EL "COMPROMISO" DEL ESCRITOR CUBANO EN EL 1959 Y LA "CORONA DE LAS FRUTAS" DE LEZAMA

POR

OSCAR MONTERO
Lehman College, CUNY

En los primeros meses del diario *Revolución* surge un debate sobre el papel del escritor dentro del nuevo panorama social inaugurado con el triunfo de la Revolución: ¿para quién escribe? ¿por qué? ¿sobre qué? Se trata de una problemática cuya fuente mas evidente es la obra de Sartre, y en la cual definieron su posición los escritores/as que por primera vez pudieron llevar sus más íntimas preocupaciones a un público lector, casi creado de la noche a la mañana por el nuevo diario revolucionario.

Revolución había sido el órgano clandestino del Movimiento del 26 de Julio; comenzó a salir en La Habana el 1º de enero del 1959, antes de que entraran las tropas rebeldes en la ciudad. Las páginas del periódico acogen diversos puntos de vista sobre el papel del escritor antes y después del triunfo de la Revolución. Muchos de los escritores que contribuyen al diario proponen un modelo del hombre evidentemente marcado por el pensamiento de Sartre¹; los escritores definen una dialéctica que opone la acción, dramáticamente puesta en escena con el triunfo revolucionario, a la "inacción", frecuentemente vinculada a la poesía de Lezama Lima y el grupo de *Orígenes*.

Al final del 1959 aparece por primera vez en *Revolución* un artículo de Lezama sobre las frutas cubanas. Con característica sutileza, Lezama responde oblicuamente al reto que se le había lanzado; responde a la cuestión de la "inacción" del escritor con una afirmación de su práctica poética. Valdría la pena revisar los aspectos más prominentes de aquel encuentro entre el poeta de lo nocturno insular y los escritores "comprometidos" durante los primeros meses de la Revolución².

¹ Me refiero en particular a Jean-Paul Sartre, "Situation de l'écrivain en 1947", *Qu' est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948) 201-374.

² Las citas que siguen de artículos de *Revolución* se harán en el texto; entre paréntesis se da el día del mes, el mes en número romano y el número de la página. Las citas a *Lunes* en el texto llevan la letra "L" antes de la fecha y la página. Todos los artículos citados son del año 1959. El diario se publica bajo la dirección de Carlos Franqui desde el 1957 hasta el 1965. *Lunes*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández, desaparece en el 1961 después de la primera "crisis" de los intelectuales. Los sucesos a que me refiero en este trabajo culminan en dicha crisis; igualmente son antecedentes del "caso Padilla", documentado en el conocido trabajo de Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*. Ediciones Nueva Atlántida.

En "El intelectual y la Revolución" (21-I, p. 11), Manuel Díaz Martínez se refiere al papel del escritor durante los años del batistato y alude a la obra de Lezama y de su grupo. El contraste entre la labor de *Orígenes* y la lucha de los guerrilleros define de forma radical una dialéctica que ningún escritor/a que la aceptara hubiera podido salvar. Según dicha dialéctica, la Revolución es la poesía convertida en acción, una acción inaccesible a los que no participaron en ella, gloriosa por lo inaccesible. Correlativamente, la labor poética de Lezama y su grupo se menosprecia porque no hay en él la "acción"; se considera algo falso y vacío. "Nos trae la impresión de un carácter vacío", escribe Raimundo Fernández Bonilla, quien concluye que la poesía de Lezama, "nos da una falsa visión de nuestra textura telúrica, visión magnífica, pero que nada tiene que ver con nuestra isla" (26-I, p. 5). El periodista y poeta José Baragaño titula otro ataque contra Lezama y su grupo, "Orígenes: una impostura" (9-III, p. 2).

Uno de los ataques más virulentos dirigidos a la obra de Lezama fue el de Heberto Padilla, quien en "La poesía en su lugar" afirma, "José Lezama Lima terminó ya. Como Agustín Acosta, como Pichardo Moya, como todos esos poetas mediocres que ha desenterrado la avidez de análogo de Cintio Vitier, su nombre quedará en nuestras antologías ilustrando las torpezas de una etapa de transición que acabamos de cancelar en 1959" (L 7-XII, no. 38, 5-6). En un artículo reciente, Lisandro Otero ha calificado a los críticos de Lezama como "un grupúsculo ambicioso de poder que se parapetó en el semanario *Lunes de Revolución*"³. Sin embargo, no todas las críticas a Lezama fueron tan extravagantes como la de Padilla, no todos quisieron "abolir las últimas torres de marfil", como afirmó Fayad Jamís en "Los poetas y la Revolución" (19-VIII, p. 2). Otros escritores mostraron entusiasmo frente al nuevo panorama cultural inaugurado con la Revolución. Fernández Retamar considera que Cuba, "centro político del continente", debe convertirse en "encrucijada intelectual y artística" (19-VIII, p. 2). No era entonces cuestión de un parricidio literario, sino más bien de un deseo de revalorizar la tradición literaria cubana a la luz de los nuevos sucesos y de forjar un nuevo modelo del escritor basado en el compromiso social y en la solidaridad con un pueblo recién reconocido por la Revolución y cuyo apoyo, al menos implícito, se hacía indispensable para cualquier empresa individual.

El reconocimiento que desean los escritores cubanos en el 1959 implica no sólo la vigencia de una labor llevada a cabo en el territorio cubano, sino el reconocimiento en el extranjero; implica la redefinición de una cubanidad que en lo nocturno lezamesco no había encontrado hasta aquel entonces más que un grupo reducido de lectores. La "nueva generación" quiere definir no sólo un

³Lisandro Otero, "Para una definición mejor de José Lezama Lima", *Boletín del Círculo de Cultura Cubana* (agosto de 1983).

grupo de lectores, como lo tuvo *Orígenes*, sino ayudar a crear un público lector en un sistema de producción y consumo nunca antes conocido en Cuba.

Tal vez hubiera sido necesario en aquel momento un Martí para definir no sólo el papel del escritor en la Revolución, sino también los mecanismos publicitarios internacionales que hacen de un escritor una personalidad que escribe. Es precisamente un modelo martiano en el cual la acción y la palabra son inseparables y consolidan una visión ética y estética, lo que añoran los escritores cubanos en los primeros meses del 1959⁴. Buscan la palabra conciliatoria. Como lo señalaría Ángel Rama unos años más tarde, "la literatura restablecería un equilibrio entre hombre y mundo aunque siga sin explicar precisamente por qué el equilibrio se cumple por la palabra, 'les mots' sartreanos"⁵. Las páginas del diario revolucionario vuelven repeditamente sobre el argumento que opone la palabra a la acción; algunos escritores acaban por afirmar la pobreza de aquélla frente a ésta. Juan Arcocha, responde a la pregunta, "¿Qué es la revolución?", afirmando, "La revolución es poesía", (26-VIII, p. 2) lo cual encierra al escritor en una tautología contraproducente. La misma apertura de la labor en la letra que ofrece la Revolución, que le garantiza al escritor un lugar en la sociedad, le exige también un nuevo compromiso, un nuevo papel, que no todos pudieron forjar.

Algunos escritores comienzan a darse cuenta que la cuestión del compromiso del artista habría que rehacerla en Cuba sin seguir modelos extranjeros, por muy valiosos que éstos fueran en sus respectivos contextos. Cuando Sartre habla del lugar del escritor en la burguesía se refiere a la sociedad francesa de la posguerra y no a un modelo universal. Sin embargo, los escritores cubanos en los primeros meses de la Revolución no iban a abandonar de la noche a la mañana la pasión de sus lecturas, muchas de ellas hechas en el extranjero, para forjar al nuevo escritor revolucionario, que fue lo que la Revolución esperó de ellos desde su arranque.

A pesar de las demandas de la Revolución, sigue vigente entre los escritores el modelo sartreano en el cual el escritor se encuentra en una perpetua, dolorosa, irresoluble crisis consigo mismo y con la sociedad que lo rodea. Según Sartre, el escritor, por mucho que la insulte, necesita de la burguesía, pues de ella depende y en ella cobra sentido su malestar, su calidad de "extraño", de "étranger"⁶. "La burguesía" que describe Sartre, consumidora de los ataques

⁴ Respecto a la relación martiana entre acción y palabra, ética y estética, A. Roggiano escribe, "En síntesis, una integración de la acción en la contemplación, que debe contenerla en la medida en que la acción se ha cumplido efectivamente: como producto y fin mejorador, creador, estético". En "Acción y libertad en la poética de José Martí", *Revista Iberoamericana*, XLVI, 112-113 (julio-dic. 1980): 403.

⁵ "Diez problemas para el novelista latinoamericano", *Casa de las Américas* 4, 26 (oct.-nov. 1964): 42.

⁶ "Pour qui écrit-on?", *Qu'est-ce que la littérature?*

domesticados del artista "rebelde", no existía en Cuba. Es por eso que una labor literaria regida por la estética "de oposición y resentimiento", que describe Sartre, estaba destinada, en el ambiente insular, a un penoso fracaso. No podía dirigirse la oposición y el resentimiento a una burguesía ilustrada inexistente y mucho menos a una Revolución que todavía desenterraba los cadáveres del batistato y la cual ya sufría de la agresión y la invasión del vecino imperial.

Hay entre los escritores de *Revolución* quienes reconocen los límites del modelo sartreano. En "De nuevo sobre el artista y su compromiso", Carlos M. Luis parece implorar, "No vamos a entrar en detalles sobre la gastada polémica entre arte puro y arte comprometido" (1-IX, p. 2). Al rechazar "la gastada polémica", Luis afirma el valor de *Orígenes*: "Creo que el movimiento poético que se gestó después de los años 35 y culminó en *Orígenes*, ha posibilitado en buena parte lo que hoy gozamos en Cuba. Existe un tabú sobre Orígenes porque las revoluciones, en su vendaval, nos hacen, a veces, ver las cosas a ras de tierra". El escritor cubano que comenzara su obra en aquel momento se enfrenta a la aparente contradicción entre el valor del "ras de tierra" propuesto por el primer impulso revolucionario y el valor de una tradición literaria que no se podía abolir en 1959 como si hubiera sido una ley caduca del antiguo régimen. Al contrario, se trataba más bien de reconocer el papel de dicha tradición, de premiar su esfuerzo por haber mantenido vivos valores nacionales en un ambiente "sordo casi siempre y algunas veces sórdido, por mezquino y mediocre".⁷

Es precisamente el valor de una tradición poética insular, en la cual se destaca su propia labor, lo que afirma Lezama en "Corona de las frutas", publicado por primera vez en el último número de *Lunes* de 1959, dedicado "A Cuba: con amor".

"Corona de las frutas" es una alabanza a las frutas criollas y una definición de la palabra poética, según Lezama; es la respuesta a todo el discurso dirigido contra su obra en los meses anteriores. El artículo aparece junto a una foto de un señor vestido de blanco que toma un "anón" de una "venduta" y lo ofrece al fotógrafo. El titular dice, "El anón es una sorpresa de delicias". A través de un variado intertexto frutal Lezama guía su discurso hacia una definición de su práctica en el lenguaje, de su alcance y de su finalidad. Con la imagen de la fruta se desata una serie, una corona, a partir de la cual Lezama define una visión del mundo americano en el que el sujeto se encuentra en un estado de salud, lo cual implica una situación armoniosa del mismo en la isla y en el cosmos. El artículo

⁷ Roberto Fernández Retamar, "Alegría por el regreso de Carpentier", *Revolución* (7-VIII-1959): 7.

⁸ Cito de "Corona de las frutas", *Lunes* (21 de diciembre, 1959): 22-23. Como se trata de una plana del magazine no cito el número de página ya citado aquí. El artículo aparece también en *Imagen y posibilidad*. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981) 131-136. No cito de esta edición porque parece haber sido tomada de otro manuscrito y contiene algunos errores. Por ejemplo, en *Lunes*, el artículo comienza con una mención de "la fresa o madroñuelo". En *Imagen* dice "prisa" por "fresa". Dado el contexto frutal parece más correcta la segunda palabra.

de Lezama es característicamente alusivo, pero incluye referencias concretas a varios textos a partir de las cuales se puede orientar una lectura.

En el ensayo, Lezama establece una relación entre la fruta y la fecundidad divina al referirse a María, "la que de sus entrañas dio un fruto". Elabora el tema fecundidad/fruto comentando dos estrofas del *Polifemo* de Góngora. La estrofa 10, a la que se refiere, describe "el zurrón" casi "abortado" por la cantidad de frutas que contiene. Entre las frutas que lleva el gigante no escoge Lezama ninguna de las que aparecen en la estrofa definitiva, sino "la opilada camuesa" que aparece en "una versión primitiva" del poema⁹. El zurrón contiene:

la delicada serba, a quien el heno
 rugas le da en la cuna, la opilada
 camuesa, que el color pierde amarillo
 en tomando el acero del cuchillo.

La camuesa amarillenta se compara al color de la mujer que sufre de opilación o amenorrea. Lezama cita "la opilada camuesa" de la versión primitiva, no "la pera de quien fue cuna dorada la rubia paja" de la otra versión; así mantiene el *motif* de la sangre que atraviesa el ensayo. Se asocia el fruto de la tradición clásica al aborto y a la maldición de la mujer cuyo menstuo malogra los frutos. A ese malogro de la tradición clásica, Lezama opone un "aquí" americano, donde "el fruto se ha sacado la magia o la maldición para amigarse con las virtudes salutíferas". La sangre de la mujer "en la graciosa sabiduría de Plinio el joven" se opone a la naturaleza; es signo de una oposición entre el ser humano y el mundo. En el contexto americano que define Lezama pasa lo contrario. "Por nuestras planicies", escribe, "parece como si el fruto oyese la melodía de una sangre, que no enemistó la criatura con la naturaleza".

Lezama asocia la sangre enemistada a la cual alude "la camuesa" gongorina a un proceso verbal en el cual el objeto, en este caso la fruta, se resiente frente a un despliegue de signos que lo empujan al borde de una significación precisa, reducida. Explica que Góngora tiene "que ir a una marcha verbal, en donde la exageración de los primores, revela que el exceso está en la verba, que subraya un encuentro menor, una golosina de melindres". Para demostrar los límites de la metáfora en Góngora, Lezama la parodia al describir la fruta tropical:

Es decir que si un *papayo*, mantequilla de las frutas, o una guanábana, plateado pernil de la dulzura, recibiese el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción.

Al someter la fruta tropical a "la hipérbole barroca", Lezama imita el estilo gongorino y a la vez lo juzga como "grotesco" cuando el referente es una fruta

⁹ Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, 5ta. ed. (Madrid: Gredos, 1967) 83-87.

criolla, ya que en el contexto americano, dice, "lo barroco es la naturaleza". Frente al binarismo de Góngora pretende Lezama hacer del trópico el lugar donde se disuelva el límite entre significado y significante, o mejor dicho, donde el objeto llegue a significar de otra forma, sin violentarse frente al "tridente" hiperbólico barroco y sin violentar al sujeto.

En el ensayo "sobre Góngora", Severo Sarduy explica que al ser la realidad, es decir "el paisaje", una "cadena significativa" es por lo tanto "describable". Escribe Sarduy, "el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles"¹⁰. En *Barroco* afirma que "el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*"¹¹.

Pero Lezama parece querer alejarse de la búsqueda frustrada de un objeto parcial. En Góngora, el sentido de la cadena significante aparece en un signo siempre provisorio. De ahí surge "la dolorosa incompletez" gongorina que Lezama señala en "Sierpe de don Luis de Góngora" y que asocia a la peculiar lectura que hace el cordobés del paisaje americano. Al igual que el objeto perseguido, "el sujeto pensante" de Góngora se encuentra "enfurrñado y recomido por las sierras de Córdoba". Lezama señala en Góngora, "Su imposibilidad del otro paisaje cubierto por el sueño y que venía a ocupar el discontinuo bosque americano". La visión americana propuesta por Lezama debe incluir también la imagen nocturna de San Juan, "aquella noche envolvente y amistosa", la silenciosa noche en cuyas pausas reside lo divino¹².

En "Corona de las frutas", la fruta tropical es el objeto que todo lo absorbe, que todo lo incorpora, como absorbe el aguacate la humedad nocturna. Lezama incluye el aguacate en su banquete y lo llama "el puré cotidiano de lo maravilloso incorporado"¹³. En el trópico insular de Lezama el objeto se ensancha al incorporar el rocío nocturno y el sujeto se duplica infinitamente en su marcha verbal, lejos ambos del "enfurrñamiento" gongorino. Escribe Lezama, "Lo barroco, en lo americano nuestro, es el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta, lo barroco es el opulento sujeto disfrutante".

¹⁰ "Sobre Góngora: La metáfora al cuadrado", *Escrito sobre un cuerpo*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1969) 57.

¹¹ *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974) 100.

¹² "Sierpe de Don Luis de Góngora", *Analecta del reloj, Obras completas*, tomo II (México: Aguilar, 1977) 197.

¹³ Lezama se refiere a "Los banquetes de los filósofos" de los *Siete tratados* de Juan Montalvo, quien escribe: "De las frutas, fuera de esa carne de perro vegetal que llaman aguacate, y de esa de caballo que dicen zapote, concedo que se regalen con todas las demás". (Paris: Garnier, 1980) 192. "Qué error", escribe Lezama en *Lunes*, y "Qué horror" en la edición cubana de "Corona". En cualquier caso, Lezama otorga un lugar especial al aguacate en su banquete. Hay curiosos ecos lezamescos en el estilo del escritor ecuatoriano. Por ejemplo, en lo que dice del plátano, "manteca dulce que despierta en la boca los espíritus de la voluptuosidad inocente", 192.

Lo que pretende definir Lezama es otra posición del sujeto frente al lenguaje y frente a la naturaleza. Al definir lo americano, Lezama no define ni una retórica ni una geografía, sino un modo de situarse en el lenguaje. La alabanza de Lezama a la fruta criolla es una afirmación de su propia práctica en el lenguaje y es a través de ella misma cómo responde oblicuamente a los ataques contra *Orígenes* que circulan en 1959 por las páginas del diario revolucionario. Al sujeto escindido en la dialéctica sartreana, adaptada por los escritores que vieron en la Revolución el final "del *impasse* estetizante" del artista y el comienzo de la "confrontación inmediata consigo mismo y con su propio pueblo"¹⁴, Lezama opone "el opulento sujeto disfrutante". Se trata de un sujeto unido al cosmos por una palabra redentora. La amistad americana entre la sangre y el líquido frutal, entre el ser humano y la naturaleza, desata la imagen lezamesca en la cual se aspira a sobrepasar el resentimiento que acecha en la fisura entre sujeto y objeto. En lugar de marcar ese resentimiento, el sujeto en Lezama se entrega al universo a través del oficio poético. Escribe en "Corona":

Logra así el fruto con la ley del traspaso de una plenitud sucesiva. En esa cosmogonía el fruto se forma en una naturaleza, ni naturalizada ni naturalizante, pero que forma parte del balido, de la sucesión del oleaje, de la respiración de los astros, de la dilatación de las plantas, prolongados dictados donde la sucesión de la plenitud de las formas logra inscribir la posibilidad de una aventura que camine dándonos la espalda.

La "aventura" de Lezama es la aventura del lenguaje, de la cual, por supuesto, no es "Corona de las frutas" una explicación, sino un rico muestrario. En el contexto de aquel primer año no es extraño que su posición, arraigada en una práctica poética personalísima, en una privilegiada visión del mundo, irritara a algunos escritores que buscaban otros modos de integrar sus propias inquietudes a la marcha difícil del proceso revolucionario.

En "Corona de las frutas" Lezama establece "la clasificación arbitraria de nuestras frutas". Las hay que se distinguen por "la pasta lunar", como la guanábana; otras, como el mamey, pertenecen a un orden telúrico. Lezama reconoce que se trata de una oposición arbitraria, pero afirma que "hay dos grandes bandas frutales, tan vehementes como las dos familias de gatunos y caninos, los que alzan el mamey sobre la piña". En otras palabras, hay dos bandos, uno asociado a lo lunar, el otro a lo telúrico, que pelean entre sí como perros y gatos. Lezama alude a la controversia entre los escritores y en particular a uno de los ataques a su obra en el cual se había dicho que "nos da una falsa visión de nuestra contextura telúrica, visión magnífica, pero que nada tiene que ver con nuestra isla, donde prevalecen la guardaraya, el creciente

¹⁴ Virgilio Piñera, "Literatura y Revolución", *Revolución* (18-VI-1959): 2.

desierto y la Ciénaga¹⁵. La división entre los dos bandos frutales no sólo es temática, el mamey telúrico frente a la piña lunar, sino que toca también la cuestión, planteada en *Revolución*, de la vigencia de la labor poética frente a la acción revolucionaria. En su alabanza de la piña, Lezama defiende la labor de su grupo y a la vez asocia su poesía, su cuerpo poético, a la coraza de la fruta predilecta. Escribe:

Su corteza no es de las que ceden al rasguño, antes bien sus escamas parecen guardarla hasta de la caída al mar. Su pulpa hay que recontrarla con el cuchillo, librándola de unas tachuelas que están como ijares que acicatean la perfumada evaporación. Llevarla al gusto, en el punto donde su dulzor proclama, es ya una muestra de saber trabajar los manjares. Su perfección sutilísima es tan grande, que es como una visagra con su corrupción. Cuando el color cremoso de la masa comienza a trazar como unos eclipses y osurecimientos, parece que convertidos en sombra nos deslizamos por las estalactitas del paraíso.

Lezama reitera una relación, que ya ha afirmado, entre el gusto de la fruta y la labor poética. Saber gustar la poesía es ya "trabajar los manjares"; es emprender la entrada hacia un paraíso terrenal y hacia una posible resurrección.

Frente al sujeto escindido de la diálectica existencialista Lezama ofrece la posibilidad de un sujeto insular arraigado en una tradición propia y unido al cosmos, un sujeto que forme parte de "la respiración de los astros, de la dilatación de las plantas". Propone un "opulento sujeto disfrutante" situado en otra Habana, la que por aquellos días se convertía en "encrucijada política de América", y con el gesto de Lezama, quizá, en encrucijada política¹⁶. Al afirmar la supremacía de la fruta cubana, al distanciarla de la fruta gongorina "opilada", Lezama pretende recuperar la potencia creadora del barroco peninsular, otorgándole una gracia criolla y un poder insular donde lo divino y lo poético son una misma energía¹⁷.

Al transformar la fruta en imagen poética, Lezama propone que la alabanza del objeto se dé en un signo que no se aparte de su referente, que no lo apunte, sino que lo encarne; propone un sujeto que reconoce su dispersión y se reconoce también en todo lo que lo rodea, en el sabor de la fruta, en su esencia que es

¹⁵Raimundo Fernández Bonilla, "Nuestra poesía y la revolución cubana", *Revolución* 26-I, 1959: 5.

¹⁶Roberto Fernández Retamar, "La Habana encrucijada de América", *Revolución* (19-VIII, 1959): 2.

¹⁷"The prose poems", escribe James Irby, "end with a celebration of a power more poetic than divine", "Figurative Displacements in a Prose Poem of Lezama Lima: A Commentary on *Peso del Sabor*", *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Ed. Sylvia Molloy y Luis Fernández (London: Tamesis, 1983) 127.

también su nombre. Para Lezama, "las frutas de nuestro trópico" ... "Son un eco, no descifrable, pero sí incorporable, de la dicha total interpretada"¹⁸.

Han pasado veinticinco años desde aquel primer año revolucionario y el tiempo y la distancia nos ofrecen una perspectiva privilegiada. Un modelo del escritor/a fundado en una estética de la oposición y el resentimiento, tal y como lo describe Sartre, no podía avanzar dentro de una revolución que proponía otro papel para el individuo. El modelo del poeta propuesto por Lezama ahora nos parece más rico, más flexible, más a tono con el primer impulso revolucionario, más llamado a sobrevivir las etapas difíciles de un proceso que aún continúa. Lezama se aparta de una dialéctica existencialista y afirma el valor de un lenguaje arraigado en una tradición poética que él mismo proyecta hacia el futuro; rechaza un modelo del sujeto que le garantice una autonomía ilusoria y se sitúa en el lenguaje, el ámbito privilegiado de su acción, el lugar de su única liberación¹⁹. En *Orbita*, Lezama opone "la resurrección, la poesía, la imagen" "a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte"²⁰. Lezama cita el lugar común del pensamiento de Heidegger, una de las bases del sujeto existencial, y lo enfrenta a su versión peculiar de la resurrección poética²¹. En "La curiosidad

¹⁸ En "Corona de las frutas" de *Imagen y posibilidad*, loc.cit., dice, "Son un eco, no descifrable, de la dicha total interpretada". Es decir se omite, creo que por error, la frase clave, "pero sí incorporable", que aparece en la versión de *Lunes*.

¹⁹ El pensamiento de Lezama ofrece un curioso eco a lo que escribe Lacan sobre el sujeto en la filosofía existencialista. En ella encuentra Lacan una "illusion d'autonomie" que lleva a un impase subjetivo, que da "une liberté qui ne s'affirme jamais si authentique que dans les murs d'une prison, une exigence d'engagement où s'exprime l'impuissance de la pure conscience a surmonter aucune situation". "Le stade du miroir", *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966. 96. El *impasse* descrito por Lacan tiene un paralelo en el *impasse* del escritor cubano a principios de la Revolución cuando se ve de inmediato el conflicto entre una noción individual de la libertad y una demanda de compromiso social.

²⁰ *Orbita de Lezama Lima* (La Habana: UNEAC, 1966) 34-35. Heidegger considera el papel de mediador de Cristo una mera definición judaica del *logos*, ya que en el viejo Testamento *logos* significa heraldo, mensajero, *An Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim. (New Haven: Yale University Press, 1959) 132. En cambio, Lezama observa la función crística incluso en "Los egipcios" donde "El sacerdote queda desde entonces como guión entre lo celeste y lo terrestre", *Introducción a los vasos órficos*. Barral, 1971. 204. En la era moderna de Lezama el sacerdote mediador sería el poeta, el manipulador de la palabra cuyo privilegio es traficar entre "lo lunar" y "lo telúrico", la pña y el mamey de "Corona".

Julio Ortega escribe que Lezama considera "la palabra como rescate de la inocencia, como fundación del paraíso en la creación verbal". En "Aproximaciones a *Paradiso*", *Relato de la utopía: notas sobre narrativa cubana de la Revolución*. (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973) 54.

²¹ Lisandro Otero escribe, "Frente a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, Lezama levantó el concepto de la poesía que establece el ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte", loc. cit.

barroca" escribe, "Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación"²². Y en "X y XX", una de las voces afirma, "Yo sigo fiel a la manera clásica, es decir, un hallazgo, una creación, y después una religión para convertirlo en un alimento que pueda ser de todos"²³. Para Lezama, la fruta es objeto incorporable e imagen redentora; al probar su pulpa, el sujeto insular descubre la sabiduría clásica en su propio patio²⁴.

Al tratar de comunicar el "hallazgo" lezamesco, "un alimento que pueda ser de todos", "Corona" se dirige a una colectividad martiana. Al nuevo público lector no ofrece Lezama una "nueva" literatura, la que pedían aparatosamente algunos de sus críticos; les presenta una versión de su propia visión poética, forjada a solas, atesorada a través de los tiempos difíciles y ofrecida al lector como si fuera el mejor fruto de la cornucopia insular.

El final del primer año revolucionario marca el comienzo de una transformación de lo que sería o lo que será la escritura cubana. En un momento de asombro y esperanza en la historia nacional surge la voz de Lezama, el oráculo de lo oscuro y lo nocturno insular. Desde la perspectiva actual parece ser su voz la más política, la respuesta más adecuada del ciudadano en el momento y en el lugar donde se encuentra. En el clima moral de la Revolución en ciernes, Lezama responde a la dialéctica sobre el papel del escritor con su propia alabanza a la sabiduría que la fruta criolla encarna. Su respuesta frutal parece alejarse de la debatida cuestión sobre la "acción" y la poesía; sin embargo, "Corona de las frutas" afirma oblicuamente que no hay en la poesía ninguna "evasión", que la integración poética al cosmos no clausura la respuesta del ciudadano a su prójimo; al contrario, la enriquece.

Lo que rechaza Lezama es una oposición radical, poco fructífera, entre la palabra y la acción, entre la poesía y la Revolución, una oposición en la cual la poesía se callaría avergonzada por su inconsecuencia, y la Revolución sería la poesía, una especie de discurso utópico sin palabras, una épica cuyo autor y protagonista sería "el pueblo" transformado en una figura de proporciones homéricas. En el momento del triunfo revolucionario, ni pueblo ni poeta se benefician de semejante planteo, ya que es en la palabra donde ambos encuentran una tradición compartida, donde ambos se constituyen y se reconocen.

²² *La expresión americana* (Madrid: Alianza, 1969) 58.

²³ *Introducción a los vasos órficos*, 14.

²⁴ James Irby se refiere a la "peculiar identificación" en Lezama "of the power of poetry ... with the power of resurrection" y comentando un aspecto del poema se refiere al uso de la palabra como si fuera una sustancia física que se "incorpora": "And this incorporation is also a wisdom (*sabor* and *sabiduría*, in fact derive from the same root) and a salvation". *Op. cit.* 123-139. En "Corona de las frutas" la incorporación de la fruta criolla lleva al poeta a una entrada, "visagra", en una forma de dicha resurrección.