

José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina*

Bibiana Castro Ramírez

Universidad Nacional de Colombia

bibicra@yahoo.es

El presente artículo constituye un acercamiento al poeta cubano José Lezama Lima como crítico, y a su propuesta de crítica literaria para América Latina. Con el fin de explicar sus criterios de valoración, se hace una caracterización del sistema poético del mundo, que comprende su visión de la poesía y su idea de transformar el mundo y la historia por medio de la imagen. Posteriormente, se alude a las ideas del poeta en torno a la crítica literaria latinoamericana, inscrita en sus estudios sobre la expresión del continente. El texto finaliza con una aproximación a la crítica de la poesía cubana escrita por Lezama.

Palabras clave: José Lezama Lima; crítica literaria cubana; crítica literaria latinoamericana.

José Lezama Lima and his Proposal for a Literary Criticism in Latin America

This article is an approach to the Cuban poet José Lezama Lima as a critic and to his proposal for a literary criticism in Latin America. In order to explain his criteria of literary value, the article undertakes a characterization of the poetical system of the world, which encompasses his views on poetry and his idea of transforming history and the world through the image. Subsequently, his ideas about Latin American literary criticism, which are part of his studies on the expression of the continent, are discussed. The text ends with an approach to the criticism on Cuban poetry written by Lezama.

Keywords: José Lezama Lima; Cuban Literary Criticism; Latin American Literary Criticism.

* Primera versión recibida: 10/04/2007; última versión aceptada: 31/05/2007. ISSN: 0122-011X

...él [José Lezama Lima] se acercó también así a los textos ajenos, desinteresándose de su coherencia circular interna, para buscar tangencialmente su relación con otros órdenes poéticos u otros sistemas. Su lectura no era lineal, sino algebraica, buscaba interrelaciones inesperadas, como quien frota maderos para el salto de la chispa inmortal intermedia.

Fina García Marruz (249)

En la introducción a sus conferencias publicadas bajo el título *Función de la poesía y función de la crítica*, T. S. Eliot propone la siguiente definición: “Por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien —suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo sabemos— a apreciar la verdadera poesía” (44).

Si nos atenemos a este concepto, con el fin de contar con un punto de partida y un principio ordenador, podemos empezar por afirmar que, en efecto, el poeta cubano José Lezama Lima fue un crítico a lo largo de toda su vida. Al revisar el conjunto de su obra, principalmente sus ensayos, se constata que sus reflexiones estuvieron orientadas en buena medida a tratar de establecer qué es la poesía, “ese retador desconocido”, como el poeta la llamó en una entrevista (Lezama Lima 1970, 16). Dentro de los textos que Lezama escribió para llevar a cabo este propósito, se encuentran varios de carácter puramente teórico, pero también valoraciones de la obra de pintores y escritores de diferentes épocas.

Rubén Ríos Ávila señala que “más allá de la paradoja a que nos enfrenta por lo regular el texto lezamiano sentimos que su discurso se inscribe cómodamente en los límites de unas coordenadas predisuestas. Dentro del caos, se trata, en otras palabras, siempre de un sistema” (53). Esto indica que la obra de Lezama, incluidas su poesía y sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*, se organiza alrededor y se orienta hacia la constitución de lo que el poeta llamó “sistema poético del mundo”, y que en

principio puede resumirse como una poética y también como una propuesta de interpretación del mundo y de la historia a partir de la poesía, en la cual América Latina juega un papel fundamental. En ambos niveles, el rasgo más sobresaliente del sistema poético es la posibilidad de instaurar un orden de cosas nuevo, no regido por las mismas leyes que gobiernan el mundo real. Puede decirse, entonces, que la búsqueda de Lezama Lima, al igual que la de otros escritores latinoamericanos del siglo xx, como Borges en “El arte narrativo y la magia” y Cortázar a lo largo de los textos en los que expone su visión de lo fantástico, se orienta hacia la destitución del causalismo derivado de la lógica aristotélica. En su lugar, se pretende instaurar un “causalismo mágico”, en el que la relación causa-efecto pierde validez como constructora de sentido y, en cambio, emergen significados siempre nuevos e inesperados gracias a la primacía de la imaginación. Pero hay algo que determina la diferencia de Lezama Lima, y es su total fe, en términos religiosos y literarios a la vez, en que su visión de la poesía, y del arte en general, excede los límites del texto y es capaz de proyectarse hacia el mundo, arrojar luz sobre él, transformarlo, y, además, conducir al hombre a la resurrección.

Cabe anotar en este punto que aunque son más bien pocas las referencias que hace Lezama a la crítica en general, sí se encuentra en su obra una propuesta de cómo debería ejercerse la crítica en América Latina, atendiendo a las particularidades históricas y culturales del continente, que se enmarca dentro del estudio de la expresión americana, inscrita también en el sistema poético del mundo.

En este artículo se busca, entonces, siguiendo la definición de Eliot, presentar a José Lezama como crítico, en la medida en que intenta responder constantemente a la pregunta por la poesía, al tiempo que valora la obra de otros escritores. Para ello, se comenzará por hacer una caracterización del sistema poético del mundo, sobre todo con el fin de mostrar de qué modo concibe el escritor la poesía, cuáles son los elementos que participan en ella y qué función le atribuye. Para este fin

se tendrán en cuenta algunos aspectos teóricos derivados del romanticismo, el simbolismo y el surrealismo, a fin de mostrar cómo los planteamientos de Lezama se insertan en el conjunto de la poesía moderna. En segundo lugar, se presentará la forma en que concibe la crítica para el caso de América Latina, en el contexto de su búsqueda de la especificidad de la expresión americana, y se concluirá con unas breves consideraciones sobre Lezama como crítico de la poesía cubana, a fin de mostrar la relación entre este ejercicio y el sistema poético del mundo.

El sistema poético del mundo: una poética y una cosmovisión

Al acercarnos a los textos de José Lezama Lima en los que llevó a cabo valoraciones de la obra de otros artistas o escritores, lo primero que resulta llamativo es, justamente, el carácter sorpresivo de su lectura. Los que podrían llamarse sus criterios de valoración pueden parecer en principio arbitrarios, e incluso irrelevantes. Si revisamos el primer texto escrito por Lezama, “Otra página para Arístides Fernández” (1935, *Tratados en La Habana*), nos encontramos, por ejemplo, con una afirmación como la siguiente, referida a la pintura del artista estudiado: “nos parecen las obras menores de un gran pintor cuyas obras fundamentales se han perdido” (707).¹ Frente a la temprana muerte de Arístides Fernández, Lezama considera valioso, más que la obra terminada, “el eterno gozo de las vísperas, de la contención informe” (705). En otras palabras, Lezama parece otorgar un lugar fundamental a la obra que el artista no alcanzó a realizar.

¹ En lo sucesivo, se indicará entre paréntesis el año de escritura y el libro al que pertenecen los ensayos citados de Lezama. Los recogidos en *Analecta del reloj* (1953), *Tratados en La Habana* (1958) y *La cantidad hechizada* (1970) se citarán por el segundo tomo de las *Obras completas* publicado por Aguilar (1977). *La expresión americana* (1957), por la edición crítica de Irlemar Chiampi (2001). *Imagen y posibilidad* incluye textos que aparecieron en diferentes publicaciones periódicas y no fueron incluidos en los anteriores libros por Lezama. La selección fue hecha por Ciro Bianchi Ross y publicada en 1981.

Si consideramos ahora “El secreto de Garcilaso” (1937, *Analecta del reloj*), llama la atención la insistencia con que Lezama destaca la superación de los contrarios y la búsqueda de “una solución unitiva” por parte del poeta español, y podría decirse que alrededor de esta idea se estructura el ensayo. Para Lezama, el legado de Garcilaso consiste en haber superado “una resolución dual del fenómeno poético”. Con esto se refiere en principio a la ruptura con la oposición entre poesía culta y poesía popular (11), pero luego extiende la búsqueda de unidad a otros ámbitos como la coincidencia en la poesía de Garcilaso “de escuelas y aun de simples maneras” (13) o la “unidad del material poético” lograda al comparar “dos efectos desiguales” (31): “Garcilaso orgánicamente resuelve la antinomia Medioevo-Renacimiento, Toledo-Roma, domada fiebre de las formas y garbeo de cortesanía” (41). Es importante mencionar, además, que desde los primeros textos críticos el poeta cubano destaca como valor positivo en los poetas que estudia la capacidad para encontrar vínculos insospechados, tal como lo señala Fina García Marruz en el fragmento que encabeza este texto; en Garcilaso resalta la creación de una atmósfera “en la que cualquier elemento poetizable recoge lo que no puso, se encuentra con lo inesperado” (38).

Para ver un último ejemplo, se puede tomar ahora “El acto poético y Valéry”, ensayo de 1938 (*Analecta del reloj*). La argumentación de Lezama se orienta, en este caso, a refutar la concepción de la poesía de Valéry como una “matemática inspirada”, es decir, un mecanismo del cual el poeta puede dar cuenta detallada (a la manera de Edgar Allan Poe en *La filosofía de la composición* para poner al descubierto el proceso de composición de *El cuervo*). Hasta aquí, puede relacionarse el rechazo de Lezama a este modo de entender la poesía y su reivindicación de un factor oculto que participa en el proceso de composición poética con movimientos, como el romanticismo o el surrealismo, que han intentado destituir la razón de su lugar privilegiado en el acto creativo. Lo que resulta inesperado en este caso es la propuesta de una “solución poética católica”,

en la que el develamiento del misterio oculto que forma parte de la escritura poética otorga al poeta la recompensa del “absoluto saber leal, llave o signo paradisíaco” (251). Esta idea se reafirma en un ensayo de 1939, “Conocimiento de salvación” (*Analecta del reloj*), dedicado al poeta francés Paul Claudel, en el cual Lezama asegura que el hombre puede conocer por medio de la poesía, y contrapone este tipo de conocimiento a los fracasos de la filosofía y la ciencia en su intento por conocer la realidad: “por el contrario, el conocimiento poético, por medio de la alabanza puede alcanzar y descansar en Dios” (248).

Obras inexistentes, búsqueda de unidad, elementos sorprendidos y conocimiento poético como medio de alcanzar a Dios, se encuentran, pues, dentro de los criterios de valoración de Lezama desde sus primeras aproximaciones críticas. A esto habría que agregar otros motivos recurrentes en sus textos críticos como la preocupación por el problema de las influencias, específicamente la posibilidad de que una obra se pueda apropiarse de elementos de otra, o una cultura de elementos de otra, lo que no implica imitación (“Otra página para Víctor Manuel”, 1937, *Tratados en La Habana*; “Cautelas de Picasso”, 1940, *Analecta del reloj*), y también la pregunta por la particularidad de la expresión de América Latina. Se trata, en definitiva, de una serie de aspectos aparentemente desarticulados, a partir de los cuales es complicado formarse una idea de Lezama como crítico. Solamente en el contexto del sistema poético del mundo, como se mencionó al principio, es posible que estos elementos cobren sentido.

Por otra parte, hay que señalar que Lezama Lima pertenece a una clase particular de crítico literario, la del poeta-crítico, cuya práctica se caracteriza, de acuerdo con Enrico-Mario Santí, por proveer “una lectura desde la propia escritura en que ‘crítica’ suele ser, entre otras cosas, la metáfora que describe el acto de composición o que designa la ordenación del discurso poético” (536). De esta manera, habría que pensar en la crítica escrita por un poeta como una suerte de ejercicio que permite organizar y dar sentido a la obra de creación propia y

a un método particular de composición poética. En el caso de Lezama, y específicamente en los textos a través de los cuales hace una propuesta de crítica para América Latina, más bien cabría precisar que se enmarcan dentro de su visión del sistema poético del mundo.

Dice Lezama Lima que “toda definición es un conjuro negativo” y que “definir es cenizar” (1970, 29). Esta afirmación adquiere sentido al aproximarse al sistema poético del mundo del poeta cubano; entonces se comprueba que, como su obra, se resiste a las definiciones. Por eso tal vez sea mejor intentar una breve caracterización y una aproximación a algunos de los principales elementos que lo integran, con base en lo que Lezama ha expuesto en entrevistas y ensayos. El poeta cubano deja claro que el sistema es un punto de convergencia que da sentido a múltiples lecturas, a la escritura de buena parte de su obra poética y a reflexiones sobre la poesía expresadas en varios de sus ensayos, como señala en una entrevista de 1969:

Entonces, se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso ¿qué es lo que merece la pena intentar? (1970, 25)

Resulta paradójico que Lezama se refiera con estas palabras a algo que se presenta como un sistema. La primera idea que sugiere el término sistema, a propósito de la poesía, posiblemente sea la de un método o conjunto de reglas que deba seguir el poeta a fin de lograr un texto que se adecue a ciertos parámetros preestablecidos y responda a una determinada concepción de la poesía y del poema. Sin embargo, en el caso de Lezama, la palabra parece exceder su significado y el poeta lo expresa con algo de ironía:

algunos ingenuos, aterrorizados por la palabra sistema, han creído que mi sistema es un estudio filosófico *ad usum* sobre

la poesía. Nada más lejos de lo que pretendo. He partido siempre de los elementos propios de la poesía, o sea, del poema, del poeta, de la metáfora, de la imagen. (Álvarez 57)²

Aunque, en efecto, Lezama parte de “los elementos propios de la poesía”, éste es sólo el punto de partida hacia un plan mucho más ambicioso. Si se intentara decir en pocas palabras hacia dónde se proyecta su propuesta, habría que mencionar que se trata de una opción, que no pretende imponer como única,³ de acercarse no sólo a la poesía y al lenguaje poético, sino también de interpretación y transformación del mundo a partir de la poesía, dado que, dentro del sistema, ésta es concebida como una forma de conocimiento con mayores posibilidades que el conocimiento científico. Cuando Lezama afirma que el propósito de su sistema es “destruir la causalidad aristotélica buscando lo incondicionado poético” (Álvarez 61), no está pensando solamente en una forma particular de escribir, en la que las imágenes respondan a una semejanza establecida por la imaginación y no a una relación directa con un referente específico. También se trata de una nueva forma de aproximarse a la historia, que implica concebirla ya no como una sucesión cronológica de acontecimientos, sino desde el punto de vista de la potencialidad de ciertos grupos humanos para crear imágenes capaces de perdurar en el tiempo. Es así que nos hallamos no sólo frente a una poética, sino también frente a una cosmovisión, que no se pueden desligar entre sí; como señala Rita Molinero, “la teoría del mundo y el discurrir

² Por eso dice Margarita Junco que, no obstante la base filosófica que lo soporta, el sistema no es filosófico, pues “Lezama rechaza las doctrinas estáticas que al esquematizar la vida la congelan, haciéndole perder toda su variedad y movimiento . . . Si los sistemas filosóficos han fracasado ha de ser por la lógica férrea de que se han valido. ¿Por qué no intentar, pues, otro método que, sin usar la lógica aristotélica, no sea ilógico? Ese método es el poético” (109-110).

³ En la entrevista con Armando Álvarez Bravo, incluida en “Órbita de Lezama Lima” de la que se toma el pasaje antes citado, dice también: “siempre he creído que mi sistema poético es algo bello en sí; pero nunca he tenido la soberbia de pensar que es algo único” (65).

sobre la literatura son irreductibles en Lezama a márgenes polarizados” (10).

Por otra parte, el sistema poético constituye una posibilidad de trascendencia para el hombre. Al ser para la muerte de Heidegger, el poeta opone el hombre para la resurrección, la cual puede ser alcanzada a través de la poesía y de la transformación del mundo por medio de la imagen. Esto nos lleva a uno de los principales pilares que sostiene el sistema poético del mundo: su carácter religioso, principalmente de raíz católica, aunque alimentado también por religiones de otras culturas, que deja abierta para el hombre una oportunidad de acceder a la armonía divina. En el ensayo “Exámenes” (1950, *Analecta del reloj*) dice:

un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión. Ese fue el esplendor de aquel *quia absurdum*, porque es absurdo, del catolicismo de los primeros siglos. 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. (1977, 227)

Lezama logra entonces restituir la religión perdida bajo la forma de un sistema poético y esto se relaciona estrechamente con el hecho de que la creencia religiosa sea uno de los puntos centrales de dicho sistema: “el hombre por el hecho de ser creyente, de habitar el mundo de la caridad, de creerlo todo, llega a habitar un mundo sobrenatural pleno de gravitaciones” (Álvarez 61). Diógenes Fajardo aclara que la orientación religiosa del sistema lezamiano está al margen de los dogmas y se dirige “más hacia la religiosidad que no hacia un grupo religioso determinado” (91). Este aspecto debe ser tenido en cuenta porque, en la medida en que la religión no es concebida por Lezama como un dogma, no se orienta a restringir la libertad

creadora y tampoco se contradice con la posibilidad de que, como señala en el caso de América, se pueda construir un modo propio de expresión. Además, la religiosidad tampoco conduce a Lezama a un tipo de crítica moralista. Por el contrario, sostiene que en el arte no caben los juicios morales. Lo interesante es que su justificación no tiene que ver con la autonomía del arte, tal como la entendían Poe o Baudelaire, por ejemplo. Si una obra no puede hacer concesiones al moralismo es porque el artista se expresa desde el origen:

En realidad, un artista se manifiesta en su esencia en el mundo inocente, en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado, como consecuencia del desconocimiento del problema del bien y el mal. (1970, 23)

Pero es importante resaltar el énfasis que pone Lezama en el catolicismo en la medida en que se acerca a la poesía tal como él la concibe, aunque el catolicismo de Lezama es tan abierto que admite elementos provenientes de diversas culturas, como la clásica occidental y la oriental, particularmente la china. El absurdo del catolicismo de los primeros siglos al que se refiere el poeta en el pasaje citado anteriormente se relaciona con la frase de Tertuliano, el filósofo y apologista cristiano, que Lezama cita en diversas oportunidades: “el hijo de Dios fue crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso y el hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque es increíble, y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible” (Álvarez 62). Por otra parte, el católico se puede situar con más facilidad en el ámbito de la poesía, dado que la recompensa que espera por sus actos se halla en el plano de lo mágico y de lo invisible.⁴

⁴ En *Paradiso*, Lezama Lima pone la defensa del catolicismo, desde el punto de vista poético, en boca de doña Augusta, la abuela de José Cemí, quien en un diálogo con Florita, esposa de un pastor protestante, se refiere al misterio de la voluntad, tal como la conciben los católicos. En la medida en que para el católico no es posible conocer los fines de la voluntad, dice doña Augusta, ésta se torna “creadora y poética”. Y añade: “hay un versículo

La concepción lezamiana de la poesía también halla asidero en la noción cristiana de la trinidad. En el ensayo “Plenitud relacionable” (1955) de *Tratados en La Habana* dice Lezama que la poesía debe ubicarse en el mismo ámbito del Espíritu Santo que, al unir al Padre y al Hijo encarnado, “resuelve la unión de lo real con lo irreal, de lo visible con lo invisible” (477). Este espacio del Espíritu Santo, habitado por la poesía, es el espacio simbólico en el que se entretajan las metáforas hasta alcanzar su plenitud en la imagen. Pero aquí no terminan las resonancias religiosas del sistema poético del mundo. En “Introducción a un sistema poético” (1954), también incluido en *Tratados en La Habana*, donde Lezama reúne por primera vez los elementos del sistema que hasta ahora habían aparecido dispersos en diferentes ensayos, se suman otros elementos que integran religión y poesía, como se verá a continuación.

Otra de las frases que Lezama suele citar es la de Pascal, según la cual, puesto que ya no hay naturaleza, todo puede ser naturaleza. Como explica Cintio Vitier, esa ausencia de naturaleza equivale al vacío que queda después de la caída y que Lezama equipara con el vacío de la fe; dice Vitier que “en ambos casos hay que establecer un puente, se nos exige un inaudito salto: tal es precisamente la misión de la poesía” (140); de aquí que Lezama hable de la poesía como una segunda naturaleza, la que ocupa el espacio señalado por Pascal. En “Confluencias” (1968, *La cantidad hechizada*), a esta segunda naturaleza el poeta la denominará sobrenaturaleza: “La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza” (1213); se trata, de nuevo, de la imagen que ocupa el lugar de la naturaleza

del Evangelio de San Mateo, el alcahalero, que parece implacable, pero que nos dice de lo misterioso de la voluntad y de sus acarreos por debajo del mar: *Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí*. Qué sombrío debe ser en ustedes, los protestantes . . . que esperan que al lado de su voluntad suceda algo, y por eso, a veces, se vuelven desatados y errantes en relación con actos y buenas obras, ensombreciéndose. El católico sabe que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio” (41-42). El resultado inesperado de los actos del católico se relaciona, entonces, con la vivencia oblicua, en la que a una causa determinada no se sigue el efecto esperado (ver nota 6).

perdida. Luego agrega que en la sobrenaturaleza el hombre participa como imagen y, finalmente, recibe una “aclaración total de la imagen”, que hace posible la resurrección (1215). Si se piensa la sobrenaturaleza como la creación de un nuevo mundo a partir de la imagen, en el que ya pierde sentido la oposición entre realidad e irrealdad, esta idea resulta comparable a la de sobrerealidad o surrealidad propuesta por André Breton en el “Primer manifiesto del surrealismo” (1924). En este texto el poeta francés habla de la posibilidad de armonizar los estados contrarios del sueño y la realidad, lo cual llevaría a “una especie de realidad absoluta” (323); el propio Breton hace extensible el sueño al misterio en general, lo que nos permite equiparlo con lo incondicionado que, de acuerdo con Lezama, permite conocer “el reverso invisible de las cosas”. Por otra parte, la sobrenaturaleza puede interpretarse como un intento de Lezama por superar el dualismo entre hombre y naturaleza, y es importante recordar que dicha búsqueda ya había sido emprendida por los románticos. Novalis expresa este interés en algunos de sus fragmentos teóricos en los que alude a la unión del hombre con “todas las partes que componen el universo” (1987b, 51), y también en el fragmento narrativo “Los discípulos en Sais”. En este texto afirma que al artista corresponde interpretar la “inteligencia de la naturaleza” y compartirla con los demás hombres. Del estudio de los elementos de la naturaleza se derivará un sistema “fundado en la experiencia, el análisis y la comparación”. Se trata, como en el caso de Lezama, de un sistema de pensamiento del universo que se convierte en su imagen fiel, en una “segunda naturaleza” (1991a, 74). No obstante, en el caso del poeta cubano hay que resaltar el papel que juega la imagen poética en este proceso de conocimiento poético del mundo y recuperación de la naturaleza perdida.

Entonces, retomando el planteamiento de Lezama, si puede conferirse alguna función a la poesía, ésta es la de llenar el vacío de la fe. Para referirse a este vacío, a esta ausencia, Lezama lo equipara al espacio inhabitado que queda entre dos

movimientos, el “ascendimiento de la forma al uno primordial y el descendimiento de la forma a la ausencia, a la imagen”, entre los cuales, desde su punto de vista, se sitúa la poesía (1977, 401). Aunque en principio resulta abstracto este doble movimiento, que da lugar al vacío donde posteriormente habrá de ubicarse la poesía, Lezama da en su ensayo algunas claves para tratar de descifrarlo. Es importante tener en cuenta que el ascenso y la caída tienen sus correlatos en el cristianismo y en la mitología griega, además de apoyarse en la simbología numérica del pitagorismo, y de aquí parten las relaciones que luego Lezama establece con la poesía.⁵ El carácter religioso que adquieren los movimientos del sistema recuerda a Mallarmé, quien concibe la poesía como un “zodiaco espiritual” que “implica su doctrina propia, abstracta, esotérica como alguna teología” (2002, 6). Sin embargo, mientras para Mallarmé esto se debe a una necesidad expresiva, dado que hay nociones de las que sólo puede hablarse “con medios típicos y supremos” (36), para Lezama se trata de algo que excede los límites del poema.

El ascenso “al uno primordial” puede entenderse como el ascenso hacia Dios que “otorga un sentido al perverso y arremolinado mundo de lo cuantitativo”. Este dotar de sentido es equiparado por Lezama a la simbología propia de la sentencia poética, que tiene sus fuentes en la mitología, la metafísica o el teocentrismo, y que da lugar a “las combustiones del lenguaje en sus sutilísimas contracciones de pneuma y sentido” (1977, 405). El ascenso puede interpretarse, entonces, como el camino

⁵ En “José Lezama Lima o la búsqueda de la expresión americana” Diógenes Fajardo señala cómo “en el uno, la diada y el ternario aparecen los movimientos fundamentales de la poesía” de acuerdo con Lezama y, con base en el capítulo XI de *Paradiso*, en el que José Cemí y Ricardo Fronesis exponen a dúo el valor simbólico de los números, sintetiza la simbología del uno, el dos y el tres: “el uno: es lo primordial, lo único, Apolo, *a* igual *sin*, *polis* varios, exclusión de la multiplicidad, la mónada, la divinidad, el sol. El dos: binario, dicha, diferenciación, contrario, principio de pluralidad, análogo, doble, luna, esposa, antítesis, sombra. El tres: triángulo, trinidad, trifolia griega (bien, verdad y belleza), en el tiempo: presente, pasado y futuro; en el espacio: línea, plano y volumen” (94).

gracias al cual el lenguaje se hace propiamente poético en la medida en que se despoja de su sentido original y adquiere uno nuevo, siempre sujeto a diversas lecturas. En este punto es posible remitirse de nuevo a Mallarmé, para quien el arte debe tener un carácter sagrado, generar una “sorpresa religiosa” (1987, 19). Por otra parte, ese ascenso hacia la divinidad del que habla Lezama remite a las correspondencias en el sentido en que las entiende el poeta francés, aunque en Mallarmé las correspondencias tienen un carácter secularizado, pues se generan en el poema mismo. Dice Mallarmé con relación a la poesía (en este caso la de Théophile Gautier):

todo mi ser espiritual —el tesoro profundo de las correspondencias, la concordancia íntima de los colores, el recuerdo de un ritmo prístino, y la ciencia misteriosa del Verbo— acude a la llamada y se conmueve, todo, ante la acción de la poesía, excepcional, que invoco, en una armonía tan exactamente maravillosa que la lucidez nace, única, en sus juegos combinados. (1987, 30)

Pero para Lezama el proceso no se detiene en este momento de armonía, que en su caso también implica el encuentro con Dios. El segundo movimiento, el descenso, se da hacia el mundo órfico. Lezama hace referencia en este punto al capítulo xi de la *Odisea*, en el que Ulises desciende al infierno y “se establece un diálogo entre el cuerpo y la imagen” (1977, 406). Lo que subraya aquí el poeta es que los seres con los que habla Ulises tienen condición de imágenes. También puede pensarse en los habitantes del Infierno de Dante, encarnados en unos cuerpos ficticios que hacen posible experimentar el dolor, condición que han de conservar hasta el fin de los tiempos, cuando los condenados y los habitantes del paraíso recobren su verdadero cuerpo. Por este motivo, Lezama se refiere a ese descenso al infierno como un descenso a “la *imago* poética”. Para explicar, en el ámbito de la poesía, lo que implica este movimiento dice:

esa suma de sentencias poéticas, cada una de las cuales sigue la impulsión discontinua de su primer remolino, recobra su sentido tonal cuando la *imago* desciende sobre ellos y forma un contrapunto intersticial entre los enlaces y las pausas. (406)

De esta manera, el descenso hace posible que las sentencias poéticas generadas en el primer movimiento adquieran un cuerpo. También se puede pensar en estos movimientos de ascenso y descenso a la luz de la diferencia que establece Lezama entre metáfora e imagen, puesto que estos dos elementos del sistema poético “tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí” (Álvarez 56). La metáfora equivaldría a las sentencias poéticas y su “fuerza conectiva” hace posible el establecimiento de analogías; sin embargo, si bien la metáfora implica dotar al lenguaje de un sentido nuevo y sacarlo de las relaciones causales impuestas por su función comunicativa, en principio es una existencia individual que no ha alcanzado su plenitud. Sólo el tejido formado por diversas metáforas, el avance a través de “infinitas analogías”, conduce hacia la constitución de la imagen, en la que, como parte de un cuerpo, adquieren sentido. Entonces, la imagen puede pensarse como el resultado del movimiento metafórico que da cuerpo al poema, un cuerpo, dice el poeta, resistente en el tiempo. La imagen es, además, “la realidad del mundo invisible” y para explicar esto Lezama acude de nuevo al Hades de los griegos. A partir de él se puede comprender la imagen en términos de la materialidad de un poema, pues el descenso de Ulises al reino de las sombras se materializa en un libro de la *Odisea*. Pero también aproxima a la realidad cultural de un pueblo, el griego antiguo, para el cual el Hades era, literalmente, la realidad del mundo invisible, y nos permite entender también que las imágenes sobrevivan a la destrucción de los pueblos que las han creado.

Aún queda por señalar un tercer movimiento: el de la extensión. Entre el ascenso hacia Dios y el descenso a los infiernos

“queda el vacío extensionable, dotado de una vasta posibilidad irradiante” (1977, 403). Comprender este último movimiento poético del sistema lezamiano implica considerar que, para Lezama, el mundo de la poesía es “esencialmente hipertélico”, esto quiere decir que la poesía intenta ir más allá de sí misma, de su forma. El poeta afirma que la poesía busca extenderse en la “sucesión temporal” y así se explicaría la participación en la historia que Lezama otorga a la imagen. Podemos señalar que aquí el poeta se acerca a los planteamientos del surrealismo, que también contempla desde el “Primer manifiesto” la posibilidad de generar una transformación radical en el mundo y en la historia a través de la poesía. Breton no sólo expresa abiertamente su rechazo al mundo real y su reivindicación de los mundos imaginarios; también deja claro en sus escritos que hay una actitud histórica en el surrealismo proyectada hacia una revolución social en términos marxistas, esto es, “como término del antagonismo que, en una cierta época de su desarrollo, se declara entre las fuerzas productivas materiales de la sociedad y las relaciones de producción existentes (lucha de clases)” (18). Aunque a la luz de esta preocupación histórica de los surrealistas (que, por otra parte, mantiene intacta la libertad creadora pues no implica una sujeción del arte a partidos ni ideologías) es posible pensar la actitud histórica de Lezama, hay que señalar que en su caso esta actitud histórica no implica un proyecto político determinado. Además, para Lezama no existe el antagonismo que señala Breton entre el mundo real y los mundos imaginarios, sino más bien una conciliación de ambos lograda gracias a la poesía.

En este punto es posible establecer con mayor precisión de qué clase son las correspondencias de Lezama, más allá de la relación planteada antes con Mallarmé. En *De Baudelaire al surrealismo*, Marcel Raymond sitúa la separación entre el hombre y el universo en el contexto del racionalismo ilustrado contra el cual reaccionó el romanticismo. Es por esto que, desde finales del siglo XVIII, los poetas intentan hacer “del acto poético una operación vital, una función compensadora en

nuestra sociedad” (10). De acuerdo con Raymond, Rousseau es el primero que expresa esa “experiencia mística universal” en la que el hombre cesa de oponerse al mundo y se ve a sí mismo como parte del todo (11). Para él esta experiencia se da en toda la poesía moderna francesa hasta el surrealismo. En Baudelaire la naturaleza adquiere unos rasgos particulares que lo llevan a hablar de correspondencias, y a partir de este concepto se puede establecer una relación entre Lezama y el simbolismo.

Dice Baudelaire que a través de la poesía “el alma vislumbra los esplendores situados más allá de la tumba” (1988, 106), y en su poema “Correspondencias” se refiere a la naturaleza como un bosque de símbolos que devuelve miradas familiares al hombre que la observa. Como señala Raymond, el poeta es un tipo privilegiado de hombre al que le es dado descifrar el verdadero sentido de esos símbolos y “moverse con soltura en el más allá espiritual que baña el universo visible” (17). El autor agrega que corresponde a la imaginación del poeta asignar un sentido a los materiales desordenados que le presenta la naturaleza. En este sentido se puede establecer una relación con las asociaciones inesperadas que lleva a cabo la imaginación y que Lezama señala como características de la vivencia oblicua, de manera que tanto Lezama como Baudelaire otorgan al poeta una libertad absoluta.⁶ Por otra parte, la metáfora, el símbolo,

⁶ La vivencia oblicua forma parte de los “caminos poéticos o metodología poética”, como denomina Lezama a ciertos elementos esenciales para su búsqueda de “lo incondicionado poético”. Estos son: la *ocupatio*, la vivencia oblicua, el súbito y el método hipertélico. Con la *ocupatio* se refiere a “la total ocupación de un cuerpo” (Álvarez 61), esto es, el cuerpo del poema es totalmente ocupado por la imagen, movimiento por el cual el poema adquiere materialidad y se torna resistente. Lezama suele recurrir a los siguientes ejemplos para explicar en qué consiste la vivencia oblicua: “es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario. Podemos poner un ejemplo bien evidente. Cuando el caballero o San Jorge clava su lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto” (62). Puesto que, siguiendo una lógica causal, tendría que ser San Jorge quien cayera luego de matar al dragón como efecto de la fuerza regresiva (el movimiento San Jorge-lanza-dragón se revertiría como dragón-lanza-San Jorge), nos hallamos aquí frente

la comparación, y todas las formas literarias bajo las cuales se presentan las correspondencias, dan cuenta de una “identidad mágica” entre las cosas (Raymond 20).

Sin embargo, debe resaltarse como particularidad de las correspondencias de Lezama su sentido religioso, puesto que lo que se anuncia al hombre es el encuentro con Dios en la resurrección, y su sentido histórico, dado que para el poeta la imagen poética permite no sólo comprender, sino también transformar la historia. Por estos aspectos se diferencian de las correspondencias baudelerianas. En cuanto al aspecto histórico, cabe señalar que, de acuerdo con la interpretación de Walter Benjamin, el sentido de las correspondencias de Baudelaire tiene que ver con momentos de la experiencia destacados en el tiempo; dice Benjamin que las correspondencias “son las fechas del recuerdo. No son fechas históricas, sino más bien fechas de la prehistoria”. Desde este punto de vista, el arte tiene un valor cultural y permite “el encuentro con una vida anterior”, de manera que es un pasado primitivo el que “murmura en las correspondencias” (31).

En “Introducción a un sistema poético” encontramos otros elementos indispensables para aproximarse a la poética lezamiana. Uno de ellos es la concepción de la poesía como medio para resolver antinomias. Se ha hecho alusión a la importancia atribuida por Lezama a la superación de los dualismos desde sus ensayos más tempranos, que ya en su sistema poético del mundo se convierte en uno de los rasgos

a una relación incondicionada, lo “incondicionado poético”, que reivindica el poeta. El súbito ocurre cuando se tiene un acercamiento repentino a lo incondicionado. Lezama pone el ejemplo del estudioso del alemán que se encuentra con las palabras *Vogel* (pájaro) y *Vogelbauer* (jaula de pájaro; Lezama escribe: *vogelbaum*) para luego “tropezar” con la palabra *vögeln* (el acto sexual; Lezama escribe: *vogelen*) (62). Margarita Junco Fazzolari compara este encuentro brusco y repentino con lo incondicionado, con “lo que en religión se conoce como una revelación” (125). Por último, el método hipertélico se refiere a “lo que va siempre más allá de su finalidad venciendo todo determinismo” (Álvarez 62). A lo largo del apartado se hará énfasis en algunos aspectos de esta metodología que resultan relevantes para la comprensión del sistema.

fundamentales de la poesía. En el ensayo tratado, Lezama parte de la contraposición entre la frase de Aristóteles, “a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo” y la de Pascal, “el reposo absoluto es la muerte”, para decir que la poesía no se orienta a la “malignidad de la síntesis”, a fin de integrar dos proposiciones de sentido contrario como éstas, sino que “mantendrá el imposible sintético”. De nuevo, nos hallamos con que la poesía es puesta por Lezama en el lugar de lo imposible, de aquí que pueda avanzar también en la ruptura del dualismo entre lo real y lo irreal y afirmar “dormir es estar entrañablemente despierto” (1977, 396). Además, Lezama habla de una unidad primordial en la poesía, que es capaz de realizar combinaciones mágicas e imponderables (399). Lezama señala como antecedentes de la unidad primordial a la que se refiere, el uno primordial de los griegos y el uno individual de los chinos (400). Pero también se pueden encontrar las raíces de esta aspiración, que en el caso de Lezama adquiere matices religiosos, principalmente católicos, en los planteamientos de los románticos alemanes. En el prólogo a *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, dice Antoni Marí que el sentimiento dominante del romanticismo es el deseo de conciliar los opuestos y alcanzar la unidad-totalidad, “categoría suprema y última” que “toma acepciones tan diversas como el Todo, el Absoluto, el Infinito, la Armonía, Dios” (11). De acuerdo con este autor, es Novalis quien mejor logra realizar el ideal romántico “de la síntesis absoluta y de acceso al Todo” (147), pues en su obra no hay lugar para los opuestos y la lucha de contrarios se resuelve en unidad. Varios de los fragmentos de *La enciclopedia* dan cuenta de este principio de Novalis, de los cuales el más representativo es el que dice: “Destruir el principio de contradicción es quizás el más elevado cometido de la lógica superior” (156). Lezama también coincide con Novalis en la concepción de la poesía como un medio para alcanzar la unidad. Dice el poeta alemán que “por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la *comunidad* íntima de lo finito y lo infinito” (1987a, 136). A la luz de esta afirmación puede entenderse el movimiento del sistema

poético de Lezama de ascenso al Uno, así como el intento de alcanzar la resurrección a través de la poesía, pues ésta implica también el acceso del hombre a lo absoluto que, para el poeta cubano, es Dios. Además Novalis, como Lezama, se opone al dualismo realidad-irrealidad (o realidad-ficción), por eso afirma que el núcleo de su filosofía radica en conferir “realidad absoluta” a la poesía, en equiparar poesía y verdad (1991b, 77).

Otro de los aspectos de la poética que es necesario mencionar es lo que Lezama denomina eros de la lejanía en “Introducción a un sistema poético”, que se relaciona con la posibilidad de sustituir lo ausente por su imagen. También en el eros de la lejanía se trata de conocer “la fuerza creadora de la distancia”, “el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación” (1977, 399). La idea de la distancia creadora es muy importante en la poética de Lezama, y a partir de ella se acercará a los problemas de la expresión americana y cubana, particularmente a las figuras del romanticismo y de José Martí.

Quedaría por preguntarse qué papel otorga Lezama al poeta en su sistema poético del mundo. En “Las imágenes posibles” (1948, *Analecta del reloj*), al describir los movimientos de ascenso, descenso y extensión, había dicho que en este proceso

el poeta se hace casi invisible a fuerza de seguir esa concurrencia del *ascendere* y el sentido final comunicado por la *imago*. Se hace invisible ¿por máscara?, ¿por transparencia? (1977, 407)

En “La dignidad de la poesía” (1956, *Tratados en La Habana*) se alude a la recompensa que recibe el poeta por este sacrificio de la invisibilidad; recompensa que en principio se traduce en el reconocimiento de su alta misión. Allí dice Lezama que “ningún ser puede igualar al portador de la dignidad de la metáfora, que posee la varilla seca que florece de pronto al lado del agua que comienza su despertar”. Además, agrega que al poeta le es dado acceder a distintas épocas “para aclarar hechizos de regiones desconocidas” (1977, 769). Más adelante, lo llama *po-*

sibiliter, esto es, “guardián de la sustancia de lo inexistente”, o *potens*, como lo denomina en “Preludio a las eras imaginarias” (1958, *La cantidad hechizada*). Aquí Lezama define el *potens* como el resultado del “intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito” (ver nota 6), que da origen a “la posibilidad infinita” (1977, 816); visto a la luz del catolicismo, el *potens* se relaciona con la virginidad creadora de María que también da lugar a una infinita posibilidad (818) y, además, señala que la resurrección, “última gran dimensión” de la poesía, se hace posible cuando el *potens*, manejado por el hombre, actúa en lo invisible (819). De esta manera, el poeta resulta estar también estrechamente relacionado con el catolicismo, pues “la gran plenitud de la poesía corresponde al periodo católico, con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección” (“La dignidad de la poesía” 1977, 774). Entonces, la función de guardián de lo inexistente que Lezama atribuye al poeta puede entenderse a la luz de los misterios cristianos, a los que agrega luego el de la sobreabundancia. En “Plenitud relacionable” (1955, *Tratados en La Habana*) el poeta cubano dice que la sobreabundancia es un don del Espíritu Santo al que el hombre debe elevarse para alcanzar la revelación. En este don se entrecruzan la gracia y la caridad católicas; es un espacio de acción para la metáfora que, a su vez, la testimonia (1977, 479). En “Pascal y la poesía” (1956, *Tratados en La Habana*), Lezama identifica sobreabundancia con caridad, y la describe como un acto de los hombres hacia los hombres que parece inspirado por la divinidad (564). Y en “La dignidad de la poesía”, afirma que la sobreabundancia es parte de los misterios que el poeta debe guardar (775).

El problema de la expresión americana y una propuesta de crítica para América Latina

Uno de los temas que ocupa un lugar destacado en el sistema poético del mundo, y que tiene que ver con su proyección

hacia la historia, es el de la expresión americana (y dentro de ésta la cubana). El primer ensayo en que Lezama alude a este problema de manera directa es el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937, *Analecta del reloj*). Allí plantea el interrogante por la forma en que el insularismo se manifiesta en la historia, la cultura y la sensibilidad de un pueblo, y les da un carácter diferencial; aunque en principio el poeta se refiere a Cuba y a su condición de isla, no tarda en hacer extensiva su pregunta a América Latina. Es entonces cuando señala la imposibilidad de tratar de reivindicar una expresión mestiza en nuestro continente:

Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza. Entre nosotros han existido mestizos que han intentado expresarse dentro de los cánones del parnassianismo, y gran parte de la poesía afrocubana, en cambio, es de poetas de raza blanca . . . Una expresión mestiza es un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás. (1977, 57)

Hay que señalar que Lezama no concibe el insularismo en oposición al universalismo; por el contrario, piensa que el universalismo puede estimular las expresiones particulares. Más tarde volverá sobre este tema (que retomará en *La expresión americana*) al referirse al problema de las influencias para los artistas de América Latina.

En el ensayo dedicado a Julián del Casal (1941, *Analecta del reloj*) el poeta cubano expone por primera vez algunas ideas concretas sobre el carácter que debe asumir la crítica de la literatura americana. A propósito de los críticos que menosprecian la obra de Casal por considerarla imitación servil de los poetas simbolistas franceses, particularmente de Baudelaire, alude a la inutilidad de este tipo de valoraciones:

el hecho de que Casal quisiera imitar a Stacheti, o a parnassianos de tercera clase como León Dierx —a los que supera fácilmente— tiene la misma mudez y escaso valor simbólico

que el que nunca se haya encontrado con Baudelaire, al que no superará nunca. Ambos hechos tienen el mismo escaso valor, la misma mudez. Las gentes ociosas cogen esas insignificancias y las retuercen, las prolongan, y atemorizan después con esas vastedades fáciles, llegando a proclamaciones insensatas. (66)

Acercarse a la literatura en términos de autores que imitan a los que los anteceden o a sus contemporáneos implicaría, además, concebir la historia literaria como una serie de obras que se suceden en el tiempo. Dentro de su sistema poético del mundo, Lezama se opone a la concepción de la historia, en general, como un conjunto de acontecimientos cronológicos, a lo que contrapondrá el concepto de era imaginaria del que se hablará más adelante. En “Julián del Casal”, Lezama dice que en América la crítica tiene que proceder con mayor sutileza, pues puede hallarse frente a “valores indeterminados o espesos” que no se dejan estudiar como parte de una secuencia, sino que deben ser vistos en su aislamiento, en su particularidad. Es de esta manera que se aproxima a la poesía de Julián del Casal. En lugar de rastrear los versos que delatarían su imitación de Baudelaire, se interesa por sus “notas diferenciales”, por ejemplo, el hecho de que se rodee de “una fauna y una flora, de propia y exquisita pertenencia” (74). En esto consiste la propuesta que hace de un “razonamiento reminiscente”, en el que la memoria se concibe como forma de conocimiento, y la obra se considera en relación con su circunstancia. Éste resulta propicio para acercarse a la creación latinoamericana, dado que va más allá de la comprobación de influencias; a propósito dice el poeta cubano que el razonamiento reminiscente

puede evitarnos que la crítica se acoja a un desteñido complejo inferior, que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos, en meros testimonios de ajenos nacimientos. Este procedimiento puede habitar un detalle,

convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña; no detenerse en los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro texto anterior, sino aproximándose al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación. (70)

Es interesante la interpretación que Enrico-Mario Santí hace del método planteado por Lezama en este ensayo. De acuerdo con este autor, nos hallamos frente a una propuesta de crítica objetiva “que destaque el valor simbólico del texto en su aislamiento” (537), aunque no tarda en aclarar que la lectura del poeta cubano no se reduce a estos términos, y en ello juega un papel fundamental la memoria. Santí llama la atención sobre la relación entre el método reminiscente y la teoría platónica del conocimiento, “la cual Lezama también incluye ampliamente en su ensayo junto con el implícito trasfondo mitológico: Mnemósine, diosa de la memoria, es también la madre de las musas” (538). De aquí avanza hacia la conclusión del tipo de aproximación que propone Lezama: una “lectura contrapuntística”, que más que dedicarse al estudio de las fuentes, debe indagar “en los estratos dialógicos de la palabra poética” (539); en otras palabras, se trata de la reivindicación de la intertextualidad en la escritura, y en este sentido Santí relaciona la propuesta de Lezama con el método desarrollado por Bajtín en 1929, en su texto sobre la poética de Dostoievsky. También cabe agregar que, precisamente a propósito de la obra de Lezama, el escritor cubano Severo Sarduy defiende este mismo modo de crítica, que, sin duda, es el puesto en práctica por el poeta:

Después de todo, sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto —tejido— considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer . . . La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de

vasos comunicantes. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote*, de la *Muerte de Narciso* en las *Soledades*. (1164)

Tal como lo propone Sarduy, Lezama se otorga la libertad de establecer vínculos insospechados entre las obras a partir de la presencia de unos textos en otros, sin importar la época a la que pertenezcan, ni cuál es primero en el tiempo. Así mismo, en “La imagen histórica” (1959, *La cantidad hechizada*) justifica la apropiación de citas ajenas, lo que no considera imitación sino, por el contrario, invención, pues las citas cobran “más sentido en el nuevo cuerpo en que se las injerta, que aquel que tenían en el cuerpo del cual fueron extraídas” (1977, 849).

Por otra parte, es necesario mencionar que la reflexión sobre América Latina ubica a Lezama en el conjunto de escritores que, desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, integraron el llamado pensamiento americanista que Irleamar Chiampi sintetiza así:

En sus escritos América había pasado por el sobresalto de las antinomias románticas (¿civilización o barbarie?), por los diagnósticos positivistas de sus males endémicos, por la comparación con Europa y la cultura angloamericana; algunas veces había reivindicado su latinidad, otras, la autoctonía indígena; se vio erigida, posteriormente, como el espacio cósmico de la quinta raza y hasta conceptualizó su bastardía fundadora. No existió intelectual prominente en su tiempo que permaneciera indiferente a la problemática de la identidad. (9)⁷

⁷ Emir Rodríguez Monegal, en su artículo sobre “El ensayo y la crítica en la América Hispánica”, señala como un rasgo característico de la crítica literaria latinoamericana el hecho de que, además de valorar y examinar la obra literaria, esté destinada a construir “una verdadera Idea de América”. Es indudable que éste es uno de los propósitos de Lezama, pero es necesario precisar que la idea de América que busca construir, está lejos de ser una copia realista, puesto que para él la relación entre literatura y sociedad está mediada por la imagen, o si se quiere, por el lenguaje. De aquí que no comparta la idea de que la obra de arte deba servir a determinada ideología política o ser el reflejo de un momento histórico dado, como señala en 1956 al ser interrogado por la relación entre literatura y sociedad (1986, 361-362).

Para Chiampi, el factor que determina la particularidad del americanismo de Lezama radica en la inclusión de Norteamérica, a través de las figuras de Melville y Whitman, que el poeta considera centrales en el proceso de consolidación de la expresión americana en el siglo XIX. De esta manera, se separa de la tradición de rechazo a la cultura norteamericana, inaugurada con el *Ariel* de Rodó a principios del siglo XX (11). Por otra parte, Lezama pone de manifiesto las dificultades que surgen al considerar el problema de la expresión americana: determinar el sentido histórico y construir una visión histórica a partir de la imagen.⁸ Es así como, señala Chiampi, Lezama intenta rebatir el historicismo, particularmente de raíz hegeliana, y se aparta “de la búsqueda de la identidad del americanismo precedente” (14). Propone, entonces, una interpretación de la historia no como devenir orientado por la razón, sino por “el logos poético” (15) o, como diría Guillermo Sucre, por “el logos de la imaginación” que rige al mundo tal como lo concibe Lezama (175).

Para Lezama, América es un continente que desde su origen ha sido propicio para la invención de mitos y donde se ha manifestado con claridad la intervención de la imagen en la historia. Esto se puede ver desde el momento en que los cronistas miran el continente descubierto a través de las imágenes que forman parte de la visión de mundo medieval. Estas imágenes proyectadas sobre América van a ser determinantes en los procesos de conquista. El escritor cubano considera que puede hablarse de una era imaginaria americana y a su estudio dedica *La expresión americana*, conjunto de cinco conferencias pronunciadas en 1957 en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana, y reunidas en libro en ese mismo año.

En el primer texto del libro, “Mitos y cansancio clásico”, Lezama expone con más claridad el tipo de crítica que pro-

⁸ La visión histórica se relaciona con la posibilidad de que un hecho artístico o histórico sea iluminado por otro con el que lo une, no una relación de semejanza o un vínculo causal, sino una asociación inesperada. Aquí se encuentra el germen de la propuesta lezamiana para aproximarse al problema de la expresión americana, pero también a la poesía en general.

pone a partir del concepto de era imaginaria. Aquí las ideas que había expuesto sobre los vínculos entre poesía e historia en otros ensayos se concretizan más, al ser propuestas como vía de interpretación de la realidad y la expresión de América. El poeta cuestiona los métodos historiográficos tradicionales, que considera agotados en tanto medios de aproximarse a las culturas de diferentes épocas. Incluso cuestiona el concepto mismo de culturas, pues piensa que éstas necesariamente van camino a su destrucción, y lo único que garantiza su permanencia en el tiempo son las imágenes que producen. Esta reflexión lo conduce al concepto de eras imaginarias, que, para Carlos Fuentes, es “su manera de decir que las culturas son su imaginación, no sus archivos” (213). Se trata entonces, nos dice Lezama, de “establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia” o del “cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes”. Más aún, de la imagen “depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia” (2001, 58-59). De este modo, Lezama, al igual que Breton, estaría defendiendo la importancia de la fantasía a la hora de “explorar ese contenido latente, el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos” (1976, 21). Para explicar con un ejemplo lo que entiende por “era imaginaria”, Lezama recurre al periodo carolingio y toma como punto de referencia *La Chanson de Roland*. La mezcla de historia y hechos maravillosos que integran este poema épico nos remite a la imaginación propia de una época, la Edad Media francesa. Dice Lezama que las hazañas, batallas y milagros narrados en *La Chanson de Roland*

son manifestaciones de una era que podemos llamar de la imaginación carolingia, donde la fuerte *liaison* teocrática, favorecía los prodigios y las islas de maravillas . . . El pueblo de Dios tenía la verdad imaginativa de que el elegido, el llamado, no tenía que dar cuenta a la realidad con un causalismo obliterado y simplón. (2001, 59)

Con esta aproximación a la era de la imaginación carolingia, parece decirnos Lezama, podemos entender mejor la Francia medieval que si se emprendiera un recuento cronológico de acontecimientos. Al mismo tiempo, reafirma aquí la importancia que tiene el catolicismo en su sistema, en tanto religión que favorece la imaginación poética y la ruptura del causalismo.

Es importante señalar que Lezama menciona a Ernst Robert Curtius y a T. S. Eliot dentro de sus antecesores en esta nueva forma de concebir la historia a partir de la imagen. Del primero toma su idea de incorporar la técnica de la ficción a la historia, y del segundo la de reemplazar el método narrativo por el método mítico.⁹ Lezama se refiere específicamente al artículo de Eliot titulado “*Ulysses, Order and Myth*” (1923) y considera su planteamiento como una respuesta a la crítica literaria de principios del siglo xx, que “sofocada por la elemental cuestión de los géneros” no supo cómo reaccionar frente a la aparición, en 1922, del *Ulises* de James Joyce (56). El método mítico permite a Eliot reivindicar el *Ulises* en tanto glosa del mito clásico narrado en la *Odisea*. Para Eliot, el hecho de que Joyce utilizara la obra de Homero como punto de partida era una forma de controlar, ordenar y dar forma y significado al panorama de futilidad y anarquía de la época (57). Lezama reconoce en Eliot la propuesta de una salida a las limitaciones de la crítica de su época y el dar importancia al mito como herramienta de interpretación. Sin embargo, se acerca más a Curtius, que admite la posibilidad de innovar y renovar permanentemente los mitos, y rechaza el hecho de que para Eliot no sea importante la búsqueda de mitos nuevos. Por esto lo califica como “crítico pesimista de la era crepuscular”, “pesimista en cuanto él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias” (2001, 57).

⁹ Enrico-Mario Santí precisa que la idea expuesta por Lezama no pertenece directamente a Curtius, sino que éste la retoma de Arnold Toynbee, quien, en *A Study of History*, reivindica la forma poética, esto es, el sistema de notación del lenguaje de la ficción, para la representación histórica (1975, 543-544).

En los años posteriores a la publicación de *La expresión americana*, Lezama sigue profundizando en las relaciones entre poesía e historia. En el ensayo “La imagen histórica” (1959, *La cantidad hechizada*) señala de nuevo el error de aproximarse a la historia como una sucesión y hace explícita la importancia de Vico en sus planteamientos. El filósofo italiano entendió el papel de la poesía en la conformación de las mitologías, lo que implica, para el poeta cubano, el reconocimiento de la capacidad de la poesía para hacer posible lo imposible (1977, 846).

Lezama encuentra los orígenes de la era americana en la época precolombina, y por eso se remite al *Popol Vuh*. En la lucha entre los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué contra los señores de Xibalbá, dioses infernales, ve la lucha lenta y complicada que se resuelve finalmente en favor de la expresión del hombre americano. Aquí es importante resaltar las relaciones que establece entre el mito precolombino y algunos elementos de la cultura oriental y la mitología griega. Lezama señala la similitud entre el pasaje del *Popol Vuh* donde se relata el enfrentamiento de los hermanos con un gigante, y el engaño a través del cual Odiseo vence a Polifemo, aunque resalta, como rasgo americano, el uso de la magia en contraposición a la inteligencia y astucia del personaje de Homero.

Pero es sólo hasta la Colonia, con la irrupción del barroco, síntesis de los elementos hispánico, africano e indígena, que América alcanza su voz propia y comienza a generar un conjunto de imágenes a partir de elementos provenientes de distintas culturas, que constituirán nuestra era imaginaria. El énfasis que Lezama pone en esta síntesis explica su concepto de la tradición. El poeta cubano se aparta radicalmente de la idea que reduce el barroco a un arte de manipulación ideológica. De acuerdo con esta concepción, el barroco, surgido en el contexto de la Contrarreforma, se traslada al Nuevo Mundo para justificar el proyecto colonial, bajo la máscara de la evangelización, y se convierte así en modelo de imitación acrítica por parte de los americanos. Lezama, por el contrario, defiende la posibilidad de que el artista americano se inserte en otras

tradiciones sin que esto implique sumisión ni imitación a partir del ejemplo del indio Kondori, arquitecto peruano a quien se atribuye la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, en la que las imágenes religiosas de la tradición católica se funden con símbolos de la tradición inca.

Ahora, gracias al heroísmo y revivencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos. (2001, 104)

Kondori se apropia del estilo “de una gran tradición”, la hispana, y “lo devuelve acrecido”, de acuerdo con Lezama. Pero no se trata aquí solamente de una proeza artística, sino de una prueba de la madurez americana que anticipa la Independencia. Aquí se encuentra un ejemplo de cómo una serie de imágenes preparan un acontecimiento histórico fundamental para América. También cabe destacar, en este punto, que Lezama otorga un lugar fundamental a la tradición artística hispánica, particularmente al legado del Siglo de Oro, por la influencia innegable que ejerció sobre los artistas de la Colonia, el momento en que surge nuestra expresión. El lugar que ocupa América frente a esta tradición no es, sin embargo, de subordinación. En el campo de la poesía, Lezama resalta las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y Hernando Domínguez Camargo que, a su juicio, no pueden ser considerados como simples imitadores de Góngora, sino como grandes poetas que asimilaron la influencia de una de las figuras más representativas del barroco español, para crear una obra que está a la altura de las *Soledades*.

“El romanticismo y el hecho americano” está dedicado principalmente a las figuras del dominico mexicano fray Servando Teresa de Mier, a Simón Rodríguez, maestro de Bolívar, y al venezolano Francisco de Miranda. En estos tres personajes encuentra Lezama a los principales representantes de la tra-

dición romántica americana que se resume en el “calabozo, la ausencia, la imagen y la muerte” (2001, 130). Si enfatiza dichas figuras en esta segunda conferencia de *La expresión americana*, es porque, en las andanzas de estos tres personajes por fuera del continente, y en “el histórico calabozo americano” donde fray Servando pasa largas temporadas y donde muere Miranda, encuentra ese “eros de la lejanía” del que se habló en el apartado anterior y que posibilita la construcción de un hecho por su imagen. Éste es

el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. (130)

En “Nacimiento de la expresión criolla”, conferencia dedicada a expresiones de la poesía popular americana como los corridos mexicanos y la poesía gauchesca, Lezama introduce un elemento de gran importancia para el estudio de la expresión americana: el papel de la naturaleza del continente que, desde su perspectiva, marca la particularidad del ingreso del americano a la cultura universal (138). Continúa este tema en el último texto, “Sumas críticas del americano”, donde ya se refiere al paisaje americano como un “espacio gnóstico”, la sobrenaturaleza alcanzada en América, donde la buscada unidad entre naturaleza y espíritu logra concretarse, y cuyo rasgo principal es su carácter abierto, “incorporativo”, que permite al continente insertarse en la tradición. Cabe destacar que la tradición en la que el americano puede insertarse, a fin de recibir críticamente su influencia, no es solamente la española. También el resto de la cultura occidental y oriental está a su alcance, y en esto Lezama se acerca al Borges de “El escritor argentino y la tradición” (1932), que exige para el argentino la posibilidad de acceder libremente a la cultura universal. En este sentido, el crítico peruano Julio Ortega considera que *La expresión americana* constituye una “lectura analítica de nues-

tra imaginación cultural” a partir de una “imaginación crítica” en la que historia intelectual y literatura se funden (62). El libro de Lezama es así una lectura descodificadora que implica un replanteamiento de los conceptos de conocimiento y cultura. En definitiva, de acuerdo con Ortega, Lezama propone una “utopía de la crítica” para América Latina, o “un espacio crítico en la imaginación”, gracias al cual es posible reemprender la lectura de nuestros textos y nuestra cultura, y fundar en torno a ellos un discurso en el que nos reconozcamos “como una conciencia americana” (63).

Breve reflexión sobre Lezama como crítico de la poesía cubana

Llama la atención el que José Lezama Lima se ocupara poco de los poetas cubanos en sus primeros ensayos. Entre ellos sólo se encuentran el ya mencionado estudio sobre Julián del Casal (1941), una nota sobre los *Divertimentos*, libro de relatos breves de Eliseo Diego (1946), y una sobre Lorenzo García Vega (1948), los dos últimos contemporáneos suyos. Es hasta la década de los sesenta, cuando escribe los ensayos que luego incluiría en *La cantidad hechizada* (1970), que Lezama dedica, aunque pocos, estudios más amplios y abarcadores a la poesía cubana, como el “Prólogo a una antología” (1964), “La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)” (1966) y “Juan Clemente Zenea” (1967). Habría que sumar a estos ensayos algunos textos breves no recogidos en libro en vida del poeta. Cuando Ciro Bianchi le pregunta por el motivo que lo llevó a ocuparse poco de la poesía cubana en sus escritos de juventud, Lezama, tal vez involuntariamente, evade la pregunta y centra su respuesta en el irradiante enigma de Juan Clemente Zenea, en su prólogo a la antología de la poesía cubana, y en la importancia de dar a conocer a los poetas jóvenes (Lezama Lima 1970, 18).

Pese a este silencio, podría pensarse en una explicación de la omisión señalada por Bianchi. Así como Lezama se preocupó por encontrar el origen y desarrollo de una expresión america-

na, quiso también acercarse a lo propio de la expresión cubana, anunciado ya en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. El mismo Lezama afirma en un diálogo con Reynaldo González que en *La cantidad hechizada* se planteó el problema de lo cubano y concluye: “con la madurez de los años y de la observación estoy apto para reiterar algo que intuí ensayando, trabajando: lo cubano es un tema hecho en lo invisible” (1994, 120). Con esto quiere aludir a la imposibilidad de encasillar lo cubano en definiciones, dado su carácter ondulante. Pero lo que se quiere sugerir aquí es que llegar a esta aproximación de lo cubano exigió tiempo y trabajo, el mismo que empleó Lezama en desarrollar su sistema poético del mundo y en defender la especificidad de lo americano en su expresión poética y en su devenir histórico.

Así como no resulta posible concebir *La expresión americana* sin algunos elementos que conforman el sistema poético del mundo, como la relación entre poesía e historia y la posibilidad de conocer el mundo y transformarlo por medio de la imagen, la búsqueda de la expresión cubana precisaba también de la progresiva estructuración que hace Lezama de su sistema. Esto se puede observar cuando se aproxima a los poetas cubanos, porque no nos hallamos aquí simplemente frente a una valoración de la calidad de la obras, sino que sus observaciones exceden a la obra y al poeta, y se extienden a la poesía en general, muchas veces en los mismos términos con los que el autor habla de su sistema. Por otra parte, en los primeros ensayos se hallan esbozados algunos asuntos que serán después considerados a la luz del sistema o tratados en *La expresión*. Y en los textos finales, aquellos que constituyen estudios del desarrollo de la poesía cubana en una etapa histórica determinada, se percibe un intento de interpretación de lo propiamente cubano a la luz del sistema, en el que Lezama parte de ideas claras sobre la metáfora, la imagen y la poesía y su posibilidad de actuar en la historia. A continuación, con base en algunos de los ensayos, se intentará precisar estas ideas.

Vale la pena, para empezar, retomar el tema de las influencias tratado ampliamente en el ensayo sobre “Julián del Casal”. En “Un libro de Lorenzo García Vega” (1948, *Tratados en La Habana*) Lezama vuelve sobre el asunto, pero esta vez no lo hace para referirse a la crítica sino a una actitud de los poetas mismos:

existe una raza malhumorada de poetas a los que las influencias se les han convertido en cosa exterior, causal y obligatoria. Sus impresiones o sus lecturas se les truecan en influencias . . . Quieren una influencia, creen que les ha llegado su oportunidad y la reciben como influencia y la devuelven como influencia asegurada en la ficha profesoral. (1977, 740)

De esta manera, afirma Lezama, se limita la posibilidad que ofrece una influencia en tanto encuentro y sorpresa. De aquí que destaque en *Suite*, el libro de García Vega al que se refiere, la capacidad de su autor para devolver “esas influencias [de Apollinaire y Vallejo] trocadas en fascinación, reinventándoles nuevos designios” (741). Por otra parte, hay que señalar que en este ensayo hace referencia a la libertad de la poesía para dar origen a una nueva realidad poética, independiente de su circunstancia histórica. Esta afirmación que aquí remite solamente a la autonomía del lenguaje poético, se abrirá posteriormente hacia la posibilidad de que los elementos de la realidad sean transformados al ser vistos a través de la imagen poética, lo cual dará paso al concepto de sobrenaturaleza, contemplado, como se vio, en el sistema poético del mundo, y con el cual Lezama se referirá a una nueva realidad constituida a partir de la imagen.

Lezama se acercará a la historia y la poesía de Cuba en su “Prólogo a una antología” (1964, *La cantidad hechizada*) precisamente a través de la imagen. Es significativo que el texto empiece de esta manera:

nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde

nuestra fundamentación y el descubrimiento. Así el almirante Cristóbal Colón consigna en su *Diario*, libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía, que vio caer, al acercarse a nuestras costas, un gran ramo de fuego en el mar. (1977, 995)

No sólo se trata de que la imaginación y la realidad se fundan en los principios de la historia cubana. También a lo largo de la Colonia Lezama encuentra en la imagen una posibilidad de ordenar el caos de la historia. Podría afirmarse incluso que la historia, de Cuba o de cualquier país, podría relatarse a partir de las imágenes que se fueron consolidando con el tiempo.

Para 1964, año en el que escribe este prólogo, ya Lezama ha desarrollado sus ideas sobre la relación entre poesía e historia. Con relación a *Espejo de paciencia* (1608), poema anónimo en octavas que se considera el primero de la literatura cubana, y a los seis sonetos laudatorios que lo acompañan, el poeta señala cómo dan cuenta de un momento en el que comienzan a afianzarse rasgos propios de la cultura cubana, e incluso un cierto sentido de nacionalidad, además de la consideración de la poesía como algo importante y respetable. Ya en el siglo XVIII, dice Lezama, puede hablarse de un “carácter cubano, que en siglos anteriores se mostraba sin acusados perfiles” (1005). Aunque reconoce que la poesía de esta época no se caracteriza propiamente por su valor estético, sí señala su importancia en tanto documento histórico y en la medida en que forma una línea de continuidad, “un aviso de futuridad”, que anticipa la plenitud de la poesía cubana representada por José Martí, poeta con que culmina su antología.

Es interesante comprobar que uno de los valores que encuentra Lezama en uno de los poemas de Zequeira y Arango, poeta de principios del siglo XIX, es también el punto de partida de su sistema poético, esto es, la capacidad de “prescindir de las formas habituales del racionalismo y de la causalidad”, además de la creación de “un tiempo meramente poético, liberado de toda circunstancia cronológica” (1009-1010).

Así como Lezama rescata en la poesía del siglo XVIII un valor de anticipación, lee también a los poetas menores del romanticismo cubano en busca de ciertos hallazgos que justifiquen su obra, como queda plasmado en el ensayo “La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)” (1966, *La cantidad hechizada*). Fuera de la figura de José María de Heredia, que “representa por entero” el romanticismo americano, la primera mitad del siglo XIX cubano abunda en poetas que “se pierden en inválidas morosidades”. Sin embargo, algunos de estos poetas han aportado elementos que han contribuido a configurar lo propiamente cubano en la poesía, por ejemplo, dice Lezama a propósito de Federico Milanés, “esa tendencia muy nuestra de convertir en un Edén el tiempo transcurrido con los que ya están muertos” (1977, 958) o, en el caso de Tristán de Jesús Medina, la propensión de los cubanos a dotar todo de fulguración, incluso la muerte. Por otra parte, ciertos poetas, que Lezama no duda en tildar de mediocres, pueden alcanzar en un verso o en un poema la altura suficiente para que se hagan merecedores de ser leídos. En este punto vale la pena recordar que Eliot, también a propósito de los poetas menores, afirma que “hay muchos poetas habitualmente insípidos pero que han tenido uno que otro destello” y que el “gusto delicado” de algunos antólogos les permite encontrar esos momentos (1959, 38). No hay que olvidar que Lezama Lima fue autor de una antología y su propósito, además de presentar a las grandes figuras de la poesía cubana hasta José Martí, consistió también en mostrar esos destellos.

Pero no hay que perder de vista que Lezama otorga a los poetas menores una función más allá de la satisfacción personal de algunos lectores. Dado que concibe lo cubano como un todo, los logros alcanzados por estas figuras menores cumplen la importante tarea de contribuir a la constitución de ese tejido difícil de determinar que es la expresión cubana. Además, estos poetas pueden anticipar otras manifestaciones estéticas. En el caso particular de los poetas menores del romanticismo, dice que “le preparan un buen recibimiento al paisajismo de

la pintura cubana en la segunda mitad del siglo XIX". Y aunque también nos hallamos en este caso frente a una expresión artística menor,

hemos acabado reconciliándonos con ese paisajismo minucioso, por el primor de la materia trabajada, por la continuidad de una vocación total, por el aprendizaje cuidado por las gracias. (1977, 959)

José Lezama Lima no sólo traslada los alcances de la expresión poética hacia otras formas artísticas. También encuentra en la poesía una capacidad creadora, y no únicamente en el sentido de la posibilidad de concebir un mundo autónomo, sino en la medida en que es capaz de engendrar la realidad misma. Esto recuerda el tercer movimiento de la poesía en el sistema poético del mundo, es decir, la extensión de la imagen poética hacia la realidad, que hace posible su participación en la historia. Lezama, en el prólogo a la antología, recuerda que a principios del siglo XIX Humboldt viajó en dos ocasiones a Cuba, y encuentra una evidente raíz poética en las observaciones que el naturalista alemán hiciera sobre la naturaleza cubana. En este caso no se trata, como en el de los cronistas de Indias, de una visión poética de la naturaleza influida por un imaginario determinado. Lezama deriva una visión muy particular de la naturaleza del científicismo de Humboldt:

sus conclusiones científicas nos llevan casi a la afirmación de que nuestra poesía tiene una raíz natural, que la naturaleza es poesía, creación por la imagen. La pureza de nuestro aire, comprueba Humboldt, adquiere una tonalidad azul pálido . . . "Y de ese azul, concluye la observación de Humboldt, se desprenden los objetos lejanos con un relieve extraordinario". (1016)

El poeta ubica, de esta manera, la imagen poética en un plano de realidad. Pero Lezama destaca, además, el hecho de que la atmósfera propia del paisaje cubano permita "ver lo

lejano con una voluptuosidad táctil”. La importancia de esta observación radica en el valor que Lezama otorga a la lejanía, porque abre la puerta a la aparición de la imagen.

En el estudio que hace Lezama de la poesía cubana, la fuerza de la lejanía está relacionada estrechamente con la figura de José Martí. Los críticos de la obra de Lezama coinciden al señalar que, pese al lugar central que el poeta cubano asigna a José Martí, escribió muy poco sobre él. En efecto, no hay en la obra ensayística de Lezama un texto como los dedicados a Julián del Casal o Juan Clemente Zenea que, especialmente en el último caso, constituyen un acercamiento riguroso y extenso a la vida y obra del poeta. En el caso de Martí sólo se encuentran los breves textos “Secularidad de José Martí” (1953, *Imagen y posibilidad*), escrito en conmemoración del centenario del nacimiento del poeta, “Influencias en busca de Martí” (1955, *Tratados en La Habana*) y “La sentencia de Martí” (1957, *Tratados en La Habana*), además de las referencias dispersas en otros ensayos. Sin embargo, estas breves páginas bastan para comprender la admiración que Lezama le profesaba, y la importancia que le atribuía para las letras y la historia de Cuba.

Luego de referirse a Humboldt y sus observaciones sobre la naturaleza y la sociedad cubanas, Lezama habla de la conciencia progresiva que se va creando en torno a la naturaleza. La poesía de la segunda mitad del siglo XIX es testimonio de ese reconocimiento. En José Martí, dice Lezama, “ya la relación poesía-naturaleza alcanza su plenitud al ascender la poesía a propia naturaleza”. Es importante recordar que, en el sistema poético, la poesía es una segunda naturaleza para el hombre que ha experimentado el vacío de la fe. El paisaje en la obra de Martí “es ya la cantidad hechizada por la poesía” (1977, 960).

Un aspecto que llama la atención, en la aproximación que hace Lezama a Martí, es que, generalmente, no toma como texto base para sus apreciaciones una de sus obras poéticas sino su segundo *Diario*, escrito entre abril y mayo de 1895, cuando Martí llega a Cuba, después de su destierro transcurrido

en su mayor parte en Estados Unidos, con el fin de participar activamente en la guerra de independencia. En este texto Martí expresa la emoción que le produce encontrarse de nuevo en su país, y también hace anotaciones sobre la naturaleza y algunos personajes que se encuentra mientras prepara sus acciones militares. Lezama no oculta su admiración frente al *Diario*:

es para mí el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se vuelcan en una dimensión colosal. Este poema únicamente puede ser comparado con las *Soledades* del viejo Góngora o con las *Iluminaciones* o *Una temporada en el infierno*, del hechicero niño de la tribu, del arúspice furioso, del mejor lector del hígado etrusco, Rimbaud. (1977, 968)

Para Lezama, lo que prima en esta comparación no es un problema de estilo ni “las apariencias del ceremonial” sino, de nuevo, la cantidad hechizada, el paisaje transformado en virtud de la poesía, la capacidad “de crear por la imagen la realidad”. Si Martí ha alcanzado en su *Diario* esta plenitud del encuentro entre poesía y naturaleza es debido a la relación en que se ha mantenido con Cuba. Como exiliado, Martí ha sido un ausente, y el paisaje cubano, la lejanía que sólo le era posible recuperar como imagen. Por eso, en *La expresión americana* Lezama lo llama el “señor delegado de la ausencia y de las leyes inexorables de la imaginación” (154). Esta circunstancia también hace de él la síntesis de la tradición romántica americana que, de acuerdo con Lezama, está representada por Fray Servando Teresa de Mier, Francisco de Miranda y Simón Rodríguez, según se señaló.

Lezama también asigna un lugar en su interpretación del personaje al papel de José Martí como prócer de la independencia de Cuba, que no lo aleja de su condición de poeta. Martí constituye un ejemplo de cómo le es dado a la imagen actuar sobre la historia, porque para Lezama la revolución de independencia constituye el punto de llegada del camino construido

por la imaginación poética de Martí. Tanto la poesía como la acción revolucionaria tienen como origen la palabra:

fue suerte inefable para todos los cubanos que aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia. Fue suerte también que el que conmovió las esencias de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. El verbo fue así la palabra y el movimiento del devenir. La palabra se apoderó del tiempo histórico, como el neuma ordenando y destinando las aguas. (1977, 1038)

Al principio de este apartado se intentó establecer una relación entre el desarrollo del sistema poético de Lezama y sus avances como crítico de la expresión poética cubana. Podría pensarse en Martí como el punto de llegada de dicho sistema en el ámbito de la poesía cubana; un punto de llegada que es también un principio. Dice Lezama al final de “El romanticismo y el hecho americano” que Martí, además de ser quien “crea un hecho por el espejo de la imagen”, “logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente” (2001, 132). Hay una similitud entre este pasaje y el final de *Paradiso*, que para Lezama constituye la culminación de su sistema poético, cuando Cemí, gracias a Oppiano Licario, ingresa al mundo de la imagen. Las últimas palabras de la novela son “podemos empezar”, con lo cual se da a entender que también aquí nos hallamos frente a un acto naciente, el nacimiento de Cemí a la comprensión de la realidad a partir de la imagen, posibilidad que es semejante a la abierta por José Martí.

Aquí se ha aludido principalmente a la naturaleza para acercarse a la forma en que se manifiesta lo cubano en la poesía. Pero debe aclararse que Lezama no restringe la expresión propia de su país a este elemento. Desde la perspectiva del poeta, son múltiples los campos en los que se puede rastrear la progresiva formación de la voz propia de Cuba: la tradición de la repostería y de las comidas en general; la arquitectura y las transformaciones que permite apreciar en el aspecto de

una ciudad; la música que se va enriqueciendo con diversidad de influencias; lo conversacional, pues en el siglo XVIII, dice Lezama, “las palabras se van matizando en un sentido muy cubano”, lo cual será captado por la poesía “para lograr sus esencias” (1977, 1013); en los anuncios de los periódicos de principios del siglo XIX, pues incluyen “referencias a la vida doméstica, a la medicina, a la esclavitud o a la organización social” (1019).

Al considerar el interés que Lezama pone en la tarea de buscar lo específico de la expresión cubana, como antes lo había hecho con la expresión americana, cabe pensar en una posible contradicción entre estos proyectos y el carácter de universalidad que tiene su sistema. El problema tal vez pueda resolverse a la luz del tercer movimiento propuesto allí, puesto que se trata de un movimiento de extensión, que se proyecta sobre la “sucesión temporal”, sobre la historia. Como se vio, la historia para Lezama puede concebirse a partir de las imágenes creadas por una cultura en un momento determinado, y estas imágenes tienen que ver con un modo particular de pensar, sentir y concebir el mundo. Por este motivo, su carácter es específico, es el resultado de la forma en que se han apropiado las influencias provenientes de otros lugares y épocas. Tal vez se deba enfatizar aquí que para Lezama el dualismo entre lo local y lo universal (como los dualismos en general) no existe. A cualquier pueblo le es permitido ingresar en otra tradición, a fin de enriquecer la propia, siempre y cuando lo haga críticamente.

El sistema poético del mundo puede, entonces, adquirir rasgos particulares, proyectarse sobre culturas, historias y expresiones específicas sin que esto le reste universalidad. Aunque Lezama no espera que su sistema sea una especie de dispositivo susceptible de ser aplicado en determinadas circunstancias, no se puede negar que ofrece una vía de acercamiento crítico a la poesía, en el sentido amplio e incluyente que le da Lezama a este término, una vía que, como dice el poeta, no tiene por qué ser la única.

Obras citadas

- Álvarez Bravo, Armando. 1970. "Órbita de Lezama Lima". En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Serie Valoración Múltiple, 42-67. Madrid: Casa de las Américas.
- Baudelaire, Charles. 1988. *Edgar Allan Poe*. Madrid: Visor.
- Benjamin, Walter. 2001. "Sobre algunos temas en Baudelaire". En *Ensayos escogidos*, 7-41. México: Coyoacán.
- Breton, André. 1976. *La llave de los campos*. Madrid: Ayuso.
- _____. 1995. "Primer manifiesto del surrealismo". En *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, ed. Mario de Micheli, 313-353. Madrid: Alianza.
- Chiampi, Irleamar. 2001. "La historia tejida por la imagen". En *La expresión americana de José Lezama Lima*, 9-33. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliot, T. S. 1959. *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur.
- _____. 1999. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets.
- Fajardo, Diógenes. "José Lezama Lima o la búsqueda de la expresión americana". *Análisis* 41-42 (1985): 90-99.
- Fuentes, Carlos. 1990. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori.
- García Marruz, Fina. 1984. "La poesía es un caracol nocturno (en torno a *Imagen y posibilidad*)". En Tomo 1 de *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, 243-275. Madrid: Fundamentos.
- González, Reynaldo. 1994. *Lezama Lima el ingenuo culpable*. Madrid: Letras Cubanas.
- Junco Fazzolari, Margarita. 1979. *Paradiso y el sistema poético*. Buenos Aires: Fernando de García Gambeiro.
- Lezama Lima, José. 1970. "Interrogando a Lezama Lima". En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Serie Valoración múltiple, 11-41. Madrid: Casa de las Américas.
- _____. 1977. Tomo II de *Obras completas*. México: Aguilar.
- _____. 1981. *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras Cubanas.

- _____. 1986. "Hasta que el lenguaje...". En *Cercanía de Lezama Lima*. Edición de Carlos Espinosa, 360-363. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1988a. "Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*". En *Paradiso*, 710-714. Bogotá: Colección Archivos.
- _____. 1988b. *Paradiso*. Bogotá: Colección Archivos.
- _____. 2001. *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mallarmé, Stéphane. 1987. *Prosas*. Madrid: Alfaguara.
- _____. 2002. *Fragmentos sobre el libro*. Valencia: José López Albaladejo.
- Marí, Antoni. 1979. Prólogo de *El entusiasmo y la quietud*. *Antología del romanticismo alemán*, 11-39. Barcelona: Tusquets.
- Molinero, Rita V. 1989. *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*. Madrid: Playor.
- Novalis. 1979. "De *La enciclopedia* (fragmentos)". En *El entusiasmo y la quietud*. *Antología del romanticismo alemán*. Edición de Antoni Marí, 155-160. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1987a. "Fragmentos logológicos". En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Edición de Javier Arnaldo, 136. Madrid: Tecnos.
- _____. 1987b. "Granos de polen". En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Edición de Javier Arnaldo, 49-52. Madrid: Tecnos.
- _____. 1991a. "Los discípulos en Sais". En *Obra selecta*. Compilador Gustavo Zuluaga Herrera, 45-74. Medellín: Endymión.
- _____. 1991b. "Sobre el poeta y la poesía". En *Obra selecta*. Compilador Gustavo Zuluaga Herrera, 75-87. Medellín: Endymión.
- Ortega, Julio. 1977. "*La expresión americana: una teoría de la cultura*". *Eco* 187: 55-63.
- Raymond, Marcel. 1996. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos Ávila, Rubén. 1983. "Lezama, Carpentier y el tercer estilo". *Revista de Estudios Hispánicos* 10 (enero-diciembre): 43-59.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1969. "El ensayo y la crítica en la América Hispánica". En *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica: Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Ibero-*

B. Castro Ramírez, José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria...

americana. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 24-28 de agosto. Toronto: Universidad de Toronto.

Santí, Enrico-Mario. 1975. "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente". *Revista Iberoamericana* 41 (92-93): 535-546.

Sarduy, Severo. 1999. "Dispersión". En Tomo II de *Obra completa*, 1160-1182. México: Fondo de Cultura Económica.

Sucre, Guillermo. 1985. "Lezama Lima: el logos de la imaginación". En *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 157-178. México: Fondo de Cultura Económica.

Vitier, Cintio. 1970. "Un libro maravilloso". En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Serie Valoración Múltiple, 138-145. Madrid: Casa de las Américas.