificado por las leyes de la atracción apasionada; cada una de las pasiones, nos dice Fourier, ha sido geométricamente determinada por Dios: «las pasiones son matemáticas animadas»¹². Las relaciones entre los personajes novelescos lezamianos (recordemos que son símbolos, metáforas), especialmente entre los integrantes de la tríada pitagórica, alcanzan su verdadero significado sólo cuando se interpretan a la luz de la *Silogística poética* de Licario y de Cemí, *alter egos* de Lezama, es decir, partiendo de la progresión matemática cartesiana:

La analogía de dos términos de la progresión desarrollaban una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconoci-

¹⁰ *Paradiso* (México: Ediciones Era, 1968), p. 349. He consultado esta edición y por ella cito.

¹¹ Lezama coincide con Michel Foucault en su definición de la función del poeta: el poeta es el que reencuentra, por debajo de las diferencias, los parentescos huidizos de las cosas, la semejanza universal de las cosas. El papel del poeta, entonces, es un papel alegórico: busca, bajo las distinciones establecidas por el lenguaje de los signos, ese otro «lenguaje» más profundo y anterior. Véase Foucault, *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa C. Frost (México: Siglo Veintiuno Editores, 1968), p. 56.

¹² Véase Fourier, «The Mathematical Poem», *The Utopian Vision of Charles Fourier*, traducción, edición e introducción de Jonathan Beecher y Richard Bienvenu (Boston: Beacon Press, 1972), pp. 397-414.

miento. En los dos primeros términos pervivía aún mucha nostalgia de la sustancia extensible. Era el hallazgo del tercer punto desconocido, al tiempo de recobrar, el que visualizaba y extraía lentamente de la extensión la analogía de los dos primeros móviles. El ente cognoscente lograba su esfera siempre en relación con el tercer móvil errante, desconocido, dado hasta ese momento por las disfrazadas mutaciones de la evocación ancestral¹³.

La contracifra de la *vivencia oblicua* se muestra a través del *súbito* (iluminación, revelación), por el que lo incondicionado actúa sobre la causalidad; por el súbito, «en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz». Nuestro poeta ofrece el siguiente ejemplo del *súbito* en «Preludio a las eras imaginarias»:

Vogelon (en alemán, el acto sexual), aislada tiene la oscuridad de lo germinativo. Esa oscuridad se rinde cuando vamos precisando dos sustantivos previos, *vogel* (pájaro) y *vogelbauer* (jaula para pájaros); no obstante, al llegar a la palabra *vogelon*, penetramos por un súbito la riqueza de sus símbolos, súbito que penetra en la acumulación de sus causalidades con la suficiente energía para hacer y apoderarse de su totalidad en una fulguración (IVO, p. 149).

El intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito crea el *potens* o incondicionado condicionante, es decir, la posibilidad infinita. Por medio de un doble, la poesía, el hombre, entonces, puede llevar su ser causal a la infinitud.

Cuando el *potens* se desarrolla en lo invisible se nos regala la imagen de la resurrección (si actúa en lo visible entonces pertenece al dominio de la *physis*); ahora bien, no se ignora ni rechaza el mundo físico, pues los recursos del *potens* frente a la resurrección sólo pueden ser manejados por el hombre, ser causal, dueño de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal. El poema para Lezama, entonces, es testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección (el poeta), «verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias»¹⁴. El poeta, nos dice en «La dignidad de la poesía», tiene que ser de nuevo el *potens* de los colegios sacerdotales etruscos: «el engendrador de lo posible, el rotador de la unanimidad hacia la sustancia de lo existente» (IVO, p. 126). Este *potens* pasa en el catolicismo al *virgo potens*, a la virginidad creadora en la posibilidad infinita.

¹³ *Paradiso*, p. 458.

¹⁴ «Preludio a las eras imaginarias», IVO, p. 152.

Como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía para el escritor cubano, un gran católico, es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección: «El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección»¹⁵. El hombre vence a la muerte por medio de la poesía, específicamente la imagen hipertélica (la que va más allá de su finalidad, venciendo todo determinismo), manifestándose así Lezama en contra del postulado de Heidegger en su *El ser y el tiempo*, del ser-para-la-muerte.

Un sistema poético del mundo no sólo puede reemplazar a la religión, sino que se convierte en religión. En «Exámenes» nuestro poeta declara:

Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio... Si la poesía logra disolver la mirra, es decir, la alabanza, en la circunstancialidad de la sangre, el espíritu renacerá de nuevo en la alegría creada. Así, si un día el demoníaco William Blake pudo exclamar que el Espíritu Santo es el vacío, hoy la poesía, al pretender saltar de la cárcel de la palabra anterior y su identidad, busca por medio de la alegría de una nueva alianza salvarse de la meditación de la muerte (IVO, p. 66).

Su sistema es, admite el mismo Lezama, un intentar lo imposible. Pero si no intentamos eso en nuestra época, nos dice el autor de *Paradiso*, «¿qué es lo que merece la pena intentar?» Lo imposible, lo absurdo, sin embargo, crean un posible, y ese posible en el sistema lezamiano es, como hemos visto, la imagen de la resurrección. Al hombre le ha sido imposible justificar su muerte, pero ese mismo imposible hace que el hombre convierta la resurrección en una posibilidad real: «Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud»¹⁶.

En el umbral de su sistema poético, el poeta de la sobreabundancia inscribe una serie de sentencias, puntos referenciales en su concepción del mundo y de la imagen. Como San Pablo, Lezama repite *Charitas omnia credit* (la caridad todo lo cree), y como Tertuliano, afirma *Credo quia absurdum* (porque es absurdo, creo) y «lo cierto porque es imposible» al referirse a la muerte y resurrección del Hijo de Dios. De Vico adopta esa frase, «lo imposible creíble», significando que el ser humano que tiene fe en el Hijo de Dios, en cuya imagen fue formado, vive, por el mismo hecho de creer, de habitar el mundo de la caridad, en un mundo sobre-

¹⁵ «A partir de la poesía», IVO, p. 180.

¹⁶ «A partir de la poesía», IVO, p. 182.

natural; su participación en lo imposible lo convierte en un ser imposible, pero táctil, ser que acepta «un sobrenatural estar en todas las cosas». De Nicolás de Cusa incorpora la sentencia que expresa en su libro *De docta ignorantia*: «Lo máximo se entiende incomprensiblemente», es decir, que el camino para llegar a Dios, lo máximo, se entiende incomprensiblemente.

LA SABIDURÍA POÉTICA

El sistema poético lezamiano intenta rescatar la imaginación, inocencia y unidad primigenia original. El poeta alcanza la verdadera sabiduría, afirma Lezama en «Paralelos», cuando cultiva, mantiene o logra la naturaleza de un niño (adolescente) o la de un primitivo. Esta sabiduría

hay que establecerla a partir de la primitividad, del *puer senex*, de lo que hay de niño viejo en el hombre. La sabiduría en su esencia tiene un carácter cosmológico y tribal. Arranca del encantamiento de las primeras reacciones y de la indistinción en la aparente diversidad¹⁷.

El concepto del poeta como *puer senex* o niño viejo nos viene de los griegos y romanos. Este concepto de la cultura grecolatina reaparece profundizado, nos recuerda el mismo Lezama, en el siglo quinto antes de Cristo en la China clásica, pues para los taoístas el nombre de Lao-tse significa viejo-sabio-niño. Como el nombre mismo de su revista *Orígenes* indica, para Lezama, como para Mallarmé, la poesía significa una vuelta a los rituales, a los conjuros y a los ceremoniales del hombre primitivo.

Esta teoría de la sabiduría poética tiene sus orígenes en una idea muy popular del siglo XVIII, según la cual los primitivos, los campesinos y los niños gozaban de la misma mentalidad o forma de pensar. Es la *sapienza poetica* de Giambattista Vico, para quien la forma de expresión más natural y común en los tiempos primigenios era la poesía: «We find that the principle of these origins both of languages and of letters lies in the fact that the first gentile peoples, by a demonstrated necessity of nature, were poets who spoke in poetic characters»¹⁸.

Uno de los principales antecedentes de las eras imaginarias de Lezama lo encontramos en Vico. Para el autor de la *Scienza nuova*, como para Lezama y Joyce, la historia es poesía, revelación de la imagen. Junto a la

¹⁷ *La cantidad hechizada* (Madrid: Ediciones Júcar, 1974), pp. 52-53.

¹⁸ Vico, *Scienza nuova seconda*, como apareció citado en Donald P. Vereen, *Science of Imagination* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 65.

historia de las civilizaciones existe para el filósofo napolitano una *storia ideale eterna*, que se descifra e interpreta por medio de símbolos universales.

Para Vico, los varios aspectos que forman la vida de una sociedad en un momento determinado de la historia, están intrínsecamente relacionados el uno con el otro. Un tipo específico de arte o religión se ve siempre acompañado de cierta clase de organización política y económica, de ciertas leyes, costumbres, forma de pensamiento. Estas ideas de Vico más tarde serían incorporadas en el pensamiento de Herder, Hegel y Marx, y forman la base de su teoría cíclica del desarrollo histórico (*corsi e ricorsi*).

Según Vico, las sociedades humanas pasan por tres estadios o etapas de crecimiento y decadencia:

1) La condición bestial de los hombres engendra «la edad de los dioses», cuya unidad social básica es la familia patriarcal, y en la que los hombres creen vivir bajo gobiernos divinos y en la que todo, por tanto, está determinado por augurios y conjuros. El miedo o terror a los poderes sobrenaturales da origen a la religión.

2) «La edad de los héroes», en la que la sociedad se ve estrictamente dividida en dos clases: la oligarquía de los héroes y los esclavos o plebeyos.

3) «La edad de los hombres», que surge del conflicto entre las clases; la clase plebeya exige y obtiene igualdad de derechos civiles. El individualismo exagerado y el cuestionamiento de todos los valores y costumbres tradicionales conducen, tarde o temprano, a la corrupción y desintegración de estas sociedades.

Los hombres de la tercera etapa, a la que Vico y nosotros pertenecemos, viven en el peor estado de barbarie, la barbarie de la reflexión o del intelecto (*la barbarie della riflessione o degl'intelletti*). Vico compara a los hombres que integran esta etapa, por su malicia y actos de tración, a los hombres del nivel más bajo del *Infierno* de Dante. Estas sociedades, al desintegrarse, regresan a un estado primitivo, y así comienza un nuevo ciclo.

Para Vico, el lenguaje auténtico de los hombres es el lenguaje poético de los mitos, las leyendas, los símbolos y las metáforas de las «edades poéticas», la edad de los dioses y la de los héroes, donde reinaba la imaginación poética. Los primeros hombres forjaron el mundo con los poderes creativos de la imaginación y la memoria. *La barbarie del senso*, característica de los primitivos en los comienzos y de la forma de pensar de los niños, es la habilidad de ver y escuchar a los dioses, de vivir en lo sobrenatural.

Lo *universale fantastico* de Vico, la imagen poética o la fábula, que nace de la apetencia de «homerizar a Platón y de platonizar a Homero», no sólo es más real que la realidad física, sino que la verosimilitud misma de ésta depende de la realidad poética: «Poetic truth is metaphysical truth, and physical truth which is not in conformity with it should be considered false»¹⁹. Para Vico, como para Lezama, la poesía es conocimiento. En los universales imaginarios de Vico encontramos una teoría de la metáfora como el elemento epistemológico fundamental.

El hallazgo genial de Vico, reconoce Lezama en «La imagen histórica», consistió en darse cuenta de que por la poesía el tiempo fabuloso se hace mitología y por ella se une a los dioses y a los hombres en un mismo troncón: «Esa adivinación, ese *Doerum interpretes*, que nos recuerda Vico, hacía de la poesía la línea donde lo imposible, lo no adivinado, lo que no se habla, se rinde a la posibilidad» (IVO, p. 156). Ahora bien, Vico podía creer en la transmisión de las palabras sacerdotales, las sagradas, pero no podía concebir que las innovaciones fueran hechas por un pueblo entero de sacerdotes: «Vico no podía comprender el hechizo entero de la ciudad, de la marcha del campesinado penetrando en lo irreal, en lo imposible»²⁰.

Con la Edad Moderna surge una nueva teoría del conocimiento. A la razón dialéctica de la Edad Media sucede, como lo observa Alfredo Roggiano en «Conocer y hacer en Sor Juana Inés de la Cruz», una epistemología del saber que se funda en los nuevos inventos y descubrimientos²¹. A partir de Bacon, Galileo y sobre todo con Descartes, se establece una clara distinción entre el acto de conocer y el acto de saber: saber es ya más que conocer, equivale a conocimientos nuevos, no a una simple participación en una realidad preestablecida o a la adquisición de conocimientos establecidos.

El saber en nuestros días, como lo hemos visto en Lezama, es un hacer y crear, es un ir haciendo el conocimiento. El *verum factum* (lo verdadero, lo hecho) de Vico expresa esta idea; los hombres sólo pueden saber con certeza eso que ellos han hecho o creado, ésa es la única verdad o realidad. Su *verum factum* (principio que ataca la validez del *cogito ergo sum* cartesiano en la «edad de los hombres») exalta la fantasía y la intuición como facultades esenciales en el saber y hacer.

¹⁹ Seguimos la interpretación de Donald Verene en su estudio sobre la obra de Vico, *Science of Imagination*, p. 75.

²⁰ «A partir de la poesía», IVO, p. 173. Ramón Xirau, en *Poesía y conocimiento* (México: Joaquín Mortiz, 1978, ha señalado, entre otras, esta diferencia esencial entre Vico y Lezama: el poeta cubano no personaliza sus «eras imaginarias», pero Vico sí personaliza los arquetipos en entes míticos.

²¹ Roggiano, «Conocer y hacer en Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista de Occidente*, 15 (enero 1977), pp. 51-54.

El filósofo alemán Johann Herder incorpora estas ideas de Vico en su teoría del lenguaje. Para Herder, la razón humana ni ocupa un puesto superior ni opera independientemente de las otras facultades mentales. Las primeras manifestaciones del lenguaje se encuentran, nos dice Herder, en los períodos primitivos, en la forma de aúllos o gestos expresivos que se verán inmediatamente seguidos por esos períodos o estadios en que los hombres se comunican por medio de ricas metáforas e imágenes poéticas. Luego, con el desarrollo y los avances de las sociedades, este lenguaje poético es reemplazado por un lenguaje más prosaico y exacto, lenguaje que refleja una sociedad en decadencia que ha sustituido la imaginación inventiva por la reflexión.

En el pensamiento romántico, como lo ha señalado Octavio Paz en *Los hijos del limo*, se presencia esa búsqueda de un principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y de la sociedad. Ese principio termina por fundirse con la historia misma:

Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres —o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos—, cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía ²².

Lezama también se acerca a Martin Heidegger, cuyas conclusiones del ser-para-la-muerte el poeta cubano rechaza, cuando el filósofo alemán afirma que la poesía posee su propia realidad o naturaleza, y que su misión es la de establecer la Verdad e inventar o fundar la historia misma:

Whenever art happens —that is, whenever there is a beginning— a thrust enters history, history either begins or starts over again... Art is historical, and as historical it is the creative preserving of truth in the work. Art happens as poetry. Poetry is founding in the triple sense of bestowing, grounding, and beginning ²³.

Para Martin Heidegger todo lenguaje auténtico y original es poesía. El lenguaje corriente, cotidiano, no es más que un poema olvidado, gastado, mal empleado: «Poetry proper is never merely a higher mode ('melos') of everyday language. It is rather the reverse: everyday language is a for-

²² *Los hijos del limo* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974), p. 89.

²³ Heidegger, *Poetry, Language and Thought*, traducción de A. Hofstadter (New York: Harper Colophon Books, 1975), p. 77.

gotten and therefore used-up poem, from which there hardly resounds a call any longer»²⁴.

Ernst Cassirer también nos recuerda que el mito, el lenguaje y el arte empiezan a la vez, como una unidad concreta e indivisible²⁵. Los verdaderos creadores, entonces, son los poetas, los niños y los primitivos, que, como observa el narrador de *Paradiso*, tienen muchas afinidades:

Los niños cantando en el horno babilónico, el poeta que al realizarse tiene que haber dominado el caos, el primitivo que cree poder forzar la aparición de lo invisible, tienen el mismo paideuma, la misma sustancia que es espacio y tiempo, pues señala la región del hechizo y el devenir dentro de sus contornos. Es el tiempo de una transfiguración, que es el momento en que se puede volver a habitar ese estado de inocencia... (p. 264).

No es de extrañar, por tanto, que el niño, o el adolescente niño, sea una constante en la novelística lezamiana. La primera parte de *Paradiso* se dedica al niño Cemí en el ámbito familiar; los integrantes de la tríada pitagórica, o tres de los personajes principales de sus dos novelas, son adolescentes; una de las historietas del capítulo XII de *Paradiso* tiene como personaje central, y casi único, a un niño en búsqueda del conocimiento.

En *Oppiano Licario*, el adolescente y el niño vuelven a desempeñar papeles y funciones claves. La posesa Editabunda vive con el adolescente alquimista, «aficionado astrónomo caldeo», que lleva puesto un sombrero cónico de seda con los signos zodiacales, en busca siempre de la sabiduría y la sensibilidad que lo conducirá a la poesía. En el cuarto que habita, los símbolos de iniciación (ecuaciones, triángulos, signos matemáticos, circunferencias) se ven rodeados de objetos propios de la infancia o la adolescencia: trompos, papalotes, aros, bicicletas:

En el extremo se veía una playa donde un niño oía con extasiada fruición lo que brilla en las entrañas del caracol y un poco más lejos un anciano contemplaba con igual absorto la belleza del infante y el rumor ascendiendo del caracol como una nube de sonidos²⁶.

Es el adolescente Cemí, acordémonos, el que ve en la noche, camino a la funeraria, la casa tibetana, la casa de estalactitas, símbolo para la cul-

²⁴ *Poetry, Language, Thought*, p. 208.

²⁵ Véase Cassirer, *Language and Myth*, traducción de S. K. Langer (New York: Dover Publications, 1953), p. 98.

²⁶ *Oppiano Licario* (México: Ediciones Era, 1977), p. 195. Las citas de este libro están tomadas de esta edición.

tura taoísta y china de la eternidad y sabiduría. Es el adolescente Cemí el que logrará la sabiduría después de penetrar lo oscuro de su vida y de la noche.

En Cuba, nos dice Lezama, sólo el «taita», el sabio negro esclavo de avanzada edad, y la poesía de la sacralidad, cuyo máximo exponente es José Martí, han podido alcanzar la verdadera sabiduría, pues supieron vencer un medio ambiente hostil y difícil; único camino hacia el verdadero conocimiento y creación. La obra martiana encierra toda la sabiduría del «taita», personaje hechicero o chamán. El lenguaje poético de Martí, especialmente en su *Diario*, está lleno de jeroglíficos, escritura dibujada para ser descifrada: «el más grande poema escrito por un cubano», declara con admiración Lezama. Es un lenguaje primevo, adánico, que ha logrado alcanzar su realidad o naturaleza propia.

El poeta en la poética lezamiana logra una especie de *supra verba*, que es, siguiendo la definición de Pitágoras, la palabra en sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo: la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica. La palabra *supra verba* capta la visión de esos tiempos primigenios:

Pues el verbo que expresa se muestra en una gran causalidad incandescente, en la que todo está por la transparencia, aclarado: el verbo que oculta, oculta la voz de lo incondicionado, pero en su propio verbo hermético, en su movimiento ocultado, lleva el deseo de aletear en un gesto, demostrar sus sobresaltos en unos pasos de danza. Aparece como un cono de claridad en lo oscuro, ya fulgurante, ya con la lentitud de la noche, que envuelve en la corteza del rocío, que trenza el ramaje para la humedad favorable. Y el desprendimiento en el asombro natural, el desprendimiento... en la poesía. Ese desprendimiento que lleva siempre el recuerdo del árbol anterior y esa incorporación furiosa, devoradora, en el nuevo cuerpo, deviene el simbolismo de lo desprendido en el nuevo signo del cuerpo adquirido²⁷.

LA VISIÓN BARROCA

Parte de la dificultad u «oscuridad» que encuentra el lector en la obra del autor cubano radica en el hecho de que Lezama es un poeta barroco, barroco en la expresión y en su concepción del mundo. Decir que Lezama es barroco es ya lugar común. ¿En qué consiste ese barroquismo?

El barroquismo de Lezama parte de la tradición legada por el barroco

²⁷ «Preludio a las eras imaginarias», IVO, p. 143.

europeo, especialmente el español, y por el americano, del culteranismo y conceptismo por igual: de Góngora, Quevedo, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz, don Carlos Sigüenza y Góngora y otros. En su ensayo «Sierpe de Don Luis de Góngora», el poeta cubano proclama su gran admiración por la poesía hermética del cordobés:

Descifrado o enceguediendo en su capital evidencia, sus risueñas hipérboles tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido ²⁸.

En un lúcido y ya conocido estudio sobre el barroco, el cubano Severo Sarduy, barroco él mismo y discípulo de Lezama, aplica las leyes y observaciones geométricas y astronómicas a la retórica. Encuentra una estrecha relación entre las leyes de Kepler, que reemplazan el círculo (centro único y luminoso) por la elipse, y la simbología barroca. La elipse, figura astronómica, va a coincidir con el apogeo de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica. El gran poeta culterano, cuyos versos Lezama cita en repetidas ocasiones, emplea esta figura retórica con gran frecuencia en las *Soledades*, como lo hará Lezama en *Paradiso*. Es más, para críticos como Sarduy, *Paradiso* se lee como una *Soledad* cubana ²⁹.

La carencia de centro único y auténtico en la visión barroca del mundo conduce a la dispersión, las ramificaciones infinitas, los encadenamientos de análogos y agrupamientos de las desemejanzas en torno a núcleos de distribución, que vuelven a configurarse en nuevos ordenamientos.

Lezama, como Góngora, mira el universo con «el ojo ígneo de Polifemo», para usar un término empleado por Ortega y Gasset en su estudio sobre Góngora: con intuición mágica penetra en lo cósmico y ve relaciones antes no visibles o inexistentes entre los elementos que componen el

²⁸ Lezama, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Esferaimagen*, ed. José Agustín Goytisolo (Barcelona: Tusquets Editor, 1970), p. 25. Se cita de ahora en adelante por esta edición.

²⁹ Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974); véase también su estudio anterior, «Dispersión (Falsas notas / Homenaje a Lezama)», *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969).

universo: «Las cosas que habían caído en la quietud y en la prosa vuelven a la danza de la metamorfosis. El racionero, irónicamente, prestidigita y se saca cisnes de las mangas, convierte en áspid la fecha, el pájaro en esquila, la estrella en cebada rubia»³⁰.

Los procedimientos estilísticos del barroco son mecanismos de los que se vale el poeta barroco para enmascarar, desfigurar u ocultar los elementos de la realidad que le resultan demasiado vulgares. Procedimientos que conducen a la artificialización, característica máxima del barroco. Este lenguaje «artificial», con naturaleza propia más «real» que la realidad, va a tener como función, en la obra del cubano, el llenar el vacío de la realidad.

En la poética lezamiana, como ya hemos visto, las ramificaciones y las metamorfosis, sin embargo, buscan una totalidad. Este gusto por una fuerza central unificadora no es incompatible con el barroco, como también lo ha notado Leo Spitzer:

Cuanto más tienden a emanciparse las cosas —y las palabras—, más son las fuerzas coercitivas que deben hacerlas volver al redil. El gusto barroco se complace en estas tensiones contrarias, entre las fuerzas centrífugas y las centrípetas; se complace en exhibir lo que, pudiendo romper la unidad, resulta al fin vencido³¹.

Ya que hemos hablado de la influencia gongorina en la poética de Lezama, hecho irrefutable, es igualmente importante señalar aquí que es sólo una influencia y nunca una imitación. Existen, a la par con las semejanzas y paralelismos, grandes diferencias entre un barroquismo y el otro³². Lezama, a pesar de su confesada admiración por Góngora, no deja de apuntar él mismo las deficiencias de la poesía del cordobés:

Dentella la luz por la corteza del cordobés, pero después de la ofrenda sólo quedan los que San Juan de la Cruz llama «ejercicios de pequeñuelos». Acude el sentido ante la luz principal, báñase en el gozo de su tiempo de luminosidad, pero después se devora y extenúa³³.

Lezama le achaca a Góngora que todo su vivir de apetito, y las brillantes metamorfosis de sus metáforas, se quedaron estancadas en la ima-

³⁰ Ortega y Gasset, «Góngora (1627-1929)», *Obras completas*, 5.ª ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1962), III, p. 586.

³¹ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, 2.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1968), p. 268.

³² Vale la pena consultar los estudios de Roberto González Echevarría y Guillermo Sucre sobre este respecto en *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975).

³³ «Sierpe de Don Luis de Góngora», p. 27.

ginación y mitología grecolatina. Es un apetito incompleto, pues termina devorándose a sí mismo: «Su luminosidad... desmaya al final de su chisporroteo, porque hecho para la entrevisión, fija y detiene las antiguas máscaras y el esperado segundo nacimiento después de sus metamorfosis arbóreas»³⁴.

El barroco europeo, al enfrentarse a la realidad americana, alcanza su plenitud y exuberancia; incorpora otros elementos que se desprenden de la nueva naturaleza, del nuevo paisaje y de las culturas ahí formadas, con sus nuevos mitos, «rostros» o «máscaras»; como diría Lezama: «ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro». El barroco, producto de la Contrarreforma en Europa, es, en América, como lo define Lezama adaptando la frase de Weisbach, el arte de la «contraconquista»³⁵.

El barroco americano no significa una ruptura con la Ilustración; todo lo contrario, ese afán de conocimiento universal, científico, ejemplificado en el *Primero sueño* de Sor Juana, lo une amistosamente a la Ilustración. Las maravillas del Nuevo Mundo descritas por el conquistador reaparecen como el sorprendente «gabinete de física» de los barrocos de la Ilustración: «En el recuerdo del Palacio de Salastano, en Gracián, surgen los primores del Brasil confitado, según su decir, mezclando los dijes de esencias senequistas con la corteza de una materia harinosa, realista, pletórica de inmediatez.» El barroco americano, continúa Lezama, se caracteriza además, como en el caso de Domínguez Camargo, por un frenesí innovador, un recomenzar, desafiante y orgulloso, que lo lleva a excesos más excesivos que los de Góngora, «por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal...»³⁶

Otra de las deficiencias que Lezama le señala al barroquismo de Góngora es la ausencia en la obra del cordobés de una «afirmación del mundo nocturno, o, si se quiere, el sí del no», presente en San Juan:

Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizás ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora necesita y clama, mostrando dolorosa incompletitud, aquella noche oscura envolvente y amistosa³⁷.

³⁴ «Sierpe de Don Luis de Góngora», p. 45.

³⁵ «La curiosidad barroca», *La expresión americana*, p. 47.

³⁶ «La curiosidad barroca», pp. 51-54.

³⁷ «Sierpe de Don Luis de Góngora», pp. 34-35.

El apetito de metamorfosis gongorino, consecuencia del vivir estático e indolente de don Luis, fuera de toda búsqueda o instante configurado, necesita, según Lezama, de la «noche», o total ausencia de apetito, de la poesía de San Juan. Lezama ve en esa ausencia una presencia: «Una ausencia de total ocupación neptúnica, que se cumple como presencia ante la suprema forma»³⁸. Cuando ese dualismo entre las poéticas de Góngora y San Juan sea superado, afirma Lezama, «volviéndose a sumergir en ese infuso espejeante, en el que el propio sentido de vivir adquiriera una forma más sacramental, un misterio conocido al tocar la carne del hombre, volverá a presentarse la necesidad poética como un elemento que rebasa la voracidad cognoscente y de gratuidad en el cuerpo»³⁹.

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. El de Góngora, sin embargo, es un barroco tan «luminoso» que termina por cegar con su radiante luminosidad:

La incesancia de la luz en don Luis no busca oscuros donde destellar, se despliega en una extensión donde los chisporroteos y las luces entreabren la sucesión de sus hogueras, sus faroles en la desmesurada extensión de una oscuridad que comienza por desaparecer el objeto del blanco, el móvil del relámpago cetrero («Sierpe», p. 33).

La parodia, presente en *Paradiso* y *Oppiano Licario*, se ve relacionada con la carnavalización, característica de la literatura barroca hispanoamericana contemporánea. El formalista ruso Mikhail Bakhtine en sus estudios sobre Dostoievski, cuya obra Julia Kristeva ha resumido y explicado en su ensayo «Le mot, le dialogue et le roman», ve en la parodia una continuación del género «serio-cómico» antiguo, cuyo fundamento es, como lo ha visto Severo Sarduy en su ensayo «El barroco y el neobarroco», el carnaval: «espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo 'anormal', en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excen-

³⁸ «Sierpe de Don Luis de Góngora», p. 38. Roberto González Echevarría, en «Apetitos de Góngora y Lezama», *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975), pp. 487-488, ha observado que esa «dolorosa incompletez» a la cual se refiere Lezama al hablar-nos de Góngora es un apetito de plenitud nunca alcanzada, de querer ser siempre infinito y circular, y que termina, por tanto, anulándose a sí mismo.

³⁹ «Sierpe de Don Luis de Góngora», p. 39.

tricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis, que esconde una irrisión»⁴⁰.

Para Sarduy, como para Bakhtine, la carnavalización implica lo paródico en la medida en que equivale a confrontación, choque y confusión, es decir, cuando equivale a «intertextualidad»: la presencia e interacción de varios textos en un mismo texto. En el carnaval, como en *Paradiso* y *Oppiano Licario*, la parodia, el desperdicio, la burla, lo excesivo y grotesco, es inseparable del propósito final de celebración, glorificación (y resurrección, en las novelas)⁴¹.

LO ÓRFICO

Es nuestra intención aquí señalar los aspectos del orfismo que más le interesaron a Lezama y que incorporó, por tanto, a su cosmovisión⁴². Orfeo, dios-sacerdote-hombre, hijo de Apolo y Calíope, es para Lezama, por su doble naturaleza divina y humana, figura precursora de Cristo. Orfeo, nos recuerda Lezama, es el primero en descender al Hades, vencer el tiempo y hacerse transparente. Conoce su destino y sabe cumplirlo, aun en la muerte.

El período órfico se distingue por un nuevo saber, un saber que brota de la fértil oscuridad; este saber brota en «los sones que la lira de Orfeo extrae de los infiernos». La noche se convierte en la generadora del universo. En «Introducción a los vasos órficos», nuestro poeta ilustra la importancia de la noche para los órficos en esta alegoría de la creación del universo:

De los comienzos del Caos, los abismos del Erebo y el vasto Tártaro, el orfismo ha escogido la Noche, majestuosa guardiana del huevo órfico o plateado, «fruto del viento». La noche agrandada, húmeda y placentera, desarrolla armonizado el germen. En ese huevo plateado, pequeño e incesante como un colibrí, se agita un Eros, de doradas alas

⁴⁰ Véanse Kristeva, «Le mot, le dialogue et le roman», *Semiotique, Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Editions du Seuil, 1969), pp. 143-173, y Sarduy, «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su Literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno (México: Unesco-Siglo XXI, 1972), p. 175.

⁴¹ Rodríguez Monegal llega a la misma conclusión en su ensayo «*Paradiso*: Una silogística del sobresalto», *Revista Iberoamericana*, 92-92 (1975), p. 175.

⁴² Sobre el tema, véanse también el estudio de Justo Ulloa «La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal» (Tesis, University of Kentucky, 1973) y el de Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust* (Madrid: Orígenes, 1980).

en los hombros, movimiente como los torbellinos con sus inapresables ejes traslaticios. Tripulando el interior ambiótico de ese huevo, el Eros sobredorado, sentado al centro de los dos irregulares círculos, se prepara a la gemiparidad [*sic*]. Ese huevo al casarse fija al Eros en el Caos alado, engendrando los seres que tripulan la luz, que ascienden, que son dioses (IVO, p. 184).

En el mismo ensayo, Lezama establece la diferencia entre la noche de Parménides, que se aísla en un *es*, y la noche fértil órfica, que se espera siempre como inacabada. El *es* de Parménides, que no depende de sumergimientos, es como su noche, un continuo, un Uno. El *es* órfico, que sigue el reto de las estaciones, muere y renace; es, está y será.

El huevo órfico se va a dividir en dos mitades: uno de esos círculos de la esciparidad constituye el cielo y los dioses; el otro se convierte en la tierra de los seres mortales. Después de la esciparidad, queda la remiscencia del estado unitivo primigenio, un «Eros Urano», acompañada de un afán, por parte de los dioses y los mortales, de volver a integrar una misma unidad. La noche órfica, entonces, no es sólo germinativa, sino también andrógina:

Existe, pues, una noche celeste, un huevo órfico celeste, un Eros Urano, el cielo y los dioses, que están afanosos de integrarse en una apasionada vía unitiva con los mismos elementos terrestres, ya que hasta en el Eros Urano están fusionados lo celeste y lo terrestre, y están siempre impregnados de esa fusión reminiscente en los círculos ambióticos (IVO, p. 185).

Gerald Bruns, en un reciente y brillante estudio, examina la función del mito de Orfeo en la poesía moderna: la idea de que es sólo a través de la palabra poética que el mundo adquiere significado y realidad. Entre los autores estudiados Bruns pudo haber incluido a nuestro poeta órfico. La poesía es órfica, «after Orpheus, the primordial singer whose sphere of activity is governed by a mythical or ideal unity of word and being, and whose power extends therefore beyond the formation of a work toward the creation of the world»⁴³. Orfeo es el poeta cuya canción le da realidad al mundo; la poesía órfica aspira a integrar en una unidad la palabra y la realidad o la existencia.

En la poesía lezamiana, como en la de Rilke, cuyos *Sonetos a Orfeo* fueron muy leídos por el autor de *Paradiso*, la irrealdad se enlaza con la realidad; la vida y la muerte son el anverso y el reverso de la misma

⁴³ Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language* (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 1.

moneda. Por la imagen la ausencia se hace presencia. En las antiguas teogonías, órficas o persas, apunta Lezama en «La dignidad de la poesía», el visitante es el muerto:

El espíritu de la visita está íntimamente entrelazado con la ausencia, por la muerte de algún familiar. Ahora bien, el que llega no es el esperado, sino el caballo que con sus cascos toca a la puerta. Ambas cosas son imposibles, pero su simple potencialidad en la imagen basta para crearle su gravitación (IVO, p. 107).

Palabras que nos hacen pensar en el poema «¿Es de aquí?» de Rilke:

Al iros a dormir no olvidéis la leche
ni el pan sobre la mesa; atraen a los muertos.

Mas él, el hechicero, dejad que mezcle
bajo la suavidad de sus párpados

la apariencia de todo cuanto ha visto.
¡Que la magia del talismán, de la fumaría,
sea más cierta que el más claro relato!

Nada puede destruir su imagen válida,
ni en estancias ni en tumbas
lo mismo si canta el anillo, que el lazo o el ánfora ⁴⁴.

EL LENGUAJE COMO «NATURA NATURANS» O SOBRENATURALEZA

En la obra lezamiana la cultura se convierte en una segunda naturaleza, naturaleza creada por medio del lenguaje poético, tan naturaleza como la primera, con la que captamos la visión primigenia original. Es así como Lezama define esta segunda naturaleza, o sobrenaturaleza, en su ensayo «Torpezas contra la letra»: «Vivimos en un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, tan *naturans* como la primera; el conocimiento, tan operante como un dato primario. El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros tribales» ⁴⁵.

Como lo ha señalado Julio Ortega, la sobrenaturaleza de Lezama (aunque Lezama ya todavía más allá al incluir la cultura en su sistema) es esa

⁴⁴ Rainer María Rilke, selección y prólogo de Nuria Parés (México: Ediciones Oasis, 1964), p. 99.

⁴⁵ *Tratados en La Habana*, p. 49.

segunda naturaleza de la que nos hablaba Novalis al estudiar la Naturaleza: «Se creará un sistema... fundado en la experiencia, el análisis y la comparación. Se asimilará dicho sistema hasta que se le haya convertido en algo semejante a una segunda naturaleza...»⁴⁶

Como el hombre ha perdido su naturaleza (desde el pecado original somos de naturaleza caída), Lezama cree en la necesidad de reemplazar o sustituir esa naturaleza perdida con otra segregada o elaborada. En su ensayo «Pascal y la poesía», Lezama declara: «Hay... la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza...»⁴⁷ La función de la poesía va a ser, entonces, «empatar o zurcir el espacio de la caída».

Este concepto de que el hombre ha perdido su naturaleza y de que, por tanto, todo puede ser naturaleza, Lezama lo obtiene en parte de Pascal, modificándolo un poco para así encajarlo mejor dentro de su sistema poético.

Según Pascal, el hombre, situado entre dos extremos, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, es incapaz de comprender ni lo uno ni lo otro: ni la nada de la cual ha sido sacado ni el infinito que se lo traga. Esta posición del hombre entre el todo y la nada, en medio del ser y la nada, es una posición de incertidumbre e inestabilidad. La función del pensamiento, nos dice Pascal, es hacerle reconocer claramente al hombre su posición. Es bueno entonces, continúa Pascal, que el hombre vea solamente lo suficiente para conocer que ha perdido. Frente a este pesimismo de la naturaleza perdida del hombre y su posición entre el todo y la nada, Pascal opone, sin embargo, la creencia de que la naturaleza ha grabado su imagen y la de su autor, Dios, en todas las cosas y, por tanto, casi todas ellas comparten su infinidad doble⁴⁸. Todo, pues, puede ser naturaleza gracias a la imagen. Lezama cree en la naturaleza reconstruida a través de la imagen poética. En «Confluencias» reitera: «La imagen es el incesante complementario de lo entrevisto y lo entreoído, el temible 'entredeux' pascalino sólo puede llenarse con la imagen» (IVO, p. 259).

LA CANTIDAD HECHIZADA

El espacio incondicionado, o ámbito poético, mítico, sagrado, mágico, donde se logra la sobrenaturaleza, es decir, la imagen poética como natu-

⁴⁶ Ortega, «La biblioteca de José Cemí», *Revista Iberoamericana*, XLI, 92-93 (1975), p. 513.

⁴⁷ *Tratados en La Habana*, p. 180.

⁴⁸ Blaise Pascal, *Pensées*, trad. A. J. Krailsheimer (New York: Penguin Books, 1966), pp. 87-95.

raleza, es lo que Lezama ha llamado la cantidad hechizada. La cantidad hechizada es la Isla, la Madre, la poesía misma.

En América, y muy especialmente en Cuba, siempre ha reinado la sobrenaturaleza. «La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza», repite Lezama. El vehículo para lo desconocido (y lo desconocido según Lezama es la única verdadera tradición americana) se encuentra en «una región conocida», la poesía. La realidad se convierte en un reto y resistencia para la imagen, que empieza así libremente a segregar. El símbolo máximo de esta cantidad hechizada Lezama lo encuentra en Cuba, en El Castillo de la Fuerza, «símbolo de lo cubano y espejo para la configuración de lo invisible», el edificio más viejo de la Isla, con una inmensa y fascinante biblioteca. Aquí el hombre se hace imagen, lo invisible se hace visible, lo ausente presente. En la Isla se entrelazan lo real con lo irreal, lo lejano con lo próximo, lo estelar con lo telúrico, el Eros con el Tánatos, lo divino con lo profano.

Estrechamente ligado al concepto lezamiano de la Isla está el de la Madre: la Madre no es sólo la Madre biológica, sino el arquetipo de la Madre, y representa, además, la búsqueda de la sabiduría. La Madre lezamiana es el mismo lenguaje poético, o la sobrenaturaleza. *Paradiso* y *Oppiano Licario* son eso: la sobrenaturaleza o la imagen poética como naturaleza.

En *Oppiano Licario*, cuando Fronesís va a visitar a Editabunda, que está en estado de gracia y que hace ver, utilizando todos los recursos de la imagen y del sonido, la interioridad del hombre, observa al fondo de la pieza una inscripción de fósforo que resalta en la oscuridad: «Fábrica de metáforas y hospital de imágenes». Abajo, la frase tantas veces repetida por Cemí y postura frente a la vida y la poesía de su creador: «Sólo lo difícil es estimulante». Un mago adolescente que vive con la posesía «para despertar y ennoblecer de nuevo a la poesía» le resume a Fronesís los postulados básicos de su poética, que son los de Cemí y Lezama:

No hay nada más que el cuerpo de la imagen, y la imagen del cuerpo. La imagen al fin crea nuestro cuerpo y el cuerpo segrega imagen... Y lo único que puede captarlo es la poesía... Hay que llevar a la poesía a la gran dificultad, a la gran victoria que partiendo de las potencias oscuras venza lo intermedio en el hombre... Hay que volver al enigma..., es decir, partiendo de las semejanzas llegar a las cosas más encapotadas. Hay que volver a definir a Dios partiendo de la poesía... También la vuelta al jeroglífico, o sea, a la sagrada escultura... Hay que acudir a los emblemas... Pero lo que sí es una obligación es llevar la poesía al laberinto donde el hombre cuadra y vence a la bestia (pp. 195-196).

En fin, lo que le propone el mago a Frónesis, y Lezama al lector, no es ni nada menos ni nada más que el triunfo total de la poesía frente al caos y la fragmentación. La imagen rescata al mundo de las tinieblas; sin ella, la comunicación o expresión humana sería casi imposible. Para Lezama, la imagen es lo único que el hombre puede alcanzar de la realidad. La imagen es, por tanto, la realidad misma:

Creo que el mundo real es la imagen. Creo que todo lo percibimos por imagen. Como decía la frase célebre de San Pablo: «In speculum per imago», es decir, «en espejo por imagen». Es lo que podemos percibir de toda la realidad, puesto que la realidad está allí, es lo otro, y de la única manera que podemos establecer un puente entre ella y nosotros es por la imagen⁴⁹.

⁴⁹ Martínez Lafnéz, «Entrevista con José Lezama Lima», *Palabra cubana* (Madrid: Akal Editor, 1975), pp. 72-73.