

La modernidad de José Lezama Lima

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET

Resumen:

El artículo aborda la obra poética de José Lezama Lima en relación con el problema de la religión y se propone destacar y recuperar la comunicación entre las recuperaciones de lo religioso y la modernidad literaria. En este sentido, se retoma el valor del catolicismo en el libro *Enemigo rumor*, y la vinculación de lo religioso con la modernidad y su tradición, desde el romanticismo hasta el psicoanálisis. Con su poesía, con sus revistas, con el grupo de escritores que lideró, Lezama compuso un mito potente que no sólo opera en la literatura, sino también en la política, pues con su teleología pone en marcha una maquinaria que construye una tradición nacional en marcha. Sus preguntas sobre la literatura y lo colectivo pertenecen a una modernidad que todavía nos interroga.

Palabras clave: José Lezama Lima – Religión – Modernidad – Literatura cubana contemporánea

José Lezama Lima's Modernity

Abstract:

The article discusses the poetry of José Lezama Lima in connection with the problem of religion and intends to highlight and restore communication between the recoveries of the religious and literary modernity. In this sense, the value of Catholicism in the book *Enemigo rumor* is resumed and linking religion with modernity and tradition, from romanticism to psychoanalysis. With his poetry, with its magazines, with the group of writers he led, Lezama wrote a powerful myth that operates not only in literature but also in politics, because with its teleology launches a machinery building a national tradition. His questions about literature and the collective, belong to a modernity that still questions us.

Key Words: José Lezama Lima – Religion – Modernity – Contemporary Cuban Literature

Religión y modernidad

La poesía de José Lezama Lima ha sido calificada con justicia y desde muy temprano como religiosa. Roberto Fernández Retamar, Víctor Bravo y Jorge Luis Arcos son algunos de los críticos que han calado con profundidad en el tema. El último de esos autores afirma de una manera representativa que en Lezama las “materias de la realidad no son transformadas por una tropología materialista, analógica, horizontal, sino más bien transfiguradas por un simbolismo anagógico, religioso, vertical” (2002: 17). Esta religiosidad lo incluye dentro de un antimodernismo que Duanel Díaz Infante ha caracterizado de manera aguda al recordar que Lezama era un católico que tomaba parte de su inspiración en las lecturas de Jacques Maritain. Pero si bien el catolicismo se presenta en su obra de manera frontal -recordemos que sacó con el padre Ángel Gaztelu esa revista asombrosa que es *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios*- es necesario matizar los juicios firmes, pues su obra es todo menos unívoca en cuanto a sus significaciones. Enrico Mario Santí afirma que la diferencia profunda que existe entre Lezama y Virgilio Piñera es que el primero mantenía una visión tradicional mientras que el segundo planteaba una visión moderna para la cual el componente crítico es esencial. Aunque desde cierto ángulo es justa, desde otro ángulo esa afirmación no lo es. Para comprobarlo, basta con tomar en cuenta que escritores como Severo Sarduy y Néstor Perlongher transformaron a Lezama en una fuente de inspiración para formular una de las críticas más modernas que se hicieron a fines del siglo XX, cuyas consecuencias todavía tienen peso en nuestra contemporaneidad. Esto no debe ocultar que esos escritores hicieron muchas veces lecturas sesgadas de Lezama para afirmar cosas que él no dijo. Pongamos por caso, la crítica al logocentrismo, la reivindicación de grupúsculos moleculares o la crítica demoledora a un capitalismo tradicional que el autor de *Paradiso* sin embargo defendió con tenacidad. Tampoco se puede discutir la convicción profundamente católica que expresó a lo largo de su vida. Pero al mismo tiempo hay que destacar que el catolicismo no es sólo un lastre que uno no sabe cómo ha sobrevivido desde la puesta en marcha de la secularización a mediados del siglo XVII en Inglaterra, desde principios del XVIII en España e Hispanoamérica. El catolicismo, y Lezama lo sabe muy bien, es una cantera intelectual que marcó de una manera profunda el pensamiento. Desde este punto de vista, y a pesar de sus notas conservadoras, su poesía articula con la modernidad.

Para comprobar la importancia del catolicismo basta con remitirse a los románticos conservadores. Contra el impulso para ellos disolvente de la Ilustración, autores como los hermanos Schlegel, Johann Nikolaus Böhl von Faber y el español Agustín Durán volvieron a

poner en primer plano la religión. De acuerdo con August Schlegel, la mitología de la Antigüedad se basaba en una representación antropomórfica de las fuerzas naturales, lo cual implicaba el desarrollo de una poesía que debía tener como principios las apolíneas unidades aristotélicas. El catolicismo rompió con esa visión porque puso en el centro una entidad sobrenatural irrepresentable. Si la poesía debe buscar reglas propias, si no puede medirse con las de la Antigüedad, es porque debe darle expresión tanto a ese absoluto como así también al drama de un hombre que en el presente se encuentra cercenado de su verdad y por lo tanto de su fuente de sentido.¹ Heinrich Heine explicitó este acercamiento al catolicismo con repugnancia e ironía: “El pobre Friedrich Schlegel no vio en los dolores de nuestro tiempo los dolores del nuevo nacimiento, sino la agonía de la muerte, y por temor a la muerte se refugió en las temblorosas ruinas de la Iglesia Católica” (94). A partir de entonces, las “pías comedias del sacerdotal” Calderón de la Barca “fueron imitadas con toda su santa grandiosidad, con todo su lujo sacerdotal, con toda su bendita insensatez”, de modo que “en Alemania florecieron aquellas poesías estúpidamente profundas y devotamente coloridas en las que los personajes se enamoraban de un modo místico, como en *La devoción de la Cruz*, o se batían por el honor de la Madre de Dios” (58).

Pero la influencia del catolicismo no se agota en estos años dramáticos de principios del XIX ni tampoco en ese vuelco conservador de los hermanos Schlegel. Si la fuerza que caracteriza a la modernidad es la secularización, debemos reconocer que ésta opera menos en contra de las explicaciones estructurales de la religión que sobre sus contenidos. Sigmund Freud es una prueba contundente de lo que acabo de decir. Si escribió *Tótem y tabú* y *Moisés y la religión monoteísta* es porque dirigió la ciencia a esos territorios todavía vedados, pero también porque encontró en esas religiones una exposición que era asombrosamente semejante a la que él había elaborado. Por supuesto, Freud hizo suya la consigna nietzscheana de la muerte de Dios, y lo hizo a tal punto que lo comprendió como un hombre muerto: Dios es el padre asesinado por la horda primitiva y luego es el Moisés que los judíos mataron en el desierto. Pero si con esto cuestionó profundamente las religiones, lo hizo en tanto asumió la estructura que éstas habían elaborado, pues él también comprende al sujeto como un ser de carencia que mira un absoluto que contiene su verdad. A lo largo de sus seminarios, Lacan sacó las mismas conclusiones en el diálogo constante que mantuvo con las religiones. Su trabajo permite resumir el paso del psicoanálisis destacando que lo que se produce es un

¹ Sobre el impacto de estas ideas en los románticos españoles, me remito especialmente a Flitter (1995).

reemplazo del significado, esa plenitud que los religiosos sitúan en el Otro, por el significante, concepto que pone de manifiesto que el sujeto gira alrededor de un vacío.

Enemigo rumor

Aunque Lezama demostró la potencialidad del catolicismo a lo largo de su obra, dentro de su poesía ocupa un lugar privilegiado *Enemigo rumor* (1941). Cintio Vitier explica el título de ese libro a partir de una carta del escritor:

¿Por qué enemigo? Porque, para él, como nos decía en bellísima carta tres años después: “Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable” (2002: 273).

El mundo tiene sentido porque existe una sustancia que a su vez nos mira. El tema no quedó en esta carta privada. Empezó su obra con “Muerte de Narciso” y propuso el concepto de *sentimiento de lontananza* en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. Tanto este ensayo como esa idea han sido extensamente comentados. Arnaldo Cruz-Malavé sostiene que con él Lezama se refiere al sentimiento de desarraigo que caracteriza a los isleños. Quisiera subrayar que el concepto se refiere estrictamente a la mirada. De acuerdo con Lezama, los cubanos forman su percepción contemplando el mar. En su retina se graba el horizonte, incluso un punto en ese horizonte, un punto de fuga, como si percibieran un cuadro figurativo clásico. Ese punto organiza el campo visual. Cuando voltean la vista a lo propio, las cosas aparecen marcadas por la distancia, pues quedan puestas en un esquema perceptivo de gran amplitud. Los argumentos se asemejan a los que propusieron Jacques Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* y Maurice Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*. El primero destaca que, cuando vemos, el mundo nos mira. Hay en lo percibido algo que falta, pues el sujeto se define por la pérdida de una plenitud. Si esa falta se transforma en mirada es porque, como dice George Didi-Huberman con la madre muerta de Stephen Dedalus, esa plenitud es la que conseguíamos en nuestra infancia cuando nuestros padres nos miraban. Nos interesamos por ciertas cosas y deseamos a algunas personas porque sentimos una esquirra de esa mirada. Lezama trabaja en ese plano. El mundo es interesante porque está organizado por esas miradas externas que son la sustancia poética y el punto de fuga que se pierde en el mar.

Aunque en la superficie de *Enemigo rumor* este cruce de miradas desaparece, opera desde lo profundo en tanto en ellos Lezama expresa de diferentes formas la idea de que el sujeto está cercenado de la plenitud. El problema se encuentra expuesto en la serie de sonetos titulada "Invisible rumor". El primero comienza del siguiente modo:

Cuando en el cielo despojado asoma,
Danzando en el abismo de la altura
Que borra en el fruto la figura
Que forman los sentidos de su aroma (1985: 59-60).

En la tradición judeocristiana, el fruto es el responsable de la expulsión del Edén. Lezama retoma esa idea y le agrega que también es la fuente que le da sentido a las cosas. El fruto es signo tanto de la plenitud como de su pérdida. Esta separación es la responsable del nacimiento de la cultura, que en el poema sugiere explotando la polisemia de la palabra sentido, pues ésta designa el olor del fruto y los significados que el hombre puede fabricar con el rastro que deja: "Por el olor del fruto detenido/ las manos elaboran un sentido/ que reconstruye la sonrisa inerte". El ser humano es una flecha que se dirige hacia su destino, lugar de la muerte en el cual puede recuperar el fruto original: "Así la flecha sus silencios mueve,/ ciega buscando en la extensión de nieve/ su propia estela como fruto y muerte" (60). Pero el camino que recorre genera sentido y cultura, como una estela que se dibuja en la nieve.

Esta fragmentación del hombre no se revela únicamente como un argumento religioso. En *Enemigo rumor*, la fractura entre lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido se desarrolla también en otros estratos de la vida. Para comprender este aspecto, me parece importante reponer una serie de ideas sobre el deseo de Otra cosa que Lacan presenta en *Las formaciones del inconsciente*. Ese deseo nos asalta cuando esperamos el amanecer: no esperamos el sol, sino algo más que ese reaparecer periódico del astro. También nos pulsa cuando nos aburrimos: deseamos cualquier cosa, incluso lo peor, con tal de que termine el hartazgo. Aunque Lezama no se refiere a la árida ausencia que conceptualiza Lacan, varios de los poemas del libro exponen de manera similar esa Otra cosa. En "Doble desliz, sediento" lo hace con el imaginario de los viajes:

Yo me escapaba de esa tierra hinchada,
sediento Marco Polo entre carbunclos,
aseguraba el confín del sueño vago.
Y creía alcanzar entre las rocas de oro,

el pez aún casi dormido y separado
-única especie de un metal viviente-,
de la noche y su sombra bailadora (78).

En otros poemas se refiere a sentimientos mucho más habituales como el aburrimiento. En “Aislada ópera” habla por ejemplo de una función musical. Comienza recordando las azoteas, las noches sin olvidos, la aldea de techos bajos y los gamos. Con estos elementos muestra cómo la mente se fuga cuando uno se aburre. El poema encarna ese vaivén con divagaciones en las que de a ratos se pierde mientras escucha. En un pasaje la imaginación se escapa y retorna a través de un estanque: “Para qué poner las manos en el estanque si existen las heridas de mármol,/ si existen los años que se tienden como el morir de los marfiles en los pianos” (74); en otro recuerda las gaviotas, que pasean “sobre techos de zinc y cabelleras/ teñidas y seguir aburridas sobre el mar apagado para el arco de viola” (75). Lezama compone el texto con los estratos de la memoria, representando las circunvoluciones del cerebro que se activan ante un hastío que lleva a desear Otra cosa: “¿Para qué habrá largas procesiones de marquesas/ si la traición de la luna nieva un largo bostezo?”. Al final concluye: “¿Para qué habré venido esta noche?” (77).

Esta visión fragmentada de la subjetividad se abre a lo colectivo. Volvamos al fruto de “Invisible rumor” y destaquemos una serie de observaciones de Cintio Vitier. Al final de *Lo cubano en la poesía* éste habla del “principio de la ley de gravitación de Cuba”, célebre doctrina que el presidente norteamericano John Quincy Adams propuso en el siglo XIX: cuando ese fruto de una rama del árbol hispánico se encuentre maduro, dice el presidente, caerá “inevitablemente en las manos del vecino más poderoso” (2002: 405). Para Vitier, la ingravidez de la Isla impidió que se cumpliera la ley: “la fruta no cae en las manos yanquis, sino que se deshace y evapora en la brisa como un perfume inapresable” (405). En “Invisible rumor” las reflexiones sobre el ser humano y Cuba se superponen. Lo mismo sucede en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. El *sentimiento de lontananza* y la pérdida del fruto son formas mediante las cuales Lezama asume la idea tan difundida entre los cubanos de que la Isla carecía de una tradición nacional. Para el escritor, esa ausencia se traduce en una potencia situada en el futuro. Como el hombre ante la fuente de sentido, Cuba puede desarrollar una cultura en tanto advierta que su tradición se encuentra en el porvenir. Se trata de una plenitud que, en su estructura alegórica y teleológica, imanta lo insular².

² El punto de partida de Lezama y su grupo es la idea de la frustración republicana de Cuba. El tema ha sido estudiado en la época de las vanguardias en el gran estudio de Celina Manzoni sobre la *revista de*

Bajo esta idea, Lezama dedica parte de *Enemigo rumor* a establecer una conexión entre lo visible y lo invisible cubano. En “Ah, que tú escapes” captura “el inmóvil paisaje y los animales más finos:/ antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados”. En “Rueda el cielo” reemplaza el fruto por el clavel y destaca que su aroma se agolpa “en las ventanas,/ como una oscura potencia/ desviada a nuevas tierras”. Como se puede ver, en estos poemas Lezama no elabora un paisajismo tradicional. No le interesan cosas concretas como las palmeras, la playa o el mar, sino que lo que hace es representar la realidad a partir de lo que ésta permite imaginar o soñar. Por eso la presencia constante de la nieve en su poesía. En Cuba la nieve es una reminiscencia, como dice en “Pensamientos en La Habana”, razón por la cual juzga que se trata de un elemento esencial. Lezama salva lo cubano al reponer en su espacio aquello que pertenece a los sueños y los deseos.

El texto crucial en este sentido es “Noche insular: jardines invisibles”. En ese gran poema Lezama deja de lado la forma típica del paisajismo: se coloca en una dimensión temporal en lugar de la espacial y privilegia la noche, subrayando su invisibilidad y abandonando por lo tanto la perspectiva representativa. El punto de partida es la asimilación del océano con la noche. En “Los mitos cosmogónicos” (1997) Jean-Pierre Vernant presenta una serie de observaciones interesantes para precisar estas elecciones. En la *Ilíada* Homero afirma que Océano es el padre original. Para Vernant, se le concedió este valor debido a su fluidez y ausencia de forma de las aguas, lo que habría llevado a convertirlas en la representación del estado original del mundo, en el que todo estaba confundido. A partir del agua dulce, se le sumó la virtud vivificante y generadora, lo que explica que se haya depositado en el Océano, fuente de todos los ríos, el poder de engendrar. El sol emerge del Océano para sumergirse de nuevo en él, baño cotidiano que renueva su vigor y juventud. En las cosmogonías órficas “el tema de las Tinieblas, donde todas las cosas permanecen confundidas antes de emerger a la luz, sustituye el de la fluidez de las aguas” (91). La doble referencia demarca una identificación: “La oscuridad nocturna reina en la profundidad de las aguas, del mismo modo que, para los griegos, la Noche está hecha de una bruma húmeda, de una niebla sombría y opaca” (91).

avance. Rafael Rojas extiende este malestar ante la falta de tradición al conjunto del campo intelectual cubano de la primera mitad del siglo XX. A lo largo de sus revistas, y especialmente desde *Verbum*, que contiene el fundamental “Presencia de 8 pintores” de Guy Pérez Cisneros, Lezama y su grupo se apropian del tópico. El pensamiento de la nación como una tradición por futuridad se encuentra desde “Coloquio” y se despliega completamente en *Orígenes*.

Bajo esta inspiración mitológica, Lezama comienza el poema nombrando el sol a través de un fuego que “en la extensión más ciega del imperio,/ vuelve tocando el sigiloso juego/ del arenado timbre de las jarras” (105). En ese imperio el sol roza la fuente o el surtidor de las aguas, nombradas a través de las jarras. Luego sus atributos aparecen en un halcón: “El halcón que el agua no acorrara,/ extiende su amarillo helado” (106). Estas metáforas sobre el ocaso están acompañadas por alusiones a la ceguera que de pronto impone la noche. La “rica tela de su pesadumbre”, posible metáfora del cielo diurno, se disuelve como una estatua que se vuelve ciega: “como estatua por ríos conducida,/ disolviéndose va, ciega labrándose” (106). En igual sentido, cuando el halcón extiende su amarillo helado aparece “el rocío que borra las pisadas/ y agranda los signos manuales/ del hastío, la ira y del desdén” (106). Como en los órficos, la noche surge del mar. El sol se hunde en el Océano y este contacto levanta la bruma de la oscuridad.

La luna aparece a través de alusiones mitológicas. En un pasaje Lezama trabaja con Ártemis, esa diosa que convirtió a Acteón en siervo para luego lanzarle los perros. Lezama retoma el argumento con puntualidad:

Joven amargo, oh cautelosa,
en tus jardines de humedad conocida
trocado en ciervo el joven
que de noche arrancaba las flores
con sus balanzas para el agua nocturna (106).

Cuando ha concluido el ocaso, Lezama pide la salida de la Luna, nombrándola a través de la diosa:

Oh cautelosa, diosa mía del mar,
Tus silenciosas grutas abandona,
Llueve en todas las grutas tus silencios
Que la nieve derrite suavemente
Como la flor por el sueño invadida (106).

La segunda parte del poema desarrolla un ritual. Lezama desciende a las aguas y la noche, espacio y tiempo de la muerte cotidiana, para que renazca la ciudad junto con la escritura. En ese tramo combina imágenes festivas y macabras. Por una parte, los caballos traen alimentos para celebrar: “Perdidos en las ciudades marinas/ los corceles suspiran acariciadas definiciones,/ ciegos portadores de limones y almejas” (107). Se detiene el río de la muerte, mientras canta el ruiseñor: “jardines lentamente iniciando/ el débil ruiseñor

hilando los carbunclos/ de la entreabierta siesta/ y el parado río de la muerte” (107). Pero a la vez aparecen imágenes macabras:

Las uvas y el caracol de escritura sombría
contemplan desfilar prisioneros
en sus paseos de límites siniestros,
pintados efebos en su lejano ruido,
ángeles mustios tras sus flautas,
brevemente sonando sus cadenas (107).

Esta coexistencia remarca que la noche es el tiempo en el que mueren y renacen el hombre y la ciudad. Por eso al final Lezama habla de los momentos previos al amanecer, en los que los dioses se vuelven contemporáneos: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,/ ya que nacer es aquí una fiesta innombrable”, y luego “La mar inmóvil y el aire sin sus aves,/ dulce horror el nacimiento de la ciudad/ apenas recordada” (107). El poema concluye con la reconciliación con los dioses junto con el reencuentro de la luz y el nacimiento de la ciudad:

Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz (108).

Lezama no representa lo característico cubano. Siempre rechazó ese color local, de la misma manera que criticó con severidad la poesía afrocubana. Lo que hace es un sacrificio: lleva la ciudad a la destrucción para de esa forma conectarla con esa plenitud que describe a partir del fruto de “Invisible rumor”, el horizonte del *sentimiento de lontananza* y la idea de que, como el hombre, lo colectivo está articulado con un destino que es a la vez la muerte y la plenitud de la vida.

El estilo

Lo central en *Enemigo rumor* es que pone de manifiesto un manejo demasiado particular sobre el lenguaje. Aunque se trata de su primer libro de poemas y forma parte con “Coloquio” y “Muerte de Narciso” de sus principios ideológicos y retóricos, ese lenguaje y esas ideas no cambiaron demasiado hasta el final de su vida. Fernández Retamar observa por ejemplo que entre su primera poesía y *La fijeza* se advierte el reemplazo de la palabra lujosa por una palabra opaca. Los ejemplos son “Muerte de Narciso” y “Rapsodia para un mulo”. Pero si bien

en este último la palabra se torna dura y concreta, la idea de sacrificio se mantiene en los dos, pues son efectivamente dos poemas sacrificiales, y a pesar de la desaparición del lujo verbal el estilo sigue siendo en lo fundamental el mismo: un estilo oscuro, difícil, hecho con un lenguaje desarmado. En Lezama la poesía es el estilo, porque es lo primero que salta a la vista al abrir su *Poesía completa*.

El estilo de la mayoría de los escritores se puede identificar con bastante precisión y sus causas son en general rastreables. A los vanguardistas los asimilamos gracias a eso que se llama el estallido del lenguaje y a los escritores clásicos los comprendemos por su irónica contención. De Lezama sabemos qué leía, qué le gustaba y su verso acusa una serie de influencias reconocibles, pero ni el simbolismo ni el léxico alto del Renacimiento y el Barroco explican de manera satisfactoria por qué escribía así. Aunque lo primero que se suele decir es que sus poemas son difíciles (y luego se repite el muy sabido “Sólo lo difícil es estimulante”), esa dificultad está causada por una impresión, que es la mía pero creo compartida, y es la inseguridad. Ante Góngora uno queda desarmado, pero basta con mirar a pie de página las glosas de Dámaso Alonso para descubrir que ese laberinto tiene un sentido exacto. Puede que no tengamos la voluntad de llegar hasta las últimas consecuencias y como todo hecho lingüístico nunca vamos a llegar a ellas, pero sabemos que hay un horizonte de segura claridad que podemos alcanzar si estamos dispuestos a realizar el trabajo. En Lezama, en cambio, la interpretación nos deja siempre inseguros. Arcos interpreta que los versos de “Invisible rumor” “El pecado sin culpa, eterna pena/ que acompaña y desluce la amargura/ de lo que cae, pero que nadie nombra” aluden a la homosexualidad (2013: 115). No estoy de acuerdo: en esa serie de sonetos, el pecado sin culpa parece más bien el pecado original. ¿Pero si en verdad Lezama también hablara de la homosexualidad? Cualquiera de las dos interpretaciones puede ser más certera, pero sólo eso, porque nadie está en condiciones de decir cuál es el significado exacto de esos versos.

Irlemar Chiampi (1991) demuestra que el propósito de muchos pasajes de *Paradiso* es suprimir la legibilidad del texto. Hay en esa novela pasajes ininterpretables que causan una profunda inseguridad. Existen desde luego una serie de recursos identificables por los cuales Lezama logra ese efecto. El primero de ellos lo ha individualizado Carlos Belvedere (2000) en un texto que nadie cita porque está referido a los hermanos Lamborghini: su estilo no se forma sólo por la sobrecarga de referencias culturales, sino también por el procedimiento contrario de la elisión. Si sus poemas son difíciles, esto se debe a que en ellos ha suprimido una serie de elementos que nos darían claves interpretativas. Esto está asociado a los

principios de Lezama: su escritura es una escritura narcisista, no sólo porque escribe “Muerte de Narciso” y a partir de entonces encontramos al personaje o a sus dobles a lo largo de su obra, sino también porque se dirige a un lector que es una copia de sí. Al igual que los misteriosos dialogantes de “X y XX”, que intercambian sugerencias imposibles con una inesperada naturalidad, Lezama se habla a sí mismo, de modo que suprime elementos indispensables que pertenecen a su rara biblioteca. Su seguridad (no hay obra más segura que la suya) nos genera inseguridad. A esta práctica de la supresión se le puede agregar otra: Lezama compone una obra impura, pues se queda en la antesala del símbolo, formando una escritura indeterminada desde el punto de vista de la significación.

El tema ocupa un lugar central en *Enemigo rumor*. Una de las secciones del poemario se titula “Filosofía del clavel”. ¿Qué quiso decir Lezama con eso? Tal vez nunca lo sepamos con exactitud, pero una cosa es casi segura: el clavel reemplaza la rosa. Para Lezama la rosa está agotada porque se trata de una belleza inmarcesible, una “joven flor platónica” como dice Borges en “La rosa”. En “Madrigal” escribe lo siguiente: “El tallo de una rosa se ha enfurecido con las avispa/ que impedían que su cintura fuese y viniese con las mareas/ cuando estaba tan tranquila en las graderías de un templo” (31). La flor está asediada por un enjambre que le quita el aura que flota sobre ella. Lezama deja que la manosee un marinero mientras las avispa la vencen y se le pegan “tenazmente a los flancos” (32). Los maltratos terminan por partirle el tallo, y la flor inclina la cabeza a la espera de “los cazadores de medianoche” (33). En “Discurso para despertar a las hilanderas” Lezama presenta el reverso de la poesía pura que simboliza la rosa. Allí se refiere a la anémona marina a través de una serie de metáforas: “Hondero normando”, “nardo despierto”, “árbol de la marea” y “engendro de rosa”. A diferencia de la rosa, que está situada en un templo, la anémona es un engendro que forma su cuerpo gracias a una turbia nube de insectos que se levanta cuando pasa un caballo. Teje su cuerpo con esa materia que flota a su alrededor (“hilo tras hilo hasta el cartílago de la más fría anémona” (29)) convirtiendo la impureza en una explosión de color. Si temáticamente el texto reivindica el trabajo con lo impuro, también lo hace en términos formales, pues se acerca al símbolo sin alcanzarlo jamás. Comparada explícitamente con una torre (“torre y marea que ya la noche exprime”), la anémona está a punto de convertirse en símbolo de la poesía y las islas y el agua en signo de los sueños y la noche, pero Lezama no llega a ese punto culminante de la significación. Para Benjamin la alegoría se produce cuando el melancólico recolecta objetos para darles una nueva significación. El proceder de Lezama es semejante, sólo que en su caso

la materia es tan pesada que su lenguaje queda antes de la barnizada perfección del símbolo, sin conseguir la equivalencia término por término de la alegoría.

Como revela en varios momentos de su obra (“Soledades habitadas por Luis Cernuda” y “Razón que sea”), Lezama quiso verse en el espejo de Paul Cézanne. En el famoso cuadro *Naturaleza muerta*, Ernst Gombrich destaca la multitud de errores en la perspectiva: “El frutero está tan torpemente diseñado que ni siquiera su pie queda centrado. La mesa no sólo se inclina de izquierda a derecha sino que también parece como si estuviera desnivelada hacia adelante” (542). Por eso muchos calificaron sus pinturas como lamentables mamarrachos, pues no superaba a un aprendiz con mediano talento para la representación. Cézanne pintaba mal, de la misma manera que Lezama escribía mal. En “Razón que sea” une su destino al del pintor: “Los críticos porque el mismo Cézanne había exclamado: *el contorno me huye*, creyeron que éste fracasaba. Ese contorno perforado, agujereado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planteando las batallas que nos interesan” (51). Los dos son incorrectos porque liberan el arte y la escritura de lo que se considera una representación admisible. Pero Lezama, mucho más radical que Cézanne, sacrifica la comprensión del lector. Ésa es acaso una de las decisiones más raras para un escritor. ¿Por qué escribir si no es para ser comprendido? Es cierto, muchos cometieron ese atentado. Podríamos hartarnos con esa escritura automática que se encuentra en todos los malos rincones del siglo XX. Pero la diferencia de Lezama es que tuvo una razón profunda que imanta su trabajo. Esa razón la aprendió de los románticos y los simbolistas, la radicalizó gracias a que décadas antes las vanguardias habían cuestionado de manera irreversible los pruritos éticos y estéticos de la representación y la perfiló a partir de la estructura religiosa que se encuentra en la modernidad: la búsqueda de una fuente de sentido que es determinante del hombre pero que éste no puede determinar. El propósito de su obra no es generar un significado palpable, sino engendrar un misterio. Uno lo lee o no lo lee, lo aprecia o no lo aprecia, pero cualquiera sea la actitud que tomemos, eso se explica porque nos interesa o no nos interesa el misterio que de todos modos no se va a resolver, porque ese misterio quiere presentarse como lo que nos gobierna desde lo profundo de nuestra subjetividad. Lezama no comunica lo incommunicable, sino que comunica a partir de la incomunicación.

Modernidad de Lezama Lima

En *Enemigo rumor*, Lezama revela que el sujeto escindido y el estilo radical que maneja pertenecen de lleno al ámbito de la catolicidad a través de “San Juan de Patmos ante la puerta

latina". En ese texto Lezama representa a San Juan cuando cruza las murallas de Roma para convertirla al catolicismo. El Senado se resiste porque sabe que el dios católico no tolera a sus dioses. No es uno más que podría ingresar al panteón. El dios cristiano es único, no admite competidores. Entonces el Senado le exige pruebas. Esas pruebas consisten en hundirlo en aceite hirviendo. Lezama le hace largos reproches a esa actitud. Pero a pesar de todo el escritor y el santo saben que la conversión de Roma depende del martirio. San Juan lo dice con pasmosa determinación: "Allí donde me amisté con el aceite hirviendo, id y construid una pequeña iglesia católica./ Esa Iglesia es aún hoy, porque se alza sobre el martirio de San Juan" (81). Entonces Lezama repone alrededor el murmullo de lo sagrado. Aparece primero en el aceite, que se transforma "en un rumor bienaventurado" (81) y luego se esparce por la noche: "el sueño con su rocío y el rumor que vuelve y abate,/ o un rumor satisfecho escondido en las grutas, después de la mañana" (82). Pero ni Dios se manifiesta ni ese rumor viene a salvarlo de ninguna manera. En Lezama casi no hay milagros ni intervenciones sobrenaturales. Siempre es el hombre el que interroga esa noche oscura y decide aceptarla por medio del sacrificio. Ese acto, con el que repone la relación del hombre con una fuente desconocida, se despliega en su estilo: Lezama sacrifica el lenguaje para convertirlo en un borde que lo señala.

El estilo que resulta de esta poesía católica se encuentra muy lejos de la literatura actual. En el presente, la poesía no sólo se inclina hacia la confesión y emplea un lenguaje comunicativo, sino que ha abandonado la posición de oráculo que Lezama asume en su literatura. Somos ajenos a esa actitud que se nos antoja demasiado marcada por la religión. En igual sentido, la modernidad ha abandonado las referencias trascendentales. Pero los sacrificios católicos de su obra no terminan de desaparecer. En primer lugar porque con ellos enfoca de una manera muy precisa la fractura del sujeto respecto del Otro y en segundo lugar porque ponen en evidencia que la religión a pesar de todo se mantiene con vida, pues ésta no es otra cosa que una máquina para darle sentido a la vida. La modernidad no ha suprimido ni ese sujeto ni esa necesidad, sino que ha reemplazado esa maquinaria por otras. La nación, la literatura, el cine, el arte, la utopía, la sociedad sin clases, incluso el amor, son todas formas de crear.

Como recordé al principio, y ahora debemos profundizar aunque sea en unos pocos renglones, se suele olvidar la profunda influencia de la tradición judeocristiana en la modernidad. La Ilustración, por ejemplo, no se impuso como un ataque frontal a la religión. Como revela Jonathan Israel, más bien triunfó bajo una forma moderada mediante la cual se mantuvieron muchos elementos de la fe. Lo mismo podemos decir de la revolución francesa.

Claude Lefort destaca que los jacobinos no fueron todo lo radicales que podían en tanto dejaron en pie los contenidos fundamentales de la religión. Por otra parte, el autor demuestra que ciertamente la revolución se apoyó en una concepción social orientada al conflicto y la lucha por los derechos de los ciudadanos, pero también integró la sociedad por medio del concepto de nación, que se forjó en una matriz teológico-política, y específicamente en el proceso de confesionalización que se abrió en el siglo XVII. Los románticos retomaron esta cuestión y la nutrieron de contenidos religiosos. Incluso hoy en día, la nación es un sistema de creencias, no una realidad, porque remite a una comunidad marcada por la fe. Por más conservador que sea en muchos aspectos, la poesía de Lezama articula con esta dimensión de la modernidad.

Ciertamente, el pensamiento surgido desde mediados del siglo XX ha terminado con esta conceptualización. Si hasta cierto punto Lacan y Lezama se asemejan, esto se debe a que parten de un suelo común, que está surcado por lo religioso. Como el cubano, el francés no se cansa de hablar de sacrificios. Aunque nunca se conocieron, es justo decir que Lacan coincide en parte con el ámbito intelectual en el que se mueve Lezama, que no es otro que un romanticismo que, bien visto, continúa hasta mediados del siglo pasado. Pero Lacan da un paso adelante, precisamente porque resignifica el sacrificio. En *Aun* lo aborda a partir de Jesucristo. Allí desmiente la idea de que los Evangelios cuentan la historia de su salvación. Lacan podría haber leído lo mismo en Lezama. Si el cubano acumula tantos sacrificios, si mata a Narciso y al mulo, si tensiona el lenguaje para mostrar el impacto de lo desconocido, es porque hay ahí una operación engañosa. En realidad, Cristo muere para salvar a Dios, es decir, convierte el Otro en un ser. Con este acto, Lacan toma el pensamiento romántico y, desfondándolo, lo transforma en una estructura. Lezama no llega tan lejos: se queda en el borde, un borde que él mismo forma con las palabras más oscuras de la literatura, para darle existencia a la fuente trascendental.

Pero no podemos concluir apresuradamente que esto lo vuelva un autor del pasado. Con su poesía, con sus revistas, con el grupo de escritores que lideró, Lezama compuso un mito potente que no sólo opera en la literatura, sino también en la política, pues con su teleología pone en marcha una maquinaria que construye una tradición nacional en marcha. Desde una actitud crítica, podemos y debemos desmentir esas efusiones: un mito es un mito, la nación es una narrativa, y así llegaríamos a que todo lo que nos rodea es mentira. Pero a la vez uno se puede preguntar si un proyecto político, cultural o literario es posible sin el tipo de mitología que Lezama llevó a la práctica de una manera extrema y radical. Tal vez su palabra de oráculo

y su fidelidad católica nos sean ajenas. Pertenecen no a un pasado remoto, sino a otra modernidad. Pero esas preguntas sobre la literatura y lo colectivo todavía interrogan nuestra actualidad.

Bibliografía

- Arcos, Jorge Luis (comp. y prólogo) (2002). *Los poetas de Orígenes*, México, FCE.
- (2013). "Para una relectura de *Oppiano Licario*". Teresa Basile y Nancy Calomarde (comps.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires, Corregidor: 111-120.
- Belvedere, Carlos (2000). *Los Lamborghini*, Buenos Aires, Colihue.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- Böhl von Faber, Johann Nikolaus (1820). *Vindicaciones de Calderón y del Teatro Antiguo Español*, Cádiz, Imprenta de Carreño.
- Bravo, Victor (1992). *El secreto en geranio convertido*, Caracas, Monte. Ávila.
- Díaz Infante, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Durán, Agustín (1828). *Discurso*, Madrid, Imprenta Ortega y Compañía.
- Fernández Retamar, Roberto (1954). *La poesía contemporánea en Cuba*, La Habana, Orígenes.
- Flitter, Derek (1995). *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Freud, Sigmund (1981). *Tótem y tabú. Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva: 1745-1850.
- (1981). *Moisés y la religión monoteísta. Obras Completas*, Tomo III: 3241-3324.
- Gombrich, Ernst (2012). *La historia del arte*, New York, Phaidon.
- Heine, Heinrich (2007). *La escuela romántica*, Buenos Aires, Biblos.
- Israel, Jonathan (2011). *La ilustración radical*, México, FCE.
- Lacan, Jacques (1999). *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós.
- (2001). *Aun*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005). *El triunfo de la religión*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- Lefort, Claude (2014). *El pueblo y el poder*, Buenos Aires, Prometeo.
- Lezama Lima, José (1975/1977). *Obras completas*, México, Aguilar.
- (1985). *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1939). "Razón que sea", *Espuela de plata* 1: 1.

Manzoni, Celina (2000). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas.

Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama.

Santí, Enrico Mario (2002). *Los bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México, FCE.

Schlegel, August (1815). *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London, Baldwin, Cradcock and Joy.

Schlegel, Friedrich (1873). *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern*, London, Bell and Daldy.

Vernant, Jean-Pierre (1997). "Los mitos cosmogónicos". Yves Bonnefoy (Coord.), *Diccionario de las mitologías* (volumen II), Barcelona, Ensayos/Destino: 89-104.

Vitier, Cintio (2002). *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas.