

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

José Lezama Lima: El maestro en broma

A Dissertation Presented

by

Fernando Guerrero

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2008

Copyright by
Fernando Guerrero
2008

Stony Brook University

The Graduate School

Fernando Guerrero

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

Acceptance of this dissertation.

Dr. Antonio Vera-León – Dissertation Advisor
Associate Professor of Hispanic Languages and Literature

Dr. Lou Charnon-Deutsch – Chairperson of Defense
Professor of Hispanic Languages and Literature

Dr. Gabriela Polit-Dueñas
Assistant Professor of Hispanic Languages and Literature

Dr. Adrian Perez-Melgosa
Visiting Assistant Professor of Hispanic Languages and Literature

Dr. Mauricio Parra
Professor of Hispanic Studies at Illinois Wesleyan University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

José Lezama Lima: El maestro en broma

by

Fernando Guerrero

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2008

After discussing the challenge that José Lezama Lima's work presents for contemporary literary theories, I examine in my dissertation how the paradoxical and baroque writing of Lezama Lima (La Havana 1910-1976) still requires an interpretation to decipher and locate the controversial transcendentalism, the pre-modern conception, and the peculiar mysticism that grounds his, so called, poetic system.

Lezama Lima's impossible attempt to re-enchant the world in a time when metaphysics is considered to be dead is studied with respect to his protocatholic beliefs, his aesthetic of contradictions or aporetic logic, and his return to mythic thought. From the perspective of the "camp" movement, the dissertation further studies Lezama Lima's sense of humor—both metaphysical and mundane—that, without impoverishing it, down-plays his poetic system and influences his ideas on identity, as well as sexual and political issues.

Tabla de contenidos

José Lezama Lima: El maestro en broma

Introducción	1
Capítulo 1: Contra la ironía	
- La vivencia artística: cinco tesis.....	6
- La especificidad impropia.....	17
- Interés o “inter esse”.....	32
- Contra la ironía.....	45
Notas al capítulo 1.....	55
Capítulo 2: La picaresca y lo sagrado	
- <i>Rashomon</i>	61
- El aduanero: mito y psicología.....	83
- La imposibilidad de la finitud.....	98
- Poética de la contradicción.....	117
Notas al capítulo 2.....	135
Capítulo 3: El maestro en broma	
- Introducción.....	138
- (La seriedad y la frivolidad).....	148
- (La vida es puro teatro).....	162
- (La exageración sexual).....	182
- (Políticas y des-políticas).....	190
Notas al capítulo 3.....	221
Bibliografía	225

Introducción

En este trabajo estudiamos algunos aspectos de la obra de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1979) que consideramos cruciales y que no han sido atendidos por la crítica—por razones que también señalaremos—con la radicalidad necesaria. La amplia bibliografía existente sobre Lezama Lima carece de una lectura sistemática que acierte a contextualizar su obra en los grandes debates a los que ésta responde intelectual y artísticamente. Carece también del fenómeno opuesto: la capacidad para elaborar interpretaciones concretas de los momentos más oscuros de la obra de Lezama Lima, un autor sobre el que resulta tentador escribir sin la perentoriedad de leerle o tan sólo citando los versos o los pasajes de sus novelas más manidos o celebrados. Con el presente trabajo, que fluctuará entre la reflexión filosófica más abstracta y el *close reading* atento a los detalles y a las contradicciones internas del discurso lezamiano, procuraremos satisfacer ambas ausencias.

No obstante, antes de adentrarnos de pleno en la obra de Lezama Lima, dedicaremos el primer capítulo de este ensayo a definir la perspectiva crítica desde la cual abordaremos una obra que, por su riqueza y complejidad, impide acercamientos dogmáticos o apriorísticos. Si acaso pudiera parecer excesivo emplear todo un capítulo a cumplir esa tarea, no se nos escapa que el momento actual de la crítica académica exige—o así lo sentimos—un equipaje teórico o una auto-consciencia reflexiva que demasiadas veces se convierte en verdadero o único protagonista de la escritura. Nuestro propósito, advertido ese riesgo, no

consistirá en afilar infinitamente el cuchillo sino en efectivamente cortar la mantequilla. El aparato teórico que exponemos en el primer capítulo tendrá por objeto posibilitar la lectura de la singularidad que la obra de Lezama Lima representa. Una singularidad tanto como una anomalía en la medida en que la producción lezamiana comparece de principio a fin recorrida por un controvertido trascendentalismo, una tentación premoderna y un peculiar misticismo en tiempos de indigencia o muerte de la metafísica, del sujeto o de la literatura misma.

En el segundo capítulo contextualizaremos la obra de Lezama Lima de acuerdo al gran tótem de los estudios filosóficos y sociológicos de la modernidad: el desencantamiento del mundo. Intentaremos demostrar que la secularización de los saberes propia de la era moderna o del mito de la modernidad ha devenido un proceso fallido e incompleto del cual la obra lezamiana es un ejemplo o constatación mucho más que una nostalgia por épocas anteriores a la separación del hombre y la cosa. A partir de este presupuesto, la obra de Lezama Lima nos ofrece una redefinición de la modernidad como espacio idóneo para una re-sacralización del mundo más allá de las religiones dogmáticas o de la transparencia de los viejos valores trascendentales. “Puesto que la naturaleza se ha perdido, escribe Lezama Lima, todo puede ser sobrenaturaleza”. El punto de vista fuertemente constructivista del autor de *Paradiso* no sacrificará sin embargo un discurso de la revelación sagrada que alcanza su mejor convicción en la siguiente

reformulación del célebre *leitmotif* heideggeriano: el hombre es un ser para la resurrección.

En el tercer capítulo ensayaremos una lectura oblicua que acaso nos conceda frutos inesperados al final de la misma. Desde la reflexión que Susan Sontag hiciera de la sensibilidad “camp”, analizaremos el sentido del humor que atraviesa la obra lezamiana y que parodia—sin empobrecerlo—el propio sistema poético en el que ésta se asienta. Al mismo tiempo, en este capítulo trabajaremos cómo el humor lezamiano, que catalogaremos provisionalmente de “camp”, influye en sus ideas sobre la identidad, la experiencia sexual o la política antes y después de la Revolución cubana.

En suma, el viaje que aquí emprendemos bien pudiera contemplarse desde la cosmovisión órfica tan cara a Lezama Lima. El presente trabajo está organizado según un descenso paulatino a los infiernos. Comenzaremos abstractamente, continuaremos trascendentalmente y terminaremos enterrados en las arenas de lo mundano.

Capítulo 1:

Contra la ironía

“No es una victoria lo que espero”
(Franz Kafka)

A) La vivencia artística: cinco tesis introductorias

1) Debido quizás a la particular situación de la cultura cubana antes y después de la revolución castrista, así como a su no menos particular evolución artística e intelectual, el poeta, ensayista y narrador cubano José Lezama Lima (La Habana 1910-1976) fue integrado tardíamente en lo que se ha venido a llamar el *boom* de la literatura hispanoamericana. No obstante, cuando parece que en la actualidad los escritores de ese grupo generacional y multinacional han perdido parte del protagonismo que acapararan en décadas pasadas, las figuras de Jorge Luis Borges y en menor medida la de Lezama Lima¹ siguen inspirando la discusión académica y acaso conspirando conspicuamente contra ella.

Figuras aglutinantes, paternales y desmedidas² adentro de sus respectivas culturas nacionales, mantienen hoy en día buena parte de su fuerza retadora. Tanto así que el torrente crítico que ha circulado y circula en torno a su obra no impide todavía subrayar la ausencia de una interpretación integradora³ del quehacer de ambos autores. En el caso concreto de Lezama Lima se echa de menos una hermenéutica que parta de sus presupuestos más radicales y menos afrontados por la crítica y que, tomados éstos como arranque y centro provisional de su sistema poético, consiga afiliar algunas de las innumerables derivaciones de su obra, apuntar tanto a sus contradicciones como a sus desafíos y permanencias, y si es posible transparentar o guiar el insólito barroquismo de la escritura lezamiana. Gesto eterno del crítico, no otro puede ser el propósito de mi investigación sino

intentar llenar ese vacío o intentar vaciar los contenidos ya disponibles.

2) Pero quizás en la somera dramatización del párrafo anterior ha quedado de manifiesto ya una problemática que exige mayor anclaje y discernimiento. ¿Cómo leer? ¿cómo interpretar? ¿cómo se ha leído o interpretado a Lezama Lima desde la academia y durante las últimas décadas? Incluso, ¿de qué hablamos hoy en día cuando hablamos de crítica literaria, de teoría literaria, de estética?⁴ ¿Podemos responder hoy a esas preguntas tan cargadas y a las que sin embargo dedicaremos este capítulo?

La crítica que en los últimos treinta años se ha detenido en la obra de Lezama Lima podría agruparse de acuerdo a su posición frente a un binario conocido y creemos que gastado: *simpatía/distancia* respecto a la obra *en sí*⁵. Sin embargo, mientras el primer posicionamiento parece hoy completa y merecidamente superado⁶ (insisto, solo lo parece), diera la impresión de que el segundo nos ha superado a nosotros, ha superado a la crítica literaria misma. Lo literario, en este segundo posicionamiento distanciador, apenas comparecería ya sino como instrumento o como lejanía, como otredad irredenta e ingobernable, así como la crítica literaria desembocaría o ha desembocado últimamente en la llamada crítica cultural.

De ahí que ante la ausencia de esa radicalidad crítica que atestigüemos para la obra de Lezama Lima, convenga preguntarse: ¿se debe acaso a los modos

y las formas en que la crítica se ha desenvuelto en las últimas dos décadas? ¿Se debe acaso a que el quasi-transcendentalismo lezamiano, su simbolismo rezagado, su misticismo estético y vital, su concepción ocultista y epifánica de la literatura y del pensamiento, constituyen hoy un exceso, un excedente que la crítica, sometida a sus propias servidumbres, no puede leer porque esa crítica discurre, ignorándolo o no, sobre una concepción diferente del hecho literario? ¿Se debe a que el aparato crítico, acercándose a la obra de arte como objeto (sociológico, sintomático, alienado, etc), ha perdido toda noción de *sympathos* con la misma y sólo pretende adecuarla o someterla a las leyes de su distanciada mirada *exterior*?

Si añadiéramos que esas leyes no están exentas de padecer la mirada que fomentan, una mirada siempre exterior al objeto, lo cierto es que nos encontramos ante un panorama desalentador o radicalmente nuevo en cuanto a la crítica literaria se refiere. En todo caso un panorama dominado por el “desencanto del mundo” y quizás desalentadoramente viejo.

Esta sería mi primera tesis: la obra de arte, la experiencia estética, tiende desde la modernidad (pero no para los artistas, o no para todos) a verse como algo *en sí*, como un ente homogéneo o como objeto de culto o de análisis, pero nunca como una *conveniencia* o un tipo de *vivencia* que precisa un acercamiento al tiempo desde y más allá del binario antes citado o del que citamos ahora: inmanencia/trascendencia. Sándor Márai nos parece aquí muy explícito al diseccionar un problema que, por su propia naturaleza resbaladiza, en terra

incógnita, no ha sido apenas pensado por aquellos que no entienden el arte como una vivencia ni tampoco por aquellos que no entienden el arte como un objeto de culto o de análisis. Dice Sándor Márai: “Para el artista la cultura supone una forma de vida. Para el burgués, la cultura es el milagro de la domesticación”.⁷

A lo largo de este primer capítulo y antes de adentrarnos en la hermenéutica aún posible y necesaria de la obra lezamiana, convendrá detenernos en la pregunta que toda pretensión crítica, más allá de modas y de impulsos adquiridos, debe replantearse a expensas de su confort: ¿cómo leer? ¿cómo interpretar? ¿desde el artista o desde el lector? O mejor, ¿desde la simpatía o desde la exterioridad? ¿desde la subjetividad transcendental del creador o desde la utópica extraterritorialidad de la estética o de la crítica literaria?

Debemos responder a esta pregunta si queremos responder a esta otra: ¿cómo pensar la literatura hoy?

3) La *respuestología*, es decir, el reproche que las diferentes perspectivas críticas vierten unas sobre otras ocupa en nuestros días gran parte de la discusión académica⁸. La respuestología se ha convertido en nuestro único objeto de estudio. Por otra parte, el hecho estético—la obra literaria, sobre todo—ha quedado relegado a un segundo plano adentro de esa discusión académica (y sólo adentro de ella), a un lugar poco menos que accesorio y poco más que utilitario.

Desde este punto de vista, desde el punto de vista de la crítica académica,

podría afirmarse que se ha cumplido el diagnóstico fatal y apocalíptico que Hegel desplegara en su controvertida *Estética*: nunca como hoy puede afirmarse que el arte, al menos una forma determinada de entender o vivir el arte, ha muerto⁹. Nunca como hoy debe afirmarse, atendiendo al menos a un cierto espíritu de época, que si la estética hegeliana—en realidad la filosofía como forma predominante del Espíritu Supremo—propuso sustituir al arte en los albores de la modernidad, la crítica de vanguardia actual (no nos referimos aquí a los remanentes positivistas, formalistas, etc) ha sustituido ahora a la estética y a su componente todavía *absolutizador* por una suerte de *estética sin estética* o por una mirada desinteresada e irónica respecto al arte. Una mirada o una miríada de miradas, exteriores al mismo, e interesadas por otras cuestiones supuestamente previas y en todo caso exteriores al hecho artístico ahora subordinado.

Como no nos referimos sólo a las perspectivas influidas por el marxismo, el psicoanálisis o el discurso de la diferencia (género, raza, etc), sino también a las perspectivas directamente herederas del llamado *giro lingüístico* y su manera *metodológica* de asimilar la deconstrucción¹⁰, cabe detectar ese pacto de continuidad entre estas tendencias y la inyección hegeliana al menos en lo que se refiere al posicionamiento, reflexivo y exterior, iluminista o irónico, eminentemente moderno y burgués, para con el arte. Esa sería mi segunda tesis.

4) El artista ya no es el que mejor *atrae* al Espíritu Absoluto (Hegel); el artista

está sobredeterminado por causas que lo preceden de las cuales es síntoma (marxismo, psicoanálisis, discurso de la diferencia); el autor ha muerto, es lenguaje (giro lingüístico). Mi tercera tesis reza así: El pacto secreto de todas estas perspectivas, lo que tienen en común en cuanto perspectivas (su exterioridad), acaba siempre por sustituir las actividades reales (hacer arte es una de ellas) por el ventajoso punto de vista externo de un tercero sobre estas actividades. ¿Para apoderarse de ellas, para aplicarlas a otra cosa porque ese tercero persigue un objetivo distinto, exterior a la actividad misma?. “Se confunde la esencia de la actividad con el beneficio de un tercero, del que se pretende que debe sacar provecho o que tiene derecho de recoger los efectos (Dios, el espíritu objetivo, la humanidad, la cultura, o incluso el proletariado, etc)” (Deleuze 107).¹¹

Ese pacto secreto impediría acercarse a la experiencia artística como una actividad real, pero también como una práctica no sólo dialógica sino radicalmente heterogénea, que dice algo en la medida en que quien la actúa, el artista, quiere algo al actuarla: quizás, como en el caso de Lezama Lima, la heterogeneidad misma.

En todos los casos ese pacto de la exterioridad impediría acercarse a la experiencia artística como vivencia¹² inestable, como vivencia del peligro, tanto para el autor como para la vivencia no menos activa y peligrosa del espectador activo, arriesgado y no profesional¹³. ¿No podría entenderse entonces el ejercicio crítico como una nueva actividad, una escritura en primera persona (o ni siquiera),

ni externa ni interna, ni simpática ni distante respecto a un objeto-acto que, en cuanto heterogéneo, tampoco contiene contornos definidos e ignora o confunde lo interno y lo externo porque ha perdido su presencia ontológica y su proyección teleológica? ¿No podría esperarse del crítico una vivencia análoga de peligro, una vivencia que se fragua o produce en el momento de su búsqueda y *apenas* antes, y *casi nada* después?.¹⁴

5) La hiperbórea tierra de nadie de la esteticidad o de la esteticidad sin estética, (tierra de nadie en cuanto exterior al objeto que la ocupa y en consecuencia exterior a su propia razón de ser), pareciera negar el hecho artístico como vivencia o evento, como práctica, como *cosa* que ha de pensarse *con ella*. Aunque no hay modo de fundamentar un afuera respecto a un acto-devenir sin contornos definidos o un objeto respecto a un afuera—otra actividad—que tampoco los posee (contornos), ese *afuera* incurrirá en la violencia discursiva que algunas perspectivas vigilan en otros ámbitos (políticos, por ejemplo) más no en el artístico: hablará por el arte, hablará por boca del artista, considerará la acción que no emprende, la vivencia que no vive, y todo ello desde una vivencia que no se auto-cuestiona.

Por su parte, el artista habrá perdido no sólo su dimensión absoluta y cuasi-divina, el dominio sobre un discurso polisémico o diseminado¹⁵ pero ingobernable en cualquier caso, sino también su condición de un agente más del

discurso o de su discurso artístico o de su vivencia, no por discursiva menos vívida, que en puridad sólo él conoce porque sólo él lo/la actúa (no sólo emplea) como materia además específica de su trabajo. Un oficio y una vivencia—una palabra quiere decir algo porque quien la dice quiere *algo* al decirla¹⁶—, además de un discurso.

Pero también un discurso que, sin sospecha de fonocentrismo, lejos de presentarse como vehiculante o transparente, todavía produce y decanta una voz¹⁷, el naufragio de una voz, el fantasma o el fanteche de una voz, una voz perdida en el desierto del discurso y en el horizonte de sus determinaciones que, si no puede ser transparentemente *expresiva*, puede ser al menos *indicativa*: hay vehículo y vivencia de una cierta subjetividad en perenne, liminal y errante crisis de autoría.¹⁸

Persiste la huella o el rastro de una voz que señala y se borra, que nunca está presente del todo, y que cobra así la forma misma de la dudosa experiencia y del deseo irrenunciable¹⁹. De ninguna manera lo que los formalistas llamaban o llaman La Voz del autor (diferenciada, dominada, autocontenida, original, maestra). Pero tampoco lo que la esteticidad sin estética, desde la voz interesada de su exterioridad, rebajaría a neuróticas represiones de nuestra sexualidad, superestructuras ideológicas, expresiones de nuestras formas lógico-lingüísticas o incluso, desde algún Nietzsche, a racionalizaciones del resentimiento. Dice J.M. Coetzee:

No tengo voz; la perdí hace tiempo; quizá nunca la he tenido. No

tengo voz y ya está. El resto debería ser silencio. Pero con esto, con lo que sea, con esta voz que no es una voz, continúo. Continúo y continúo²⁰

Así que conviene preguntarse en respuesta antes de adentrarnos en la voz y vivencia de Lezama Lima: ¿Cuál es, cómo es la Voz de crítico? ¿Desde dónde se emite? ¿Por qué él sí puede emitir, expresar, secuestrar la voz que niega a quien hace de la problemática de la voz y la expresión, en muchas ocasiones, la centralidad de su acción pobre, incontenible e irrenunciable (Kafka, Beckett, Borroughs, etc)? ¿No sorprende la paradoja de que el crítico, desde la Voz académica, desde un absoluto y no cuestionado *savoir* y *voluir dire*, patente (que no produzca) su discurso exterior sobre las determinaciones que impiden la agencia del discurso por parte del otro, sólo del otro?

La voz del crítico es una nueva vivencia. Un nuevo naufragio, viejo naufragio.

6) Se da otra paradoja—a todas luces burda—de que apenas se cuestiona la maestría en su oficio de un pintor o de un músico mientras al literato se le cuestiona hasta la especificidad de su trabajo porque su herramienta, el lenguaje, se ha tornado hoy una pieza deseada cuyo dominio nadie quiere conceder y todos quieren retener: la desautorización radical de la literatura encubriría que se ha abierto una guerra a muerte por el discurso (muerte de la literatura, por ejemplo), por la maestría en el lenguaje, sin que a la vez esté claro si la herramienta de ésta

es el lenguaje o su ocaso²¹, si la literatura no se hace desde y contra el *virus* del lenguaje.²²

Esta sería mi cuarta tesis: El casamiento entre filosofía y literatura, desde Hegel, consiste por lo tanto en un casamiento engañoso. Rara vez terminará en una disputa que no doblegue a uno de los dos cónyuges. Las únicas nupcias de las que puede hablarse, desde Hegel, pero también desde Kant o desde Aristóteles, tuvieron lugar entre la filosofía y la estética o la teoría literaria. Y la estética o la teoría literaria no pueden sustituir a la literatura por una contradicción elemental o por una infidelidad matrimonial manifiesta: necesita para hablar del arte un discurso exterior al arte, exterior a su vivencia, aunque no necesariamente no-artístico. Su discurso es siempre desde el espectador y su dinámica *catacrética*, inserta en un “double bind” constitutivo: del arte sólo se puede hablar desde fuera del arte, y por tanto ese hablar es tan sólo el esfuerzo por hacerlo. Es decir, otra vivencia esforzada y pobre. ¿Pero no alcanza el crítico, como anima Paul de Man, su mayor *insight* en el instante en que alcanza también su mejor *blindness*?

Esta cita de Schlegel iba a servir a T.W. Adorno como epígrafe de su *Teoría Estética*: “Lo que se denomina Filosofía del arte usualmente carece de una de las dos cosas: de la filosofía o del arte”.²³

7) Entonces, ¿estamos afirmando alguna especificidad del discurso literario amparados en alguna especificidad de toda vivencia, de toda actividad real, quizás

amparados de manera vacua en la imposibilidad de hablar por el otro, en el lugar de la acción que no emprendemos, porque la posibilidad de la vivencia es limitada pero infinita, heterogénea, errática, singular y en consecuencia irreductible, pero amparados también en la posibilidad e imperiosa necesidad, desde una nueva vivencia igual de errática y singular, de hablar *con* el otro?

¿O queremos ir más lejos aún? ¿Fundamos una especificidad del discurso literario sobre el principio de que es el único que se sabe (cuando se sabe, sin sostener un principio general) irreductible incluso a sí mismo y en consecuencia se sabe un *no-discurso*, un no-saber (“saber no sabiendo”), difícilmente apropiable por la filosofía o la crítica literaria o por él mismo? En una entrevista concedida en 1986 Jacques Derrida sostenía algo parecido. Como si en realidad la especificidad de la literatura, o mejor de lo literario, como de toda vivencia, estuviera más allá o mas acá de la especificidad misma. De ahí su especificidad *impropia* o su resistencia: su voz. Esa es mi quinta tesis.

Yo no sostendría de una forma general y homogénea que la literatura tiene un poder crítico o deconstructor que ni la filosofía ni la crítica literaria tienen. Ahí también distinguiría diferentes tipos, diferentes momentos, diferentes operaciones literarias. Creo que a menudo la literatura está dominada por filosofemas clásicos o por la crítica literaria, pero puede haber en ella—y a mi entender esto es lo que ocurre con autores como Mallarmé o Artaud o Bataille—, un pensamiento (un pensamiento impensado si no una filosofía) que no permite que ni la filosofía ni la crítica ni la hermenéutica ni, por último, la poesía se apoderen de él. (40)²⁴

B) La especificidad impropia

8) Entre la desautorización de la literatura y la especificidad que esconde un privilegio de arduo fundamento, existe un vasto territorio de desacomodos y desmembraciones que produce el territorio de lo literario mismo, más que el de la literatura vista ya como compendio de institucionalidades y construcciones histórico-políticas o como estatuto garante de valores transparentes, custodio de los bienes del espíritu y transmisor de las sumas colectivas nacionales.

Tal y como hemos hecho con el binario simpatía/ exterioridad, permítasenos en este momento una breve teatralización del debate sobre la especificidad literaria sin otro objetivo que trastocar el binario entre la especificidad misma del discurso literario y la pansemiología o equiparación de todos los discursos que proviene tanto de cierto pensamiento lingüístico posmoderno como del marxismo y el psicoanálisis.

Trastocar, complicar, revolver, pero de ninguna manera disolver o erradicar o pretender superar ese u otros binarios, para afrontar después una lectura de Lezama Lima que no caiga fácilmente en la exterioridad instrumental e intervencionista ni en la interioridad panegírico-parasitaria. Una lectura que se pregunte todavía por la voz de Lezama Lima, por su vivencia y, de producirse, por sus modos de resistencia y desbordamiento. Lo que equivale a preguntarse también: ¿Cómo nos lee todavía Lezama Lima a nosotros?²⁵ Si sustituyéramos *vivencia* por *firma*, dicen J. Derrida y G. Bennington:

Porque hay que tener el valor de enfocar la literatura como escritura singular (es decir, firma) sometida a la ley de la cosa, pero como la cosa es singular, cada vez que aparece (es decir, en su firma), dicha ley no es tal, verdaderamente, puesto que una ley, por definición, debe ser general. Y hay que intentar pensar, sobre todo, que el respeto a la ley de la cosa implica que el texto se haga cosa también y, por tanto, dicte su ley singular sobre nuestras lecturas. (*Derridabase* 68)

9) Aunque las Poéticas y las Estéticas tienen una larga historia, no es hasta la aparición del Formalismo en los años previos a y durante la Revolución Rusa²⁶ que emergen como tales los estudios literarios modernos. La singularidad de esos estudios se funda en la existencia de un lenguaje literario que, como forma superior de autoexpresión, se opone al lenguaje no literario o de todos los días y que precisa en consecuencia una disciplina diferenciada y autónoma que se ocupe objetivamente de sus técnicas y sus convenciones prescriptivas. Esa oposición (lenguaje literario/no literario) del Formalismo ha sido ya muy cuestionada²⁷ y los contraargumentos son sobradamente conocidos: el escritor moderno es el primero en prescindir del lenguaje literario; giros del llamado lenguaje literario pertenecen también al habla; el habla ha sido elevada (pero el verbo elevar presupone ya una jerarquía) por muchos escritores a categoría literaria, etc.

Roman Jakobson, muy consciente de la debilidad de este planteamiento inicial del Formalismo²⁸, formuló la hipótesis de la existencia de seis funciones en el lenguaje, entre ellas la poética. La función poética ya no se diferencia por su

especificidad radical, su pretensión de actuar aislada, respecto a las otras funciones lenguaje. La característica diferenciadora de la función poética es tan sólo la “tendencia” por la cual somos más conscientes del lenguaje cuando leemos literatura. Categorías cruciales para otras funciones (la información, la instrumentalidad, la transparencia), ceden importancia a categorías decisivas en la función poética (ambigüedad, opacidad, centralidad del tropo, el ritmo, etc), sin que a la vez aquellas categorías no puedan comparecer en las demás funciones ni éstas exclusivamente en la poética. Aunque limitada y escasamente productiva, la hipótesis jacobsoniana de la “tendencia” parece difícilmente discutible. No faltaron quienes pronto la consideraran, tampoco sin razón, como tendenciosa.

10) La crítica al Formalismo no se detuvo en discutir los argumentos de Jacobson desde la visión del mundo que esos argumentos contienen de modo implícito o explícito. En cierta medida, los alcances del Formalismo, su preocupación u obsesión por los tropos y los “devices” del lenguaje literario, han permanecido como una herramienta filológica de instrumentalidad indudable—esto es, la función del Formalismo no es la poética sino la instrumental—pero de insuficiente recorrido en la medida en que sólo pretenden, marginándolo aún más, acompañar al arte en su marginación moderna, en su radical diferencia.

 Aceptadas ambas cosas, las críticas al Formalismo desplazaron la discusión hacia el discurso que sostiene ese movimiento: su trascendentalismo o

resurrección del mundo, su fe en la transmisibilidad, su fonocentrismo o implícita metafísica de la presencia, el sueño de la unidad y de la univocidad del texto. Pero lo que no previeron esas críticas (las que hoy dominan el panorama académico), obsedidas por negarle a la literatura su hecho diferencial, es que sus argumentos podían volverse contra ellas mismas. Que no es tan fácil, y acaso ni siquiera conveniente, escapar de la metafísica. De hecho, “la metafísica no tiene una frontera nítida, no es una circunscripción provista de contornos precisos de los que pueda uno salirse para atacarla desde afuera” (Derrida 37). Con otras palabras, no existe un afuera absoluto ni definitivo que no se decante como nuevamente metafísico.

Lo que tampoco previeron es que, como ya hemos indicado, todas esas críticas además perpetúan y comparten con el formalismo el pacto de continuidad respecto a su relación exterior—todavía kantiana y hegeliana—con el arte. En *El orden del discurso* de Foucault leemos:

Escapar realmente de Hegel supone apreciar exactamente lo que cuesta separarse de él; esto supone saber hasta qué punto Hegel, insidiosamente quizás, se ha aproximado a nosotros; esto supone saber lo que todavía es hegeliano en aquello que nos permite pensar contra Hegel; y medir hasta qué punto nuestro recurso contra él es quizás una astucia que nos opone y al término de la cual nos espera, inmóvil y en otra parte. (58-59)

11) La crítica marxista y la psicoanalítica reprochan al Formalismo su trascendentalismo idealista, su positivista visión de lo literario como instancia

privilegiada o como guardián incorrupto del misterio del mundo. Pero lo que tendría que haber sido una crítica al Formalismo y sus excesos, se convirtió en un ataque a lo literario mismo, tomado aquel como una epítome de éste. Podemos decir con T.W. Adorno que todo lo que tiene que ver con la literatura y el arte en general se convierten en la modernidad en problemático e incierto: tanto su especificidad como su relación con la sociedad o incluso su derecho a existir.

Según el marxismo el discurso literario vendría dado por las superestructuras ideológicas que lo condicionan desde su base. Lo literario enmascararía como en un reflejo invertido la verdad económica adentro de la dinámica “velos del espíritu/verdad material” o “sujeto transcendental/sujeto empírico”. O lo literario—desde el marxismo althusserino, que procura huir de la teoría del reflejo, en el fondo hegeliana—, produciría a la vez que reproduciría la matriz o el inconsciente ideológico siempre elidido y ausente.

En paralelo, el psicoanálisis rebajaría el discurso literario a neuróticas represiones de nuestra sexualidad o a proyecciones del subconsciente. El discurso literario es meramente un síntoma, un fetiche, una enfermedad o una superchería, con lo que el discurso literario expresaría o sublimaría la objetivación de alguna negatividad y el creador se trocaría en un médium del inconsciente reprimido.

Sin embargo, para Adorno el psicoanálisis “is able to decipher phenomema but not the phenomenon of art itself. To psychoanalysis works of art are factual. It neglects to consider their real objectivity, their inner consistency,

the level of form, their critical impulses, their relation to non-psychic reality and, last but not least, their true content” (12).

Por otra parte el marxismo ignoraría—siempre para Adorno—que la relación o la dialéctica entre arte y sociedad es incierta e inagotable en la medida en que la mutua dependencia no impide la autonomía relativa de cada parte. Ignoraría también que la dicotomía entre Formalismo y Antiformalismo “is false because it presents these tensional elements as though they were clear-cut alternatives, one implication being that the ordinary artist has to choose between them” (363). Ambas corrientes críticas—como no nos cansamos de repetir—seguirían sosteniendo con Kant que la obra de arte sólo existe en relación con quien la contempla desinteresadamente, presunción de la que nos ocuparemos más adelante.

En definitiva, el psicoanálisis y el marxismo se apresuran a firmar la necrológica del arte como discurso específico cuando en el fondo ambos movimientos parten de una premisa racionalista e ilustrada y de un relativismo—en sentido estricto—de índole mecanicista. Suponen que la verdad y el sentido del arte se encuentran *detrás de* o *en relación a* un sustrato inconsciente o subyacente que el filósofo, el científico o el analista deben desbrozar o desenmascarar, examinar o interrogar, pero que nunca se halla en la vivencia o en la práctica en la cual ese arte se manifiesta (Trías 138). El crítico, cual detective, resolvería la ecuación y liberaría al arte de su barbarie, sin percibir que la barbarie no es peor ni

mejor que la cultura con la que convive, y que quizás ambas se merecen (Adorno 5). Sin percibir que el crítico tampoco descansaría limpio y a salvo de esa barbarie—su propio inconsciente, su propia clase social—, que alcanza todos los recodos sociales y cada poro de la subjetividad ni podría usufructuar la instancia privilegiada que niega a lo artístico salvo desde una autoexcepcionalidad de corte romántico y justificaciones casi humorísticas.

El relativismo absoluto que hace depender los discursos y las subjetividades del mero contexto (sin concebir que los contextos, con Derrida, Deleuze o Foucault, son infinitos porque dependen a su vez de los discursos y los sujetos), se le ha replicado siempre con una inferencia clásica de la Lógica tradicional: si todo es relativo, la frase “todo es relativo” también es relativa. Si los discursos son dependientes y relativos, ¿cómo se libra el discurso de la dependencia y del relativismo de la ingrata posición, dependiente y relativa, en que se ha incluido a sí mismo, etc.?²⁹ Respuestología.

12) Para el postestructuralismo, el formalismo—pero también el marxismo y el psicoanálisis—derivan de un idealismo no pensado, logo y fonocentrismo que defiende que el sentido preexiste a la expresión y que la expresión revela el sentido en lugar de crearlo, lo vehicula o transmite en lugar de inaugurarlo.

En otras palabras, que el Formalismo y en rigor toda la metafísica de la presencia de la filosofía occidental, parten de la convicción de que la presencia es

anterior a la significación y de la que la significación, la maestría en el lenguaje y la excelencia del autor, es capaz de expresar la presencia o esconderla, como en el psicoanálisis o el marxismo, hasta que su detective o comisario la infiera o descifre. Para el postestructuralismo el psicoanálisis se fundaría sobre una noción metafísica del inconsciente “porque ese término no se define más que en relación con la conciencia, concebida a su vez en relación a la presencia” (*Derridabase* 13). A su vez el marxismo se anclaría en un concepto de “materia” entendida como presencia sustancial, reapropiada e idealista. Las preguntas que nos arroja el postestructuralismo, entre otras, son: ¿Qué es lo consciente?, ¿qué es la materia?, ¿qué es el valor de uso? (Baudrillard), ¿qué es el significado?.

No obstante podría objetarse a los excesos del postestructuralismo, tal y como subrayaron los propios Deleuze o Derrida, que postular la inexistencia del mundo más allá del rejuego de los significantes—algo que sucedía en algunos cuentos paródicos de Borges—, convierte a los defensores de esta idea en trasnochados e irrelevantes (o insignificantes) glosadores neoidealistas de Locke y Hume, dobles de “Funes el Memorioso” o en imposibles habitantes de *Tlon*.

Pasar de la autarquía del significado a la dictadura del significante nos devuelve a la misma metafísica por haber intentado salir de ella. Porque todo intento de sobrepasar la metafísica de la presencia recurriendo a la performatividad del significante—o afirmar que historia de la filosofía pertenece al género de lo fantástico—no haría sino retirar el significante del objeto que

pretende superar—la metafísica—y otorgarle a éste una dimensión nuevamente metafísica: la metafísica de la ausencia. De otra manera; si toda la historia de la filosofía o del significado pertenece al género de la fantástico, ¿cómo es aún ese género? ¿Qué significa fantástico aquí?

En el debate que nos interesa, el llamado giro lingüístico del postestructuralismo no vendría únicamente a decir que lo que está en juego es la especificidad del discurso literario sino, formidable tabula rasa, la especificidad de todos los discursos, sin aclarar sin embargo si lo discursivo emerge sólo del rejuego incesante de significantes que brillan y se agotan en el instante de su enunciación. Más crucial nos parece que algún giro lingüístico podría afirmar que, puesto que todo afuera de la metafísica incurre en lo mismo que denuncia, es desde dentro de la metafísica—como quería Heidegger—que debemos asestarle a ésta prudentes pero sucesivos golpes hasta que cada vez muestre su incapacidad para responderlos y su capacidad para hacer legibles y preñadas de promesas tales claudicaciones. Heidegger anota en su artículo “Superación de la Metafísica”:

No podemos deshacernos de la Metafísica como nos deshacemos de una opinión. De ninguna manera se la puede dejar atrás como una doctrina en la que ya no se cree y que ya nadie defiende (...). Si esto es así, entonces sería vano pretender que, porque presentimos el final de la Metafísica, estamos ya fuera de ella. Porque la Metafísica, incluso superada, no desaparece. Regresa transformada y continúa dominando como distinción entre el ser y el ente, distinción que sigue en vigor. (171)³⁰

El giro lingüístico no debiera conducirnos de la metafísica de la presencia

al nihilismo de la ausencia o de la sobregramaticalización desconcertante y de la borradura del sujeto y de la experiencia. Visto así, como indica Gianni Vattimo, cualquier filosofía postmetafísica se resumiría en su marcado carácter de caída y de renuncia melancólica cuando no en un chato realismo o en pragmatismo de contingencias y contingente él mismo: “La superación de la metafísica, en otras palabras, no puede producirse más que como nihilismo. El sentido del nihilismo, empero, si no debe a su vez resumirse en una metafísica de la nada—como ocurriría si se imaginase un proceso en el cual al final el ser no es y el no-ser, la nada es—no puede sino pensarse como un indefinido proceso de reducción, adelgazamiento, debilitación” (128). Tendría razón Harold Bloom al señalar que el debate de nuestro tiempo apenas reproduce, si bien equipado de arduos tecnicismos y metarretóricas, el manido y primordial litigio que ocupó a la escuela aristotélica de Alejandría (analogy: equality of ratios) y a la escuela estoica de Pérgamo (anomaly: disproportion of ratios) (Bloom 13)³¹

Muy al contrario, el giro lingüístico no tendría que huir el confort de la presencia para recalar en la autocomplacencia irónica y nihilista de la ausencia, del significado estable al esquivo significante, sino abrirse a nuevos retos y derivas. La ausencia, el significante, no opera de modo libérrimo e infundado (aunque sea infundable), sino *difiriente*, a partir de una traza de la que es mero suplemento y donde el significado, no por diferido o ausente es inexistente, sino siempre por existir y existente ya en su devenir. La política del signo no funciona

sobre un esquema performativo puro, es decir, donde las formas y los significantes decantan la totalidad de una expresión singular, irrepetible y vacía. Para que un signo acontezca en su singularidad ha de darse una reserva de iterabilidad, de repetición, el fantasma de una linealidad que prepara la llegada y la dudosa identificación de tal singularidad: su ley siempre nueva. No podríamos por tanto hablar ya de una dictadura del significante:

‘No sign is an island’ we might say. Every sign contains what Derrida calls a trace of signs other than itself (...) It is because of this trace that we can say that one sign leads always to another, in a process of interpretation that is strictly interminable (...) Indeed, the elusiveness of that trace is a proof of its significance, since it demonstrates that signs can never be complete in themselves but refers us endlessly to other sign. (Sturrock 125)

De otro modo, postular una superación de la metafísica en nombre de una guerra santa a cualquier esencialismo, equivaldría a postular una historia de la verdad en progreso no tan inesencial o igual de metafísica en su contenido. En consecuencia nuestra aproximación a la metafísica (fundamental para la estética transcendental lezamina), no devendrá en este trabajo ni *melancólica*, apegada traumáticamente a un discurso de la presencia, ni *duelística* o exterior y confortablemente situada en la incomodidad de la ausencia. Tampoco se apoyará en sus tropos respectivos, el símbolo o la alegoría, en la medida en que esa dicotomía no es tan fácilmente discernible: la imposibilidad es el símbolo que redime a la alegoría. La metafísica debe disfrazarse siempre con un medio luto porque “this is what mourning is, the history of its refusal” (Derrida) y porque, de

cualquier otra manera, sólo nos quedaría acatar o ironizar sin diálogo la vivencia quasi-trascendental lezamiana. Tal y como recuerda Hans-Georg Gadamer, “la superación de la metafísica no significa un mero dejar tras nosotros divorciándonos de ella, la antigua tradición del pensamiento metafísico. Por el contrario, superación (**Veberwindung**) significa más bien, al mismo tiempo, como delata el inimitable estilo heideggeriano de pensar el lenguaje, *sobreponerse a la metafísica*” (125)³². Cual pesadilla filológica, parece que el padre de la muerte de la metafísica sólo pretendió atraer su huella en tiempos de penuria y sin los auspicios ya del logocentrismo. Heideggeriano confeso, no consistirá en otra cosa—como veremos en el siguiente capítulo—, el intento lezamiano por lo “imposible” y lo “difícil”.

Nada se supera, pero los contenidos tradicionales se fantasmagorizan, han de producirse cada vez en esa imbricada economía de singularidad y repetición, de traza y suplemento, de ausencia y promesa. La presencia se hace legible en su postergación, mientras la ausencia indica la forma del *algo* que todavía se dice. El Autor es tan solo un *alguien*, una firma, una voz y una vivencia: ni un alma ni un cuerpo ni un yo ni una conciencia ni un inconsciente ni siquiera una persona (Derrida 60). La figura del crítico ya no detenta la posibilidad del juicio sino que promete otro *alguien* que también escribe *algo* desde dentro de los enunciados que se le ofrecen en el diálogo, de igual a igual, sombra contra sombra, que ha emprendido.

Porque por detrás de nuestra reflexión sobre la oclusión de algún postestructuralismo y sobre la negatividad del psicoanálisis y del marxismo, asoma con urgencia la pregunta que estas páginas intentan responder y que Lezama Lima contestó a su manera: ¿podemos erradicar el nihilismo de nuestra cultura sin que debamos a su vez creer en nada?

13) El debate sobre la especificidad del discurso literario nos ha llevado a un callejón sin salida. Su pregunta está mal planteada. Ni el *sí* de los formalistas ni el *no* del marxismo o el psicoanálisis ni la equiparación o borradura disciplinar de algún postestructuralismo nos seducen. El debate está mal planteado porque el discurso literario, tal y como hemos advertido más arriba, ni es ni no es específico, es singular. Porque el discurso literario no es un discurso sino una vivencia de especificidad impropia o de singularidad no autónoma. Una multitud de eventos sin configurar, inapropiables hasta por sí mismos.

Aunque habría que apelar a los varios modos e instancias literarias³³, el carácter resistente de la literatura—en todo caso de la escritura lezamiana—, es justamente su resistencia a devenir discurso específico porque, en cuanto no configurado, no tiene en relación a qué constituir su especificidad o su dependencia, porque no se acaba, porque no dispone de un afuera o un adentro: Lezama Lima escribe siempre igual—singularmente—al margen del género—específico—que practique. Lo literario se sabe errático, en peligro, heterogéneo,

sin contorno, una suerte—según la fórmula de Deleuze—de variante N menos 1 (N-1).

Entendida la literatura como ese discurso en negativo (pero no de la negatividad), y retomando el núcleo de las cinco tesis antes expuestas, no podremos acercarnos a la obra de Lezama Lima desde una interioridad metafísica anclada en la figura omnicomprendiva del Autor, ni desde una exterioridad metafísica que niega el discurso literario a costa de afianzar o apropiarse el suyo. Como tampoco domesticaremos la obra de Lezama desde un nihilismo posmoderno que a fuerza de sustituir la presencia por la ausencia—para superar ilusamente la metafísica—, desatiende las vivencias concretas, al *algo* que alguien *dice* o actúa, y su pobreza incontenible y singular o su riqueza en trance de desaparición o explosión.

La especificidad impropia de la literatura demanda una estética y una crítica literaria que disturbe sin divorciar el casamiento engañoso, adúltero y burgués, heredero de las estéticas propiciadas por Kant y Hegel, entre filosofía y arte. Una metodología crítica que atienda a la acción, a la vivencia, asumiendo los límites del acercamiento simpático (no se puede parasitar un objeto sin configurar), del acercamiento distanciador (uno no puede situarse afuera de lo que no acaba, de lo no cerrado), y que se atenga a las condiciones de posibilidad que los enunciados de tales vivencias proponen.

Pero también una metodología crítica que carezca de método y que debe

dar lugar a otra acción, a una reinención en el diálogo con cada vivencia otra, que no dispone de un trascendentalismo dado ni puede granjearse la ironía de quien está *fuera del juego* cuando en realidad—ironías de la ironía—está *fuera de juego*.

Levantar la estatua de la imposibilidad en lugar de resignarse a la imposibilidad de la estatua (Bataille) debe de ser el cometido del crítico. El peligro su camino. Su disposición, como afirmaría Jacques Derrida, la propia afirmación originaria: el *sí* que se presupone en todos los interrogantes y que me empuja a hablar con el otro, a escucharle, sin dejar de señalar sus contradicciones y sin dejar de exponerse a que el otro señale las de uno. ¿Podemos erradicar el nihilismo de nuestra cultura sin que a la vez debamos creer en nada?

La posibilidad de la pregunta es ya una afirmación. Pero una afirmación que no es positiva ni negativa y que asemeja a una afirmación imposible. De todos modos, “lo que parece imposible ya ha sido prometido y, por lo tanto, se mantiene como pensable” (Derrida 93).

Pero la discusión aquí merece un mayor detenimiento e historialización. Volvamos a empezar.

C) Interés o *inter esse*

14) En el debate académico no se puede hoy afirmar sin riesgo que una obra literaria es buena o mala, desechable o maestra. Aunque calificativos de este tipo se prodigan en el ámbito privado de modo inevitable, han sido sustituidos por otro que debe su emergente fortuna a la fortuna de carecer de contrario. Decimos pues que una novela es *interesante*. Y cuando no es *interesante*, por eso mismo lo es. ¿No implica esta lectura del interés o interesada un cambio notable en nuestros modos de lectura?

Donde antes ubicábamos el reclinatorio para leer a los próceres de la patria, no colocamos ahora—puesto que existe un interés—el confortable sillón verde que Julio Cortázar reprochaba a los lectores pasivos. Tampoco la silla eléctrica que el narrador argentino pareciera recomendar al lector activo atravesado por el rayo. De tan activo e interesado el tipo de lector que propicia cierta academia—en otros ámbitos conviven y se yuxtaponen los demás tipos supraescritos—, es un lector no dispuesto a dudar sobre los presupuestos que le deciden a calificar una obra de *interesante*. Pero lo interesante de una obra de arte—el dibujo de un personaje femenino, la complicación de un mapa racial, la subversión de un constructo nacional—, ¿no debería resultar afectado por los demás propósitos que la obra encierra o libera o por el desideratum formal que a la postre la define, potencia sus intereses particulares o los desbarata: los excede? Lo contrario de: los resuelve. Lo contrario de: los supera.

Nuestros intereses, ¿no narran una novela que jamás leeremos? ¿El acto de leer no fue siempre, no sigue siendo, una acción que lejos de colmar nuestros intereses percutía contra ellos? ¿No es lo *interesante* lo que excede a nuestro interés? ¿Nos equivocamos si este modo de leer no presupone un lector, pagado de sí mismo, que se siente más interesante que la obra en cuestión? ¿La hora revolucionaria del lector que preconizara Roland Barthes—si bien él quiso invocar un lector-autor—no estaba en alguna medida ya entre nosotros desde la modernidad? ¿Cuál es la historia reciente de la lectura? ¿La historia de la lectura interesada no transcurre en paralelo, si no es su conclusión, a la moderna historia del desinterés por el arte?

La siguiente cita de Giorgio Agamben pone el dedo en la llaga porque, desde nuestro punto de vista, esa llaga existe en los modos en que la academia enseña a leer en la actualidad: “Sólo porque el arte ha salido de la esfera del interés para convertirse simplemente en interesante, encuentra entre nosotros una acogida tan buena” (14).

15) En *La genealogía de la moral* Nietzsche arremetió contra la preferencia que Kant otorga al conocimiento y a la contemplación desinteresada—¡incluso ante estatuas desnudas!, bromea—en lo concerniente a la experiencia artística. Como todos los filósofos, afirma Nietzsche a martillazos, Kant reflexionó sobre el arte siempre desde la perspectiva del espectador, entendido además el espectador

como observador desinteresado, un hedonista castrado (Adorno 16) en lugar de como “una plenitud de singularísimas y poderosas vivencias, apetencias, sorpresas, embriagueces en el terreno de lo bello”. Pero el proyecto de Nietzsche, como subraya Deleuze, no dirige su crítica sólo contra Kant sino sobre todo contra una descendencia kantiana agotada en compromisos, prisionera de los síntomas, incapaz de observar las fuerzas de la voluntad, la vivencia, que les dan a éstos valor y sentido, y fundada en principios reactivos o nihilistas: “¿En qué se ha convertido la crítica después de Kant, desde Hegel a Feuerbach, pasando por la famosa *crítica crítica*? En un arte por el que el espíritu, la conciencia de sí mismo, el propio crítico se apropian de las cosas y de las ideas” (Deleuze 125)³⁴.

Continuando con la célebre monografía que Deleuze dedica a Nietzsche, la idea nietzscheana del arte es trágica y se basa en un principio fundante: el arte no es una operación desinteresada. El sentido crítico de ese principio se asienta, como siempre ocurre en el efervescente y afirmativo vitalismo nietzscheano, sobre su denuncia de cualquier concepción reactiva del arte: el arte como purgación médica en Aristóteles; el arte desinteresado y desde el espectador de Kant; el arte como calmante sexual en Schopenhauer; el arte como contemplación reflexiva en Hegel; el arte como sublimación de lo reprimido; el arte como reflejo del sustrato económico o como elíptica matriz ideológica; el arte como tensión entre poderes enfrentados, etc.

Contra esas posiciones reactivas de entender el arte, se impone y se sigue

imponiendo la pregunta y la respuesta implícita de Nietzsche: “¿Quién mira lo bello de una manera desinteresada? El arte se juzga siempre desde el punto de vista del espectador, y de un espectador cada vez menos artista. Nietzsche reclama una estética de la creación, la estética de Pigmalión” (144). Porque, según Nietzsche, “aún no se ha entendido lo que significa la vida de un artista: la actividad de dicha vida sirviendo de estímulo a la afirmación contenida en la propia obra de arte” (145). El arte, podemos concluir, ha de salir del horizonte neutral de la esteticidad y entrar en la voluntad pigmaliana de poder o en la singular y arriesgada vivencia.

Planteemos una pregunta impertinente. Si cabe ver en Nietzsche al padre del postestructuralismo y del giro lingüístico, el primer crítico de la crítica que hace de la filosofía el arte de la interpretación, ¿por qué ha sido la estética hegeliana y no la vivencia nietzscheana la que ha dominado y domina nuestra forma de acercarnos al arte y de leer la literatura en el ámbito académico? Al final no tenemos ni a uno ni a otro: nihilismo sin vivencia o trascendentalismo sin espíritu supremo.

16) En el universo platónico o premoderno, el arte ejercía un influjo tan inquietante que en ocasiones debía prohibirse por el bien de la estabilidad de la República o del Reino de Dios en la tierra. El arte comparecía como una experiencia sagrada compartida y, en consecuencia, el hombre del medioevo

(...) no tenía la impresión estética de estar observando una obra de arte, sino que, por el contrario, expresaba la medida más concreta para él de las fronteras de su mundo. Lo maravilloso no era todavía una tonalidad sentimental autónoma, el efecto de la propia obra de arte, sino una indistinta presencia de la gracia, que unía en la obra la actividad del hombre mundo al mundo divino de la creación, y así mantenía vivo un eco de lo que el arte había sido en su origen griego: el poder milagroso e inquietante de hacer aparecer, de producir el ser y el mundo en la obra. (Agamben 59)

Ese influjo sacro desaparece de algún modo con las luces de la modernidad, con la división del trabajo o fragmentación del saber en múltiples campos de inmanencia y con la fe ilustrada y supersticiosa por la razón. A medida que la noción del “gusto” se afianza y con ella la idea del “juicio estético”, el arte se convierte en jurisdicción exclusiva del artista mientras que al no-artista no le queda otro papel que el de espectador en sus ratos de ocio. Es la escisión entre el genio y el hombre de gusto, el paso de la catedral al museo, pero también el paso de un arte analógico, metáfora del hombre y del sentido entregado, a un arte como producto y como productor de nuevos sentidos y de nuevas experiencias de lo bello y lo sagrado en tiempos de penuria e indigencia. De igual manera, y esto es lo que siempre se soslaya, el paso a un espectador del gusto y del desinterés, pero también el nacimiento de un espectador solitario, secreto, privado, embriagado por singularísimas vivencias: don Quijote, Madame Bovary, José Cemí, Oppiano Licario (personajes de las novelas de Lezama Lima).

Cuando la idea del arte se hace más contemplativa y desinteresada, se percibe en los artistas un proceso inverso que a menudo ha sido interpretado por la

crítica actual, irónica, ilustrada y desinteresadamente, como una suerte de nostalgia herida por la hazaña y por la intervención en la vida pública ahora institucionalizada, o por el tiempo en el que el arte contenía la forma más elevada del espíritu y cuyo contenido, dador del sentido, coincidía de modo inmediato con la intimidad de la conciencia. De igual manera, a medida que el arte ha perdido su dimensión sagrada y colectiva, surge—entre otros—un espectador luciferino que experimenta una doble vida: por el día se entrega a los rituales laborales de la modernidad pero, cuando sus obligaciones se lo permiten, vuelca su ocio en el raptó artístico y sus deseos en la fuga de la grisalla utilitaria de la vida diaria.

Sin negar esa realidad, tanto la nostalgia del artista y la variedad de espectadores que produce la modernidad (desinteresado, escapista, luciferino), como el hecho de que el arte ha perdido la estabilidad de sus dominios y la centralidad transparente de sus enunciados, conviene pensar ese proceso inverso o de inversión, de radical interés, por parte del artista o de cierto espectador como una vivencia que no es solo nostálgica o reactiva. Reactivo es el nuevo orden burgués, secularizado y especializado, contemplativo y reflexivo para con el arte, contra el que aquellos reaccionan. Pero esa reacción es ya un avatar de su afirmación.

Compárese la experiencia alucinada de Madame Bovary o la demencia de Hölderlin con el desinterés megalómano de Hegel por el arte—tenaz paradoja—que quiere poner el presente y toda la historia de su parte. Nótese que Hegel fue

un incipiente poeta frustrado en su juventud. Nótese que igual que “Kant’s disinterestedness is to be more than a synonym for indifference, it has to have a trace of untamed interest somewhere” (Adorno 16), el discurso estético hegeliano supera el intento descriptivo para convertirse en un gesto o inscripción. Escribe:

Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio (...) Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte (...) Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la suprema forma del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación. (17-19)³⁵

17) Ahora bien, ¿debemos preguntarnos si el corte metodológico que deslinda la premodernidad de la modernidad es adecuado? O debemos preguntarnos: ¿quién elabora y con qué otros intereses esos cortes epistemológicos? Algo ha pasado en la modernidad: se ha perdido el acomodo entre sujeto y materia, palabra y cosa, significado y significante; los saberes se fragmentan, el saber pierde su sentido sapiencial, representativo y civilizatorio. Pero, ¿podemos aislar un fenómeno como el de la modernidad sin incurrir en un estructuralismo meramente metodológico?³⁶ ¿Podemos hablar de una experiencia artística y espectadora radicalmente diferente hoy, en tiempos en los que la siempre *yuxtaposición de temporalidades* se nos ha hecho quizás más evidente que nunca? ¿La noción de *gusto* artístico emerge de la nada en la modernidad o ya preexistía, como afirma

Susan Sontag, en cada gesto humano: “taste in people, visual taste, taste in emotion –and there is taste in acts, taste in morality”? En todo caso, ¿la nueva vivencia del artista y del espectador moderno no funciona también sobre una repetición, sobre una huella, sobre una *archivivencia*? ¿Podemos hablar en términos particulares, en términos de vivencia no abstracta, de un *desencanto* moderno del mundo o de una vivencia desinteresada del arte más allá de la estética que Hegel fortifica y que, a la postre, ha resultado triunfante en la discusión intelectual? Jorge Luis Borges disientiría: “Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana”³⁷. Walter Benjamín también. Para el pensador alemán incluso los fascismos europeos del siglo XX, inspirados o no en las vanguardias, inspirados en un cierto espíritu de época, lejos de racionalizar el mundo desde el embrujo de un sueño cientificista, utilizaron los encantamientos estéticos hasta límites que sólo el capitalismo—estética de estéticas—ha incrementado con sus muchas seducciones y su dócil maleabilidad. Según Benjamin podemos hablar de una estética fascista que bebe de ese reencantamiento del mundo que buscaban los simbolismos y las vanguardias.

El tótem metodológico o filosofema clásico basado en el “desencanto” moderno del mundo que merodea cualquier narrativa sobre la modernidad, ¿cómo interpreta lo expuesto por Benjamin?, ¿integraría el airado grito de Nietzsche en la nostalgia por un mundo perdido o debería comprometerse a valorar ese grito como

una modernidad paralela no triunfante, hecha de antimodernidades, de luces tanto como de sombras, que acoge y produce la automarginación, el ostracismo y la inconformidad del artista moderno—y del espectador—en el mundo prosaico e inerte frente al que se atrinchera y desde el que arroja flechas sin arco, fragmentos sin dios de lo divino, encantamientos sin aura? Por otra parte, ¿cómo el tótem weberiano del “desencanto del mundo” aplica en el contexto latinoamericano o cubano donde la división del trabajo y la autonomía de los saberes quizás exhibe otra cronología?³⁸.

La estética hegeliana, cualquier estética o casamiento engañoso entre filosofía y arte, se funda en el desencanto del mundo de manera proporcional a cómo la subversión dionisiaca nietzscheana se alimenta de la resistencia del arte al desinterés moderno por el mismo. El dilema y la contradicción es la siguiente: es el horizonte desencantado, el espectador del gusto o el espectador del interés (desinteresado), el que pretende analizar la obra del artista que se resiste al desencanto; el hombre de las luces, de los valores racionales, el hombre civilizado de los Estados-nación, el que reflexiona estéticamente sobre los paseos esquizos por el París de Huysmann o sobre la sobrenaturaleza hipertélica, la fiesta innombrable, de la Habana lezamiana. En el capítulo tres tendremos ocasión de deternernos sobre este punto.

18) Artaud pide en el siglo XX una noción “mágica y violenta, egoísta, digamos

interesada,” del arte. Rilke escribe en una carta que “la obra artística siempre es el resultado de un haber estado en peligro”³⁹. El barco ebrio de Rimbaud quiere cambiar la vida, quiere ser “otro”, transformar las vocales en los colores del arco iris. La poesía le coloca a Borges en el umbral de una revelación. Para Truman Capote el arte es un látigo que Dios otorga para autoflagelarse. El esoterismo surrealista quiere transformar la política en una poética mágica (Benjamin 56) y lanzar las máscaras premodernas de Picasso o el éxtasis de las drogas contra la vida burguesa:

El arte—para el que crea—se convierte en una experiencia siempre más inquietante, con respecto a la cual hablar de interés es, como poco, un eufemismo, porque lo que está en juego no parece que sea, en modo alguno, la producción de una bella obra de arte sino la vida o la muerte del autor o, como mínimo, su salud espiritual. (Agamben 15)

No basta con decir que la automarginalización irreverente del artista moderno, siempre nocturno, sintomatiza su nostalgia por un orden perdido en un mundo en que, como sugiere Hegel, el arte se ha superado a sí mismo. Si el artista reacciona a lo reactivo, ¿qué está ofreciendo a cambio? ¿cómo responde? La reacción es el resultado de su vivencia pero todavía debemos interrogarnos por su turbulento contenido que, en tanto tal vivencia, no es superable aunque haya sido adelgazado hasta volverse casi ilegible o fantasmagórico, como en la obra de Kafka y Beckett, o inflado hasta la parodia y el paroxismo como en la obra de Lezama Lima.

Esos contenidos puede que percutan contra la razón, contra la especialización de saberes o, como veremos en el próximo capítulo desde la obra de Lezama, contra el desencanto del mundo o su secularización, contra el nihilismo confortable o contra la literatura misma. No será desde una crítica razonante, desinteresada, secularizada, irónica, exterior a la vivencia, que podremos darles cabida, como tampoco desde una crítica que niegue que algo ha sucedido en la modernidad y que la vieja visión del arte, junto a la vieja compañía de los dioses, ha desaparecido o huido dejando tras de sí las huellas de su presencia y el aire de una distancia insalvable. ¿Por qué hacer esa distancia más grande de lo que ya es? ¿Para qué distanciarse de lo que se aleja de nosotros?

Frente al juicio estético, que valora la vivencia que no vive; frente al lector desinteresado y la ironía de la exterioridad crítica, debemos anteponer la vivencia del artista que, habiendo perdido hasta la transparencia de su dominio—el lenguaje—, continúa y continúa desde adentro de su ruina sin interior ni centro, pura exterioridad. Allí donde lo sagrado, la voz o la experiencia misma ha de producirse, hacerse posible. Pero anteponer la vivencia del artista significa sugerir que la experiencia moderna y premoderna del arte, el desencantamiento y encantamiento coexisten y se yuxtaponen, que nada de lo que una vez haya acontecido está perdido para siempre (Benjamin). Urge una destrucción de la estética, dice Giorgio Agamben, que permita cuestionar el sentido mismo de la estética en cuanto ciencia—carente de toda vivencia artística—de la obra de arte. Y

urge una estética en tiempos de penuria, indigente, que más allá del pesimismo y del optimismo, no se fragüe sobre las aprehensiones del espectador desinteresado, “sino que en ella estaría presente desde el principio una consideración de la obra de arte como *opus* de un concreto e irreductible *operari*, el *operari* artístico” (Agamben 26). Incluyendo en ese *operari* artístico no sólo la irreductible vivencia artística sino también el oficio del artista como parte material de la misma, su taller específico, o un necesario vocabulario descriptivo y no prescriptivo de las formas (Susan Sontag), puerta de atrás por la que de nuevo entraría en juego un cierto Formalismo.

Planteamos en estas páginas una reacción afirmativa a los modos actuales de leer hoy en la academia—insidiosamente hegelianos, irónicos y desinteresados—, y que no asume la vivencia artística como sagrada, autónoma o nostálgica. Más bien como una especificad impropia, moderna y premoderna a la vez. Una crítica, más allá y más acá de la estética pero no exterior al arte, verdaderamente *interesada* en el sentido etimológico de la expresión: *inter esse*. Esto es; una crítica que se sitúa *entre las cosas* en lugar de fuera de ellas, a medias entre lo que regresa y lo que nunca se ha ido, y que no rehuye los fecundos peligros del no-saber, que no se propone una interpretación concluyente sino un diálogo siempre por inaugurar, porque

¿quién puede pretender hoy estar tan familiarizado con la esencia de la poesía como con la esencia del pensar y además ser lo suficientemente fuerte como para llevar la esencia de ambos a la

extrema discordia y de este modo fundar su acuerdo? (Heidegger
248)⁴⁰

Una crítica que no rehuye los peligros de todo saber porque

Donde está el peligro, crece
lo que salva. (Hölderlin 41)

¿Qué otra crítica nos queda?

D) Contra la ironía

19) Sin temor a la hipérbole podemos afirmar ya que la historia nunca había conocido una divergencia o un desencuentro tan grande entre obra artística y hecho crítico. Hasta hace pocas décadas la crítica académica se limitaba demasiadas veces a parafrasear los hallazgos del genio creador y lejano. En muchos casos—no en todos (conf. nota 33)—hoy esa lejanía es tan grande que en la línea del horizonte—allí donde iban a desaparecer los faraones del antiguo Egipto—, el crítico solo contempla, otra vez, la imagen de sí mismo o el vasto océano que escinde el modo en que los autores hablan de su obra y el modo en que la crítica académica habla o no habla de aquella, como si hubiera heredado de las vanguardias artísticas una pulsión minoritaria que el propio arte ha atemperado. El solipsismo de la torre de marfil ha cambiado de bando. Y el contacto de la crítica con el autor y el lector no cualificado se ha tornado prácticamente nulo y mutuamente desdeñoso, por no hablar de los problemas que tales enquistamientos y desprecios recíprocos suponen y supondrán para una pedagogía posible de la literatura.

La separación entre el saber académico y el artístico se ha vuelto tan relevante que paradójicamente ni siquiera ese conflicto se tiene en cuenta o se piensa en profundidad: ha sido sustituido por la inercia adquirida y por una incomunicación tan asumida que se ignora o incluso se llega a negar como tal. Pero la separación o la distancia se vuelve aún más grande, se sabe, en aquellos

que aun deben soportarse y vivir juntos, y quizás este es el caso.

O quizás no. Por la presencia de revistas no académicas de gran tirada, programas de televisión, entrevistas en diferentes medios, páginas de internet, suplementos culturales, escuelas de escritura creativa, se ha ido configurando una reflexión paralela sobre el hecho estético que excluye los neoescolásticos afanes de la academia y que, en muchas ocasiones, no supera a su vez un mero formalismo triunfalista en pequeñas dosis—“nuestra literatura goza de excelente salud, etc.”—e infinitas reseñas. No obstante, las gracias y los encantamientos del arte y hasta del autor sobreviven incorruptos ahí, sin que pueda afirmarse que han perdido—se diga lo que se diga en la universidad—ninguno de sus eximios atributos. La figura del autor no ha perdido ni un ápice de su fuerza incantatoria: sólo se ha transformado. Ni siquiera podría pasarse por alto hoy en día su renovada presencia en la vida pública y hasta institucional o su persistencia en lo marginal o soterrado y hasta en lo perseguido o degradado, por no hablar de su notable coqueteo con lo mediático o mercantil.

20) Pero ahondando en este debate y en sus multilaterales cegueras o soluciones pasionales y aceleradas, casi siempre autocomplacientes, es curioso reparar en el papel que el consumidor de arte—en el doble sentido económico e ígneo de consumo—ha adoptado en los últimos tiempos. La vida académica es motivo de bufa o de sorna para él, mientras que el artista—promotor y adalid de esa bufa—,

se ha democratizado y alcanzado sobre todo en el campo literario y cinematográfico niveles más populares y anti-intelectualistas. Y no sólo como una exigencia de mercado; también como respuesta al giro pedantesco—así se estima—y antihumanista de la disciplina académica que con tanta saña retrató Vladimir Nabokov en *Pálido fuego*. Para Susan Sontag, de hecho, “es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser (“simplemente”) decorativo. O a ser no-arte”.⁴¹

Podría dar la impresión de que el consumidor de arte ha intuido las siguientes preguntas: ¿de cuántas vivencias no se puede hablar en la academia mientras la literatura o el arte siguen hablando de ellas? ¿Se puede hablar de emoción, de identificación, de verdad, de universalidad, de inspiración, de revelación, de sabiduría, de placer, de epifanía, de todo aquello que cierto lector o todo lector popular busca y dice encontrar todavía a través de su vivencia artística, sin riesgo a ser excluido de los nuevos campos discursivos en perpetuo litigio por el poder epistémico y el dominio de los capitales simbólicos que otorgan pingües beneficios, económicos y de prestigio, a quienes los detentan o representan y a la postre usufructúan? ¿Podría englobarse la reacción de muchos lectores bajo el mero episodio de su “resistencia a la teoría”? ¿Cómo es esa resistencia? La teoría, ¿a qué se resiste por su parte? Y en otro orden de cosas, si todos esos elementos mencionados son sintomáticos de una concepción del arte ya periclitada, apenas

moderna, acaso ni moderna, ¿por qué se obstinan en regresar?, ¿por qué no desaparecerán? ¿Qué nueva verdad—la verdad de toda mirada exterior—los constituye en meros síntomas? Si esa nueva e insostenible verdad—exterior e irónica—también se nos escamotea, ¿por qué seguir llamándolos síntomas en lugar de nuevas vivencias repetidas?

21) Digámoslo sin rodeos. La escisión entre crítica y arte se debe a que la crítica irónica de la exterioridad, la esteticidad sin estética, responde sobre todo a la necesidad de fundar un simulacro de saber, y un simulacro de saber rentable—simbólica, política, económicamente—, que no puede adaptarse a las contradicciones irresolubles que el arte propone y a su incómoda inutilidad, su irritante apertura. Por una parte, ese saber rentable se resiste—he aquí la resistencia antes nombrada—, a cualquier atisbo de no-saber: a la especificidad impropia de todo discurso, a la performatividad de los sentidos, a la fantasmagoría de las identidades, a la dificultad de hablar por el otro, a la vivencia de peligro que tendría que suponer la escritura, a la imposibilidad de arrumbar la metafísica y sus aspiraciones consanguíneas de verdad y universalidad, y a la relación al menos ambigua del arte con lo sagrado. Por otra parte, el saber rentable tiene que ser reconducido a otros espacios de producción a gran escala y con valor de cambio (políticos, sociológicos, incluso éticos, a menudo bajo un nuevo imperativo del viejo compromiso intelectual que cierta literatura aún representativa, sin duda,

también suscribiría), que en su conjunto han convertido el archivo bibliográfico de los estudios literarios en la parodia del saber interdisciplinar total, en una escolástica en constante expansión pero cada vez más exhausta por solipsista, o en la pesadilla de una biblioteca ordenada por un Borges ciego y alucinado.

Finalmente, el simulacro de un saber artístico rentable y con pretensiones de cierre u oclusión pragmática, se elevará sostenido sobre la ironía elevada a su vez a metodología insoslayable—para el detective del marxismo, para el del psicoanálisis—, o en tropo primero para las desmitificaciones posestructuralistas; ironía metodológica que oponer al no-saber o saber en crisis o a la reflexión de Heidegger que tanto impresionaba a Derrida: “Cuanto más primigenio es un pensar, tanto más rico será su no-pensado. Lo no-pensado es el don más sublime que un pensar tiene que ofrecer”⁴².

¿Cuál es el no-pensado de la ironía metodológica, del tropo irónico? ¿Es un no-pensado rico y donante o donoso? El no-pensado de la ironía es nuevamente irónico, porque la ironía como redención última o la ironía distanciadora como tropo autoapropiado ante el que no se guarda distancia o ironía alguna, hace del irónico metódico un buscador de apoyo en la triunfalista ausencia del mismo e—ironías de la ironía—una víctima melancólica (por cuanto no puede salir de ese círculo vicioso y paranoide, por cuanto no guarda distancias con él), de su propia metodología que tarde o temprano recaerá, sin ahorro de crueldad, sobre él mismo. Ya lo dijo Schlegel en su *Tratado sobre la ironía*: “La ironía de la ironía

es que siempre se acaba volviendo contra uno”.

22) Pero de la ironía sabemos mucho ya. Sabemos que no es una conquista ni una herramienta ni un dominio que sitúa a quien lo detenta por encima de cualquier contenido. Por los románticos, por Schlegel, por Baudelaire, por el propio Hegel, sabemos que la ironía es una “nada que se autoaniquila”, que supone la superioridad del uno respecto a lo que constituye ese uno. Sabemos por el tremendismo de Nietzsche que la omnipresencia de la ironía a través de una cultura significa la decadencia y el cercano final de su vitalidad y dinamismo. Sabemos por el posmoderno y meta-irónico movimiento *camp*—acaso origen elitista, cínico, lúdico-festivo o paternalista de los estudios culturales o del repentino interés de la academia por la cultura popular—, que la mejor cara de la ironía sistemática es un hedonismo benigno sin otro contenido, nunca despreciable del todo, que los parabienes de la futilidad.

Si algo hemos aprendido de tantas experiencias autodestructivas es que la ironía no es un privilegio. Acaso al revés; debería hacernos partícipes trágicos de nuestra debilidad, de nuestra flaqueza y desgarramiento constitutivo. La ironía no debiera ser un tropo ni una pertenencia de la volición sino, como quería Paul de Man, “the systematic undoing of understanding”⁴³; una cualidad inherente al, irónicamente, siempre incompleto proceso cognoscitivo, y una cualidad implícita del no-saber que ni nos es dado *evadirla*—ella nos encontrará—ni nos es dado *ejercerla* sin que

se vuelva contra uno. El 9 de septiembre de 1953, en un encuentro internacional de filosofía, George Bataille replicó a un tal Guido Calogero: “¿Cree el señor Calogero que la ironía pueda superar a su objeto en ciertos casos? ¿Su ironía supera a Dios? ¿Su ironía, la de Sócrates, supera a la muerte? Por último, en relación a la situación actual, ¿la ironía la supera?” (137). Por último, en una entrevista televisiva que concedió Vladimir Nabokov en sus últimos años, respondía con estas palabras a quien elogiaba su maestría tildándola de irónica: “La ironía es el método de discusión que usaba Sócrates para confundir a los sofistas; la inventó él y a mí Sócrates, entre otros, me cae muy mal. Por extensión la ironía es una risa amarga. Mi risa es un chisporroteo bonachón que viene del vientre tanto como del cerebro”⁴⁴.

No obstante, ¿qué quedaría de nuestra crítica actual, de ese saber rentable, sin la ironía, sin la distancia, sin la exterioridad elevada a método agresivo y reducida a “la venganza, en palabras de Susan Sontag, que se toma el intelecto sobre el arte”, “el mundo” y sobre esa otra ironía mayor, constitutiva, del no-saber?

Volvamos a empezar.

23) ¿Cómo leer? ¿Cómo leer a Lezama Lima en este presente sin tiempo propio, en este presente irónico que no es, según feliz expresión de Derrida, “contemporáneo de sí mismo”? ¿Cómo leer desde un “presente lleno” de tiempos,

como quería Walter Benjamín, en lugar de vaciado por la ironía y el discurso de la superación (del arte, de la metafísica, del autor, del sentido)? ¿Cómo leer más allá pero a través del binario interioridad/exterioridad? ¿Cómo distribuir los espacios del adentro y del afuera, el apego al texto y la necesidad de historializarlo? ¿Cómo hablar con el “otro” sin transformarlo en el “uno”? ¿En qué consiste el “uno”? ¿Dónde empieza el “otro”? ¿Cómo no entender la crítica como otra escritura igual de errante, igual de insatisfactoria? A esta forma de leer, a esta crítica que se interroga, difícilmente podremos llamarla ya crítica literaria, puesto que siempre será el esfuerzo por hacerla, pero tampoco nos atrevemos a darle otro nombre. Puede que ese nombre sea ilegible, y que a través de la crítica literaria el crítico puede hacerlo parcialmente legible. Puede que ese nombre cambie con cada escritura, y sea la escritura misma.

Perdóname no sé decirte
nada más pero tú comprende
que yo aún estoy en el camino⁴⁵

Hay incluso un modo de vivir detrás de cada modo de leer; acaso hasta una ética de la lectura. Leer no es descifrar, nos recuerda Derrida. Leer es la vivencia única de una singularidad que se nos ofrece no para hacer algo con ella, sino para respetarla o redimirla en su singularidad, en su pequeña historia. Cada época hace visibles unos elementos más que otros. Nuestro momento posmoderno y globalizado ha permitido ver que nada sirve, que nada se supera, que todos los materiales son de derribo y que a través de los escombros se perfila todavía una

multiplicidad de caminos⁴⁶, de singularidades, de pequeñas historias. Y ahora que nuestro tiempo señala que todo regresa, que nada se supera, quizás hayamos alcanzado la condición para que *algo* suceda y podamos volver a la obra de Lezama Lima, hacer o dejar regresar el impertinente evento Lezama Lima.

En la medida en que este capítulo no ha querido ser un encapsulador de lo que vendrá después sino, al contrario, una suerte de disposición o estructura básica de recibimiento, una apertura afirmativa para la conversación, un “ven”, un “usted puede pasar”, un “la mesa está servida”, nuestro propósito en las siguientes páginas será hacer chocar una resistencia que por convención llamamos Lezama Lima con otra que por convención llamamos voz del crítico, leer a Lezama Lima desde sus enunciados pero buscando sus contradicciones y las nuestras, usando los discursos sin detenernos en ninguno, sin que ninguno encuentre su afuera, su utilidad, sin que nadie gane. La ironía—que busca siempre una pírrica victoria—acontecerá ahora como la imposibilidad de apresar toda la vida que está aconteciendo *aquí*, este aquí que nos atraviesa, que no podemos conocer mientras lo vivimos, nuestro propio presente lleno y sin configurar, nuestro siempre *allí*. Sin esa disposición sólo podríamos leer a Lezama Lima con la distancia del que se siente a salvo, leerle como a un trasnochado, como síntoma, como error, como nostalgia, pero sin atraer o hacer venir un presente que siempre está lleno, en ausencia de sí, y en secreta cita—diría Benjamín—con el nuestro en cuanto también lleno, también derrotado. Ambos intempestivos.

Tal vez sea la derrota el único objetivo del crítico. La derrota y el paisaje después de la batalla: la calma henchida de las ruinas, la herencia de los muertos, la muerte impropia, el nacimiento último. Mucho cuidado, pues, con esa derrota. Tiene poco que perder y siempre dice sí.

¹ También podrían incluirse, aunque por distintas razones, a Gabriel García Márquez y a José María Arguedas.

² Lo desmedido, lo excesivo, ha sido uno de los atributos que se han asignado comúnmente a la figura, que no sólo a la obra, de José Lezama Lima. Recientemente Irleamar Chiampi ha calificado a Lezama de “caso” dentro de la literatura hispanoamericana. *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Nos interesa esa cualidad “excesiva” no por lo que esconde de mitificadota y antireflexiva sino por lo que contiene de reflexión en crisis, por su claudicación ante un inconmensurable visible, corporeizado en una figura concreta.

³ Por interpretación integradora no entiendo una suerte de lectura *sagrada* que disuelva cualquier tipo de desacuerdo interpretativo. Sencillamente pretendo una lectura más compleja que recoja o aluda elementos aún no transitados por la crítica. En el caso de Borges se echa de menos una lectura de sus poemas y de su poética que en muchos casos contravendría las lecturas “posmodernas” que se han vertido sobre sus relatos y sus ensayos. Pero esta cuestión merecería otro ensayo.

⁴ Jonathan Culler se pregunta lo mismo en el primer capítulo de su *Sobre la reconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1982.

⁵ Ese binario no es ajeno a la obra lezamiana. En ella se plantea en varias ocasiones la necesidad de recuperar la noción de *sympathos* en perjuicio de un discurso crítico con pretensiones científicas y asépticas. El propio Cintio Vitier recoge en algunos comentarios una problemática que entendemos epocal y vigente. No obstante, la reacción de Lezama y Vitier surge en oposición al formalismo cientificista (conocido es el desprecio que Lezama sentía por el mundo académico). Nuestra reacción hoy, diferente, plantea una discusión con las lecturas irónicas que surgen más allá del formalismo pero insidiosamente, en lo que a su distanciamiento se refiere, herederos de éste. En todo caso nuestra noción de *sympathos* –de necesitar alguna- habrá de ser también otra.

⁶ La suma bibliográfica de una crítica lezamiana hagiográfica o de mera perifrasis son fáciles de señalar. Tan fácil como innecesario.

⁷ Sándor Márai. *La mujer justa*. Barcelona: Ed. Salamandra, 2005.

⁸ El polémico ensayo de Harold Bloom, *El canon occidental*, o la discusión pública entre Umberto Eco y Richard Rorty recogida en *Interpretación y Sobreinterpretación*, expresan el malestar de los estudios literarios actuales, la lucha encarnizada entre tirios y troyanos, entre simpatía y distancia. Conf. Harold Bloom, *El canon occidental*. Anagrama. Barcelona: 2001. Umberto Eco. *Interpretación y Sobreinterpretación*. Madrid: Cátedra, 1995.

⁹ Para ser más justos con Hegel no se puede hablar en su *Estética* de una defunción del arte. Lo que dice Hegel es que éste ha dejado de contener la forma más elevada del espíritu puesto que ya no otorga satisfacción a las necesidades espirituales como en tiempos y pueblos pasados. El arte seguirá perfeccionándose, dice Hegel, pero será la filosofía la forma predominante del Espíritu Supremo para la cual el arte es meramente uno de sus avatares. Es decir, el arte se autosupera en la modernidad. Va más allá de sí mismo. Paralelamente el artista en crisis descubrirá entonces que ningún contenido se identifica ya de manera inmediata con la intimidad de su conciencia. Ya no

hay identificación entre subjetividad artística y objetividad material. Se ha roto, dicho con Foucault, la concordancia entre las palabras y las cosas. Meditaremos después cómo la obra de Nietzsche y Heidegger, partiendo de la crisis hegeliana para el arte, volverá a proponer una ligazón no ingenua (si es que alguna vez lo fue), mediada por la tragedia, el peligro y el lenguaje, y ajena al duelo y la nostalgia, entre artista y mundo.

¹⁰ La deconstrucción, según ha explicado Derrida en numerosos pasajes y entrevistas, no ofrece una metodología o un corpus de reglas y de técnicas que puedan aplicarse mecánicamente. La instrumentalización que cierta crítica literaria hace de la deconstrucción apenas deriva, como veremos después, en una suerte de metaironía racionalizante de corte iluminista o pragmático. Mas cerca de Habermas o Rorty, respectivamente, que de Derrida.

¹¹ Gilles Deleuze en su incisivo libro sobre Nietzsche emplea esta argumentación para repensar los fundamentos del utilitarismo. Por lo tanto, y como veremos más tarde, atribuimos a las diferentes perspectivas críticas de hoy esa disposición utilitarista. Las lecturas del desinterés por el arte producen lecturas interesadas, utilitarias, del mismo.

¹² Optamos finalmente por el término *vivencia* en lugar de por los términos *experiencia* o *actividad* porque éstos nos podrían parecer ligados aún a una metafísica de la presencia. Léase *vivencia* como esa experiencia pobre pero incontenible, no auto-contenida, atravesada y mediada por toda clase de límites y riesgos. Desde otro punto de vista, léase *vivencia* como la experiencia que no precede a su significación pero que tampoco, por su repetibilidad parcial o iterabilidad, se delimita a esta. Optamos por el término *vivencia* porque nos parece irrefutable: *algo* vivimos. El fin de la experiencia signa el comienzo de la *vivencia*.

¹³ ¿Qué lector, qué espectador no es activo a cierto nivel? El binomio cortazariano *lector activo-lector pasivo* se inserta adentro de una estética narrativa de vanguardia, la del propio Cortázar, que no busca solamente “activar” al lector, provocarlo, exigirle. Otra de las implicaciones de esa estética de la agitación lectora es la presunción democrática y anti-elitista de que todo lector es susceptible de ser activo y participativo. Hasta el lector pasivo, en cualquier momento, podría ser sorprendido y arrebatado.

¹⁴ En ese *apenas* y en ese *casi* se esconde lo que llamaríamos la iterabilidad adentro de lo heterogéneo, los naufragios de una linealidad. Conf. Gilles Deleuze. *Difference and Repetition*. New York: Columbia university Press, 1995.

¹⁵ Aludimos en esa disyuntiva el siguiente debate: la polisémica multiplicad de sentidos (Roland Barthes) o la diseminación o incertidumbre aún de cada uno de esos sentidos (Jacques Derrida).

¹⁶ Para Gilles Deleuze la filología activa de Nietzsche se funda únicamente sobre ese principio. Consultar su monografía sobre el filósofo alemán.

¹⁷ Desde sus primeros libros, Jacques Derrida es el crítico mayor del fonocentrismo que domina la poética fonética del formalismo, entendido aquel como centralidad y preexistencia de la voz frente a la omnipresencia constitutiva de la escritura. El concepto derridiano de la archi-escritura vendría a ser el sistema que engloba a los dos sin dar prioridad a ninguno, *sin anular ninguno tampoco*. Frente a la sobregramaticalización que la obra de Derrida ha sufrido por parte de sus

comentadores, convendría recordar lo que el propio Derrida dejó “dicho” en una entrevista a viva “voz”: “la tensión en lo que leo y escribo, y el tratamiento que le doy al análisis de algunas palabras, probablemente tiene algo que ver con cierta sonoridad no discursiva, aunque no estoy seguro de si la llamaría musical. Desde luego, tiene que ver con el tono, con el timbre, con la voz. Tiene que ver con la voz, porque, contrariamente con el tópico más extendido, nada me interesa más que la voz”. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Ediciones Cuatro, 1999.

¹⁸ Crisis del *vouloir-dire* y afirmación de una cierta autonomía subjetiva. Algo queremos decir, aunque sea la crisis de ese algo y su poder ser dicho.

¹⁹ No es difícil detectar la huella de Derrida, o de un cierto Derrida, en este párrafo.

²⁰ J.M. Coetzee. *La edad de hierro*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

²¹ Para Heidegger el lenguaje es la casa del hombre y de la poesía. Pero la relación de Heidegger con el lenguaje, como afirma Gianni Vattimo, es de fundamentación-desfundamentación. En este último sentido, la poesía se puede definir desde el filósofo alemán como el ocaso del lenguaje: “no la instauración de una condición donde no hay más lenguaje, sino el continuo y siempre renovado embestir del lenguaje contra sus propios límites extremos, donde naufraga en el silencio”. El heideggeriano “no existe la cosa allí donde la palabra falta” en relación al “un *es* se da allí donde la palabra se rompe”, signan la dinámica fundamentación-desfundamentación que Heidegger descubre en la poesía. Y no sólo en la poesía de nuestro siglo. Sobre el tema del ocaso del lenguaje en Heidegger, consultar Gianni Vattimo, “Heidegger y la poesía del ocaso”, en *Más allá del sujeto. Nietzsche y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1992.

²² Así es como W. Borroughs denominaba al lenguaje. Julio Cortázar llamaba *perras* a las palabras y Octavio Paz las denominó *putas*. La relación entre el lenguaje y el artista es de amor-odio, de *ni contigo ni sin ti*. La relación del artista con su lenguaje no es de dominio sino de combate y lejanía. Lezama decía que hay que “Nombrar y hacer el nombre en la ceguera palpatoria”.

²³ T.W. Adorno. *Aesthetic theory*. Pág. 498.

²⁴ Jacques Derrida: *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro. Ed, 1999.

²⁵ ¿Cuál es la ley singular que Lezama dicta sobre nuestras lecturas? Esa es la pregunta a la que debemos contestar en este trabajo. Imponer meramente nuestra ley singular, sin percibirla además como tal, sobre una obra que no nos contesta, donde no hay conversación de singularidades (por muy determinadas que estén) no puede considerarse en puridad un acto de lectura, de contacto. G. Bennington y J. Derrida. *Jacques Derrida (Derridabase)*. Madrid: Cátedra, 1994.

²⁶ Para esta reflexión sobre el Formalismo nos hemos basado en el capítulo *Literatura* del ensayo *Structuralism* de Jonh Sturrock. Op. Cit.

²⁷ Nos referimos aquí solamente al binario lenguaje literario-no literario. De otras implicaciones del Formalismo, como su naturaleza transcendental, lo que se ha llamado su “resurrección del mundo”, nos ocuparemos más tarde.

²⁸ O quizás no tan débil. Postular la inexistencia de la especificidad del lenguaje literario porque éste también aparezca en las modulaciones del habla, sería tanto como decir que no existe la especificidad del lenguaje pictórico o musical porque todos hemos dibujado o cantado alguna vez.

²⁹ O también: “¿No incurre inevitablemente en aquello mismo que dice, invalidando esto e invalidándose a sí misma” (Trías 69). Para un cotejo (Mannheim, Lucács, Hegel, Scheller, Barth) de las soluciones -nada convincentes- a esta contradicción, leer al propio Eugenio Trías y su *Teoría de las ideologías*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.

³⁰ En Martin Heidegger. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

³¹ Harold Bloom. *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press, 1979.

³² En Hans-Georg Gadamer. *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra, 1994.

³³ Así como Gilles Deleuze en su ensayo *On the line* distingue al menos tres instancias literarias diferentes –arbórea, semi arbórea y rizomática- que en nuestra época se yuxtaponen y conviven, podríamos considerar una nueva clasificación en función de la relación que ciertos autores tienen con la academia. Para Susan Sontag gran parte del arte contemporáneo –su descripción data e 1968- puede distinguirse por su huida de la interpretación académica, mientras que otra parte sustancial la configuran artistas que al escribir miran directamente a la academia porque “la mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos”. Varias décadas después, sería aún más fácil enumerar hoy, entre otros tipos, una serie de autores que escriben deliberadamente una ficción que conecta con los debates actuales de la academia y que es ahí donde busca y encuentra su interlocutor. Suerte de bestsellers académicos, ni populares ni de espaldas a un cierto mercado, podríamos hablar de una novela poscolonial, de una novela post estado- nacional, de una novela feminista, incluso de una novela posestructuralista (metaliteraria) o novela subalterna (testimonio, ect) o novela periférico-exótica respecto a su centro nacional.

³⁴ Para la elaboración de estos razonamientos y durante las próximas páginas seguiremos las obras ya citadas de Deleuze, Adorno y Agamben.

³⁵ Hegel. *Estética* (vol 1). Barcelona: Península, 1989.

³⁶ Todavía el Michel Foucault de *El orden del discurso* y *La arqueología del saber*, porque hay otros Foucault posteriormente, defiende un estructuralismo que no es completamente vano o desechable: “I recognize the value of its insight of course: when it is a question of analyzing a language, mitologías, folk-tales, poems, dreas, Cork of literatura, even films perhaps, structural descriptions reveals relations that could not otherwise be isolated”. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972. Pág 201.

³⁷ Palabras recogidas en el prólogo a *La invención de Morel*, novela de Adolfo Bioy Casares.

³⁸ El debate bibliográfico en este punto es considerable. Además de *El Hombre sin contenido*, de

Giorgio Agámben, conf Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Rafael Girardot. *Modernismo*. Para lo latinoamericano, entendido o no como diferencia, Ángel Rama: *La ciudad letrada*. Roberto González Echeverría: *Mito y Archivo*. Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Doris Summer: *Foundational Fictions*. Juan Poblete: "Rama/Foucault/González Echeverría: el problema de la construcción del espacio discursivo del siglo diecinueve latinoamericano", en Mabel Moraña, Ed: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*.

³⁹ Ambos ejemplos extraídos de Giorgio Agamben (11-16).

⁴⁰ Martin Heidegger. "¿Y para qué poetas?". *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1996. Pág 248.

⁴¹ Susan Sontag. *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara, 1996.

⁴² Jacques Derrida. *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*. Valencia: Pretextos, 1989.

⁴³ De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1983. 187-228.

⁴⁴ Extraído de la serie de videos de *Los Monográficos de Apostrophes*. En internet puede encontrarse en <http://www.enfocarte.com/1.11/entrevista.html>

⁴⁵ José Agustín Goytisolo. *Palabras para Julia y otros poemas*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000

⁴⁶ W. Benjamin. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, pág 152-161.

Capítulo 2:

La picaresca y lo sagrado

“Cuando algo cae, eso es alegría”
(Dicho popular)

“El hombre está más hecho de
barro que de soplo”
(Lezama Lima)

A) *Rashomon*

1) Exageremos: se podría resumir toda la obra de Lezama Lima como el intento de labrar un espíritu a la medida de su realidad histórica. Y se podría resumir la realidad histórica de Lezama Lima con una palabra y una imagen: *Rashomon*, el monasterio en ruinas en el que Akira Kurosawa localizara una de sus películas más emblemáticas.

Rodada en 1950, *Rashomon* cuenta la historia de tres personajes (un religioso, un leñador y un ladrón) que coinciden en el pórtico derruido de un antiguo edificio religioso en una tarde de lluvias torrenciales. En el diálogo que prosigue se irá develando desde múltiples y contradictorios puntos de vista un suceso trágico acaecido tan sólo unos días antes y que pone en jaque todos los valores sagrados del Japón Imperial. Situada en el siglo XI, *Rashomon* acierta sin embargo a expresar temas tan modernos como el relativismo de toda noción de verdad o la distancia insalvable entre la palabra y la cosa, la caída del hombre en un mundo sin valores absolutos, abandonado por los dioses.

Pero *Rashomon* aún llega más lejos: lo que convierte a esta película en un hito del siglo XX tiene que ver con la estatura de símbolo que alcanza ese monasterio o pórtico en ruinas, espejo de nuestro mundo desencantado pero donde el ciudadano moderno alcanza a atisbar, en el desenlace del nuevo mito creado por Kurosawa, la posibilidad todavía de una sacralidad sin verdad revelada o la necesidad de la espiritualidad que nace entre los escombros.

Rashomon. La obra de Lezama Lima se plantea o nos plantea también una incómoda pregunta sobre la que creíamos habernos desentendido ya: la pregunta por lo sagrado en tiempos de indigencia.

2) En un breve ensayo titulado “Lo sagrado en el siglo XX”, George Bataille afirmaba en los años 50 que resultaba muy difícil hablar de lo sagrado en nuestra época y nos conminaba en particular a pensar en la arquitectura religiosa. Con la excepción de la obra de Gaudí (un autor que tiene mucho que ver con Lezama Lima), y comparadas con las construcciones sacras de la Edad Media, las iglesias construidas en el siglo XX dan la impresión, continúa Bataille, de que les falta algo. Los arquitectos construyen bancos, museos, viviendas, puentes, pero carecen de la inspiración necesaria para construir una iglesia, un espacio sagrado, o carecen en cualquier caso del apoyo institucional necesario para una obra de esas características. Por poner sólo un ejemplo de esto último, el reciente proyecto del escultor Eduardo Chillida de construir un santuario animista y telúrico en el interior del Monte Tindaya nunca pudo llevarse a puerto. Los grupos ecologistas se lo impidieron; se le acusó de megalómano¹.

Como el arquitecto moderno, el crítico que pretende afrontar lo sagrado no dispone en la actualidad de la inspiración necesaria, quizás tampoco del apoyo institucional. Aunque comprobaremos más abajo que esta aseveración es inexacta, el estudio de lo sagrado se ha convertido hoy según Bataille en una rareza

arqueológica que pertenece al campo de la historia de las religiones. En consecuencia, escribe: “Lo que diré corre el riesgo de quedar desangelado, como lo están, creo yo, las iglesias del siglo XX” (30). Y más adelante, en uno de esos giros inesperados tan propios del pensamiento de Bataille, instalado siempre en la línea de sombra de las contradicciones:

En el aislamiento al cual me condena el pensamiento de este mundo inmenso al que me dirijo ahora, que sólo tiene de sagrado una especie de reminiscencia—como máximo, una nostalgia del todo impotente—, desearía, a pesar de todo, no dejarme encerrar. Me parece posible formular al menos esta protesta. (84)

Reparemos en esa expresión: “me parece posible”. Equivale casi a una petición de permiso, a una disculpa, adelgaza al máximo la formulación de su “protesta”, nos recuerda que en realidad la posibilidad de la protesta es un atributo de la imposibilidad de su reivindicación. A lo largo de las siguientes páginas, por el contrario, veremos que esa imposibilidad es la llave y el acicate que permite la posibilidad del sistema poético de Lezama Lima. Con otra diferencia: como Gaudí, Lezama Lima nunca se disculpará por intentar edificar su catedral o su pirámide o por su regreso al pensamiento mítico; no pedirá permiso, no se comportará como si a su obra le faltara “algo”; más allá del vacío o crisis del sentido, Lezama Lima “simulará” instalarse en un insólito, premoderno, “lleno inmutable” (*Oppinao Licario*, 203). Continúa Bataille:

Pienso que lo sagrado ha muerto por demasiada elevación del espíritu, constituida ella misma por un miedo incoercible de lo que es fascinante y violento. No sólo muere por un desarrollo excesivo

de lo profano, del mundo de la ciencia y de la máquina: muere al mismo tiempo por una especie de marchitamiento, por una pobreza exangüe. Lo que hay que recordar a este respecto es que, para la Iglesia, Dios no es lo único sagrado. El diablo no es menos sagrado que Él (...) Pero precisamente ese terror inspirado por el diablo compensaba el empobrecimiento que sufría poco a poco el mundo divino, vuelto demasiado puro y, sobre todo, no lo bastante aterrador. (84)

Asimismo, escribe Lezama Lima en *Dador*: “La sutileza del demonio es tan alada como el ángel transparente”. Desde esta premisa, pues, podremos colegir de las páginas que siguen (y aun más en el capítulo 3) que la poética de Lezama Lima resucita lo sagrado porque no tiene miedo a la impureza, porque sí es lo bastante aterradora: la elevación de su espíritu precisará lo mundano y supondrá de hecho —como observaremos en uno de sus poemas más logrados— una caída en el abismo, un viaje órfico a los infiernos, una vía de conocimiento que va de la luz a la oscuridad de su obra y que—aunque se sabe pobre—nunca muere de pobreza (si acaso, de riqueza). En esa poética de violentas contradicciones, de máximas tensiones, se despliega la obra lezamiana. Sigamos con Bataille:

Lo que más horror nos da es la muerte; y en el sentimiento de lo sagrado, la existencia es vecina de la muerte, como si dentro de un sueño, el contenido de un ataúd nos arrastrara hacia él (...) Porque la vida alcanza su mayor intensidad en el contacto glacial con su contrario (...) No temo decirles, pues, que si ya no tenemos el sentido de lo sagrado, es porque tenemos miedo. Ya no buscamos la exaltación, ni la embriaguez, sino la seguridad y la comodidad. Deseamos vivir como si la muerte ya no existiera (...) Estamos apartados de la poesía; sus furioses glaciales nos molestan. Estamos reducidos a cosechar en secreto un miedo que ya no dominamos,

pero que permanece en nosotros vergonzosamente, como un dolor de estómago continuo. Desdeñando las hogueras, las brujas de antes buscaban los terrores de los *sabbats*. Preferían su loca exaltación a una vida segura y tranquila; hoy preferimos la duración tranquila, sólo que, diré para terminar, no tenemos ni una ni otra. (85)

Como también estudiaremos en este capítulo, la muerte será una presencia o—una ausencia imantada—central en la obra de Lezama Lima, seguramente el quicio sobre el que se apoya su sistema poético. La imagen poética, la novela, “hacen de la vida y la muerte una sola esfera” (*Oppiano Licario* 212). Y para acabar de responder a Bataille recordemos que, más allá de la seguridad y la comodidad, Lezama Lima sólo encontrará estimulante a lo difícil. El barroco será el único cauce posible para una embriaguez y exaltación en tiempos de abstinencia.

En suma, y sin adelantar ninguna conclusión más, en este capítulo analizaremos el pensamiento mítico—premoderno—de Lezama Lima, la presencia de la muerte—y de la resurrección por la imagen—como fundamento de su obra y definiremos su sistema poético como una poética de la contradicción sobre la que profundizaremos, desde otros ángulos, en el capítulo 3. Como sugería Bataille, quizás el crítico actual no disponga de la inspiración necesaria para acometer una obra como la de Lezama Lima; por eso no podremos evitar calificarla en un primer movimiento de anómala, de extravagante y monstruosa, de anacrónica. En un segundo movimiento, la obra de Lezama Lima nos parecerá

un síntoma de nuestra era “Rashomon” a la vez que se nos ofrecerá como un espacio de resistencia o, como dijimos, de protesta que no precisa disculparse. Más que un monasterio en ruinas, Lezama Lima erige una catedral barroca sobre arenas movedizas o un buque descomunal sobre un mar en llamas. Por fuerza de una voluntad de hierro sin casi parangón en el siglo XX, un monasterio en pie y en trance de desplomarse.

3) Pero sería conveniente antes de adentrarnos en una obra que aspira a ser más grande que su época, y por tanto más grande que los instrumentos para interpretarla de una crítica carente de la inspiración necesaria, volver a ciertas conclusiones vertidas en el capítulo previo. La obra de Lezama Lima no puede entenderse sin ubicarla en el contexto moderno de la secularización y sin subrayar de modo tajante, por otra parte, que el proceso secularizador—el mito de la secularización y del desencanto del mundo—ha resultado necesariamente un proceso fallido e incompleto. La propia obra de Lezama Lima nos impide incurrir en la ilusión moderna que sostiene que nuestro ahora difiere radicalmente de nuestro ayer, al tiempo que esa obra sólo puede entenderse—ésto es decisivo—como consecuencia del triunfo de tal ilusión así como de todas las posibilidades trascendentales—nuevas y viejas—que un mundo desencantado nos ha abierto. El pensamiento de Habermas, fundado en el entendimiento de la *modernización* como episodio incompleto y en la utopía de una modernidad satisfactoria y

cerrada, certifica indirectamente esta tesis sin la cual no podemos leer a Lezama Lima: la secularización del mundo, repetimos, será siempre fallida. Y lo será siempre, además, porque ella misma está impregnada de una teología global de la salvación que quisiera liberarnos bajo el signo de la racionalización elevada a mito único de los funestos hechizos sagrados: atarnos al mástil, taparnos los oídos, para que oigamos sólo su música monocorde.

A la vez, después del proceso de secularización moderna, mientras proliferan las defunciones de la novela, las exequias de Dios, el olvido de lo sagrado o el olvido del ser (Heidegger), el acabamiento del Arte con mayúsculas (la categoría trascendental de la estética idealista), el arte como entretenimiento y consumo de masas frente al Arte del significado absoluto; mientras proliferan los gestos de desasosiego por un reino perdido o las frívolas celebraciones que alcanzan con el *Pop Art* su máxima expresividad y que se explican desde una venganza a la excesiva seriedad, a la “demasiada elevación del espíritu” que aquel reinado atesoraba, veremos a lo largo de este trabajo que con Lezama Lima se vehicula otra de las posibilidades—una posibilidad otra—abiertas por la modernización: el fantoche de un Arte con mayúscula sin la seriedad ni la gravedad del mismo; un todavía sistema poético pero en máxima tensión, a punto de desplomarse; una catedral gótica vuelta del revés. Un nuevo-viejo Dios a la medida de nuestra época².

Desgraciadamente, en nuestro tiempo se concibe de manera bien unilateral la secularización: como síntoma de pérdida de peso específico de lo religioso (judío o cristiano). No tiene por qué ser y entenderse así. La secularización es ciertamente la señal de la modernidad en su aproximación a la historia secular, al mundo empírico, a las formas políticas o de organización de la sociedad. Pero no debe concebirse necesariamente ese saludable proceso como efecto de un radical truncamiento de la relación del hombre con lo divino, o como recusación de la revelación. No tiene que por qué entenderse como documentación y prueba de lo que suele llamarse eclipse de Dios. Precisamente la secularización constituye—a mi modo de ver—una de las principales premisas que permiten salvaguardar, en su espacio propio imposible de reducir y de reprimir, el vínculo del hombre con Dios en el gran negocio de su propia salvación. (Trías par. 3)

O dicho con otras palabras: como consecuencia de la muerte de Dios—tal y como vimos en el pasado capítulo—la metafísica no ha muerto, más allá del fonocentrismo se mantiene en una suerte de productivo *medio luto* (Derrida), porque finiquitarla, superar la metafísica, nos llevaría de nuevo a enaltecer metafísicamente la pureza de su ausencia. Demos la voz a Martin Heidegger, uno de los pensadores—tan caro a Lezama Lima—que entienden la secularización como un espacio de nuevas relaciones—o no tan nuevas—con lo sagrado. Esas relaciones pasan por la producción de una disposición para una aparición divina o para su desaparición infinita, en un movimiento activo y pasivo a la vez:

Sólo un dios puede aún salvarnos. La única posibilidad de salvación la veo en que preparemos, con el pensamiento y la poesía, una disposición para la aparición del dios o para su ausencia en el ocaso; dicho toscamente, que no «estiremos la pata», sino que, si desaparecemos, que desaparezcamos ante el rostro del dios ausente. (*Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger* 122)

Pero si la secularización no consigue atarnos al mástil de la embarcación ni taparnos los oídos, también sería exagerado contemplar a Lezama Lima como una sirena arrebatadora que persiste en sus cantos nostálgicos, entendidos éstos como reflejo de las categorías trascendentales de la estética idealista. Aquí se abre una doblez fundamental en la obra de Lezama Lima. Por una parte, en *Oppiano Licario*, Yna Eco afirma sobre el trío formado por José Cemí, Licario y ella misma: “Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones” (314) O, “No somos dioses, y nos asombra el cáliz que hemos tenido que apurar. No podemos apoderarnos de su profundo sentido y temblamos”. Por otra parte, pocos escritores como Lezama Lima aparentarán escribir como si la secularización moderna no hubiera sucedido jamás, *como si* fuera posible “en pleno siglo XX” escribir mirando hacia otro lado. De esa doblez fundamental se desprende el carácter de simulacro premoderno que define la obra lezamiana. En la era del ocaso de las religiones, nadie como Lezama Lima goza de mayor elevación del espíritu o de mayor inspiración para lo sagrado. Sin embargo—para volver a cerrar el círculo o abrir una incómoda espiral—, lo sagrado en Lezama Lima será lo suficientemente impuro, mundano, aterrador, como para que podamos afirmar que su obra se inscribe en un contexto secularizado, en el ocaso de las religiones, contra la secularización pero desde ella. Dicho de otra manera; frente a la crítica que ha querido ver en Lezama Lima al epítome de “el buen salvaje” o al poeta de

la “visión beatífica” (Saúl Yurkievich, Julio Cortázar), opinamos aquí que la desafortada espiritualidad lezamiana, el excesivo develamiento de la misma, la ansiedad trascendente y la neurosis discursiva que recorre su obra, más bien se nos ofrece como un síntoma de su impotencia, un signo de la distancia entre el hombre moderno y la divinidad. Prisionero del excesivo desarrollo de lo profano, cierto hombre moderno busca aún con más ahínco salida por las estrellas o devolver, como titula Lezama Lima uno de sus poemarios, los *Fragmentos a su imán*:

¿No es esta la locura, la anacronía absoluta de nuestro tiempo, la disyunción de toda contemporaneidad consigo misma, el día velado de todo hoy? (Derrida 23)³

En resumen, este trabajo querrá constatar el instante de máximas tensiones que produce la obra de Lezama Lima. Lo alto y lo bajo, el simulacro y el excesivo develamiento, lo trascendente y lo mundano o incluso vulgar, la gravedad impostada y el humor con finalidad, el rejuego de oposiciones que tensan hasta el barroco ilegible una poética fundada en el principio de la contradicción. Esto es; el intentar siempre lo imposible como desideratum original de la obra lezamiana, viene a expresar tanto una fe de apariencia inquebrantable, un deseo por abolir todo límite, como la asunción trágica pero productiva de que la imposibilidad o el límite marcan el destino y la experiencia propia de lo sagrado en tiempos de penuria. Una vez la imposibilidad entra en juego, aparece la dialéctica moderna

entre realidad y deseo, entre fragmento y totalidad. Asimismo, como dijimos más arriba, todo imposible ya ha sido prometido porque se mantiene como pensable.

4) Cada vez que el mundo se desencanta aparece un paganismo encantado. El encantamiento pagano de la modernidad (y todavía más de la posmodernidad, descentrado el mito de la razón), goza de una diseminación sin precedentes. Polivalente y heterogéneo, lleno y vacío, politeísta y multicultural, sincrético, se nos ofrece sin doxa (aunque pervivan por supuesto las viejas doxas⁴ y otras nuevas nos amenacen), sin centro dogmático ni espacio sagrado. Doblemente invisible e inesperado, fuertemente estetizado, los múltiples encantamientos paganos de la modernidad acaso constituyen el marco idóneo para la experiencia religiosa misma, un marco en muchos sentidos—de muchos sentidos—sin precedentes en la historia. Jacques Derrida, en un ensayo titulado “Fe y saber: las dos fuentes de la religión en los límites de la mera razón”, remite precisamente a esa paradoja moderna que sólo asombra “a los que creían ingenuamente que una alternativa oponía de un lado la Religión, del otro la Razón, las Luces, la Crítica (la crítica marxista, la genealogía nietzscheana, el psicoanálisis freudiano y su herencia) como si lo uno no pudiera sino acabar con lo otro” (15). Y más adelante se pregunta, insistiendo en la misma idea:

¿Se comprenderá algo de lo-que-pasa-hoy-día-en-el-mundo-con-la-religión (...) si se continúa creyendo en esa oposición, incluso en esa incompatibilidad, es decir, si se permanece en una cierta

tradición de la Luces, una solamente de las múltiples Luces de los últimos siglos (...), esa luz de las Luces, la que atraviesa como un rayo, uno solo, una *cierta* vigilancia crítica y antirreligiosa, anti-judeo-cristiano-islámica, una *cierta* filiación “Voltaire-Feuerbach-Marx-Nietzsche-Freud-(e incluso) Heidegger”? Más allá de esta oposición y su herencia determinada (por otra parte tan bien representada en el otro bando, en el bando de la autoridad religiosa), tal vez podríamos intentar comprender hasta qué punto el desarrollo imperturbable e interminable de la razón crítica y tecnocientífica, lejos de oponerse a la religión, la porta, la soporta y la supone. Sería preciso demostrar, lo cual no será sencillo, que la religión y la razón tienen la misma fuente. (46)

Pero—también según Derrida—“toda sacralidad y toda santidad no son necesariamente en el sentido estricto de este término, si es que hay uno, religiosas” (18). La experiencia moderna de lo sagrado o el paganismo encantado de la secularización nos remite, pues, al sentido del viaje más allá de los logros, nos entrega los dones de la perpetua insatisfacción, nos conmina al descubrimiento individual sin el amparo de lo institucional, al camino inseguro y sin salida, sin ruta y sin meta. El ocultamiento de Dios induce a la experiencia de lo sagrado con mayor fortuna que su mera transparencia. El dios que la modernidad ha hecho visible y sobre todo invisible, es decir, devuelto al espacio que le es propio, es un Dios que aparece y desaparece, que desaparece en el instante mismo de su aparición: un Dios pícaro que rehuye la presencia e inquieta desde una ausencia que tampoco termina de cumplirse, un Dios extranjero pero siempre de regreso, un acontecimiento sagrado que agujerea cualquier horizonte de espera, incluso, religioso.

Democratizada como nunca, la experiencia moderna de lo sagrado adopta formas herejías, antirreligiosas o al menos antimonoteístas, se deja seducir por la mística a partir de Ludwig Wittgenstein y el influjo creciente de las tradiciones orientales, por el *revival* de las heterodoxias subterráneas pero inscritas en la tradición occidental (el Círculo de Eranos, el instituto Walburgh) o islámica (Henric Corbin y el sufismo), retoma la reflexión sobre el pensamiento mítico (Mircea Eliade, Joseph Campbell, Ernst Cassirer), o procede sobre todo desde *Ser y Tiempo* de Heidegger a “la repetición ontológico-existencial de motivos cristianos a la vez horadados y vaciados hasta su posibilidad originaria” (Derrida 27), pre-romana, anti-teológica, protocatólica, “antes y después de las Sagradas Escrituras” (Derrida 36), allí donde el sueño de la poesía es divino mas no sueña con un Dios. Sólo desde este protocaticismo podemos interpretar que un escritor furiosamente anticatólico como James Joyce (y por tanto todavía católico), adopte el concepto cristiano de “epifanía” en un ámbito de iluminación secularizada para definir su estética.

5) En este contexto global o al menos occidental—y no sólo en el contexto particular cubano (algo que haremos en el siguiente capítulo) —debemos ubicar también la obra de Lezama Lima. No podemos olvidar, sin embargo, que el autor de *Paradiso*, siempre más inspirado y premoderno, otorgará a la “epifanía” joyceana un carácter de “revelación” mucho más cercano a los padres de la

iglesia⁵. El protocatólicismo de Lezama Lima se encuentra en un punto intermedio, por así decir, entre James Joyce y Rayner María Rilke. Conviene explicar este punto.

La relación entre el arte y lo sagrado en el siglo XX está basada en el verbo “evitar”. El propio Heidegger afirmaba que su obra se definía en el acto mismo del evitar la palabra “espíritu”, precisamente aquello que ha de atraerse sin nombrarse, y cuya influencia alcanza la tendencia mística que se esconde tras el “différance” derridiano. El ocultamiento de Dios es correspondido en el arte y en cierta filosofía con un ocultamiento análogo que se observa en el adelgazamiento progresivo de lo sagrado, una suerte de sacralidad mínima, una sacralidad que hay que salir a buscar, apenas un rastro o una promesa. De Kafka a Borges, pero también de Hemingway a Cabrera Infante, lo sagrado no se presupone, se busca, se atrae, se produce, se “evita”, “levita”, debe aparecer y desaparecer mientras se cuenta. Por seguir con el mismo ejemplo, para James Joyce la “epifanía” se describía como una repentina manifestación espiritual y el trabajo del escritor, en consecuencia, consistía no tanto en esculpir la imagen de un Dios estático sino en apresar estos momentos extáticos de máxima delicadeza y evanescencia que pueden surgir tanto de una frase memorable como de la vulgaridad más vacua o de la pura escatología.

Aunque Lezama Lima comparte por supuesto esta dimensión moderna—esquiva, impura—de lo sagrado, su obra no se limitará a atrapar al vuelo esas

epifanías escurridizas. Después de definir la poesía como lo que “ofusca serenamente en el instante de su esplendor” (41), advierte: esa es “la cruz de la majestad” de la poesía. Permanece la impresión de que Lezama Lima pretendiera dar un paso adelante que en realidad es un paso hacia atrás, hacia el pasado, mucho antes de cualquier crisis epistemológica o de ausencia ontológica. Los famosos versos “Ah, que tú escapes en el instante/ en el que habías alcanzado tu definición mejor”, no deben llevarnos a engaño ni ser citados fuera de contexto: esos versos quieren convivir con el imposible de devolver a lo sagrado su estatus premoderno, convertirlo en el centro irradiador de su sistema poético. En el mismo poema podemos leer una afortunada expresión que da hogar a esa difícil convivencia entre lo que desaparece y lo que se quisiera detener o retener. La oposición entre el “puro mármol” y “los adioses”, la “estatua” clásica y el “viento”, el “gato” salvaje y la necesidad de domesticarlo:

Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
Hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
Pues el viento, el viento gracioso,
Se extiende como un gato para dejarse definir. (29)

Con Lezama Lima, por lo tanto, la epifanía se transforma en iluminación, en revelación, y su obra en el relato mismo de una experiencia que, mitad humanos, mitad ángeles, “eleva” a sus personajes a través de un proceso iniciático que “desciende” al infierno con objeto de redimirlo, de integrarlo: el Diablo no es menos sagrado que Dios; el infierno no es una contingencia sino una necesidad.

Como si la secularización no hubiera acontecido, el protocatólicismo moderno se convierte en manos de Lezama Lima en el simulacro de un catolicismo de tintes heterodoxos que todavía busca una suerte de ortodoxia barroca, oscura, revelada, pero simulacro al fin y al cabo en tanto que inserto, como la trinidad constituida por Cemi, Ynaca y Licario, en el ocaso de las religiones.

Lezama Lima no “evita”, no adelgaza, no promete. Titula *Paradiso* a su obra más ambiciosa, *Dador* a uno de sus poemarios. Continúa el legado de los grandes escritores católicos del siglo XX: Chesterton, Claudel, Mauriac, Bernanos, Elliot, Rilke. Se nos presenta como un mediador, un Hermes Trimegistro, entre lo divino y lo humano. Recicla el pensamiento mágico y mítico. Afirma, premodernizando y des-existencializando a Heidegger, que el hombre es un “ser para la resurrección”. Lo más llamativo en la obra de Lezama Lima, deudora de Pascal y de la anomalía salvaje de Spinoza, se resume en otro de los fundamentos aforísticos de su obra: “Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser sobrenaturaleza” (4). Merece la pena leer la cita completa, perteneciente al ensayo de 1956 titulado “Pascal y la poesía”. Observemos la heterodoxia en el empleo de conceptos cristianos con un objetivo, sin embargo, duramente constructivista:

Hay inclusive como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado. ‘Como la verdadera naturaleza se ha perdido—dice Pascal—, todo puede ser naturaleza’. La elaboración de la naturaleza en el hombre, que nada tiene que ver con el hombre como enfermedad o

excepción de la naturaleza en los existencialistas. Si la pérdida de la naturaleza se debió al pecado, no lo puede ser en el hombre el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada. (4)

No recordamos en el siglo XX un enunciado más activo, más optimista ni más insensato: esconde el deseo de redimir el mundo entero. Promueve una última visión “heroica”, humanista, del hombre. Lezama Lima habla de la naturaleza perdida o de la crisis onto-teológica de la modernidad como los místicos del siglo XVI hablaban del silencio, precisamente aquello que hay que vencer pero que sólo se puede derrotar pasando *a través* de lo siempre-por-vencer, integrándolo, convirtiéndolo en un momento particular de un sistema o abrazo mayor. Escribe Lezama Lima en *Oppiano Licario* a cuento de la *Guía en lo espiritual* de Molinos:

Molinos hablaba del silencio como en nuestra época se habla del vacío o de la nada (...) Es el silencio del homenaje y parece que alguien, digamos Dios, nos comienza hablar. Es el silencio que rodea a los cuerpos cuando comienza el amor. (312)

Demos ahora la voz a Rayner María Rilke, junto a Holderlin uno de los poetas de lo sagrado en tiempos de indigencia. Los versos pertenecen a la primera elegía del poemario *Las elegías de Duino*. Los citamos por múltiples razones: porque consta que Lezama Lima leyó con mucha atención este poema; porque resume perfectamente la relación entre hombre y la divinidad que alienta la secularización de los saberes; porque mientras Ernest Hemingway debe sumergirse “artificialmente” en la violencia (la de la primera guerra mundial, la

del boxeo, la caza, la pesca, la fiesta taurina), para encontrar el eco primitivo de lo sagrado (Rene Girard), mientras debe “buscar” incluso físicamente (como Picasso) en España y África—sociedades premodernas en algún o en todos los aspectos—un motivo profundo para su escritura; mientras la generación *Beat* o el movimiento surrealista buscan en las drogas, en los sueños, en la hipnosis, en la cultura popular, en el Zen, en el sexo, en el rock, en los bares, etc, un argumento para su literatura, Lezama Lima—como Rilke—todavía no siente o no quiere sentir el desgarramiento definitivo entre el hombre y lo sagrado porque, si la naturaleza se ha perdido, todo puede ser sobrenaturaleza: los personajes de sus novelas no son antihéroes alcoholizados que solo pueden contemplar los toros desde la barrera; son todavía toreros—héroes míticos—en un espacio circular, ritualizado. Su obra, no obstante, como la de Hölderlin, constata o proyecta ese desgarramiento a la par que lo discute y sobre todo lo celebra porque el ocaso es también un “pretexto para ser”:

Empieza siempre de nuevo la alabanza interminable.
Piensa: el héroe sigue en pie, aún el ocaso fue para él
Sólo un pretexto para ser: su último nacimiento.
(...) Porque el permanecer está en ninguna parte.

Entre la epifanía de Joyce o Hemingway y la revelación paulina, entre un Dios pícaro que se oculta y un Dios de mármol que no se “evita”, entre el protocatólicismo de Heidegger y el catolicismo heterodoxo, entre lo exquisito y lo vulgar, lo moderno y lo premoderno, entre los escombros y la estatua que aún

puede acompañar, entre lo trascendente y lo mundano, entre el pensamiento mítico y la psicología, el Caos y el Eros, Heráclito y Parménides, entre lo primitivo y lo primitivista, así como otras tensiones aún más sutiles que analizaremos en el capítulo 3, quizás encontramos en *Oppiano Licario* una escena que contiene la relación de Lezama Lima con lo sagrado o con el catolicismo. Habla Ynaca Eco, la hermana de Oppiano, durante una larga conversación con José Cemí, los tres protagonistas de la novela, la santa trinidad que nace entre los escombros:

Recuerdo que yo era niña y estaba haciendo unas edificaciones por la calle que llaman Empedrado. Para situarle a la construcción un fundamento vigoroso había ahondado la tierra. Muy pronto se formaban pocetas de agua y la decisión del rayo de luz hervía las entrañas, como algunos místicos suponen que en el centro de la tierra aparecerá un agua como un cielo (...) Por travesía curiosa infantil hundí el índice y el medio en la poceta y el agua parecía hervir. El aire estaba edénicamente matizado por la brisa marina y al acentuarse aquel calor de agua en mis dedos, sentí el impulso de hacerme cruces en la frente. Una vieja negra que pasaba por allí (...), soltó una carcajada y me dijo: Muchacha, te estás bautizando a ti misma y eso es pecado. Yo le pregunté: ¿usted quiere ser mi madrina? Su risa tenía algo de campana de bautizo. Otra carcajada y me dijo de nuevo: qué más quisiera yo, pero ya tú fuiste bautizada con agua de mar y haciéndote cruces con agua hirviendo de la profundidades –y otra carcajada la desapareció por la esquina. (292)

Ynaca se autobautiza en un monasterio en ruinas, imaginario, mucho antes de elevar algún fundamento vigoroso, con el agua estancada de las profundidades. La figura religiosa que oficia la ceremonia es una “vieja negra que pasaba por allí”. La sacralidad de la obra lezamiana, concluimos, sólo puede desenvolverse

en un barroco apretado, heterodoxo, contradictorio, casi ilegible, afuera de cualquier religión dogmática: un barroco oscuro, órfico, inacabado, iniciático, regado—además—por “carcajadas alucinadas”. Un barroco nocturno: “el alma, anota Lezama, se da en la sombra” (423).

Pongamos un ejemplo más:

6)) Versados sobre multitud de temas en apariencia heteróclitos, los ensayos de Lezama Lima—como los de Borges—acostumbran a dibujar una estética propia cuando no una autobiografía libresca o incluso una autobiografía por autor interpuesto. Escrito en 1968 e incluido en el volumen *La cantidad hechizada*, “Confluencias” es sin embargo uno de los ensayos más íntimos y directos de Lezama Lima: describe el momento fundacional o la experiencia base de su literatura desde la experiencia del niño que espera la noche “con innegable terror”: “Yo veía la noche—arranca el autor—como si algo hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento” (415). La lentitud de la noche, escribe Lezama Lima, acumulaba una marea sobre otra marea, “subdividida, fragmentada, acribillada por las voces y por las luces”. Se trata de una noche “lejana y habladora”, de una “levedad inapresable”, que se extendía hasta “las muscíneas de los comienzos” y dejaba “innumerables sentidos para innumerables comprobaciones”. Pero de repente, sigue relatando Lezama, la noche se reducía a un punto (¿un aleph?) “que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche”:

La reducción—que compruebo—es una mano (...) La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano (...) Y una voz débil (...) me decía: estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida (...) Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. (416)

Lo otro, lo sagrado, es propiciado por la noche fragmentada, acribillada por las luces o por las Luces de la modernidad. El pasaje no narra el relato de una epifanía ajena sino el de una revelación en primera persona, una revelación que transforma, una iluminación que separa—para borrarlos—el antes y el después.

Continúa Lezama:

Ahora, casi después de medio siglo, es que puedo esclarecer y hasta dividir en diversos momentos, mi nocturna búsqueda de la otra mano (...) Ahí estaba ya el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura, el río heracliteano y la unidad parmenídea. (416)

En esa experiencia manual de la infancia, entonces, ya germinaba la poética de la contradicción. También—como veremos en la siguiente cita—, en esa experiencia o vivencia tiene lugar el éxtasis, la iluminación sagrada o pagana por antonomasia, el germen del pensamiento mítico, de cualquier creencia primitiva—prerromana—en la resurrección, el mensaje único del arte con afán trascendente, el punto de partida y de llegada, la negación de la diferencia después y solo después de haber atravesado la multiplicidad, la posibilidad infinita, el barroco, la noche, el descenso a las profundidades. El análogo al mantra borgiano: Un hombre son todos los hombres. Desmitificada la ilusión de la modernidad y la

noción de progreso (“Tiene que ser el fin del mundo si avanzamos”, escribe Lezama Lima citando a Rimbaud), comparece la única convicción desde la que cabe dar figura, sonido, lenguaje y habitación a todo aquello que no se transforma con el paso del tiempo, que se repite en toda inauguración, aquello cuya permanencia es inexplicable, insistente, si es que el permanecer reside en alguna parte:

¿Retirar la mano? ¿Disminuir mi terrible experiencia porque ya otro la había sufrido? ¿Convertir una experiencia decisiva y terrible en simple juego verbal, en literatura? El tiempo transcurrido me daba una solemne lección: el convencimiento de que lo que nos sucede, les sucede a todos. (416)

B) El aduanero: mito y psicología

7) La narración mítica responde a la experiencia sagrada de que “lo que nos sucede, les sucede a todos”. Sin querer profundizar todavía en la siguiente idea, sin duda controversial, nos atreveríamos a decir que la vivencia artística sobre la que discutimos en el primer capítulo, al menos la vivencia artística de Lezama Lima, tiene a este axioma (“lo que nos sucede, les sucede a todos”) como su propia condición de realidad.

Este axioma, que opera entonces como filosofema básico del pensamiento mítico, estáregnado de una radicalidad premoderna o apela a una modernidad distinta en la medida en que cuestiona los valores subjetivos e individuales y en que trasciende cualquier discurso de la diferencia. La narrativa mítica de Juan Rulfo, la poesía de Borges, y por supuesto la obra de Lezama Lima (por sólo citar ejemplos latinoamericanos), se nos escaparían si entendiéramos el discurso de la modernidad como oposición entre luces contra sombras, razón contra mito. Podríamos más bien apuntar a una lectura diferente: la obra de Lezama Lima arrebató el mito a la modernidad, que se lo ha apropiado bajo el signo del mito de la razón y de la modernidad misma, con objeto de redefinirla.

En *Oppiano Licario* Lezama Lima nos entregó toda una disquisición sobre Henry Rousseau, alias “El aduanero”, que funciona en realidad como autorretrato por mediación de un alter ego inesperado. Aunque en el próximo capítulo recurriremos de nuevo al pasaje sobre Rousseau para dirimir otras cuestiones, el

análisis laudatorio que Lezama Lima hace del famoso pintor francés nos servirá ahora para establecer una serie de reflexiones sobre el pensamiento mítico del autor de *Paradiso*. Como ha observado muy bien Gustavo Pellón, lo mítico en Lezama Lima—al igual que en Rousseau—se deduce no de una visión *primitiva* del mundo sino en todo caso *primitivista*, es decir, perfectamente consciente, deliberada, que emparenta con el africanismo de Picasso y del movimiento surrealista o incluso lejanamente con la poética de lo real maravilloso desarrollada por Alejo Carpentier. El anacronismo que supone el discurso mítico en tiempos de penuria y desencanto, se deduce también de un cierto espíritu de época o al hecho, como vimos anteriormente, de que la modernidad sólo puede interpretarse como una suma de varias antimodernidades⁶.

Henry Julien Félix Rousseau (Laval 1844-París 1910) fue uno de los máximos representantes de lo que se llamó—ingenuamente—arte *naif*. A pesar de su apariencia realista, no abstracta, la obra pictórica de “El aduanero” se caracteriza por su lenguaje poético, por la búsqueda de lo exótico, por una suerte de ingenuismo, de estadio primitivo de la mimesis, propio en principio de artistas sin poca formación académica y que influyó notablemente en el fauvismo y el cubismo. En los cuadros de Rousseau los personajes permanecen rígidos, en pose, casi inexpresivos, dibujados en ocasiones con inexactitud, casi siempre con los ojos muy abiertos y mirando de frente al espectador. Cuando las figuras humanas o animales son múltiples, aparecen yuxtapuestas, sin perspectiva alguna, sin

sentido alguno de la proporción, planas, desprovista de profundidad. En un primer acercamiento los cuadros de Rousseau, como la literatura de Lezama Lima, dan la impresión de que pertenecen a un estadio de la representación artística, repetimos, muy anterior a la época moderna a la que pertenecen. Otros elementos como el inmenso refinamiento de las gamas cromáticas, la paradoja de su inmensa potencia expresiva, o la propia temática que a veces adelanta el mundo onírico del surrealismo, consiguen darnos la impresión, ahora contraria, de que nos encontramos ante un pintor adelantado a su tiempo. Lo mismo sucede con Lezama Lima.

El pasaje sobre Henry Rousseau se extiende en *Oppiano Licario* por casi veinte páginas y es dramatizado a través del diálogo entre tres personajes: el pintor Luis Champollion, Fronesis y Cidi Galeb. Es crucial señalar que la propia escena de la novela donde este diálogo o simposio se inserta—la completa literatura lezamiana, hemos dicho—, se asemeja al espíritu roussonian en su doble vertiente. Por un lado simula una ingenuidad narrativa, los perfiles de los personajes son rígidos, apenas actúan, conversan *ex cathedra*, carecen de perspectiva en muchos sentidos, cada uno de los tres representa con precisión un tipo humano: el artista luciferino, el semi angel iluminado y el espíritu artero del animal político, respectivamente. Por otro lado, la potencia expresiva de la escena es extraordinaria (en parte por su extrañeza para el lector moderno), y el refinamiento formal mayúsculo. Y lo que nos parece aún más importante: la

envoltura mítico-simbólica de la narración no sepulta, como veremos, las motivaciones psicológicas profundas de los personajes. He aquí otra contradicción de la obra lezamiana: la escena obedece a la breve y precisa poética que Lezama Lima escribe a su hermana en carta de marzo de 1969: “Yo parto para hacer mi novela de una raíz poética, metáfora como personaje, imagen como situación, diálogo como reconocimiento a la manera griega” (141). Pero en esta misma escena también observaremos que la narración mítica en Lezama Lima jamás se emancipará, ni lo pretenderá tampoco, de la psicología como topología mundana donde el mito encarna y haya horizonte o carta de ciudadanía.

Vayamos por partes y escuchemos en primer lugar la opinión de Fronesis, cuyas intervenciones serán las más enjundiosas y trabajadas, sobre el “miticismo” del pintor francés: “El arte del Aduanero Rousseau brota del surtidor inmóvil de un encantamiento” (165). Inmovilidad. Mundo encantado. Como en los emblemas de los medallones renacentistas o en las esculturas asirias y egipcias, en una primera lectura los cuadros de Rousseau y la literatura de Lezama Lima se caracterizan por el estatismo, la quietud, el símbolo, la imagen como repetición de un mito o un arquetipo. De acuerdo a esta línea interpretativa, prosigue Fronesis con una explicación sobre el arte del aduanero no muy diferente a la que hemos expuesto más arriba:

La técnica llamada contemplativa de los egipcios dependía de distintos fragmentos que forman unidad conceptual o de imagen, antes que unidad plástica. La técnica completiva marcha

acompañada de una simbólica hierática, es decir, surgida de un cosmos mitológico (...) Es cierto que las medidas de las caras estaban tomadas a compás (...) Aquí la vegetación [se refiere al cuadro *El poeta y la musa*] indica la proximidad de los enlaces y lo germinativo, mientras las figuras esbozan sus risueños arquetipos. (116)

Asimismo, en paralelo, la escena de *Oppiano Licario* y la intervención a la manera griega de Fronesis—inmóvil, hierática, sagrada ella misma—, adorna o enriquece su análisis en continua referencia a la mitología helénica, persa, azteca, católica. Diera la impresión de que nos hallamos, efectivamente, ante una novela de otra época:

(Rousseau) Sabe lo que tiene que saber, sabe lo necesario para su salvación, no con el soplo de Marsyas o de Pan bicorne, cuya zampoña lleva el aire agudizado hacia los infiernos descensionales, sino la flauta de prolongaciones horizontales, del dios de la justicia poética. (165)

Como la consciencia de Lezama Lima sobre su propia escritura, el barroco de la situación es incuestionable. Repasemos: una escena de proporciones míticas (la de la novela), es decir, sin sentido realista de la proporción, cita mitos (Marsyas, Pan) para explicar un cuadro de intenciones míticas (Rousseau). Pero a la vez no debe escapárse nos en una segunda lectura que tanto el novelista como el pintor como los personajes son modernos, se encuentran en una buhardilla pobre de París. En la habitación contigua una mujer, Margaret, duerme la borrachera.

Acto seguido, sobre un cuadro en particular, leemos:

Prodigio del instante el crecimiento mágico y prodigio de un instante que se hace secularidad. Pues sus casitas en el tierno

invierno de la amistad francesa perduran como la pequeña iglesia de domingo.

La propia pintura seculariza lo sagrado y sacraliza lo secular: las casitas en el invierno y la iglesia pequeña comparten la misma imagen, se interrelacionan.

Puesto que la modernidad puede ser definida de otra manera, Lezama Lima pareciera querer decir que “El aduanero” no solamente es un pintor premoderno, egipcio. Lezama Lima se contempla a sí mismo, pese a su premodernidad, gracias a su premodernidad, como un escritor moderno. Rousseau también:

El Aduanero, dentro de lo que él consideraba la tenacidad de su manera, presumía frente a Picasso de representar la manera moderna (...) Con todas esas lecciones alegres y con todos esos laberintos resueltos, El Aduanero podía considerarse con justeza un excelente representante de la manera moderna, candorosa, alucinada, fuerte, frente a las potencias infernales.

Frente a las potenciales infernales de la secularización, Lezama Lima y Rousseau responden con una manera “fuerte” de lo sagrado. Frente a la equivalencia antigua entre las esferas humanas y divinas, “El aduanero” y Lezama Lima “parecían como si de súbito penetrasen en el tiempo, golpe de hacha sobre lo sucesivo, deteniendo el espacio para un tiempo eterno” (169), porque cada obra “es el sacrificio a un dios indeterminado”, al dios que la obra misma produce. Pero en lugar de mediante la epifanía de Joyce, de igual manera a como en la escena de la novela Lezama Lima trata de fijar el espacio con un diálogo estático—en el que los tres personajes se expresan con igual vocabulario, sin distinción—, en el que participan tres representaciones míticas del hombre, el

modo o “la manera fuerte” de detener ese espacio, de producir ese dios singular, se consigue mediante un arquetipo eterno o imagen poética

(...) donde no hay planos de superficie ni planos de profundidad, las cosas situadas en el lienzo tienen todas una importancia sagrada
(...) El Aduanero estudia, distribuye, reordena una mano, una hoja, un árbol y en pago de esa humildad, se le hechiza un destino, un secreto, un ámbito. (171)

Como la naturaleza se ha perdido, todo puede ser sobrenaturaleza, decía Lezama Lima después de Pascal. La inverosimilitud de la narrativa lezamiana, su trabajo arquetípico, la falta de profundidad y contorno, no pretende ser realista, transcribir la realidad, tampoco aspira a la epifanía momentánea sino a la revelación donde todo es ya sagrado. Su obra—como la de Rousseau—está marcada por el deseo de un imposible, convertir la naturaleza perdida en sobrenaturaleza producida, detener el tiempo para crear un espacio hechizado que hechice nuestros destinos:

Sobre lo inexpresivo [la naturaleza perdida], El Aduanero ha avivado todos los elementos de la composición de su cuadro, con gracia, con un sencillo esfuerzo, con la dignidad del artista que espera la transformación de la oscuridad primera en espiral, de la espiral en círculo, del círculo, al romperse, en luna infinita o en bosque total. La rueda de las formas, girando con lentitud alucinada, en el hechizo del tiempo paradisíaco. (179)

8) Pero sería insuficiente terminar aquí la reflexión sobre la propuesta mítico-moderna de la obra lezamiana. A propósito de otro cuadro de Rousseau, dice Fronesis: “Todas esas cualidades de su gloria se encuentran en el cuadro *El paseo*,

donde su esposa avanza como una gran dama, un poco extrañada por haberse quedado abandonada en el bosque” (179). He aquí otra disyunción esencial en la obra de Lezama Lima. Algunos pero no todos sus personajes alcanzan la consciencia sobre su condición de arquetipo: por eso la “gran dama” se siente abandonada en el bosque secularizado. De igual manera, el arquetipo Fronesis se siente en la escena que estamos analizando abandonado entre Champollion y Galeb. Conviene explicar este punto.

Las figuras humanas en los cuadros de “El aduanero” comparecen siempre como en un mundo que no les acompaña. El detallismo de la naturaleza, meticulosa, voluminosa, contrasta con el rudimento mítico con el que son perfilados los personajes. La gitana dormida de uno de sus cuadros más representativos yace expuesta y acaso “a salvo” de la amenaza de un león que quizás forma parte del sueño de la gitana, del sueño de la razón que produce monstruos. Una dama abandonada en el bosque, una gitana amenazada por un león, figuras arquetípicas, hieráticas, en mitad de una naturaleza detallada, un mundo estático sobre una selva furibunda, en las pinturas de Rousseau prevalece el contraste entre dos mundos que no se tocan y sin embargo, a razón de esa mutua extrañeza, se relacionan y comunican. De manera análoga, en la obra de Lezama Lima, concretamente en la escena que nos ocupa, el universo mítico choca con la vulgaridad, el costumbrismo o la psicología individual—meticulosa, voluminosa—de cada uno de los personajes. Algo así, no obstante, tampoco

tendría que sorprendernos. Desde Platón los mitos se conciben como “constelaciones vivas de motivos psíquicos” y la psicología como “el régimen democrático del relato mítico”⁷. En *El banquete* de Platón los exordios y los “exemplums” mitológicos que relatan los diferentes invitados son interrumpidos constantemente, como en la novelística de Lezama Lima, por leves truculencias pasionales, por reacciones emotivas individuales y por efervescencias de la psique. Sería un error observar que el componente psicológico de la obra lezamiana se opone a lo mítico de la misma manera que estamos observando que la premodernidad y la modernidad, más allá de un estructuralismo de carácter práctico, son inseparables la una de la otra.

Fronesis, el semi ángel, es el único personaje de la escena que tiene, decíamos, consciencia de ser un arquetipo, es decir, un hombre iluminado en tanto ha adquirido no una breve epifanía sino toda una revelación sagrada. Es el único que vive *como si* “lo que nos sucede, les sucede a todos”. Como la “gran dama” de Rousseau, como Cemí, Ynaca y Licario, la última trinidad en tiempos de indigencia, Fronesis se sabe arquetipo y se comporta como tal: representa el mito del ángel entre humanos demasiado humanos. Consciente de la superioridad moral e intelectual de Fronesis (el Sócrates de *El banquete*), Champollion osará interrumpirle con comentarios sarcásticos y sofismas irritantes, con bromas de un día que tienen por objeto rebajar el alto vuelo de Fronesis, cortarle las alas. La sutileza mental del combate sorprende en una escena de apariencia tan rígida.

Champollion ataca: “Veó, le dijo Champollion, que tienes tus ideas sobre El Aduanero puestas en fila, que lo has estado estudiando últimamente (170)”. En un ejercicio cervantino de cajas chinas, Fronesis encaja el golpe y recuerda a “El aduanero”, las bromas que también hubo de soportar por parte de Apollinaire, el paternalismo del propio Picasso. Pero Fronesis, “para subrayar la escasa importancia que le daba al habitual punteado irónico de Champollion, se apresuró a continuar hablando de El Aduanero”.

El tema de la burla al iluminado que habla entusiasmado es una recurrencia obsesiva en la obra de Lezama Lima sobre la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente de este ensayo. Lezama Lima, como Rousseau, como Fronesis, tuvo que sufrir innumerables veces “el peculiar soplo de la cerbatana venenosa” de la ironía. A la llegada de Galed, con todo, Champollion insiste: “Fronesis te quiere conocer, mira, Cidi Galeb, un tunecino especializado en la cultura eritrea, éste sí es de los que se pueden presentar, pues ya verás que Ricardo Fronesis es de los que saben de todo un poco (171)”. El único iluminado de los tres, el único consciente de habitar un arquetipo, uno de los héroes de la narrativa lezamiana que camina encantado en un mundo desencantado, Fronesis extrae la fuerza para continuar magnánimo de—por supuesto—Egeria, la consejera de rey Numa:

Fronesis tuvo una vacilación que sólo fue sentida por él mismo. Si no continuaba, Cidi Galeb podía pensar que era un retroceso estratégico, abandonar un tema que el otro conocía. Si seguía

hablando podía precisar una insistencia pedantesca, una crueldad en el desarrollo de lo que se quería causar la impresión de un conocimiento por encima de todo. Pero esa vacilación fue vencida de inmediato, su ninfa Egeria le ordenó que siguiese hasta el final. (176)

Nos hemos detenido tanto en esta escena porque creemos que en esta tensión irreductible se fragua la obra de Lezama Lima: a sí mismo se está diciendo “sigue hasta el final”. Consciente de la ironía que su obra puede despertar en un horizonte desencantado, sabedor de la extrañeza de su universo mítico, de su controvertida redefinición de la modernidad, Lezama Lima siente la necesidad de redimir su propia duda, de integrar en su sistema poético la distancia que separa al hombre moderno de los valores trascendentales, de incluir la angustia por su propia anacronía, vacilante él mismo en su búsqueda de lo imposible, del conocimiento intempestivo del absoluto. Se dice pese a todo: “sigue hasta el final”. Nos hemos detenido también en esta escena para demostrar que la forma mítico-moderna, arquetípica y psicológica de la escena y de la entera obra lezamiana, contiene por tanto una doble constante: estatismo y movimiento, hieratismo y profundidad, mito e individuo, certeza trascendental y crisis constitutiva. Sin embargo, lo que en verdad caracteriza a la obra lezamiana, lo que le distingue de Rousseau, tiene que ver con el contenido de su obra o con el maridaje de contenido y forma. Mientras Rousseau puede entregarnos todavía—plagado de tensiones—el “hechizo del tiempo paradisíaco”, Lezama Lima nos relatará además la dificultad del viaje de acceso al mismo. *Paradiso y Oppiano*

Licario no solamente se desenvuelven bajo una forma mítico-moderna, sino que su contenido estricto narra un viaje iniciático—mítico—en pos de la iluminación en tiempos secularizados, una odisea que ha de terminar en revelación, un héroe o grupo de héroes que se afanan en ganar el éxtasis mediante el cual sabemos que “lo que nos sucede, les sucede a todos”, lo que les sucede a todos, le sucede al uno. Fondo y forma se corresponden. Lezama Lima nos entrega un mito y la interpretación del mito desde el mito mismo. Pero esa interpretación sólo puede hacerse desde un “yo” moderno que a su vez ha sido atravesado por el éxtasis de la razón arquetípica.

Resumamos de nuevo: La escena analizada nos entrega un diálogo sin sentido de la proporción, donde todos los personajes se expresan igual, antirealista, en el que se conversa—sin excluir la cita ejemplarizante de otros mitos—, sobre las intenciones míticas de los cuadros de Rousseau. Esa conversación, sin embargo, tiene lugar en un ámbito de modernidad manifiesta: una buhardilla de París en el siglo XX. A la vez, el diálogo es interrumpido por la descripción de las motivaciones psicológicas que sostienen a unos personajes que son definidos, en cambio, de modo arquetípico. De entre todos ellos, sólo uno—Fronesis—está inscrito además en un viaje de conocimiento órfico u “odiseico”, en el viaje mítico—iniciático por excelencia⁸ que consigue unir forma y contenido en la novela. En otras palabras, la iluminación de Fronesis le lleva a verse a sí mismo tal y como Lezama Lima nos lo presenta al nivel de la forma, y la forma

de la novela anticipa la visión extática a la que deben acceder sus protagonistas heroicos. Sin embargo, tanto esa forma como ese contenido están atravesados por el imposible. Esa es la razón por la que podemos considerar heroicos a sus protagonistas: ni la forma de la novela es solamente mítica, también es psicológica (pero eso sucedía ya en Platón), ni el viaje de iluminación puede evitar pasar primero por el infierno y el abandono antes de acceder a un dios que ha de producirse, que no viene dado. La quietud e inmovilidad de la imagen mítica, en definitiva, se ve profundamente relativizada o amenazada por un juego de contrastes—también presente en la obra de Rousseau—y por la inclusión en dicha imagen de la interpretación de la misma y del viaje iniciático que da acceso a su iluminación .

La empresa mítico-psicológica de Lezama Lima se dirige tanto contra los trascendentalistas que quisieran ver al mito despojado de toda psicología y vuelto numinoso, “una especie de maná cultural que las más de las ocasiones da en bárbaras y déspotas elaboraciones discursivas” (Bayón 32), como contra la modernidad desencantada y sus críticos ilustrados que quisieran “dominar el mundo vaciándolo de sus partículas míticas, en un nuevo jacobinismo de la razón *imperatrix mundi*, que desecharía sus inflexiones más ancestrales (por su primitivismo), el tiempo inmemorial (por su opaca plasticidad), la pregnancia de sus arquetipos (por su mistificada autoridad)” (32). La poética de la contradicción del autor de *Oppiano Licario* hace visible la posibilidad de una constante doblez

discursiva, un sistema basado en rotaciones sin fin donde lo ancestral se presencializa fugazmente y el mito se realiza en lo psicológico, y donde—al mismo tiempo—queda de manifiesto que los personajes de sus novelas y la voz del poeta caminan tras la huella de sus antepasados y de las viejas y por siempre nuevas configuraciones arquetípicas: la realidad se remitológica.

En un siglo como el XX caracterizado por la eclosión del individualismo (sólo nos referimos a Occidente), por la necesaria reivindicación de las diferencias, por el triunfo de la psicología (ese triste mito de nuestra época, en palabras de Borges), la razón mítica nos escandaliza por su igualitarismo en lo profundo y por sus pretensiones de universalidad y atemporalidad: pero “la semejanza, escribe Lezama Lima, no coincidirá con lo homogéneo”⁹ (328). Una época vanidosa como la nuestra que se autodenomina “moderna” o “posmoderna”, que basa su discurso en la lógica del progreso y de la superación de las viejas supersticiones, reacciona ante la insistencia pertinaz del mito. La razón mítica arremete contra la línea de flotación de una modernidad enamorada de sus propias enfermedades entre las que destaca, una y otra vez, la *hybris* que sucede al mito de Narciso. Pero de igual manera, en la época de *Rashomon* cualquier propuesta mítica no puede soslayar la crisis o el medio luto de la metafísica, la distancia entre los dioses y la esposa de Rousseau que deambula abandonada en un bosque fragmentado de imposible totalidad. La propuesta mítica de Lezama Lima es re-mitificadora, su visión primitiva tan sólo un

simulacro primitivista. La esposa deambula abandonada pero quizás esa sea la razón por la cual podemos describirla como una “gran drama”, una heroína aun mayor puesto que, en lugar de avanzar entre los campos floridos susurrada por los dioses falocéntricos, ha salido ella sola al bosque a buscar el dios que más le plazca.

C) La imposibilidad de la finitud

9) La presencia de la muerte en la obra de Lezama Lima es una incómoda constante que no ha sido estudiada con radicalidad suficiente. Es ante la muerte donde nuestros ejercicios críticos desinteresados muestran su mayor ineficacia, su falta de inspiración, y donde la obra de Lezama Lima logra abrir todavía más el arco de la simulación premoderna o de la rotunda anacronía. La presencia constante de la muerte en la obra de Lezama Lima no engarza, además, con el discurso de la necrofilia romántica ni se aborda únicamente como tema literario de alta alcurnia. La muerte gravita en el centro—el centro invisible e inalcanzable mismo—del sistema poético lezamiano o de la vivencia artística de Lezama Lima, lo cual contrasta con la lúcida reflexión sobre la visión contemporánea y desencantada de la muerte que nos ofrecía George Bataille. Recordémosla:

Lo que más horror nos da es la muerte; y en el sentimiento de lo sagrado, la existencia es vecina de la muerte, como si dentro de un sueño, el contenido de un ataúd nos arrastrara hacia él (...) Porque la vida alcanza su mayor intensidad en el contacto glacial con su contrario (...) No temo decirles, pues, que si ya no tenemos el sentido de lo sagrado, es porque tenemos miedo.

Se ha convertido en un tópico demasiado manido, en el que también abunda Bataille, asegurar que nuestra época esquivaba la muerte y difiere la confrontación con su absoluto inenarrable hasta que ya es—literalmente—demasiado tarde. El propio Lezama Lima, por boca de Cidi Galeb, el tunecino, escribe en *Oppiano Licario* que en las regiones del norte de África—por

influencia de la cultura tanática egipcia, debido a su condición premoderna—, la muerte “está mucho más pegada a la tierra” y que el hombre del norte africano “siente constantemente que la vida va a morir y que la muerte a vivir” (174). Para los occidentales, por el contrario, siempre según Cidi Galeb,

(...) la muerte es una cosa que algún día sucede, unos sienten ese suceso más en la lejanía, y eso les permite dormir con un sueño más acabado, así como en los últimos tiempos se ha puesto de moda sentir la virulencia de la muerte, es lo que algunos llaman la conciencia de la finitud. (174)

Con el movimiento existencialista, después de que Heidegger hablara del hombre como ser-para-la-muerte, entra en la cultura occidental una reflexión de la muerte influida por la tragedia de las dos guerras mundiales y basada en la negatividad, en la conciencia trágica de la finitud de la que habla Cidi Galeb. La obra de Lezama Lima, sin embargo, expone otra idea de la muerte en la que no cabe ni el miedo ni la dimensión trágica. Una idea de la muerte simuladamente premoderna y confusamente protocatólica pero que, como siempre en Lezama Lima, incluye un intento por producir una forma de morir o de sobrevivir la muerte a la altura de nuestros dioses ausentes. En palabras que Lezama Lima repetía a menudo, el hombre comparece en su sistema poético como “ser-para-la-resurrección”. Porque quizás, como decía Rilke en su primera elegía:

(...) Pero todos los vivos
Cometen el mismo error de diferenciar demasiado
Tajantemente. Los ángeles (se dice) con frecuencia no
Sabrían si andan entre los vivos o entre los muertos.

Si leemos cuidadosamente las citas anteriores extraídas de *Oppiano Licario*, reparamos que la palabra que más se repite tiene que ver con la conjugación del verbo “sentir”. Podríamos empezar diciendo que la obra de Lezama Lima no teme a la muerte porque la “siente” de otra manera, porque afronta la muerte como “sentimiento” o como experiencia, como vivencia. Como la vida alcanza su mayor intensidad, decía Bataille, en el contacto con su contrario, estudiaremos en esta sección que la muerte para Lezama Lima actúa como potenciador o sacralizador de vida así como la vida se transforma en un anticipo de la muerte. La experiencia de la muerte en vida supone asimismo la posibilidad de la vida tras la muerte, la muerte como regreso o repetición de la vida: resurrección.

Cuando la posmodernidad crítica se jacta de haber cuestionado el principio de contradicción que subyace en todo discurso o las dicotomías obsesas que componen el mito de la modernidad, cabe sin embargo preguntarse por qué la oposición más primaria, la pregunta primera que tendría que responder toda filosofía, ha quedado relegada a un olvido que apenas Jacques Derrida se ha atrevido a menguar¹⁰. En las siguientes páginas intentaremos demostrar que la obra de Lezama Lima favorece una aproximación a la dialéctica vida-muerte como aporía máxima, como conflicto irresoluble e infranqueable, como “heterodidactics between life and death” (Derrida xviii) que sólo puede pensarse desde una lógica de la aporía o una radical poética de la contradicción. La muerte

en vida o la vida en muerte (resurrección) emergen como el resultado de llevar esa dialéctica aporética hasta sus últimas consecuencias o hasta lo que Lezama Lima denominaba con una de sus más inexpugnables efigies conceptuales: la Resurrección por la Imagen. Más allá de la relación amor/muerte, de la visión del sexo como “petit morte”, cuestiones ya analizadas por la crítica¹¹, en esta sección comprobaremos que la liquidez que Lezama Lima instaura entre el puente que va de la vida a la muerte tiene como resultado más llamativo la dislocación del tiempo de la modernidad entendido como sucesión lineal¹². Dislocado el tiempo, la oposición vida/muerte carece de operatividad. Dislocada la subjetividad (aunque perviva la psicología individual) según el axioma “lo que nos sucede, les sucede a todos”, ocurre otro tanto.

10) Pero habría que decir en primer lugar que el concepto de resurrección en la obra de Lezama Lima no obedece al dogma católico sino a un motivo cristiano vaciado hasta su posibilidad originaria (pre-romana, anti-teológica, protocatólica), espacio en el que conecta con otras culturas precristianas (la egipcia, la persa, la china, etc), que también desarrollaron sus cultos bajo los auspicios del mito de la resurrección: el *Libro de los muertos*, el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*. Para aunar desde el siglo XX el mito de la resurrección, la imposibilidad misma de lo sagrado en tiempos de indigencia y la posibilidad de producir lo sagrado a partir de un vacío, Lezama Lima recurre en primer lugar a una cita de Tertuliano, un

legendario hereje precatólico: “El Hijo de Dios ha muerto; es creíble porque es increíble. Y, habiendo sido sepultado, resucitó; es cierto, porque es imposible”.

En segundo lugar, Lezama Lima recurre a la teoría de la Imagen Creadora o de la Resurrección por la Imagen. Es decir, primero tendremos que definir lo que Lezama Lima entiende por Imagen Creadora o por Genitor por la Imagen, antes de intentar comprender lo que el concepto de resurrección significa en su obra.

En la medida en que es pensable o imaginable, la resurrección es imposible pero cierta. Como la naturaleza se ha perdido, como la lira romántica que cantaba la naturaleza se ha roto, todo puede ser sobrenaturaleza. A Lezama Lima no le subyugan las angustias del “yo” romántico ante un mundo desarticulado o la nostalgia por el paraíso abandonado. En un acto de positividad desaforada Lezama Lima cree necesario—e imposible—crear la realidad de nuevo. Y la Imagen—epítome del sistema poético lezamiano—es la herramienta y el resultado para/de sobrenaturalizar la realidad y para/de sobrenaturalizar la muerte hasta trocirla en resurrección, habitar la muerte, “habitabilizarla”: narrarla. La Imagen lezamiana parte de un presupuesto básico: el tiempo no nos pertenece; la subjetividad—puesto que lo que nos sucede, les sucede a todos—tampoco: “nuestro cuerpo es como una metáfora, con una posible polarización en la infinitud, que penetra en lo estelar como imago (311)”. El tiempo, como leemos en Hamlet, está “out of joint”. Otro tanto podemos decir de cualquier subjetividad: perdidos los valores trascendentales que nos definían, el sujeto es

irrepresentable, su naturaleza, como la del tiempo, se ha perdido. La Imagen lezamiana parte de esa ausencia para inventar un presente dislocado, “out of joint”, barroco, que vence la muerte al incluirla en forma de fantasma—el fantasma de Oppinao Licario, como veremos—que también participa del presente dislocado pero sobrenaturalizado por la fuerza inventiva de la Imagen. Esa invención de la Imagen Creadora o Genitora no imagina, por supuesto, de la nada: “La imagen es concupiscible, dice Lezama Lima, pues tiene que fundamentarse en lo creado para llegar a lo increado creador” (311). El verbo “inventar” significa etimológicamente “in-venire”, “hacer venir” o “dejar venir” de su lugar de procedencia. Cualquier acto performativo, inventivo, tiene tanto de “inauguración” como de “repetición”: inaugura su repetición, re-crea.

El carácter destructivo que teorizara Walter Benjamin “no hace escombros de lo existente por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos (161), pero “como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada” (161). Lo mismo puede decirse de la Imagen Creadora o del sistema poético lezamiano. Si la naturaleza se ha perdido (destruida), si todo puede ser sobrenaturaleza (construcción), nada debería quedar perdido para siempre, si bien la Imagen está obligada “a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo” (Benjamin 169). La ficción o el simulacro de fijeza al que aspira la Imagen lezamiana “hace venir” la mayor cantidad posible de movimiento mediante la concatenación delirante de metáforas o imágenes mínimas que subvierten incluso

las nociones habituales de tiempo y espacio. Como todo y nada está perdido, el todo y la nada nos habitan fantasmalmente: cada presente dislocado rima, anticipa y recoge los presentes pasados y futuros porque “lo que nos sucede, les sucede a todos”. La Imagen lezamiana nos brinda una resistencia, un pararrayos, un imán, el espacio de todas las encrucijadas, que llevará la metáfora a todos los niveles donde pueda dislocarse la causalidad mecanicista: semántico, temporal, espacial, subjetivo.

El Genitor por la Imagen quisiera construir sobre el vacío, puesto que la naturaleza se ha perdido, una realidad total e imposible, suplementaria, inconfigurable, veloz, una segunda naturaleza donde todo puede ser redimido, resucitado en un instante o imagen entendido/a como metáfora del tiempo presente y del ausente. La Imagen resucita el tiempo y, con el tiempo, al hombre, puesto que no puede desaparecer lo que nunca ha existido como naturaleza, como “uno”. Dice Lezama Lima: “Los puntos de la imago al actuar en el continuo temporal borran las diferencias del *aquí* y *ahora*, del *antes* creado y del *después* increado (311)”.

Parafraseando a Benjamin y sus tesis para una nueva filosofía de la historia, aplicándolas a la teoría de la imagen lezamiana (que luego él llevó asimismo a la filosofía de la historia que subyace en *La expresión Americana*), podemos decir que la Imagen subvierte la noción moderna del tiempo, “el tiempo vacío y homogéneo del progreso”. La Imagen de lo no-configurable tiene por

objeto “una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, *tiempo-ahora*” (188). El presente de la Imagen es un presente lleno o siempre por llenar, llenado sobre el vacío, heterogéneo o diseminado, pero siempre un *tiempo-ahora*. En palabras de Lezama Lima, “al ingurgitarse el continuo temporal en la instantaneidad del presente, se convierte en espacio, en metáfora, creado (316)”. La Imagen configura la fotografía de lo no-configurable, la estatua de la imposibilidad, que “relampaguea” y desaparece con “cada presente que no sienta mentado en ella” (Benjamin 180), una cita secreta entre el hoy, el ayer y el mañana, una supra-metáfora de máxima irradiación “aurática” respecto al *tiempo-ahora* de cada presente: “En el flujo (de la Imagen) en un instante se suman todos los fragmentos y se describe una parábola cuyo final se desconoce” (Lezama Lima 316).

Puesto que la Imagen no es de nadie, es impropia hasta para el tiempo mismo, no debe sorprendernos ya que contenga un largo alcance mesiánico: si el “antes” y el “después” son ya metáforas de la duración del *tiempo-ahora*, la Imagen lezamiana redime el tiempo lleno de los que se fueron y de los que se irán, porque los vivos y los muertos, lo visible y lo invisible, comparecen también como metáforas del *tiempo-ahora*, un tiempo-ahora que, no olvidemos, no es configurable del todo. Sin llegar a la compulsión del *Finnegans Wake* de James Joyce, más cerca del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, Lezama Lima llena la Imagen hasta contravenir cualquier ley de la verosimilitud, vista ésta como convención de

una realidad consensuada sobre un tiempo homogéneo. La Imagen no pretende explorar o reflejar la realidad sino, desde una perspectiva constructivista, potenciarla y expandirla hasta que los muertos, resucitados, hablen: “La muerte no puede existir inasimilada por el hombre, que la incorpora de nuevo como visible increado, como resurrección” (316). Oppiano Licario, junto con José Cemí el máximo protagonista de la serie narrativa lezamiana, habla y participa de la acción porque no se ha ido, porque es tan imposible huir del tiempo-ahora como del sujeto metafórico que dice que lo que nos sucede les sucede a todos, que “no estar solo en la vida es un anticipo de la Resurrección” (294). Desde una Resurrección por la Imagen así entendida, Lezama Lima nos entrega también una obra, hemos dicho, mesiánica, una idea de la justicia y hasta una ética que no nos parecen muy diferentes de las que Jacques Derrida ha venido pensando en las últimas décadas.

11) En 1994 Jacques Derrida publica *Espectros de Marx*, un ensayo que trata de repensar la figura de Karl Marx en una época como la nuestra que demasiado pronto ha dado al pensamiento marxista por muerto y enterrado. Pero lo que nos interesa del trabajo de Derrida en esta sección no es el rescate *sui generis* del filósofo alemán sino su reflexión previa sobre el tiempo, sobre una idea de la temporalidad que prepara, en este caso, la relectura de Marx como espectro, como aparecido.

En el exordio de *Espectros de Marx*, Derrida sugiere que la cuestión fundamental sobre el cómo aprender a vivir “sólo tiene sentido y puede resultar justo en una explicación con la muerte” (xviii). A partir de esa premisa, se afirma que “lo que sigue se plantea como un ensayo en la noche” (recordemos la noche de la infancia lezamiana) porque “el aprender a vivir (...) es algo que no puede suceder sino entre vida y muerte. Ni en la vida ni en la muerte solas”.

Anotamos más arriba que la posmodernidad se ha jactado demasiado de prisa de problematizar las oposiciones según las cuales se gestan los discursos que dominan nuestra cultura, y que sin embargo sólo Jacques Derrida se ha tomado en serio algunas de esas contradicciones que nos remontan a las cuestiones elementales—presocráticas, podríamos decir—de la historia de la filosofía. Denostada la metafísica de la presencia (y de la ausencia), tendríamos que añadir que de nuevo Jacques Derrida ha sido el único que ha llevado la crítica de la presencia hasta sus últimas consecuencias, hasta una crítica de la presencia por antonomasia: la presencia del presente.

Como en Lezama Lima, como en Walter Benjamin, el “presente” comparece como tiempo-lleno y ausente, lleno de tiempos y ausente de presencias. El “presente” de Derrida está lleno de muerte, de pasado y de futuro, es un tiempo dislocado, “out of joint”. En consecuencia “la idea del tiempo debe exceder a toda presencia como presencia a sí. Al menos debe hacer que esta presencia sólo sea posible a partir del movimiento de cierto desquiciamiento,

disyunción o desproporción”. El tiempo no sucede según una sucesión de presencias sino según un único “momento espectral”, momento “que ya no pertenece al tiempo, si se entiende bajo este nombre el encadenamiento de los presentes modalizados (presente pasado, presente actual, «ahora», presente futuro)”, puesto que “mañana sucederá, para el «mi vida» o el «nuestra vida», la de los otros, lo mismo que, ayer, sucedió para otros: más allá, pues, del presente vivo en general”. La revelación posterior que nos entrega Derrida en su exordio nos parece aún más insólita:

Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma (...) Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, no está nunca presente como tal. Se trataría, por lo tanto, de aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas.

La radicalización del tiempo-ahora, del tiempo desquiciado, ni presente ni ausente, exige o permite la convivencia y la conversación con los fantasmas de los que ya no están, de los que no están todavía, de los que no están “presentes” —los vivos tampoco lo están—pero reaparecen o deben “hacerse venir” en nombre de una justicia, de un mesianismo sin mesianismo:

Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido.

La pregunta es: ¿a dónde nos conduce esa justicia con los fantasmas desde un presente espectral, lleno de tiempos, esa ética con lo desaparecido y con lo porvenir? No sobreinterpretamos en absoluto a Derrida si concluimos que ese presente espectral nos lleva a una creencia estructural—esto es, sin necesidad de fe alguna—en una suerte de resurrección o sobre-vivencia en la medida en que, dislocada la presencia, el presente y el sujeto, la vida y la muerte apenas se diferencian: la muerte puede experimentarse en vida, la vida perdura tras la muerte como huella de huellas. Dice Derrida:

Esa justicia conduce a la vida más allá de la vida presente o de su ser-ahí efectivo, de su efectividad empírica u ontológica: no hacia la muerte sino hacia un sobre-vivir, a saber, una huella cuya vida y cuya muerte no serían ellas mismas sino huellas y huellas de huellas, un sobre-vivir cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo así como de toda efectividad.

Hay espíritu, escribe Derrida al final de su exordio. Hay espíritus, “y es preciso contar con ellos. No se puede no deber, no se debe no poder contar con ellos, que son más de uno: el más de uno”. O el menos de uno.

12) Como en *Pedro Páramo*, como en *Hamlet* o *La Divina Comedia*, Lezama Lima cuenta con los fantasmas, con los espíritus, conversa con ellos, les hace venir (les convoca), les incluye en el presente lleno y no-configurable, en mitad de todas las encrucijadas, que la Imagen genera. Sus dos novelas, *Paradiso* y

Oppiano Licario, están protagonizadas en gran medida por el fantasma de Oppiano Licario, alter ego adulto de Lezama Lima.

¿Puede un muerto resucitado, un fantasma que no es sustancia ni esencia, ni existencia ni presencia, constituirse en el alter ego de un vivo? Si Derrida afirmaba que solo se aprende a vivir desde la heterodidáctica de la vida y la muerte, podríamos añadir que todo “aprender a escribir” se fragua en una conversación con los muertos (los escritores anteriores, que nuestra voz debe resucitar, cuya voz nos resucita), y en una mirada sobre la vida—que nunca está presente, que no es “contemporánea de sí misma—, *como si* ya estuviésemos muertos, *como si* la vida pudiese verse antes de dejar de formar parte de ella, *como si* pudiésemos acceder a la muerte y transformarnos en fantasmas antes de morir, *como si* fuéramos a vivir siempre. Oppiano Licario constituye, entonces, el alter ego adulto de Lezama Lima porque si hemos definido su sistema poético lezamiano desde una poética de la contradicción, tal sistema debe asimilar la oposición máxima: la de la vida y la muerte. La Imagen espectral que la literatura de Lezama Lima quiere procurar, sólo puede escribirla quien se sabe tan vivo como muerto, ni sustancia ni esencia, ni existencia ni presencia, quien sabe que lo que nos pasa nos pasa a todos. Oppiano Licario o Lezama Lima, la vida-muerte sobre un tiempo-ahora es fantasmagórica: *hauntology*.

Oppiano Licario es un muerto que se aparece en la noche, en la misma noche donde Lezama Lima hacía confluír una mano en la otra, en la misma noche

en la que Derrida planteaba su ensayo. “Lo que desaparece en el día, aparece en la noche”, piensa José Cemí. La noche como metáfora—fantasmal por sí misma— del fantasmal tiempo-ahora, se nos describe como un “bulto inapresable”, un ejercicio de trapecio “sin representación”, como Imagen Creadora donde el instante se hace tiempo-lleno, donde el pasado y el futuro, los muertos y los vivos, pueden sentarse a conversar. Oppiano Licario, “dueño de fabulosos recursos para tocar la aldaba y seguir conversando”, visita a Cemí para que éste sienta “la imposibilidad de la finitud (257)” y para que él, Oppiano Licario, pueda sellar su supervivencia a través de la huella dejada en Cemí. Como un Cide Hamete Benengeli (o Berenjena), Oppiano Licario, mitad fantasma y mitad duende, vuela sobre la noche habanera, da volteretas, se toma una cuarta copa, da palmadas, “adquiría la horizontalidad de un pájaro y volaba rompiendo en lluvia los cristales del aire” (262). Lo verdaderamente relevante, sin embargo, es que la vida de Oppiano Licario “había tenido la misma fuerza germinativa que la muerte, ahora, en la muerte, tenía la misma fuerza germinativa que en la vida. Antes evaporaba en el sueño, ahora era la misma evaporación” (263). O dicho de otro modo: “Cuando murió (Licario) ya estaba acostumbrado a prescindir del cuerpo” (383), a prescindir de su presencia. Alter ego maduro de Lezama Lima, ya estaba muerto antes de morir, ya experimentaba la vida como anticipo de la muerte, como Imagen, como tiempo lleno: “Licario en su madurez, atravesaba ese parque como

si estuviera muerto, la muerte hecha dos porciones desiguales por el ruido de una lancha, pero ese ruido como en la muerte, aumenta el grosor de la noche” (265).

Como sucede siempre en la obra de Lezama Lima la forma y el contenido se corresponden. La Imagen, el presente-lleño en el que vivos y muertos, pasados, presentes y futuros, conviven, es experimentada por aquellos personajes iluminados que han accedido a un grado superior de conciencia que potencia y sacraliza la vida al ponerla en conversación con la muerte, que “aumenta el grosor de la noche” en tiempos de indigencia trascendental. Personajes como Cemí, Ynaca, Fronesis y Licario no sólo viven en la Imagen de la novela sino que se saben Imagen, espectros en un tiempo-ahora –y no sólo arquetipos, como vimos en la anterior sección. Son conscientes de la forma sin configurar que les aloja. Viven sin presencia, fantasmalmente, como ángeles rilkeanos a medias entre la vida y la muerte. Experimentan la Resurrección por la Imagen, el mesianismo sin mesianismo (“la ausencia de respuesta”, leemos en *Paradiso*), la muerte antes de la vida y la vida después de la muerte. Saben que resucitan porque ya se han desprendido en vida, por así decir, de la metafísica de la presencia, de todo lo que muere porque tampoco vive, de lo que quiere vivir sin contacto con la muerte, de la muerte como metafísica de la ausencia. No pierden la calma; dan la impresión de comprender todo lo humano desde la distancia de la muerte y de saborearlo con la intensidad de una supravida; apenas dudan y si dudan—como Fronesis ante Champollion—es sólo para recobrar el impulso; habitan un mundo encantado, una

realidad sobrenaturalizada, sagrada, en medio de los escombros de la modernidad; caminan por la Habana o por París en estado de trance y de gracia; la muerte no les aterra porque “la muerte es un éxtasis” (410) que la vida anticipa.

Mahomed, el nuevo amigo de Fronesis, entra también dentro de la categoría de los personajes iluminados, de los que pueden contemplar y disfrutar la Imagen que les habita. Por eso, cuando mueren sus padres, dice algo que nos recuerda a lo que el propio Lezama Lima experimentó en su infancia tras la temprana muerte de su padre: “Sabía que mi madre, mi padre y mi yo éramos ya la nada, y que sólo las imágenes dejaban sus sombras al pasar de la finitud mortal a la infinitud de la muerte” (210). Y más adelante, a modo de resumen de todo lo antedicho, transcribimos una larga cita tras la que podremos concluir que sólo la presencia nos lleva a la muerte, sólo el sujeto trascendente—paradojalmente—muere, el individuo firme, la identidad configurable, identificable y no espectral¹³. El sujeto moderno morirá “con toda su lepra” (398); morirá quien decida afianzar únicamente su diferencia; sólo muere quien está solo:

Cuando llegué a mi casa, ofrecía un aspecto desusado. Los familiares de mi madre lloraban. Mi padre me apretó el cuello con cariño, sus manos estaban muy frías. Me llevó con mucha lentitud a la cama, donde me señaló a mi madre sin vida. Digo sin vida, por no poder usar la palabra muerte. Ese mismo día fue cuando más se agudizó en mí esa sensación de transparencia que me causaban mi padre y mi madre, me pareció que la región que ella ahora ocupaba era la misma de siempre. Su ausencia en días posteriores sólo lograba oírla más, verla más a mi lado, sentir que sus cuidados para mí se hacían de una delicadeza que me la hacían más visible.

A mi padre, lo seguía siempre viendo al lado de mi madre. No podía decir siquiera que a mi madre no la veía, pues mis sentidos parecían que sólo existían para darme testimonio de ella, después de su muerte. No me hablaba, pero si me hubiera hablado entonces sí me parecería que no existía. Su presencia sólo lograría preguntarle a mi madre por ella. (211)

13) Pero no querríamos concluir esta sección sobre la imposibilidad de la finitud sin rendir un pequeño homenaje a Jacques Derrida, una suerte de despedida o de saludo a quien pocas fechas antes de su muerte concedió una última entrevista que ha sido recogida en el libro *Learning to Live Finally*¹⁴. Esa última entrevista será algún día leída como uno de los documentos más emocionantes y singulares de la historia moderna de la filosofía occidental.

Enfermo de cáncer, activo hasta el final, Jean Birnbaum incita a Derrida a conversar sobre *Espectros de Marx*, libro crucial, según Birnbaum, que abre con un “exordio enigmático” y con la pregunta sobre el cómo aprender a vivir por fin.

Derrida contesta:

Bien, vale, pues para responder, yo, sin más rodeos a su pregunta, no, nunca he aprendido a vivir. ¡Pero ahora, en absoluto! Aprender a vivir debería significar aprender a morir, a tener en cuenta, para aceptarla, la mortalidad absoluta (sin salutación, ni resurrección, ni redención). (24)

Desde Platón, desde la muerte ejemplar de Sócrates, la gran interpelación de la filosofía se ha basado en el aprender a morir, en la aceptación serena de la

muerte o en el “bell morir” que, cantaba Petrarca, “tuta la vita honora”. Continúa

Derrida:

Yo creo en esa verdad sin ser capaz de resignarme a ella. Cada vez menos. No he aprendido a aceptarla, la muerte. Todos nosotros somos supervivientes en ciernes (...) Por eso yo me quedo ineducable respecto a la sabiduría del saber morir o, si tu prefieres, del saber vivir. (25)

Y más adelante:

Como, en aumento, ciertos problemas de salud se hacen presentes, la cuestión de la supervivencia o de la demora, que siempre me ha atormentado (haunted), literalmente, a cada instante de mi vida, de manera concreta e infatigable, se colorea de otro modo a día de hoy.

Como vimos en Lezama Lima, la cuestión de la supervivencia estuvo desde el comienzo ligada a la crítica derridiana a la metafísica de la presencia. Pero esa supervivencia no exige ningún acto de fe, ningún sentido que el creyente debe añadir: es originaria, estructural.

Siempre me interesé por esa temática de la supervivencia, en la cual el sentido no se añade al vivir o al morir. Es originario: la vida es supervivencia. Sobrevivir en sentido corriente quiere decir continuar viviendo, pero también vivir tras la muerte (...) Todos los conceptos que me han ayudado a trabajar, destacadamente aquellos como el del trazo o lo espectral, estaban ligados a este “sobrevivir” como dimensión estructural y rigurosamente originaria. (26)

Aprender a vivir, dice Derrida, es siempre narcisista: se quiere vivir tanto como sea posible, salvarse, perseverar, y cultivar todas las cosas que siendo más grandes y potentes que uno mismo, forman parte de ese pequeño “yo” que

desbordan y fantasmagorizan por todas partes. Aprender a escribir consiste, en consecuencia, en devenir aparición-desaparición, “como ese espectro ineducable que no habrá aprendido a vivir jamás” (32). El trazo que deja la escritura significa a la vez la muerte y la esperanza de que me sobreviva. Pero esa esperanza no es ambición de inmortalidad sino, de nuevo, estructural: el hombre, repetía Lezama Lima, es ser-para-la-resurrección.

Mucho antes de las experiencias de supervivencia que son las más del presente, he señalado que la supervivencia es un concepto original, que constituye la estructura de aquello mismo que llamamos existencia. (51)

Por último, la supervivencia no está más del lado de la muerte. El contacto con la muerte sacraliza la vida, la potencia:

Todo lo que vengo diciendo (...) de la supervivencia como coimplicación de la oposición vida-muerte procede en mí de una afirmación incondicional de la vida. La supervivencia es la vida más allá de la vida, la vida más que la vida (...) La supervivencia no es simplemente lo que queda, sino la vida más intensa posible. (52)

D) Poética de la contradicción

14) Pero descendamos un poco, por si fuera necesario. Reparemos en que la sección anterior en modo alguno nos ha hecho tocar cielo, sino hollar fondo, allá donde la vida y la muerte se comprenden sin resolverse jamás. Subrayemos una vez más que el “ascensus” o la iluminación que propugna la obra de Lezama Lima y que tiene a la Imagen Creadora por “sacramento”, precisa e integra la metáfora del descenso y, en todo caso, no se entiende sin lo que advertimos en las primeras páginas de este capítulo: la obra de Lezama Lima está basada en un sistema de contradicciones o en una lógica de la aporía. El ascenso y el descenso, la epifanía y la revelación, el dios oculto y la sacralidad que no se “evita”¹⁵, la vida y la muerte, lo mítico y lo psicológico, el simulacro premoderno y el excesivo develamiento, incluso lo grave y lo humorístico, etc, marcan una literatura en un estado voluntario de permanente tensión que los primeros versos del poema titulado “Discordias” aciertan a recoger:

De la contradicción de las contradicciones,
la contradicción de la poesía,
obtener con un poco de humo
la respuesta resistente de la piedra
y volver a la transparencia del agua
que busca el caos sereno del océano
dividido entre la continuidad que interroga
y una interrupción que responde. (*Poesía completa* 373)

Rayner María Rilke decía que la poesía aspira a “la pura rosa de la contradicción”. No debe extrañarnos entonces que el oxímoron—junto con la

metáfora—sea la figura dominante de la retórica lezamiana¹⁶, tan rilkeana en muchos aspectos. La poesía, escribió Lezama Lima, es “un caracol nocturno sobre un rectángulo de agua”. Convendría en primer lugar detenernos en este aforismo, tomarnos en serio su acumulación alucinada de metáforas contradictorias antes de que constatemos en esta última sección que lo sagrado en la obra de Lezama Lima comparece como un descenso progresivo a los infiernos, un viaje de la luz o de las Luces a la oscuridad, hasta ese fondo donde las contradicciones colapsan y lo bello y lo terrible, lo etéreo y lo mundano, lo trascendente y lo cómico (como veremos después), están obligados a convivir.

“La poesía es un caracol nocturno sobre un rectángulo de agua”. Veamos: el primer oxímoron nos entrega un “caracol” calificado inesperadamente de “nocturno”. Desconocemos en qué se diferencia un “caracol nocturno” de otro “diurno”, pero el caracol, como dice la canción infantil, “saca sus cuernos al sol”. El caracol, desde este punto de vista, es un animal relacionado con lo diurno, y con lo diurno o solar después de la lluvia. Detengámonos ahora en la segunda parte del aforismo: “rectángulo de agua”. Desde Heráclito el agua viene a simbolizar siempre lo que fluye, la vida misma que va a dar a la mar, que es el morir. La expresión “rectángulo de agua” es por lo tanto contradictoria en sí misma. Quisiera designar un agua estática y ordenada, un charco geométrico, o acaso la posibilidad de una tormenta en un vaso de agua, el movimiento, lo que fluye, adentro de la quietud. Pero pueden observarse más oposiciones en el

célebre aforismo lezamiano. La imagen del “caracol” contrasta con la idea del rectángulo; el caparazón del caracol simboliza la espiral, la circularidad infinita y sin cierre, mientras que el rectángulo, el cuadrado, simboliza lo contrario, lo finito y cerrado, la jaula donde encerrar a la bestia cornuda. Al actuar la espiral sobre el rectángulo obtenemos la imposible “cuadratura del círculo”. Sigamos: “nocturno” y “agua” también se contradicen. Lo nocturno representa lo circular (no lo espiral) y el agua representa lo lineal. A la vez, en la primera domina la oscuridad, la transparencia en la segunda, etc. En definitiva, el aforismo de Lezama Lima, “la poesía es un caracol nocturno sobre un rectángulo de agua”, es inagotable, nos entrega una miríada de imágenes contrapuestas que comprimen en unas cuantas palabras el sistema poético lezamiano sin excluir tampoco un gesto humorístico: el aforismo compara a la poesía con un caracol, un animal sin excesivo prestigio pero que simboliza lo escondido tanto como lo terrestre, lo que se arrastra dejando tras de sí un rastro húmedo. En el inicio del siguiente poema, “Nacimiento del día”, se insiste en los símbolos geométricos contradictorios y sin embargo interdependientes: el círculo por sí solo—pura presencia plena—impediría la visión del río y lo cuadrado o rectangular simboliza la muerte o la ausencia.

Su casa era el espacio de la mañana,
la geometrización era impía.
Insertar una casa en un círculo
era suprimirle la visión del río.
El cuadrado era la casa de la ausencia o de la muerte. (*Poesía completa*
419)

La geometría es “ímpía”, su saber exacto nos avasalla y mutila. Lo circular o trascendente—la presencia—no nos deja ver el río de la vida, pero el cuadrado sin circularidad nos condena a la ausencia total, a la muerte sin éxtasis. Ambos símbolos, el del círculo o ascenso, y el del cuadrado o descenso son necesarios. El sistema poético lezamiano se fragua en la relación que entablan los contrarios sin menoscabo ni gloria de ninguno de ellos. Como resultado de la poética de la contradicción, el sistema lezamiano sólo puede decantarse mediante una suerte de “barroco sustancializado”, un “laberinto de clara vía” (André Gide), una “claridad desesperada” (Paul Valery) o una batalla encarnizada entre, por así decir, Góngora y San Juan de la Cruz.

15) Pero decíamos sobre todo a partir de una reflexión de Bataille que lo sagrado en el siglo XX “ha muerto por demasiada elevación de espíritu”, porque se volvió “demasiado puro” y no lo “bastante aterrador”. El barroco sustancializado de Lezama Lima obedece de nuevo, desde otro ángulo, a la famosa frase de Pascal: “Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser sobrenaturaleza”.

Hemos escrito ya mucho sobre uno de los sentidos de esta cita. Puesto que la naturaleza se ha perdido en un mundo desencantado, hay que producirla, imaginarla, segregarla. Ahora queremos hacer hincapié en ese “todo” puede ser sobrenaturaleza. “Todo”, cualquier cosa, desde lo más exquisito hasta lo más cotidiano. La poesía, recordemos, es un caracol tanto o más que un unicornio.

Decía Lezama Lima que los griegos no tenían “fe en la mentira primera”. El mito platónico de la caverna instaura la división entre apariencia y verdad, nos conmina a un mundo bajo sospecha donde la realidad ha de ser trascendida hasta llegar a la pureza de la Idea. Por el contrario, el entero sistema poético lezamiano, y hasta el viaje que va del impresionismo sinfónico de los primeros poemarios de Lezama Lima hasta la poética de lo transcotidiano de un libro como *Fragmento a su imán*, podría interpretarse antiplatónicamente como una progresiva y descendente apropiación de lo mundano, de las apariencias, de las mentiras primeras y hasta de los desechos por parte de Lezama Lima, un viaje órfico que no persigue trascender las sombras de la caverna sino redimirlas todas, hacerlas necesarias y no coyunturales: las sombras de la caverna, parece decirnos Lezama Lima, no son superables y mucho menos desdeñables.

Si Gadamer escribía que del prejuicio se sale por el camino del prejuicio, Lezama Lima defiende que “todo” puede ser sobrenaturaleza en un rejuego constante entre lo inmanente y lo trascendente que deriva en un barroco sustancializado, impuro, que no aspira a las esencias de la Idea y que se presenta como único modo de integrar y redimir la heterogeneidad de ese todo ya sobrenaturalizado. El trascendentalismo de Lezama Lima, si todavía podemos denominarlo así, acomete la contradicción de devolvernos a la “cosa”: porque la verdadera idea se ha perdido, la Idea no quiere—ni puede—escapar de la caverna, sino alumbrar lo condenado y lo despreciado, trasuntos ahora de la Idea misma

también sustancializada. En carta de septiembre de 1971, de acuerdo a su particular discurso protocatólico que tanto influyó en Lezama Lima, escribe María Zambrano: “Y todo contiene su Poesía, Cántico de alabanza, sacrificio aceptado, gozo. Las sales amargas de este Valle se han hecho piedra de vida” (243). El descenso progresivo que la obra de Lezama Lima acomete, la lenta redención de “todo” lo mundano, de lo impuro, de lo aterrador y hasta de lo frívolo (capítulo 3), también es captado por Zambrano en carta de junio de 1975: “Su palabra amigo Lezama, poeta, se va dando cada vez más suelta de la gravedad” (255). Finalmente, en las últimas líneas de la misma carta, Zambrano acierta a expresar con enorme clarividencia la interpretación descendente y redentora, sagrada en tiempos secularizados, que venimos sosteniendo en esta sección:

Y gracias por su vino y por su légamo. Tuvo Ud. Siempre la virtud de que los íferos, lo de abajo, lo que queda, aparezca salvado sin dejar su ser. Dios se lo pague. (256)

“Salvado sin dejar su ser”, redimido sin ser superado, trascendido sin ser borrado. No erramos al afirmar que del barroco sustancializado de Lezama Lima se desprende—como vimos desde de su concepto de la Imagen Creadora—, una idea de la justicia y hasta una ética mesiánica sin mesianismo, sin mensaje. Así lo observaba también María Zambrano, de nuevo, en carta a Lezama Lima fechada en noviembre de 1953: “Me gusta eso, sabes: la virtud de la justicia que veo no te falta en tus Entrevistos. Tú nunca dejas de hacer poesía y haciéndola te llegas hasta la justicia” (226).

16) La poética de la contradicción lezamiana, entonces, deriva en un barroco sustancializado donde, como la naturaleza se ha perdido, “todo” puede ser redimido o sobrenaturalizado o salvado sin abandono de su ser. Sin embargo, se esconden nuevos alcances—o nuevas contradicciones—a partir de este planteamiento dominado por una voluntad de hierro, la de Lezama Lima, y por un optimismo desconcertante.

Advertimos más arriba que el develamiento acaso excesivo de su sistema poético, la neurosis autoexplicativa que atraviesa su discurso, no sólo nos habla del gigantismo que atraviesa la obra de Lezama Lima sino, indirectamente, de una ansiedad infinita por lo sagrado que se presta a ser interpretada como un síntoma de impotencia ante las dudas que le genera su propia obra en un horizonte desencantado. Porque el sistema poético lezamiano está condenado al fracaso y tiene a la imposibilidad como acicate inicial y como horizonte de expectativas, no podemos dejar de advertir también que la monstruosidad megalómana del barroco sustancializado de Lezama Lima da, literalmente, risa. Y por si fuera poco, además de dar risa, la produce. Consideramos decisivo señalar que Lezama Lima introduce el humor en su obra anticipándose al que su propuesta pudiera suscitar en el lector moderno, una suerte de duda hiperbólica, de gran risotada que asume la imposibilidad misma de su sistema pero que celebra alegremente la tentativa o el viaje.

El humor de Lezama Lima—sobre el que, insistimos, profundizaremos en el capítulo 3 desde la perspectiva del movimiento “camp”—, consigue el propósito de distanciar su obra del propio sistema que la sostiene, lo relativiza, a la vez que le da otra vuelta de tuerca consanguínea, sin embargo, al barroquismo del mismo: también el humor y la imposibilidad resultan sustancializados, redimidos. El humor de Lezama Lima actúa, entonces, según una dirección doble: la apoteosis de su obra, su mesianismo, el viaje a los infiernos, produce una irrisión como consecuencia de la inconmensurabilidad de la misma, porque no somos dioses, porque la tentativa está condenada al fracaso. Pero la irrisión produce asimismo una apoteosis porque aclara fugazmente la imposibilidad misma del sistema y la posibilidad, aun así, de sonreír ante su fracaso. Recurramos de nuevo a George Bataille para explicar este punto.

Pensadores como Sigmund Freud o como Bergson intentaron sistematizar una teoría de la risa sin duda meritoria y de sutiles alcances, pero en 1953 George Bataille escribió un ensayo titulado “No-saber, risa y lágrimas” que logra conceder a la risa un heterodoxo valor trascendental más allá de su realidad fisiológica o psicológica. Para Bataille la risa se manifiesta como reacción ante lo desconocido, ante la sorpresa sofocante. Podemos hacer reír, sabemos cómo hacerlo, podemos definir con bastante precisión los diferentes temas de lo risible y su *modus operandi*, pero “¿podemos decir que conocemos de verdad lo

risible?”, se pregunta Bataille. Él mismo se contesta: la equivocación central de los que han querido hablar sobre la risa fue haber aislado lo risible.

La risa o el humor que suscita la obra de Lezama Lima, podríamos decir después de Bataille, no comparece aislada, no está inserta en ninguno de los géneros cómicos al uso, no precisa de chistes, sino que la aparición del humor aparece directamente relacionada con la experiencia de lo sagrado, de lo desconocido, y con la experiencia de su fracaso, con la imposibilidad: el mito de Tántalo como gag cómico. No obstante, el ensayo al que nos estamos refiriendo va aún más lejos. Según Bataille—opinión que suscribiría Borges—, la risa es “el dato primero y quizá incluso el dato último de la filosofía (119)”. En consecuencia, la risa será también el dato primero y último del sistema poético lezamiano o de todo sistema que tenga por objeto un reencantamiento del mundo en el que, en cuanto reencantado, los encantos del humor no pueden quedar excluidos, y en el que, en cuanto ese reencantamiento y sistema poético es imposible, sólo nos resta una risa que a su vez ilumina o encanta fugazmente. La experiencia de la risa al principio o al final de todo sistema, por tanto, no excluye al sistema mismo, tan sólo lo ahoga o lo distancia sin por ello empobrecerlo, más bien al contrario: “Podía retomar en mí, concluye Bataille, todos los movimientos de la experiencia religiosa, y confundirlos con la experiencia de la risa, sin que resintiera en nada esa experiencia religiosa como empobrecida (123)”.

El sistema poético lezamiano basado en el principio de la contradicción, en la redención de lo despreciado, en el sujeto fantasmal y el tiempo dislocado, no podría dissociarse de un componente humorístico como reacción ante lo desconocido (la naturaleza, lo conocido, se ha perdido), ante la sorpresa sofocante del barroco sobrenaturalizado o ante el fracaso implícito a todo sistema. En relación a lo señalado más arriba, la experiencia no aislada de la risa, del humor lezamiano, debe situarse además en la línea general de lo sagrado sin religión, de lo sagrado como estricta vivencia que se regocija en el fracaso, en la postergación de la solución o en la imposibilidad de lo sagrado mismo. El humor, un humor en ocasiones agónico (“lo cómico es lo agónico”, escribe Lezama Lima en su poema a Virgilio Piñera), sin duda cruel pero siempre alegre, se torna en la reacción psicológica y mundana ante la experiencia fracasada de lo sagrado o acaso en la experiencia sagrada misma vaciada de toda pesadumbre monoteísta: el que ríe no necesita la esperanza.

Así entendido, el sentido del humor de Lezama Lima emparenta con el humor que Walter Benjamín atisbara en Franz Kafka. En el capítulo 3, no obstante, comprobaremos que en la obra de autor de *Paradiso*, especialmente en su narrativa, el humor digamos metafísico alcanza formas más impuras, más mundanas o “descendidas” que la visibles en el judío de Praga. Sin ese humor, el metafísico y el mundano, ambos claves en el sistema poético o barroco

sustancializado de Lezama Lima, no podríamos interpretar—como procuraremos a continuación—el poema “Rapsodia para un mulo”.

La poesía era para Lezama Lima un caracol nocturno sobre un rectángulo de agua. La vivencia del hombre sobre el tiempo-lleno que genera la Imagen Genitora comparece en este poema de la Imagen del descenso de un mulo en el abismo donde vida y muerte ya no se distinguen.

17) Incluido en el poemario *La fijeza* (1949), “Rapsodia para un mulo” es uno de los poemas de Lezama Lima que más ha sido trabajado por la crítica¹⁷, casi siempre en clave de *ars poética*. En nuestro análisis demostraremos cómo en el poema se dan todas las características de la obra de Lezama Lima que hemos estudiado en este capítulo: el reencantamiento del mundo, la subjetividad mítico-heroica, la imposibilidad de la finitud, la mística protocatólica, la poética de la contradicción, el develamiento excesivo, el descenso progresivo a los infiernos como vía de iluminación, la fe en la sobrenaturaleza, la redención de lo caído, el humor metafísico y hasta el mundano; el poema está protagonizado por un mulo, nada menos.

Empecemos por el título del poema. La rapsodia es una pieza musical característica del romanticismo compuesta por diferentes partes técnicas unidas libremente y sin aparente relación entre sí. Frecuentemente la rapsodia está dividida en dos secciones, una dramática y lenta, y otra más rápida y dinámica.

Aunque no estamos muy seguros de que el poema de Lezama Lima responda exactamente a la estructura básica de la rapsodia, no debe extrañarnos la elección para el título del poema de esa pieza musical por cuanto tiene de barroca, de contradictoria, de fragmentada en múltiples derivas que sin embargo organizan un conjunto. Más relevante nos parece la elección de un mulo como protagonista paródico-heroico del poema, elección que contrasta, por supuesto, con la forma elevada que el poema promete desde el título. Se trata de una rapsodia, pero de una rapsodia para un mulo.

El mulo es un animal descastado, artificial, producido, resultante del cruce del caballo y del asno: se podría decir que el mulo, además de un animal, es una metáfora y casi un oxímoron, una suerte—por su naturaleza doble—de cuadrúpedo mitológico. De mayor tamaño que el asno, ha sido utilizado generalmente como bestia de carga por su gran fortaleza y resistencia, perfecto para la tentativa por lo imposible en el que Lezama Lima va a ubicar a su héroe. El mulo combina las mejores cualidades de sus progenitores: posee la sobriedad, la paciencia y el paso seguro del asno, y el vigor, la fuerza y el valor del caballo. Es importante advertir la excepcionalidad o anomalía del mulo: las mulas suelen darse con mayor frecuencia porque los genes son más compatibles cuando el burro es el padre y la yegua la madre, y no al revés, como sucede con el mulo. Otro dato relevante para la comprensión del poema es que los mulos acostumbran a nacer estériles, algo que no sucede con las mulas en todos los casos. Puesto que la

naturaleza del mulo está perdida y se pierde sin cesar, cada mulo es el producto de una contradicción nueva, su naturaleza producida o segunda naturaleza empieza y termina con él. El mulo se nos presenta como el sujeto perfecto para el sistema poético lezamiano.

En un viaje de dirección opuesta al que observamos, por poner un ejemplo, en los poemas de Fray Luis de León, “Rapsodia para un mulo” signa poéticamente el descenso progresivo, a través de “las sucesivas coronas del desfiladero” (o esferas “terrestres”) de un mulo en un abismo sin fondo. Lentamente, como en la sección primera de una rapsodia, el poema comienza con los siguientes versos:

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.
Lento es el mulo. Su misión no siente. (*Poesía completa* 143)

A partir de esos versos el poema se desgrana en una serie de metáforas difícilmente interpretables de modo unívoco al servicio de una Imagen, un tiempo-lleno, que disloca a todos los niveles la causalidad mecanicista: semántico, temporal, espacial, subjetivo. El “destino” del mulo, se nos dice, se encuentra frente a una “piedra”, frente a lo difícil (lo estimulante) y lo imposible. Sin embargo, esa piedra “sangra creando la abierta risa de las granadas”, el humor como resultado ante inconmensurabilidad del viaje. Por la misma lógica, el mulo tiene “la piel rajada”, pero eso significa “un pequeño triunfo en lo oscuro”, señal de que el mulo se va abriendo camino. El “agua de los ojos” del mulo nos habla

asimismo de que ya recorre “lo oscuro progresivo y fugitivo”. El mulo no siente su misión, decía el poema, pero la misión existe. El “centro” de esa misión es la “carga de plomo” en las entrañas necesaria para continuar indefinidamente “cayendo en el abismo”.

El mulo no tiene “alas”, y de tenerlas, son “alas ciegas”. La “carga de plomo” impide su “dispersión” en la caída. El mulo está, escribe Lezama Lima, “seguro”. Se encuentra nada menos que “fajado por Dios”:

Seguro, fajado por Dios,
entra el poderoso mulo en el abismo.
Las sucesivas coronas del desfiladero
—van creciendo corona tras corona—
y allí en lo alto la carroña
De las ancianas aves que en el cuello
muestran corona tras corona. (144)

La complejidad del poema es aquí extraordinaria. El mulo, que es poderoso, mitad caballo mitad asno, entra en el abismo, atraviesa sucesivas esferas (esferas no celestes) que van creciendo progresivamente, que nunca terminan, donde el fondo—que no el cielo—no se alcanza a divisar. En ese cielo, mientras tanto, la “carroña” de las “ancianas aves” (acaso la antigua trascendencia) muestra sin embargo el camino de abajo. En sus cuellos se reflejan las mismas esferas o “coronas” progresivas en un ámbito sagrado de correspondencias mutuas.

El poema continúa con la siguiente revelación: el mulo, que otrora parecía poderoso, “no puede, no crea ni persigue”, lo cual equivale a preguntarse, “¿no

siente, no ama ni pregunta?”. Claro que ama, se nos responderá más tarde. Como el ciempiés “goza en la encrucijada”, el mulo ama en todas las direcciones:

Su amor a los cuatro signos
del desfiladero, a las sucesivas coronas
en que asciende vidrioso, cegato,
como un oscuro cuerpo hinchado
or el agua de los orígenes,
no la de la redención y los perfumes.
Paso es el paso del mulo en el abismo.

El mulo ama en todas direcciones, por eso su descenso en el abismo es también un “ascenso” ahora. Un ascenso ciego, sin embargo, oscuro, sin perfumes ni redención posible. ¿No hay redención para el mulo? Sigamos leyendo porque, en la siguiente estrofa, se nos dice de repente que “el don ya no es estéril”. El mulo, el animal estéril, ya no lo es. Si antes no podía, no creaba, no perseguía, ahora “su creación (es) la segura marcha en el abismo”. El mulo ha entendido mientras cae que no hay meta, que la creación se encuentra en el estricto descenso. El mulo, se añade, ya es “amigo del desfiladero”, el “agua de sus ojos”, sus “sucias lágrimas”, “son en la redención ofrenda altiva”:

En el sentado abismo,
paso a paso, sólo se oyen,
las preguntas que el mulo
va dejando caer sobre la piedra al fuego. (145)

El viaje continúa, al mulo “la piel le tiembla”, pero “ya se acostumbra” a estar clavado y a caer en “lo oscuro sucesivo”. Dios aprieta la faja del mulo, le

exige todavía más, “y lo hincha de plomo como premio”, para que siga cayendo en el abismo. En ese momento el poema necesita hacer una aclaración:

Ese seguro paso del mulo en el abismo
suele confundirse con los pintados guantes de lo estéril.
Suele confundirse con los comienzos
de la oscura cabeza negadora. (146)

No existe negatividad ninguna en la caída del mulo en el abismo. Decía Fina García Marruz, amiga de Lezama Lima: “Todo el que haya habitado su poesía sabe que ella hizo del descendimiento órfico en las sombras condición misma de la ascensión de los cuerpos a la luz” (García Marruz 243). El objetivo de la metáfora del descenso es la redención de la mentira primera, la sustancialización de lo mundano. Pero después de la aclaración, de la necesidad de Lezama Lima por explicar su obra, de incluir en el mito del mulo en el abismo la interpretación del mito mismo (develamiento excesivo en el que nunca incurriría San Juan de la Cruz), viene la imprecación. Lezama Lima siente la necesidad de defender su obra en tiempos de indigencia y de lecturas desinteresadas, y a continuación de atacar, de denunciar el desencantamiento de su época reducida ahora a un “tú”:

Por ti suele confundirse, descastado vidrioso.
Por ti, cadera de lazos charolados
que parece decirnos yo no soy y yo no soy,
pero que penetra también las casonas
donde la araña hogareña ya no alumbra
y la portátil lámpara traslada
de un horror a otro horror.
Por ti suele confundirse, tú, vidrio descastado,

que paso es el paso del mulo en el abismo. (1460)

Yo sí soy, yo sí soy, parece gritar el poema, por el contrario. Y acto seguido: “la faja de Dios sigue sirviendo”. “Rapsodia para un mulo” se acerca a su final, a la iluminación que vaticinamos, y las metáforas se oscurecen todavía más, apenas se dejan esclarecer, la velocidad es máxima. La caída del mulo, “terrible vertical trenzada de luminosos puntos ciegos”, “arroja el sentido” y la faja de Dios “aprieta el gesto posterior a toda muerte”. Los ojos del mulo parecen entregar al abismo un “húmedo árbol”, “árboles visibles” y en sus músculos “árboles que la música han rehusado”. “Árboles de sombra” y “árboles de figura” que han llegado por fin a la “última corona desfilada”. Antes de continuar y concluir la lectura del poema, ¿qué quiere decir Lezama Lima aquí con la alusión a los árboles?

En las mitologías célticas el árbol suele simbolizar el conector entre lo telúrico y lo celeste. En la mitología católica la presencia del árbol es una constante desde *El Génesis*. Debajo de un árbol Siddharta Gautama se transformó en Buda por primera vez. Con significados variables, el símbolo del “árbol” ha sido muy utilizado también por Lezama Lima tanto en su poesía como en su narrativa. En el mismo poemario al que pertenece “Rapsodia para un mulo”, *La fijeza*, Lezama Lima dedicó una serie de poemas dedicados al tema y titulado “Variaciones del árbol”. A lo largo de los cuatro poemas que constituyen la serie, el símbolo del árbol tiende a representar lo “natural” que la noche destruye y que

sólo el artificio puede restaurar y transformar en sobrenaturaleza. Coincidimos con Emilio Bejel cuando sostiene que, en los versos últimos de “Rapsodia para un mulo”, el árbol “de sombra” representa la naturaleza y el árbol “de figura” o de Imagen representa la sobrenaturaleza, el “árbol que queda en el lugar de la naturaleza ausente, que sirve de sustancia al mundo de la Imagen que sustituye la ausencia de naturaleza en sobrenaturaleza” (64). Esta interpretación se confirma a continuación con los dos versos que cierran la estrofa:

Y en el cuello del mulo nadan voces
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo. (147)

El abismo no es el vacío sino el haz barroco de la sobrenaturaleza que nos entregan las voces que nadan en la Imagen Genitora. Recuperando las metáforas diseminadas a lo largo del poema, desde un lenguaje de una autoreferencialidad extrema, la última estrofa de “Rapsodia para un mulo” termina constatando el éxtasis tembloroso del mulo heróico:

Paso es el paso, cajas de agua, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo. (147)

Ya lo dijo Rilke en su elegía décima: “Y nosotros, que pensamos en la dicha creciente, sentiríamos la emoción que casi nos consterna cuando algo dichoso cae”.

¹ Esa falta de inspiración de la arquitectura contemporánea a la hora de afrontar construcciones religiosas contrasta o es compensada por la gigantomaquia de las edificaciones civiles. Rascacielos que retan al cielo, museos que sustituyen a las catedrales, aeropuertos inmensos, puentes infinitos, son cada vez más el signo arquitectónico de nuestro tiempo. Sorprende que el proyecto de Eduardo Chillida encontrara una resistencia que no encuentran otros de mayor impacto mediambiental y suprema megalomanía. Cabe discernir que las dificultades por las que atravesó Chillida se deben al carácter religioso, no utilitario, de su propuesta.

² En carta fechada el 8 de noviembre de 1953, María Zambrano escribe a Lezama Lima: “Y sin embargo este menester de teología es de los que no admiten tregua; cada época ha de hacer la suya y no le sirve la ya hecha pues en el mejor de los casos habría de rehacerla, de revivirla y revisarla desde su estado y situación, desde su inicial y adánica angustia y su eventual gracia”. *Fascinación de la memoria*. Letras Cubanas. La Habana: 1993. Pág. 223.

³ Para esta cita de Derrida y para otras que aparecerán a continuación, leer el extenso artículo “Fe y saber: las dos fuentes de la religión en los límites de la mera razón”, incluido en Jacques Derrida, Gianni Vattimo, Eugenio Trías (eds.). *La religión*. PPC. Madrid: 1996.

⁴ La insistencia en nuestros días de un regreso en occidente a la religiosidad dogmática (pero no es en puridad un regreso, porque esa religiosidad está inscrita en coordenadas diferentes, es otra cosa) confirma la tesis de la secularización como proyecto fallido. Aún más fallido de lo que sostenemos, con pies de plomo, en este trabajo. El arduo maridaje de principios liberales y fundamentalismo cristiano que nutre por ejemplo el partido republicano en Estados Unidos confirma el hecho de que la sombra de la religión persiste incluso en las ideologías que abogan en principio por una separación de los poderes públicos. De la relación entre el colectivismo del cristianismo original y la doctrina comunista no creo necesario añadir nada. Por otra parte, la yuxtaposición de temporalidades que la globalización ha hecho dramáticamente patente – dramática por conflictiva-, nos conmina a tomar en serio un debate necesario sobre las repúblicas islámicas o la teocracias de nuevo cuño. Para un intento riguroso de pensar estas nuevas y viejas cartografías del mapa político actual, cf. el reciente artículo de Mark Lilla. “La política de Dios”. Claves de la razón práctica. Número 180.

⁵ Sobre el concepto de epifanía en Joyce y en Lezama Lima, cf. el capítulo 5 del ensayo de Gustavo Pellón: *José Lezama Lima's joyful vision*.

⁶ Sobre este particular, cf. Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Seix Barral. Barcelona: 1996.

⁷ Sobre una reflexión sobre la relación entre mito y psicología, conf. Fernando Bayón y su artículo “Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones alemanas”, especialmente la sección “Mitos plus Psychologie: las esferas rodantes”.

⁸ Todo el aspecto mítico-iniático de sobre todo *Paradiso* ha sido estudiado de manera brillante por Margarita Mateo Palmer en el ensayo *Paradiso: la aventura mítica*. Letras Cubanas. La Habana: 2002.

⁹ Verso que pertenece al poema “Recuerdo de lo semejante”, incluido en el poemario *Dador*.

¹⁰ En sus últimos años Jacques Derrida no sólo se atrevió, como veremos después, con la deconstrucción de la oposición vida/muerte; también se ocupó de la dicotomía hombre/animal en un ensayo póstumo de reciente publicación: *El alma que lue-go estoy si(gui)endo*. Trotta. Barcelona: 2008.

¹¹ Nos referimos de Nuevo al ensayo de Margarita Mateo Palmer, en concreto a los capítulos “Filtros de amor y de muerte” y “Reconciliación de Eros y Thánatos”.

¹² En una entrevista con Margarita García Flores, dice Lezama Lima: “Paradiso está basado en la metáfora, en la imagen; está basado en la negación del tiempo, negación de los accidentes y en ese sentido sus recursos son casi esencialmente poéticos”.

¹³ Para otro ejemplo de subjetividad espectral o hauntology, leer el poema “La madre”, en *Fragmentos a su imán*. Comienza así:

Vi de nuevo el rostro de mi madre.
Era una noche que parecía haber escindido
La noche del sueño (362)

¹⁴ Utilizaremos sin embargo, y en ocasiones corregida por nuestra propia mano, la traducción al español de Simón Royo que puede encontrarse en la red:
<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/lemonde.htm>.

¹⁵ En el poema “Los dioses” éstos son comparados, por su naturaleza escurridiza, con los peces:

Los dioses empiezan a salir del mar,
Alzan sus caracolas retorcidas,
Ladean sus colas verdinegras
Donde un delfín brinca y estornuda. (431)

Y sin embargo esos dioses son reconocibles porque aparecen vestidos con ropas elaboradas por el hombre:

Los dioses se acercaban vestidos de seda,
Por eso pudimos reconocerlos.
No se presentaban desnudos
Ni tapados por el fuego,
Mirando el rodar de las nubes.
Escogían la seda
Elaborada por los avisos del hombre (431)

¹⁶ Ruben Ríos Ávila así lo afirma en un ensayo sobre Lezama Lima titulado “La imagen como sistema”: “El sistema poético es el espacio donde simultáneamente se crea y se desmitifica la posibilidad del sentido. El oxímoron es entonces su figura retórica central” (126). En *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol 1. Espiral. Madrid: 1984.

¹⁷ Podemos encontrar una sugerente interpretación de este poema en Emilio Bejel. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro, 1994.

Capítulo 3:

El maestro en broma

“Cuando el hombre vuela, sus pelotas son de oro”
(Lezama Lima, *Oppiano Licario*)

Introducción

1) En 1964 Susan Sontag escribe *Notes on "camp"*, un ensayo de apenas diez páginas pero decisivo entonces y todavía hoy para entender algunas de las manifestaciones de la sensibilidad posmoderna y, en particular, aquellas que tuvieron y tienen que ver con la expresión de una estética gay y lesbiana en el arte, el cine y la literatura. *Notes on "camp"* es uno de esos trabajos, siempre escasos, que atinan a captar un instante de tan presente invisible o que sólo resultan evidentes una vez que alguien los ha escrito. Como sucede con los grandes poemas, el gran mérito del ensayo de Sontag consiste en su don para señalar lo obvio, para hacer inteligible y registrar aquello con lo que se convive inadvertidamente y sin saberse nombrar. Si el destino final—e ideal—de todo pensamiento debiera privilegiar su capacidad para poder adaptarse a su presente siempre inestable e inoportuno, tomarse su propio presente en serio sin prejuicios ni nostalgias, Susan Sontag—como Walter Benjamin o Hanna Arendt—consigue ese objetivo hasta donde un objetivo así puede conseguirse. De ahí que dé la impresión de que *Notes on "camp"* esté escrito sobre el vacío, sin apoyos bibliográficos, sobre un hueco o una tierra innombrada pero ya existente. Por una parte es un trabajo a pie de obra, propio de una gran observadora de los fenómenos culturales emergentes; por otra parte sus diez páginas signan un descubrimiento, un eureka, una fundación o un bautismo. Antes de que su brillante definición de lo "camp" saliera a la luz solo existen sobre el tema tres

páginas que Christopher Isherwood introdujo, por boca de uno de sus personajes, en la novela *The World in the Evening*.¹

El “camp” no es un movimiento. Si acaso una sensibilidad² de marcado carácter epocal que comienza a observarse en las artes y en el cine, menos en la literatura, a finales de la década de los cincuenta y sobre todo en los años sesenta. Eminentemente urbano, propio de las urbes postindustriales y vinculable como fuerza adelantada a las metaironías del pensamiento posmoderno, el “camp” debe leerse como un código privado o cifrado del que no se puede escribir sin traicionarlo en alguna medida. Susan Sontag capta muy bien esa contradicción que podría aplicarse también a un pensamiento posmoderno que ha incurrido en la creación de otro relato, con la consiguiente merma de su fuerza retadora, desde la relativización de los mismos y la absolutización de su tropo único: la ironía, “la risa amarga de la ironía” (Nabokov). Anota Sontag al respecto: “It’s embarrassing to be solemn and treatise like about Camp. One runs the risk of having, oneself, produced a very inferior piece of Camp” (54). O dicho de otro modo, salirse de ese código a menudo secreto, en ocasiones equivalente a un guiño con un espectador o lector que “entiende”, supone por una parte una traición a lo que el “camp” tiene de antiolemne y performático, no discursivo. Por otro lado la definición de lo “camp” misma ejecuta una acción que a su vez puede interpretarse como “camp”. He aquí una doblez inescapable de lo “camp”, fundamental en las páginas que siguen. “Camp” es tanto aquello que comparte ese

universo de lo “camp”, según su código interno, como aquello que incurre en lo “camp” de manera involuntaria. Mientras Andy Warhol es decididamente “camp”, Dostoevsky es “the founder of the whole school of modern Psycho-Camp which was later developed by Freud” (Isherwood, 52).

2) Antes de adentrarnos con más precisión en este fenómeno de doble vía (o triple, como veremos después), conviene señalar ya que si traemos a colación el brillante artículo de Sontag es porque a lo largo de este capítulo estudiaremos la relación que Lezama Lima establece con ese espíritu de época. Características de su obra que en anteriores capítulos han comparecido desde otros ángulos (el barroco sustancializado, el humor agónico, el simulacro premoderno, la subjetividad fantasmal), quizás podrían aclararse o al menos pensarse de nuevo bajo el prisma de una sensibilidad proto-camp que Lezama, y también Virgilio Pinera, y por supuesto Reinaldo Arenas después (los tres homosexuales), pudieron compartir de un modo oblicuo o ya no tan oblicuo en el caso del último. No menos relevante es subrayar, y más allá del protocamping protagonizado por Lezama Lima, que la figura del autor de *Paradiso*—según esa doblez o doble vía antes mencionada—se presta a la interpretación “camp”. Como en Dostoevsky, como en Freud—psicología “camp” —, como en la película *Rambo*, la saga de James Bond o como en la interpretación de Marlon Brando en *Salvaje*—masculinidad “camp” —, como en las películas de Marlene Dietrich o de

Marisol—feminidad “camp” —, quizás podemos intuir en Lezama Lima esa dimensión “camp” siempre involuntaria allí donde él pretende quizás otra cosa. Citemos de nuevo a Isherwood a modo de anticipo y teniendo en mente la reflexión que hemos expuesto en el capítulo 2: “Baroque art is largely camp about religión” (51).

No se pretende aquí reducir Lezama Lima a los estrictos presupuestos de la estética descrita por Sontag, como así lo demuestra el segundo capítulo de este trabajo y lo seguirá demostrando éste. Pero creemos que a la luz de esta entrada transversal se pueden iluminar varios de los aspectos de su obra antes mencionados. Y lo que es más decisivo, desde la estética “camp” podemos integrar la homosexualidad de Lezama en el debate de su obra e incluso algunas de sus puntuales, problemáticas y dudosas relaciones con la Revolución cubana. Por último, que la circunstancia cultural cubana o habanera en las décadas del 30, 40 y 50, su condición insular ajena o distante a los grandes centros de discursividad, el retraso y vacío cultural (tal y como lo definen los origenistas y antes los intelectuales apegados a la República, pesadumbre que acompaña a todos los debates culturales cubanos en el siglo XX hasta la llegada de la Revolución, su vanguardia de ideas y la pretendida ubicación de Cuba en el centro de los debates internacionales), junto con la ansiedad por importar lo nuevo y lo extranjero a un orden diferente, en otro horizonte, sin apenas asimilación, dan lugar a una cultura propicia para la efervescencia de un “camp” que, consecuencia

y parodia involuntaria de la alta cultura importada, de segunda mano, casi siempre en traducción, se reviste sin embargo de formas aun más elevadas o manieristas que las estiladas en su lugar de procedencia. Visto así, el grupo en torno a la revista *Orígenes* es a la cultura francesa, por ejemplo, lo que Roberto Arlt a la novelística rusa del XIX. Arlt es la versión “camp” de Dovstoiscky que a su vez podría representar una versión “camp” de la novela psicológica. No obstante, la fuerza de Roberto Arlt transforma esa literatura de segunda mano, compuesta casi de desechos, en una obra colosal que trasciende y borra su dimensión “camp” para convertirse, desde su propia naturaleza destartalada, en una narrativa que por el contrario luce violentamente contemporánea y novedosa. No subestimemos tampoco a Lezama Lima. Después de una lectura que podría parecer desmitificadora, tal vez nos espere él al final de capítulo sentado cómodamente en la butaca del estudio de Trocadero, un habano en la mano izquierda y la sonrisa confiada y burlona.

3) Convendría hacer, sin embargo, otra aclaración. No se nos escapa que una cultura no puede estudiarse desde su retraso, ni desde lo que debía haber sido, sino desde los espacios vivos y nuevos que genere en sus coordenadas concretas. O bien ninguna cultura vive retrasada respecto a sí misma o bien todas, en cuanto insuficientes o por venir, en cuanto precisan de un sutil pacto con la barbarie y la exclusión, con su propia sombra, lo están. Pero en el caso de la cultura cubana esa

noción de “retraso”, entendido desde dicha cultura como carga y obstáculo a superar o subsanar, es pertinente como un punto de partida a la reflexión, o como temática. Ya desde la república, y todavía antes, se observa en sus escritos dominantes y en el ambiente general una consciencia de frustración nacional que en buena parte define esa cultura y se erige, paradójicamente, en una de sus señas de identidad. Ensayos como, entre otros, *Indagación del choteo*, de Mañach, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Ortiz, y posteriormente *Lo cubano en la poesía*, de Vitier, documentos a los que habría que añadir la ensayística en pequeñas dosis que Lezama Lima fue entregando a modo de editoriales, epistolarios, etc, en las revistas que dirige durante los años treinta y cuarenta, dan cuenta de un sentimiento de inferioridad cultural y de una tentativa por superarlo mediante un activismo empeinado y que, repetimos, favorece un caldo de cultivo para el “camp” involuntario del que venimos hablando. Incluso se podría advertir que tal sentimiento de frustración nacional, de retraso periférico, de tragedia colectiva que puede observarse en el espíritu de la época y en particular en la revista *Orígenes*, así como el pensamiento y la prosa profética, dramática, copada de poses tremendistas, campanudas y redentoras que lo acompaña, debe considerarse como profundamente “camp” sin que esto mengüe su realidad y justificación histórica. Recordemos que una revista como *Orígenes*—que tradujo a grandes escritores de talla internacional (Elliot, Claudel, Wallace Stevens, etc) y que se tiene a sí misma por vanguardia—era vista por un

exiliado de la guerra civil española como Francisco Ayala como una revista que, pese a sus esfuerzos por modernizarse, persistía en su retraso cultural precisamente por su afán por subsanarlo. Pero ¿hay algo más “camp” que la expresión “escritores de talla internacional” o tenerse a uno mismo como vanguardia intelectual? Escribe Ayala en 1954:

Con todos sus méritos, que son considerables, había en *Orígenes* una especie de estancamiento que sacaba la revista del tiempo, fijándola, o remitiéndola a un pasado que, sapor relativamente próximo, está menos muerto. Yo puedo hablar con cierta autoridad de eso, puesto que allá por la década del 20 participé en a *Revista de Occidente* y en otras publicaciones, de la estética y propósito en que se obstinan algunos de los colaboradores de *Orígenes* cuando ya todo es fútil. Parece que nada hubiera ocurrido en el mundo, o que todo lo ocurrido no tuvo que ver con la literatura. En efecto, el nombre de *Orígenes* había llegado a sugerir, más que positividad, al castrado padre de la iglesia que así se llamó.

A partir de esta reflexión de lo “camp”, que no será a la postre—hacia el final de este capítulo—sino otra manera de estudiar los modos en los que la cultura cubana, zaherida por su frustración cultural y política, se desenvuelve y desarrolla en multitud de direcciones, reflexionaremos de ahora en adelante cuánto de Lezama Lima comparte una estética “camp” y cuánto de su obra es susceptible de recibir una interpretación “camp”, entendida ya aquélla como “pasado muerto”, “estancado”, que debe sobreinterpretarse o incluso sobreestetizarse para volver a ser significativo. Esta discusión, y en profunda relación con el tema que nos ocupa, nos podría conducir a la polémica que la revista *Ciclón* (y más tarde también *Lunes de Revolución*) estableció con la revista

Orígenes y sobre todo contra su director, el propio Lezama Lima, desde los principios que Francisco Ayala expone en la cita anterior.

Por lo tanto, que la entrada “camp” que este capítulo propone también se justifica ulteriormente desde esa polémica entre *Orígenes* y *Ciclón*, entre los viejos y los jóvenes, que si bien puede verse como generacional y anclada en la sempiterna “ansiedad de la influencia” teorizada por Harold Bloom, sobre todo reproduce el debate entre la modernidad o posmodernidad que pretende asumir *Ciclón* y la antimodernidad o premodernidad que reprochan a *Orígenes* y a Lezama Lima. Serán los miembros de la revista *Ciclón* los que practiquen el “camping” o “choteo” con Lezama Lima reduciéndolo a un figurón decadente, a un sacerdote profético, desfasado, manierista amanerado, a quien nadie atendía ya. En este contexto de agresión el propio Lezama Lima, desde el otro lado de la contienda, optó en buena medida por parecerse al personaje creado por sus enemigos y a trabajar en un silencio que la política cultural de la Revolución del 59 convirtió en forzoso. Como sucede en todas las disputas apasionadas, intentaremos demostrar también que esta polémica que tiene más de cincuenta años pero que todavía influye y está viva en la actualidad, responde a un colosal y sutil malentendido. Si efectivamente Lezama Lima coquetea con el “camp” significaría que su obra, en muchos sentidos, es más posmoderna que la practicada por los miembros de la revista *Ciclón*.

5) En primer lugar habría que distinguir entre tres modelos “camp”: por un lado existe un tipo de arte que merece el más alto estudio y la más seria admiración pero que a la vez puede ser calificado de “camp” (mucho de la novela decimonónica, por ejemplo; toda el género operístico y la zarzuela, el ballet clásico, etc); por otro lado existe un “camp” deliberado, autoconsciente (Fassbinder, Almodóvar, Manuel Puig, Pedro Lemebel, Severo Sarduy, ¿Lezama Lima?). Por último existe el “camp” naive, el “camp” puro, que es el más satisfactorio, el más genuino porque, como escribe Sontag, “there is a sense in which it is correct to say: It’s too good to be Camp. Or too important, not marginal enough” (53). En las próximas páginas estudiaremos exhaustivamente que la obra de Lezama Lima contiene elementos que permiten contemplarla desde los tres modelos de “camp” descritos: el “camp” propio de los excesos de la alta cultura y la sobredosis libresca, el “camp” autoconsciente, y el “camp” más ingenuo, más *naive*. Dos ideas: si entendemos el “camp” como el resultado de la suma de *seriedad mas tiempo*³, convendremos en que es improbable escapar del primer tipo de “camp”: el monólogo de Hamlet con la calavera es “camp”. Segundo: un deslinde definitivo y nítido de los tres modelos nos será imposible. En última instancia es muy difícil precisar dónde Lezama Lima “chotea”⁴, dónde se toma demasiado en serio a sí mismo, y dónde ambos estados de ánimo son inseparables en su obra.

El mayor placer para el que disfruta lo “camp” es descubrirlo en un lugar que nunca se había visto como “camp”, allí donde la excesiva gravedad había impedido esa interpretación⁵. En la obra de Lezama Lima, por supuesto, pero también en la crítica existente sobre la misma y que no sólo carece de humor sino que casi siempre ha ignorado el sentido del humor de aquélla. Para evitar tal posibilidad no nos privaremos entonces de ese placer para con la obra de Lezama Lima tal y como hizo Carlos Monsiváis para con la cultura mexicana, mucha más rica aún que la cubana en “camp” *naive* pero más pobre en cuanto al “camp” consciente⁶. De ahora en adelante iremos describiendo las características principales del “camp” y al mismo tiempo observando con ejemplos concretos cómo Lezama Lima entra o sale, matiza y subraya, asume o instrumentaliza esas características con un objetivo diferente. Al final el resultado tendría que ser una “imagen” (en el sentido lezamiano) compuesta por muchas de las constantes que se dan en la obra de Lezama Lima y que a menudo se han estudiado de forma dispersa. Las siguientes secciones que proponemos deberán leerse como si se yuxtapusieran, una sobre otra, relacionadas o, si se prefiere, como un viaje de lo general a lo particular, primero, pero sobre todo de lo particular a lo general. Aspirarán en ocasiones al estricto comentario de texto.

6) (*Una de las doxas del “camp” es convertir sistemáticamente la seriedad en frivolidad y la frivolidad en seriedad, en un arma de expresión, de combate e incluso de dudosa identidad*).

En el capítulo dos estudiamos el papel principal que juega el humor en la obra de Lezama Lima. Pero aquel era todavía un humor trascendente, un humor invisible, apoteósico y cruel, vitalista y agónico, un humor que nos recordaba a George Bataille y al Kafka de Walter Benjamín, y un humor metafísico que, como vimos someramente, resultaba de la poética de la contradicción, del relato de la imposibilidad y la redención de la *mentira primera* que define la obra lezamiana; signaba el viaje que no va de la oscuridad a la luz (platónico), sino de la luz a la oscuridad (Parménides); relativizaba sin empobrecerlo el sistema poético lezamiano; se tornaba en la experiencia sagrada misma que nos conduce hasta la muerte en vida como aperitivo o ya cumplimiento de la resurrección.

No obstante, hay otros sentidos del humor en esa obra o, si se prefiere, la manera en que ese humor trascendente encarna en su obra cobra múltiples derivas, coquetea con la zafiedad y la ocurrencia, con la frivolidad y con lo mundano, con el mal gusto, con la provocación y la autoparodia, como si nada de lo humano le resultara ajeno o como si Lezama Lima quisiera evitar por todos los medios la excesiva elevación del espíritu. Algo así no sucede en la obra de Kafka o en la de Borges, donde se aprecia una sonrisa del autor que continuamente se esconde y disimula—se “evita”—como si nunca quisiera convertirse en

carcajada; la idea de esta escritura, contenida, aséptica, no permite la exhibición humorística, que precisa formas más impuras. Quizás ésta sea una de las consecuencias más insólitas del neobarroco latinoamericano en general, del “camp” y de la obra de Lezama Lima en particular: construyen la excusa última, ladina y bien justificada, para llevar al arte la necesidad de un estilo florido, un alto estilo, en tiempos en que hasta la noción de estilo ha sido cuestionada y en que todo nuevo estilo se ha planteado como anti-estilo (Beckett, de nuevo Kafka y el clasicismo de Borges, Hemingway en la lengua inglesa, etc).

El “camp” es un antipuritanismo. Por la puerta del neobarroco y del “camp” entra de nuevo lo mundano en la literatura (un cierto tipo de lo mundano, siempre estetizado, en todo caso superior al visible en Beckett, Kafka, Borges, no así en Hemingway), y con lo mundano el humor, la poética de lo superfluo, el hedonismo narrativo, la pasión por el derroche verbal y la posibilidad también del gran estilo y hasta de la última aristocracia del gusto, frente a las poéticas de la economía expresiva. De ahí que el humor en Kafka sea apenas demostrable y sin embargo el de Lezama Lima, desde una narrativa más impura, más contradictoria y maleable (aunque en definitiva igual de carcelaria⁷), sea sumamente visible. Impura, maleable, visible, proteica, antipuritana, tal narrativa, sin embargo, no rebajará el trascendentalismo de la propuesta, su seriedad, sino que intentará la trascendencia por otros medios, por medios profanos o acaso *caídos* en el arenal y la succulenta escombrera del mundo. Pongamos un ejemplo de ese humor que,

como siempre en Lezama Lima, es un humor muy particular—muy “camp” —, que se regodea en la imagen insólita, el exotismo arbitrario, en la exageración y en lo grotesco sin excluir lo grosero y con especial énfasis, siempre, en lo sexual. En esta cita se trata solamente de una descripción de varios personajes sentados en un café. La primera frase es magistral:

El primer caso es el de un pintor que se quiere frustrar y recibe una beca. En el segundo, una adolescente siente que un pequeño susto nocturno refuerza su libido (escena del botellazo, alguien se orina, una exmonja comienza a bailar con el negro del drum). En el tercero, el ladronzuelo del cepillo chino de Licario, conversa con un ingeniero de Liverpool, que un día a la semana en un café de la catedral se somete al *bairán*, al carnaval sexual, y el resto de la semana se lava la cara con agua de tierra en una mina de cobre. (*Oppiano Licario* 260)

7) ¿Nos enfrentamos con una prosa en clave de comedia?, podríamos preguntarnos en primer lugar. Nada menos cierto. Ya señalamos en el capítulo anterior que el humor de Lezama Lima no puede “aislarse”. Las convenciones de los diferentes géneros literarios no forman parte de las preocupaciones de Lezama Lima; su poesía, sus abundantes ensayos participan de la misma prosa y del mismo tono. Sólo podríamos hacer una excepción, y tampoco podríamos incluir todas, si reparásemos en sus cartas, las cuales—por vía indirecta—nos dan la medida del esfuerzo formal al que Lezama sometía su obra y refutan el aserto de que, enfermo de hipertrofia, no sabía ni podía escribir de otra manera. Pero lo cierto es que una de las anomalías de la obra de Lezama Lima consiste en que su

estilo casi siempre es el mismo⁸ y también que la consciencia de ese estilo es manifiesta. Él conoce la excentricidad del mismo, disfruta de su rareza, si bien y en cierto modo no es adecuado hablar de “estilo” en Lezama Lima. Éste, como sucede en buena parte de la literatura moderna, no vehicula la obra sino que la produce y la decanta. Habría que hablar más bien de una forma o, incluso, de una forma de formas⁹, de una acumulación de formas que sólo así visto fragua un estilo, una “malicia de los estilos”, como Lezama Lima observaba en Henry Rousseau.

Quizás habría que hacerse siempre preguntas muy elementales a la hora de afrontar la obra de un autor ¿Por qué Lezama Lima escribe como escribe?, ¿desde qué presupuestos o convicciones se desprende su manifiesta extravagancia y desmesura? Incluso, ¿contra quién escribe como escribe? Lezama Lima, decíamos, conoce y disfruta su excentricidad. Hay en él una búsqueda del escándalo, un regodeo en la monstruosidad de su obra a la altura del *Ulises* de James Joyce, quien se congratulaba de la ingente y laberíntica tarea que había dejado en herencia a sus hermeneutas. En *Oppiano Licario* encontramos un fragmento (último libro que Lezama Lima escribe, incompleto y publicado póstumamente), que quizás responde a estas preguntas y que además viene a señalar la importancia que en su poética tiene la provocación y la ceremonia de la confusión, el “obrar como rey y tratarse como impostor” que leemos en su breve ensayo “Pascal y la poesía”. A partir de la siguiente cita podremos ya aseverar

que al menos parte del “camp” lezamiano, y el consiguiente rejuego a caballo entre la frivolidad y la seriedad, es deliberado y constante. Antes, hemos de aceptar una suposición poco arriesgada: Lezama Lima habla en su narrativa por boca de muchos de sus personajes alter ego. Oppiano Licario, como ya advertimos más arriba, es uno de los más evidentes.

Engañar—decía Licario—sin tomar precauciones, es como el mal gusto, en el momento en que todavía no hemos pasado, por astucia, del buen gusto al mal gusto—aunque él sabía que tampoco le interesaba el mal gusto provocado, sino le gusto en la tierra desconocida. A veces se complacía en mostrarse como un engañador, como un mago de feria, cuando era un verídico, un tentador y un hechicero tribal. (255)

Engaño. Simulacro doble, podríamos añadir si quisiéramos congraciarnos con uno de los fetiches conceptuales de la posmodernidad y a la vez separarnos de él. Porque si en el Capítulo Dos escribimos que la obra de Lezama Lima oficia un simulacro premoderno en tiempos de indigencia, podemos ahora llegar aún más lejos: en lo que concierne a la frivolidad, la escritura de Lezama Lima “simula” un simulacro, juega al escándalo, navega entre el buen y el mal gusto, en un territorio de fealdad estetizada, pero sólo lo *di-simula*, se complace en “mostrarse como un engañador” cuando no lo es. En este párrafo Lezama Lima confiesa además otras dos ideas fundamentales: no engaña por engañar sino que lo hace *por astucia*; en realidad, detrás de la máscara frívola, carnavalesca, y el conato de la provocación por la provocación, se esconde un escritor que se toma muy en serio y que pretende llegar más allá del juego pero *a través* del juego mismo, a

una tierra desconocida pero *a través* de la conocida, a una tierra desconocida donde abunda el mal gusto no “provocado”. Sigamos leyendo.

Comprendía por qué, después de haber visto a unos juglares alcanzar prodigios, aislarse en torres para descifrar escrituras lejanas, declamar con un cinismo dialéctico de topo: todo tiene su picardía, todo es juego. Ante tanta gente dispuesta a creerles de entrada, Licario los hizo enrojecer al anunciarles: Digan la verdad, ustedes están en estado de gracia, no hay juego ninguno. Los juglares se atemorizaron y cambiaron de mercado. En el mundo actual los juglares prefieren declararse farsantes, antes que entrever su estado de gracia. (255)

No hay juego ninguno, aunque lo parezca. Hay provocación y reto, pero no de manera exclusiva. Lo trascendente no desaparece ni se autoparodia, sólo se transforma. Contra lo que pudiera pensarse, el “camp” se toma en serio a sí mismo, deviene en aquello que ironiza: la seriedad misma. Sabe que no puede escapar de esa jaula que ha construido pero tampoco le interesa. Tiene motivos para ser serio y también para no ser grave. *Por astucia* (como veremos más bajo) precisa ese carnaval “camp” para llegar si acaso al mismo destino, tomar el camino más largo que, en el caso de Lezama Lima, es además un camino de *gracia*. Todo el párrafo debiera hacernos pensar en nuestro tiempo posmoderno, plagado de juglares triunfalistas y de farsas autocomplacientes, de juglares que no cambian de mercado porque es en él donde encuentran su ganancia y horizonte. Todo el párrafo debiera hacer enrojecer a más de uno y acaso o en primer lugar al hilo conductor de este capítulo: la frivolidad pura es vista por Lezama Lima como un síntoma de locura, como un acto de violencia autodestructiva si no como un

pecado. El “camp” se volvería en su obra un momento particular de su sistema poético, nunca el sistema mismo. Pero veamos también en la siguiente cita cómo Lezama Lima se expresa metaliterariamente sin salirse del propio código que intenta justificar. La forma de la cita, su acumulación de formas (exotismo, cultismo, latinismos), no se distingue de su contenido.

Licario no se había alejado del cenobio, ejercicio y humildad, trabajaba en la vía iluminativa y en la purgativa, no sabía si también en la unitiva, pero persiguiendo un desarrollo goethiano se hacía pasar por un sarabaita giróvago. Los sarabaitas, *sed in plumbi natura molleti*, ablandados a la manera del plomo, juran fidelidad al mundo y a Dios. Pasean de dos en dos, *sine pastore*, según sus humores y sus fastidios, consideran su fuerza incorporativa como santidad y maldicen la lejanía que no los reconcilia. Para estar más cerca de la maldición se hacía llamar también de la Orden de los *Gyrovagun*, giróvagos, *semper vagi et nunquam stabiles*, et *propis voluntatibus et gulae inlecebris servientes*, et *per omnia*, deteriores sarabaitas, vagos, inestables, caprichosos, glotones, en todo peor que los sarabaitas. (256)

Licario Lezama se “hace pasar” por un *sarabaita giróvago*. Como si el religioso—el *sarabaita*—precisase de lo fútil, de lo “camp”, la glotonería, el capricho, la arbitrariedad, para estar cerca de la maldición—*por el infierno se sale del infierno*—, coherente con la estética y dialéctica de la contradicción que explicamos en el Capítulo Dos. También en *Oppiano Licario*, muchas páginas después, vuelve a subrayar esa confusión entre lo santo y lo pecaminoso (por utilizar la imagería protocatólica de Lezama Lima), sin menoscabo de ninguno de los dos extremos. “Dios hizo la vulgaridad sabrosa” (40), escribe Lezama Lima en una carta de 1961 a su hermana. Obsérvese a continuación la paradoja según la

cual sólo puede reírse de los humanos quien adolece de sus mismos excesos, no quien se sitúa por encima de ellos. Hasta San Agustín de Hipona opinaba que una vez al año era lícito perpetrar locuras.

Eso le recordaba su lectura de hagiografías, donde los santos, sin poder dejar de reírse de los efímeros, comen y beben en exceso para hacer visible que son iguales a los demás hombres. (352)

Lo mundano como vía de redención y de asimilación goethiana de la realidad toda; lo mundano como vía de comunión con todos los hombres. “Los poetas, también espirituales,/ han de ser profanos”, cantaba Holderlin. Podríamos decir que, de acuerdo a estas dos citas, que la literatura de Lezama Lima es glotona, caprichosa, inestable, vaga (su estilo, como veremos más tarde, es desaliñado), excesiva y a la vez estetizada, elitista, se ríe de lo efímero pero necesita lo efímero para poder redimirlo o sustancializarlo. Esta es una de las grandes tensiones productivas de la obra de Lezama Lima, como vimos en el anterior capítulo: lo trascendente y lo efímero se requieren, el cielo llueve y la tierra evapora (según su metáfora más recurrente). Por eso la obra de Lezama Lima, elitista, jerárquica, no es despectiva, esconde una ética y una idea de la justicia muy estricta. O mejor: precisa y disfruta lo que quisiera despreciar. Su obra “se hace pasar” por una cosa para acabar siendo otra o la misma pero ya sustancializada, porque en ese “hacerse pasar” se detiene y regodea: el disfraz ya forma parte del rostro, la mentira primera se transustancia en verdad y la frivolidad participa de una suavidad y un sentido del humor, una terrenalidad, que

jamás habría que escamotearle a cualquier trascendencia. Pero observemos también, y aquí es cuando el “camp” se vuelve político, trágico sin abandonar su frivolidad, su superficialidad (lo que ves es lo que hay, decía Kart Popper, y después Andy Warhol), cómo Lezama Lima insiste obsesivamente en esa idea del disimulo en tiempos de alienación y recorte de las libertades en la Cuba castrista:

Era un cenobiarca que se hacía pasar por un sarabaita giróvago, por inteligencia astuta de poeta, para no tener que llevar su testa decapitada en una mano. (256)

Por *astucia* poética. Por astucia política. Recordemos, según la peculiar referencialidad “camp” de Lezama Lima, que el *sarabaita* pasea siempre acompañado por otro *sarabaita* y que ambos consideran su *fuerza incorporativa* como santa. ¿Cuál es esa fuerza incorporativa? ¿A qué se refiere Lezama Lima? El verbo *incorporar* es una de las muletillas autoreferenciales que Lezama Lima utiliza con fruición a lo largo de su obra, forma parte de su pedantesco, pseudo culto y en ocasiones irónico vocabulario privado. El significado del término es complejo. Designa toda fuerza asimiladora de lo exterior, ya sea lo inmediato o lo divino. Pero Lezama Lima también emplea esa palabra cuando se refiere a la injerencia de alimento y, otras veces, cuando se refiere a la incorporación pasiva del homosexual. Los *sarabaitas* pasean de dos en dos, como la verdadera naturaleza de lo femenino y lo masculino se ha perdido, consideran *santa* o sobrenaturalizada su *fuerza incorporativa*, pero por astucia deben comer, beber,

simular una masculinidad teatral, “camp”, “para no tener que llevar su testa decapitada en una mano”.

8) El “camp” emplea un código secreto, un discurso subterráneo que encubre una doble función: la literatura de Lezama Lima podría definirse como una literatura *drag*, una literatura *queer*, hipermasculinizada, en la que la hipérbole, la disonancia, la confusión, la proliferación, la hipertrofia intelectual, no sólo está al servicio del tiempo—ahora de la Imagen barroca, sino que—en el terreno de lo político que nos preocupa ahora—, repite a la vez que desplaza y desenmascara los códigos que la hacen posible; por otra parte, lo que aún más desconcertante y decisivo, la escritura de Lezama Lima busca una confrontación indirecta, solapada, astuta, “pasiva”, que la emparenta con la literatura en clave menor de Kafka o con la ausencia de agresividad con la que “El aduanero” encajaba las burlas de sus colegas. En toda la obra de Lezama Lima no hay momentos de victimización, no existe una identidad homosexual fuerte que acapare todo su discurso sino más bien la duda sobre cualquier tipo de identidad excluyente y autocontenida—puesto que la naturaleza se ha perdido—, así como una vindicación soterrada de la androginia representada en sus novelas por el personaje de José Cemí¹⁰. Lo político, lo homosexual, siempre resulta transcendido o invisible o estetizado. Es una obra sin queja ni reivindicación, al servicio de una trascendencia que, en cuanto “camp”, tampoco es una

trascendencia antimundana sino que intenta coligar o confundir el más allá con el más acá.

¿Contra quien escribe Lezama Lima? ¿Contra quien *se hace pasar*? La pregunta ahora ya nos debe parecer pertinente y, de hecho, devela otra de las tensiones primordiales de una obra de Lezama Lima que—estamos viendo en este capítulo—no sólo aspira ya al reencantamiento del mundo: del mismo modo esta obra podría definirse desde su resistencia a cualquier régimen de la normalidad, a la norma, ya sea sexual o literaria. A la vez, la obra de Lezama Lima, deleitándose en una suerte de ingravidez o ingenuo candor que también se observa en los personajes iluminados de sus novelas, se resiste a abrir un fuego directo, su disposición a la *contra* permanece sumergida porque la norma del compromiso del escritor o de la reivindicación gay, por ejemplo, también ha quedado excluida y en ocasiones parodiada: recordemos que Lezama Lima se burla de los gays (de los “incorporadotes”, de los “asimiladores”, de las “abadesas de las tapiñas”, de los “demonios androginales”, de los “aquejados de la manera griega”), en numerosos pasajes de su obra¹¹. El *contra quien* forma parte del *qué* y del *cómo* en la obra de Lezama Lima, quizá de cualquier obra, pero no de una forma abierta y expuesta. Escribe, desde un código secreto, contra el patriarcalismo cubano al que no se enfrenta directamente, al que imita y al imitar desordena. Escribe contra el patriarcalismo de la literatura cubana: su escritura reta tanto al alto estilo de los escritores de la república (la famosa disputa con Jorge Manach vendría a

demostrar este aserto), de los cuales es su parodia hipertrofiada, como al estilo realista de escritores como Carlos Montenegro, ante el cual la escritura lezamiana representa una antítesis llevada al absurdo. Pero insistimos en que esa confrontación no es directa. Como sucede con la obra pictórica de Rousseau, el candor de Lezama Lima consigue disfrazar o atemperar la burla, transformala en el comentario socarrón de “un amigo malicioso” que quiere satisfacer, también, la ingenuidad que los demás esperan de él. Predominará el *hacerse pasar*, predomina un aire de guasa, de ocurrencia, el “camp” que navega entre lo serio y lo trivializado, un “camp” muy particular que no puede abolir lo trascendente sino transformarlo, disfrazarlo, parodiarlo sin empobrecerlo (“Cuando el hombre vuela, sus pelotas son de oro”), que convierte la problemática homosexual en una festividad astuta y escamoteada, que combate toda norma, incluso la norma del combate mismo, el “camp” que construye un estilo “en segunda lengua” excéntrico respecto a la excelencia en el decir y al decir realista. Para Susan Sontag,

Homosexuals, by and large, constitute the vanguard—and most articulate audience—of Camp (...), which definitely has something propagandistic about it. Needless to say, the propaganda operates in exactly the opposite direction (...) homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetics sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness. (59)

En la medida en que existe provocación, escándalo y propaganda, en la medida también que existe disfraz y astucia, el “camp” es un cinismo lúdico, a

veces sólo un cinismo lúdico. En el caso de Lezama Lima se trata, según sus propias palabras, de un cinismo trascendente. Leamos una cita que quizás resume buena parte de lo que aquí se ha escrito y que vincula de manera explícita, pero algo críptica, la forma literaria con la sexualidad:

Existe un cinismo más trascendental que desdeña las formas elementales de la desnudez, de la misma manera que existe quien jamás se declararía homosexual pero está dispuesto de entrada a la aceptación de la androginia universal. (364)

Cinismo trascendente. La complejidad o astucia de las formas responde a la idea de la literatura de Lezama Lima desde muy diferentes justificaciones que se entrelazan y confunden entre sí. Todo ha de quedar redimido, como vimos en el Capítulo Dos. Pero la complejidad contradictoria del barroco sustancializado de Lezama Lima no sólo se enfrenta—como vimos—a la sacralidad dogmática o a las metafísicas de la presencia y de la ausencia; también construye un arma de defensa, pasiva y burlona, contra otros tipos de normatividad. Con todo, antes de adentrarnos en momentos más específicos del “camp” lezamiano, podemos concluir esta sección con la siguiente afirmación: El “camp” no supone la reivindicación de una identidad homosexual sino la falsedad y parcialidad de cualquier identificación identitaria, tal y como proponen hoy en día, con Judith Butler a la cabeza, las teorías *queer*. La teatralización de la identidad, como estudiaremos ahora, es de hecho una de las características primeras del “camp” y también de la obra de Lezama Lima –aunque esta presunción habrá que matizarla

mucho porque se confunde con la razón arquetípica que estudiamos en el capítulo anterior. Por eso, el concepto de “choteo” que Manach teorizara para la cultura cubana—si bien es un buen caldo de cultivo para la emergencia del espíritu “camp” —, nos resulta insuficiente para entender a quien supo decir unas horas antes de morir (ese microgénero literario), unas palabras que nos entregan ahora una visión humorística de la imposibilidad de la finitud: “Cuando creían que iba a descender a la mansión del Hades, me encuentran bailando una rumba en Guanabacoa” (58)¹².

9) (Son “camp” aquellas representaciones donde los personajes parecen estar actuando, no viviendo. El “ser” y la vida son un teatro para el “camp”. La vida no es “estilosa”, ni la naturaleza. El “camp” sí. Casi cualquier arte del que se despoje su contenido para que aflore lo teatral es “camp”).

El lector desprevenido que se asoma a la novelística de Lezama Lima tiene que superar un escollo muchas veces infranqueable, un extrañamiento que desde el comienzo le situará en un terreno desconocido y, para el lector moderno, acostumbrado al realismo y a la verosimilitud, casi intolerable: todos los personajes de Lezama Lima se expresan igual. Y no sólo igual como podría suceder en una mala novela que aspira y no logra atrapar la oralidad en sus diálogos. Como ya estudiamos en el capítulo previo, en *Paradiso* y en *Oppiano Licario* encontramos que sus personajes, sea cual sea su condición social o sexual o racial, dialogan entre sí como dialogaban los invitados al convite platónico o los marineros y soldados de la *Odisea* homérica, mucho antes de que el realismo cobrara derecho de ciudad en nuestro imaginario simbólico. No es fácil impedir la sorpresa ni la risotada cuando por ejemplo leemos la conversación entre José Cemí y su abuela, doña Augusta, en la víspera de la muerte de ésta.

Paradójicamente se trata de una conversación emotiva, de las que más se recuerdan de *Paradiso*. Puede llegar a emocionar y no es baladí ni insignificante lo que de ese diálogo se desprende, pero lo que descoloca al lector moderno es la propia naturaleza del diálogo, su hieratismo. Digamos que nos hallamos ante lo

contrario de un diálogo de los *tough writers* norteamericanos (Chandler, Hammet, etc), donde cada intervención debía ser glosada por un comentario, una descripción, un cigarrillo sobre un cenicero, un carraspeo, una mano que titubea. En Lezama Lima las convenciones de la verosimilitud no son un objetivo. Incluso los nombres de los personajes apuntan hacia un significado o una clave. Sólo transcribimos aquí un ejemplo entrecortado, porque las alocuciones de los personajes tienden a ser en Lezama Lima demasiado largas, de proporciones casi calderonianas. Repárese que la abuela, Augusta, llama a su nieto por el apellido.

—Abuela, cada día siento más lo que mamá se va pareciendo a usted. Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo interpretado de la naturaleza. En los últimos tiempos, la mayoría de las personas me causan la impresión de que están encerradas, sin salida. Pero ustedes dos parecen dictadas, como si continuasen unas letras que les caen en el oído (...)

—Pero, mi querido nieto Cemí, tú observas todo eso en tu madre y en mí, porque lo propio tuyo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación, que es también naturaleza (...) Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para observarlo, seguirlo y reverenciarlo. (*Paradiso* 546)

En el Capítulo Dos nos detuvimos en el pensamiento mítico y en la imagen arquetípica que Lezama Lima simula (o disimula) desde la revelación de que “lo que nos sucede les sucede a todos”. En el capítulo presente quisiéramos añadir—sin refutación alguna, yuxtaponiendo ambas interpretaciones—, que para un lector habituado al “camp” —para un lector, pues, posmoderno—, la complicitad que suscita este diálogo es manifiesta. El contenido realista de la

escena ha sido despojado y sustituido por una teatralización intelectual de una conversación posible entre un nieto y una abuela moribunda. Los achaques de la enfermedad, el olor a cerrado de la habitación, la escueta y funcional decoración de la clínica, no se nos ofrecen ni se nos sugieren. Al diálogo tampoco lo interrumpen las dudas, los balbuceos, los cambios de posición corporal, la entrada de una enfermera, los gestos. Apenas sabemos, por el párrafo que introduce el diálogo, que las sábanas son blancas y que “al mezclarse esa blancura con la cal de las paredes, comenzaba la ronda de una inmensa indistinción”. Indistinción, ausencia en principio de relieve psicológico, tiempo detenido, espacio indeterminado, ignoramos cómo visten y lo que piensan los personajes por debajo de lo que dicen, el idioma no aspira a recoger los usos del español cubano ni la locuacidad del nieto y de la abuela podría compararse a la que exhiben Nafta y Settembrini en *La Montaña Mágica* u Horacio Oliveira y sus amigos de la bohemia parisina en *Rayuela*, por citar sólo dos novelas que la crítica siempre ha relacionado con Lezama Lima.

Pareciese que en *Paradiso* y *Oppiano Licario* nos hallásemos con un tipo de narración en un estadio primitivo respecto a la mimesis moderna¹³. Dos efigies frente a frente, dos bajorrelieves de mármol. La abuela es el oráculo. El nieto un discípulo. La escena retrata el eterno diálogo de la vejez y la juventud, de lo natural y lo artificial, del que *vive* y del extrañado que *mira* vivir. Su dinámica se asemeja más al *Diálogo de Don carnal y doña Cuaresma* o al *Diálogo de*

Mercurio y Caronte que a Thomas Mann y a Julio Cortázar o, por lo menos, se sitúa a caballo entre unos y otros. *Paradiso* y *Oppiano Licario* no emparentan exactamente, entonces, con los usos retóricos de la novela de ideas o de las *bildungsgroman* que proliferan en la literatura moderna y que centran su narrativa sobreculturesca en la peripecia del despertar intelectual de un protagonista-escritor y asientan su razón profunda, sintomática, quizás en la pérdida de centro que sufre el intelectual tras la distribución de saberes propia de la vida moderna¹⁴. Las novelas de Lezama Lima, por mucho que gustaran a Cortázar (no podemos atestiguar que sucediera lo mismo al revés¹⁵), poco tienen que ver con los personajes de *Rayuela* y su “camp” inconsciente hoy; personajes que toman mate, fuman, son ingeniosos e intercalan bromas y slang mientras recorren la historia de la cultura en una buhardilla parisina con fondo de jazz, y que se identifican hasta el “camp” involuntario con el intelectual *progre* y *cool*. Por su imaginario arquetípico y desmesura alegórica, algo más tienen que ver las novelas de Lezama Lima —pero en Thomas Mann nunca se sacrifica la verosimilitud—, con la disputa titánica entre sendos representantes opuestos del espíritu alemán—los citados Nafta (el trágico trascendental, el metafísico de la presencia) y Settembrini (el liberal, el metafísico de la ausencia) —, por el alma del protagonista de *La Montaña Mágica*, Hans Castorp. Pero repetimos que la puesta en escena en Lezama Lima es aún demasiado teatral, premoderna, simbólica, estilizada, indistinta, donde como el sentido del realismo se ha perdido todo puede ser

realidad. O en otras palabras, ante la distribución de saberes de la modernidad y ante la marginalidad o especialización del escritor, ante el proceso de secularización moderna, Lezama Lima quisiera hacerse el sordo y escribir como si algo así no hubiera sucedido, a contracorriente, o como si sólo le sirviera como acicate para intentar lo imposible desde una poética de la contradicción. La raíz mítica en Lezama Lima y su entronque con la estética del aduanero Rousseau— para algunos reaccionaria, para otros profundamente postmoderna—, podemos contemplarla ahora como la teatralización “camp” de una literatura premoderna, primitiva, salvaje¹⁶, en busca de un “paraíso no dañado”, o como un simulacro gótico triturado por el barroco y el teatro de las identidades.

Otros ingredientes “camp”, entonces, se nos dan en ese diálogo con relación a su teatralidad. Si observamos detenidamente a los personajes éstos no actúan según una estricta circunscripción masculina o femenina ni según recias identidades definidas, diferenciadas o presupuestas, sino desde un teatralidad que emplea una retórica intelectual y mística y que podría leerse en clave postfeminista si no fuera porque sabemos ya que la resistencia a la normatividad genérica todavía le otorga a esa teatralidad un papel—pasivo, o pasivo-agresivo— de resistencia y derribo. La figura masculino-patriarcal queda fuera de la escena o permanece como fantasma, es innecesaria incluso en la formación sentimental y hasta intelectual del personaje. La figura de la mujer representa el nexa afectivo, el centro de la casa, la mitificación de la sabiduría doméstica y de la esfera

privada, el guardián de la memoria familiar—tales son las cualidades míticas que la definen históricamente—, pero—y he aquí la novedad adentro del patriarcalismo cubano—, en la obra de Lezama la mujer habla, opina, decide, razona, interviene, se comunica intelectualmente, es objeto de toda admiración por parte del nieto, José Cemí, que siempre busca en la madre y en la abuela los mejores consejos. Pero pongamos otro ejemplo aún más revelador para indagar más en estos aspectos, que tiene que ver con el gran personaje femenino de la serie narrativa de Lezama Lima, Ynaca Eco.

10) Ynaca Eco, hermana de Licario, también aparece descrita míticamente en la novela, con la salvedad de que el mito empleado es un mito femenino polémico, olvidado o marginado por la cultura patriarcal. Ynaca representa a la *bacante*, a la mujer dueña de su destino y de su cuerpo. En ocasiones se hace llamar Ecohé, en referencia a *evohé*, el grito orgásmico que proferían las bacantes para invocar a Baco, dios del vino y de la concupiscencia. Ynaca Eco en consecuencia no sólo sostiene o mejora la conversación intelectual con Cemí, en su encuentro casual y posterior paseo por la Habana, no sólo se aleja del convencional rol de heroína comparsa; Ynaca Eco toma las riendas a la hora de propiciar el encuentro sexual con Cemí, decide tener un hijo de éste a espaldas de su marido o tiene relaciones sexuales con Fronesis, el mejor amigo de Cemí, sin mayores aspavientos ni complicaciones para ninguno de los tres, suerte de *hyppismo* o *coolness* impasible

que mantienen los personajes principales de Lezama Lima. Su encuentro con Cemí se halla en las antípodas del romanticismo o del amor cortés, provenzal, del que occidente es heredero¹⁷. Matices como la seducción, el coqueteo, la insistencia masculina, la resistencia femenina, los celos u otros componentes de ese tipo de relación amorosa no forman parte del juego ni siquiera del horizonte de expectativas. Hombre y mujer se expresan de idéntica manera, acaso son intercambiables. Debemos preguntarnos: ¿Por qué Lezama Lima escoge precisamente el arquetipo de la bacante por encima de cualquier otro? Según Sontag, porque el “camp” disfruta de los manierismos de la personalidad, la masculinidad femenina y la feminidad masculina, la androginia. En la escena del encuentro entre Ynaca Eco y Cemí, en la que nos detendremos minuciosamente en las próximas páginas, se aúnan otra vez los dos elementos ‘camp’ que nos están interesando ahora: la teatralidad y la indistinción genérica. La ausencia de realismo, la estilización del acto sexual, la sensación de que los personajes actúan, no viven, y la consiguiente teatralización de cualquier identidad cerrada, vinculan de nuevo esta escena con la sensibilidad “camp” tanto como a la razón mítica según la cual “lo que nos sucede les sucede a todos”. Tendremos que esclarecer todavía de qué tipo de “camp’ se trata en este caso. Adelantamos que no será fácil.

José Cemí regresa a su casa después de la conversación con Ynaca Eco y sobre la mesa de trabajo su madre ha colocado un sobre que contiene una nota de

la propia Ynaca Eco. La nota, supuestamente una invitación al amor, no tiene desperdicio por su barroquismo y excentricidad, y sirven de adelanto a lo que Cemí se encontrará en la casa de Ynaca, donde todas las puerta le esperan “abiertas, crecidas una después de la otra”. “Bienvenido”, termina escribiendo Ynaca Eco. Conviene repetírselo también al lector, del que habría que esperar aquí un cierto grado de complicidad: bienvenido. Dice la nota:

Por Júpiter, reverso de la cipriota diosa, no voy a surgir de la concha, arañada por un delfín arapiezo, si no corro el riesgo de perderme en la extensión, sin el ángel o ancla de la cogitanda.
(334)

Merece la pena explicar esta frase. En ella tropezamos con una de esas famosas comas problemáticas cuya arbitrariedad en la disposición Lezama Lima atribuía—no menos arbitrariamente—al ritmo interrumpido de su respiración asmática. Ynaca Eco advierte a Cemí que ella, Afrodita ahora, no está dispuesta a abandonar su concha (pensemos en “La consagración de la primavera” de Botticelli), si no es para correr todo el riesgo de la *rex extensa* y sin los auspicios de la *rex cogitans*. La coma después de *extensión* sobra y trastoca el sentido de la apetecible invitación: Ynaca Eco, recordemos que también es una bacante, quiere perder la cabeza, dejarse llevar. No quiere medias tintas. Continúa la nota, ya sin sonar a Descartes.

Quiero llegar a la orilla golpeándole sus espaldas, mordisqueando algas y líquenes. Un cangrejo corre por mis brazos, abro lentamente la boca y me quedo dormida de súbito. Itinerario: pase de la Medialuna al Espejo, después al Libro. Todas las puertas

estarán abiertas, crecidas unas después de otra, después salte por la Escalera. Dispéñeme las Mayúsculas, pero se trata de un ritual. En la estación está también la excepción. Bienvenido. Ynaca Eco.

José Cemí lee la nota y emprende camino a la casa de Ynaca Eco. No hay duda ni circunvalación reflexiva en esa decisión; apenas se trata de una decisión sino de un destino ritualizado. Antes, entre otros asuntos, Cemí invoca el *Mahabharata*, la gran epopeya nacional de la India, y recuerda una sentencia de Licario. El *Mahabharata* después dará el tono mítico y, junto al *Kamasutra*, hasta el léxico a la escena sexual. La sentencia de Licario menciona y hasta define uno de los tropos fundamentales—junto al oxímoron—para el sistema poético de Lezama Lima y para el tiempo-ahora de la Imagen: la metáfora. No debería extrañarnos. Como buen simulador de la premodernidad, Lezama Lima es heredero del simbolismo francés, de las correspondencias de Swedenborg y del pensamiento mágico primitivo: su obra quisiera ser simultaneista¹⁸, borrar el tiempo y el espacio, abolir la causalidad mecanicista. La metáfora constituye el tropo más afín a la ilusión de simultaneismo que proyecta la Imagen Genitora y puede ser definida como la relación entre dos instancias que simultáneamente genera una tercera, la metáfora, que a su vez mejora—al ser puestas en contacto—las individualidades de cada una de esas dos instancias. La metáfora (ejemplo de manual: rebaño de nubes), consigue que las palabras vuelen. Y cuando las palabras vuelan se transforman en oro. Asimismo, la relación entre Cemí y Eco

dará como resultado el éxtasis del vuelo sexual e, incluso, el hijo de ambos, metáfora y alquimia definitiva.

Recordaba una sentencia de Licario: cuando copula la marta con el gato, no se engendra un gato de deslumbrantes cerdillas, ni una marta de ojos fosforescentes, surge un gato volante, pues la marta y el gato al saltar el escalón se ven obligados a volar.

Nos encontramos ya en la casa de Ynaca Eco. José Cemí se dispone a cumplimentar las ordenanzas rituales y limpia “las suelas de los zapatos en la pequeña estatuilla de bronce”, cierra “con cuidado ceremonial, evitando todo apresuramiento, las puertas que daban de la sala y el comedor lateral al patio” y siente entonces “una tensión” que aumenta al divisar la escalera que conduce hasta la biblioteca de Ynaca Eco. Continúa Lezama Lima, en su inconfundible estilo:

El invisible que conlleva la escalera, entre la fundamentación y el nuevo punto que se toca, avisaron a Cemí que entraba en las regiones del despertar fálico.

La descripción de la escena se detiene en los detalles, avanza morosamente, se regodea en las perífrasis. Recordemos que se trata de un rito iniciático, no de una convencional escena sexual a la manera moderna. Olvidémonos de Henry Miller. Tanto la “teatralidad que parodia” como “la sacralidad que enardece” de cada gesto es máxima, excesiva para un lector actual, necesaria desde la lógica doble del particular “camp” oficiado por Lezama Lima. No puede faltar la cita culta y esotérica, el elogio de la oscuridad y de la noche

(que también simboliza el órgano sexual femenino), traída a colación según los *intereses* del propio narrador que, a su conveniencia, comenta y glosa la escena:

Lo que nos interesa de la oscuridad es tocarla en un punto y ahí está el origen del Eros. Tal vez sea el encuentro del diferenciador de Empédocles, con el artífice interno de Bruno¹⁹.

Ya en la biblioteca, extraño pero sintomático lugar para este muy particular encuentro amoroso, Ynaca Eco está esperando a Cemí acostada sobre un anchuroso sofá de mimbre y envuelta con una “azulosa seda oscura”. La escena pretende ser subyugante, grave, pero el lector puede recrear aquí una Marlene Dietrich humeando un cigarro de boquilla infinita. De hecho, Ynaca Eco—en una de las frases más cursis (quizás es la única) de toda la obra lezamiana— “aspiró con silábica lentitud el barro apisonado por todo el peso del hombre y sus poros comenzaron a dilatarse curiosos del rocío”. Ynaca se desprende de la túnica y se pone en pie en busca de Cemí. En este momento de máximo erotismo Lezama Lima recurre de nuevo a Descartes para refutarlo de una vez por todas. Es imposible, según una de las convicciones metafísicas de Lezama Lima, rechazar la existencia de la *sobrenaturaleza* cuando entramos en una zona, como la erótica, de “cantidad hechizada”²⁰. Y sí, parece mentira que este sencillo aserto ponga en jaque o reduzca al absurdo buena parte de la historia moderna de la “fantástica” filosofía occidental.

En antítesis con todo intelectualismo, la extensión y el pensamiento se habían apoderado del cuerpo de Ynaca Eco (...) En ese traslado de la extensión y el pensamiento al cuerpo, se había

alterado la raíz de todo cartesianismo. La extensión era ahora, enfrentados los dos cuerpos, el repaso incesante de la extensión de la piel y el pensamiento cristalizado que iba recorriendo el hueco barroco de la gruta.

Ynaca Eco traza con el pie un círculo en el suelo y José Cemí, como el lector de la novela, sonrío ante tanta “gravedad sacralizada”, quizás incluso duda. Es hermoso ese guiño. El lector moderno respira, su ironía desacralizadora encuentra acomodo por un instante, pero cuando Cemí se despoja de su ropa comienza a sentir él también esa gravedad, ese “hieratismo” como de ensalmo egipcio. Ynaca, la bacante, prende fuego a la ropa y hace unos signos cabalísticos sobre el cuerpo desnudo de Cemí (siguiendo “consejos zoroástricos”), hasta despertar a la serpiente *kundarlini* y su ascenso de energía, según las practicas tántricas, por la columna vertebral. Egipto, la cábala, Zoroastro, el tantrismo, el kamasutra (Ynaca sentía “la progresión del Lingam”), la referencialidad de la escena es tan barroca como heterodoxa y, si se quiere, superficial, subordinada al gusto “camp” por lo extravagante, lo antiguo, lo exótico, lo pintoresco, lo decorativo, lo kitsch, lo solemne, por el Art Nouveau o por Góngora. Porque Lezama Lima y el “camp” adoran (el verbo “adorar” ya pertenece a la idiosincrasia “camp”, “adorar” como hipérbole estilizada del “gustar”, del gusto), lo extravagante, lo fuera de moda, las ruinas exóticas:

It’s not a love of the old as such. It’s simply that the process of aging or deterioration provides the necessary detachment –or arouses a necessary sympathy. (Sontag 60)

Simpatía por lo añejo. A partir de este presupuesto podemos entender que Lezama Lima se permita en sus dos novelas, en *Oppiano Licario* y sobre todo en *Paradiso*, la presencia de un narrador que es casi la parodia del narrador omnisciente de la novela decimonónica. Un narrador extemporáneo, pretérito, que tiene la finalidad de conducirla narración pero que también tiene la facultad de romperla, de distraernos de esa narración o de actuar como elemento disonante y extraño. Es un narrador “camp”, como llegado del pasado (fantasmagórico), una antigualla que a la vez que parodia la novela del siglo XIX se erige como único narrador posible del universo novelístico de Lezama. O podemos entender, también a partir de la cita de Sontag, la abundancia tanto en la literatura como en la ensayística de Lezama Lima de citas inexactas²¹ en varios idiomas (todos resultan igual de exóticos), de grafías equivocadas, de cacofonías, reiteraciones, desdenes estilísticos, arbitrariedades lingüísticas, junto a alusiones exquisitas a la jardinería, la escultura etrusca o la decoración de un palacio menor en las afueras de Roma, con especial énfasis en el borgoña de las cortinas del cuarto de invitados. La máscara mortuoria que Lezama Lima se hizo moldear antes de ser enterrado y que aun hoy puede contemplarse en la casa-museo de Trocadero, nos ofrece acaso una imagen posible de la obra lezamiana, de aquel que era capaz de presentarse como el gran mistagogo, el sacerdote de una Cuba secreta, el gran hacedor de la literatura y el lector de todo lo humano y divino, a la vez que como

el gran bufón, el bromista, el parodiador de toda impostura o norma: el maestro en broma.

Pero regresemos a la escena que nos ocupa. Bajo el aspecto de una sacralización profunda, ritual, del encuentro amoroso, decíamos que se esconde en ella un viaje turístico, occidental, hacia una tópica y exótica historia de las religiones, una suerte de provinciana degustación de gastronomías étnicas. Una mera acumulación de corrientes herméticas, espiritualistas, que sin embargo aportan a la escena un tono de experiencia límite, irracional, hechizada, el simulacro (o di-simulacro) de un ritual, un rito sagrado en tiempos de penuria, el sexo como experiencia que transgrede cualquier racionalización, el sexo como absoluto universalizable. Antes de citar otra vez, debemos señalar que en la biblioteca de Ynaca que perteneció a Licario hay un pizarrón sobre el que éste alguna vez realizó anotaciones alguna vez:

Ante la penetración del agujón creía proyectarse en la pizarra discos de colores, que primero abrían sus brazos, dilatando el color, hasta perderse en sus confines y luego, mientras cerraba los ojos en el éxtasis, se reducían a un punto, parecía que se extinguían, pero después... (339)

El ritual oficiado por Ynaca Eco es también un ritual de fecundidad, un cuidado por anticipado de “la salud del hijo” donde tiempos y espacios, como en todo ritual, se desvanecen y, en una suerte de efecto mariposa, se polarizan²²: “como si en la pizarra el embrión engendrado por el éxtasis se trocase en el permiso concedido a su hijo, diez años más tarde, para que fuese a jugar al jardín”

(339). A Ynaca le parece incluso que con su acto debía asegurar “el tronco de la nueva criatura en plena vigilancia del plexo solar” para evitar que su hijo naciera asmático, como su padre, Cemí:

Aquí Ynaca se movía con extremo cuidado, como si quisiera asegurar el plexo solar, sin posibilidades de ahogo. Procuraba llenar la boca de Cemí con un aliento caliente. (340)

La escena alcanza su espasmo—como es natural—en las siguientes páginas, donde toda trama desaparece y cualquier descripción figurativa de los personajes queda borrada. El foco narrativo se desplaza hasta esa pizarra cambiante en la que colores y formas organizan una suerte de estética pictórica que recuerda a Paul Klee, si acaso. Pareciera que la descripción del encuentro sexual se ejercitara a oscuras y que Lezama Lima quisiera transportarnos al hecho mismo, al interior del mundo sensorial de Ynaca Eco y José Cemí, allí donde toda experiencia se transforma en piel, en tacto, en la desaparición de cualquier atisbo de identidad o intelectualización, mas nunca en silencio. Lezama Lima ensaya aquí una escritura que sólo puede leerse—paradoja máxima—con los ojos cerrados y delirantes de la experiencia amorosa.

Los agrupamientos de color son alternados en las cuatro divisiones de las cuatro en que ahora se divide el círculo. En las divisiones van predominado en parejas alternando los verdes con rayas blancas y fibrinas bermejas (...). (341)

Como siempre, la manera de dirigir la escritura en Lezama Lima emprende un viaje de la luz a la oscuridad, un descenso hacia lo elemental, lo

sensorial, lo que ya no tiene significado apenas y apenas puede pero debe nombrarse. Al final su obra se define siempre por un intento excesivo por abordar, en lugar de sugerir o aludir, lo irrepresentable cuando quizás lo irrepresentable—podríamos oponer—es lo más fácil de imaginar para el lector: recordemos aquí, hasta *Fragmentos a su imán*, la franca ilegibilidad de su poesía. Lezama Lima pareciera no aceptar la crisis constitutiva o los límites de la escritura. Y sólo lo imposible le estimula. Podemos pensar que Lezama Lima, como James Joyce, de nuevo, se contempla a sí mismo como un escritor de fuerza inquebrantable y ambición, si acaso, desmedida, prometeica. Por supuesto, como Prometeo, como Mallarmé, fracasa, aunque todo fracaso podría también observarse como el triunfo, por la luz que arroja en el camino, de una nueva aventura recorrida: nos hallaríamos ante una celebración humorosa del fracaso. *Fragmentos a su imán*, el último poemario de Lezama Lima, marca sin embargo el hastío que la gigantomaquia de su obra o de su sistema poético debió producirle hacia el final de sus días, y el inicio de otra poética después de haber llevado al barroco a su máxima expresión: carcelaria y “camp”.

Para María Zambrano²³, la gigantomaquia de Lezama Lima respondía a la necesidad de construirse una cultura entera que rellenara el vacío y los complejos (como ya mencionamos) de una cultura periférica como la cubana. Lezama Lima debía, antes de novelar, edificarse una filosofía, un sistema poético y hasta una familia de antecedentes, su árbol genealógico cultural. Debía o creía que debía

inventar una cultura cubana para que su aportación posterior sirviera de suma y corolario. Sin duda que atina María Zambrano. No obstante, como señala muy bien Sontag desde otro ángulo, la desmesura en la ambición también constituye una de las características principales del “camp”.

In Camp there is often something *démesuré* in the quality of the ambition, not only in the style of the work itself. Gaudí’s lurid and beautiful buildings in Barcelona are Camp not only because of their style but because they reveal—most notably in the Cathedral of the Sagrada Familia—the ambition on the part of one man to do what it takes a generation, a whole culture to accomplish. (Sontag 61)

Pero, aunque decimos que Lezama fracasa (el fracaso es el único resultado posible en la aventura por lo imposible), aunque su último poemario quizás marca un distanciamiento respecto a su sistema poético, la escena que nos tiene ocupados, por parecernos paradigmática, aún nos depara alguna sorpresa. Decíamos también que en algún momento de su lectura resultaba difícil tomárselo en serio (aunque muchos críticos lo hagan). Y lo que es más grave, aburre, carece de habitabilidad, deviene un laberinto sin sustancia o minotauro. Se entiende su sacralización del amor, su radical antimodernidad y su salvaje anacronía en tiempos en los que Henry Miller, a pocas millas marinas de la Habana, había ya ofrecido una muy distinta visión del encuentro sexual en *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*²⁴, pero el pasaje de Lezama Lima excluye al lector de la lectura y produce un extrañamiento en realidad superior al de uno de sus modelos, *El Kamasutra*, en el fondo un manual práctico. Sin embargo, cuando ya el lector

no puede evitar un mirada “camp” — “camp” inconsciente en este caso—, sobre la escena en cuestión, Lezama Lima nos vuelve a sorprender y a escurrírsenos entre las manos. De repente, tras varias páginas de pizarrón y Klee, escribe por fin un párrafo de un erotismo más reconocible que es, en sí mismo, otra declaración de intenciones. Veámos:

Ynaca pasaba su rostro por todo el cuerpo de Cemí, sentía la sal de sus escamas sudorosas. Sentía cómo el sudor del diálogo amoroso nos convierte en peces. Ynaca restregaba su rostro en la humedad de la espalda de Cemí y saboreaba la sal como si chupara un pescado congelado. (343)

El párrafo rompe el tono y clausura el acto sexual. Asoma una lírica bellísima: “el sudor del diálogo amoroso nos convierte en peces”. El lector quizás piensa: ¿Por qué no haberlo escrito todo así? La respuesta viene dada por la humorada final, otro giro de tuerca, un “camp” consciente que se burla de toda gravedad y de toda “lírica bellísima”: “como si chupara un pescado congelado”. No se trata de un estilo, como dijimos, sino una forma de formas o una astucia de los estilos. Lezama Lima es ese pez que se nos escapa entre los dedos:

Ah, que tú escapes en el instante
en que ya habías alcanzado tu definición mejor. (*Poesía completa* 29)

Pero ni la escena ni la sorpresa han concluido. Acto seguido Ynaca Eco se levanta y busca unas semillas (en referencia ahora, como es frecuente en Lezama Lima, a la religión afrocubana²⁵), que regala a Cemí para aliviar el mal del asma. Después, con la misma solemnidad, le viste “pieza a pieza” y repite sus conjuros.

Si en la cita anterior observábamos ya un giro humorístico, una suerte de micropárrafo que aglutina la poética de la confusión lezamiana, el macrorelato del encuentro entre Cemí y Ynaca termina de forma análoga, humorísticamente, consciente de su propuesta, en la medida en que el “camp” niega “both the harmonies of tradicional seriousness and the risks of fully identifying with extreme status of feeling” (Sontag 62). Léamos:

Ella comenzó, según los consejos clásicos, por rociarse la vulva, “la vulva fangosa y fiestera cochinilla”, como diría Cemí en unos versos muchos años después de ese memorable fin de fiesta. (344)

Frente a la solemnidad ritual de la escena, frente a la teatralidad donde los personajes parecen actuar en lugar de vivir, y donde esos personajes comparecen sin apenas contenido psicológico, en un espacio de vaporosas indeterminaciones, hierático, ritualizado, que a la vez que resiste cualquier normatividad genérica también celebra el puro teatro que es vivir, ese final de escena sacude al lector. Nunca una grosera nostalgia masculina había sonado más dulce y empática, una vulgaridad más elevada²⁶: “Vulva fangosa y fiestera cochinilla”. Lezama Lima vuelve a rizar el rizo, a trivializar la solemnidad sin que la solemnidad quede trivializada, acaso agudizada por la poética de la contradicción (después de la seriedad siempre aguarda una broma, un choteo), y el barroco lezamiano. “Baroque art is largely camp about religion”, había escrito Isherwood. La religiosidad de la escena sexual entre Ynaca Eco y José Cemí (como el éxtasis que Oppiano Licario *finje* en otro momento de la novela²⁷), es profundamente

barroca y sin duda “camp”: neobarroca. Pero la combinación “barroco-camp-religión” no actúa en detrimento de alguno de los vértices del triángulo, sino todo lo contrario. Se trata más bien de un triángulo amoroso en el que se teatraliza una trascendencia premoderna (o una quasi-trascendencia, en tanto que teatralizada), en tiempos de indigencia moderna y en el que la propia indigencia (“la vulva fangosa y fiesterá cochínilla”), comparece también integrada, redimida, necesaria, adentro de lo que Lezama Lima llamaba su sistema poético. No debe sorprender que la escena concluya con la alusión a la “fiesta” de igual manera que empezó con una invitación y un “bienvenido”. Una fiesta innombrable y apenas legible, borracha de palabras porque en el sexo y en el amor la boca siempre quiere estar llena. Y, como escribe Javier Marías, la boca es la abundancia.

11) (*El “camp” disfruta la exageración de las características sexuales. La esencia del “camp” es su amor por lo no-natural, por el artificio y la exageración: su finalidad no es la belleza, sino el esteticismo (que incluye el feísmo, lo grotesco)*).

En *Los años de Orígenes*, Lorenzo García Vega nos reveló un dato que ya imaginábamos: los católicos compañeros origenistas de Lezama Lima (Cintio Vitier, Fina García Marruz, el padre Gaztelu, etc), se saltaban la lectura del diabólico capítulo octavo de *Paradiso*. Adelantábamos en la introducción de este capítulo que la figura de Lezama Lima fue muy discutida por los escritores de la generación inmediatamente posterior, la que se crea en torno a la revista *Ciclón* y después en torno a *Lunes de Revolución*. El apunte de García Vega nos tendría que hacer pensar, además, en la anomalía que Lezama Lima representaba también para los miembros de su propio grupo, una anomalía distinta a la que acapara Virgilio Piñera. Distinta por razones de peso; mientras Piñera ideó su poética en una clara actitud frentista, disidente (actitud que le vale después para ser acogido como maestro y luminaria de la generación posterior), Lezama Lima gastó muchas de sus energías en liderar una suerte de ciudad de poetas, un ágora de intelectuales que elevaran conjuntamente el nivel artístico y espiritual de la isla; un ágora de intelectuales, decimos, que se saltaban la lectura del famoso capítulo octavo de *Paradiso*. Sorprende de nuevo en Lezama Lima otra paradoja. El empeño cívico y colectivista, el sueño por una república de las letras y las artes, y

la tierra de nadie en la que acampa su obra, su rotunda soledad. Muchas de las características de su obra escapan del origenismo tal y como se ha estudiado en fechas recientes, a la vez que apenas fueron atendidas—o entendidas solo mucho después²⁸—, por la generación posterior, cuando perfectamente podían haber servido de vínculo o puente.

Detengámonos en ese Capítulo Octavo tan manido y estudiado sólo para constatar la exageración de tipo sexual en la que incurre Lezama Lima, su pasión por la hipérbole y la exageración. El capítulo narra las aventuras de Farraluque, un alumno de clase preparatoria “cruzado de vasco semititánico y de habanera lánguida, que generalmente engendra un leptosomático adolescente, con una cara tristonada y ojerosa, pero dotado de una enorme verga” (342). En apariencia encontramos en estas páginas al Lezama Lima amante de las historias pequeñas, de la anécdota de la infancia o juventud exacerbada en la sobremesa maculina, del placer por narrar y por la descripción deformante, quevedesca: “Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión del frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la cúpula de la membranilla a su frente abombada” (342). Tampoco tiene desperdicio el relato de Leregas, otro estudiante aquejado del mismo mal. Obsérvese la animalización que predomina en las metáforas, el particular bestiario de Lezama Lima.

Mientras la clase cabeceaba, oyendo la explicación sobre el Golf Stream, Leregas extraía su verga—con la misma indiferencia majestuosa del cuadro velazqueno donde se entrega la llave sobre

un cojín—, breve como un dedal al principio, pero después como impulsada por un viento titánico, cobraba la longura de un antebrazo de trabajador manual. El órgano sexual de Leregas no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por comprensión, como un oseño que aprieta un castaño, así comenzaban sus primeros mugidos. (343)

Y más tarde:

Inclusive aumentó la habitual monotonía de su sexual tensión, colocando sobre la verga tres libros en octavo mayor, que se movían como tortugas presionadas por la fuerza expansiva de una fumarola. Remedaba una fábula hindú sobre el origen de los mundos. Cuando los libros como tortugas se verticalizaban, quedaban visibles las dos ovas enmarañadas en un nido de tucanes. (345)

La voluntad de las descripciones es sin duda, pero no sólo, humorística, lúdica, intrascendente, es una exhibición de ingenio eufemístico cruzado con la más alevosa explicitud. El humor aquí, como siempre en Lezama, nace del choque de contrarios y de las convivencias imposibles (“enorme verga” y “ova enmarañada”), de las comparaciones imprevisibles (“la longura de un antebrazo de trabajador manual”), de la vulgaridad y la exquisita perífrasis, del humor de vodevil, popular, de gag, junto al eufemismo culteranista o la descripción técnica (el balano, el frenillo, vulva, bolsa testicular). Eloisa Lezama Lima, en su prólogo a la edición de *Paradiso*, ya advirtió que el humor de su hermano había sido “tangenciado por sus críticos, sin profundizarlo” (57). Y que ese humor era muchas veces un humor del tipo “liviano”, podríamos añadir que un humor frívolo, “camp”, un humor de superficie, nada intelectual, sin relación apenas con

lo que se ha llamado el humor “inteligente”: el nuevo dandysmo que sin duda se encuentra en el origen del “camp”, incluye la vulgaridad, las réplicas o imitaciones, los productos de la cultura de masas, la confusión de lo culto y lo popular, la voluptuosidad. Para Juan Goytisolo en el estilo de Lezama Lima se desprende siempre “un dejo de risa, una burla discreta”²⁹ (334). Quizás no es tan discreta esa risa, quizás es más que una burla. También esconde un homoerotismo “camp” en la medida en que el homoerotismo y la hipermasculinidad, si se permite la broma, siempre caminan de la mano. La hipermasculinidad del capítulo octavo de *Paradiso* de nuevo nos ofrece un disimulo cargado de implicaciones políticas. Ese humor liviano que entroniza lo masculino hasta reducirlo a su órgano sexual, representa un guiño para un lector homosexual que encuentra en el regodeo fálico menos una celebración autoreferencial que una erotización de su pleno agrado. El humor hipermasculinizado, la obsesión auto-genital, de nuevo consigue ‘hacerse pasar’ por una cosa para acabar siendo otra, ya en clave, que no puede nombrarse y en cambio se nombra sin cesar.

12) Como también ha estudiado Juan Goytisolo, la exageración, la hipérbole, la comparación desatada, no se limita en Lezama Lima a lo sexual ni al capítulo octavo de *Paradiso*, sino que constituyen uno de los rasgos estilísticos más constantes de su prosa. Señalábamos en la sección anterior a propósito del “gato volante”, que la crítica siempre ha estudiado la metáfora y la comparación—el

como que podría unir todas las cosas del mundo, todos los tiempos y espacios—, *como* resultado de una visión premoderna, mágica o analógica del mundo observable, por ejemplo, en los rituales religiosos de cualquier sociedad primitiva: pan *como* cuerpo, vino *como* sangre, etc. Pero más allá del simulacro premoderno en el que incurre el sistema poético de Lezama Lima, las afinidades descabaladas e hiperbólicas que tensan sus metáforas y comparaciones en un arco de máxima tensión tienden al mismo tiempo, escribe Goytisoló, “un puente de comicidad” que confirma pero también parodia las correspondencias entre la cosas que teorizara Swenderborg o el pensamiento mágico premoderno mismo. Hemos dicho en innumerables ocasiones que toda la obra de Lezama Lima podría leerse como el intento por regresar a una literatura no atravesada por la modernidad y la imposibilidad de semejante empeño en un mundo desencantado y en tiempos de ausencia de ligazón simpática. Y dijimos que el humor en Lezama Lima, en lugar de como distancia cínica y desacralizadora, comparece como reacción ante la experiencia fracasada de lo sagrado o como la experiencia sagrada misma vaciada de contenido dogmático. En la práctica formal de la poesía y la narrativa lezamiana, comprobemos ahora, los hallazgos que dispensa esa dinámica son infinitos. Aúnan el gusto “camp” por lo exótico, el cosmopolitismo, la extravagancia, la vulgaridad, el mal gusto, el kitsch, y lo que podríamos denominar como un ceremonial de lo visible, una referencialidad lúdica, una fiesta de las mentiras primeras y una excusa para un estilo todavía florido para la

literatura. Puesto que toda *práctica*, incluso la humorística, deviene *ceremonia* en Lezama Lima³⁰, a continuación presentamos una lista de metáforas y comparaciones, sexuales o no, que proponen la doble lectura que exige siempre la poética de la contradicción lezamiana: consiguen trivializar o parodiar a la vez que rescatar y dignificar la lógica incantatoria de las analogías mágicas:

La expresión espacio curvo aminoró su pesantez al entreabrirse sus hoyuelos como las mejillas de una muchacha japonesa que hubiera pasado en tren por Yoshiwara. (*Oppiano Licario* 306)

Otras matronas, pletóricas y madurotas, mostraban una tetas repletas, saltantes, en cuyos pezones podían colgarse campanas o pisapapeles con el ingenuo afán de impedir sus brincos abisales. (*Paradiso* 277)

Hierático como un vendedor de cazuelas en Irán. (*Paradiso* 411)

En una modorra semejante a la de un osillo perezoso en un parque londinense. (*Paradiso* 196)

La tarde fabricaba una soledad, como la lágrima que cae de los ojos a la boca de la cabra. (*Paradiso* 124)

Parecía uno de esos gigantes del oeste de Europa que, con mallas de decapitador, alzan en los circos rieles de ferrocarril y colocan sobre uno de sus brazos extendidos un matrimonio obrero con su hija tomándose un mantecado. (*Paradiso* 115)

Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecían que tenían las uñas pintadas. (*Paradiso* 135)

Sentía como si por su región cerebelosa pasase un cometa gobernado por el vozarrón de un enano borgoñón. (*Paradiso* 134)

“Lo considerán una víctima de la alta cultura”, dice la madre de Cemí en *Paradiso* a propósito de Oppiano Licario, “lejos de tener respeto por ese misterio que él simboliza” (612). No es esa nuestra intención, obviamente. Para Lezama Lima la visión analógica del mundo—central en su sistema poético—, quisiera al final romper la noción sucesiva del tiempo y la causalidad mecanicista que él llama “causalidad dominada” en beneficio de la Imagen Genitora inserta en un tiempo-ahora. Con ese propósito, escribe Lezama Lima en el *Preludio a las eras imaginarias*: “Con ojos irritados se contemplan la causalidad y lo incondicionado” (370). Y más tarde, a partir de la lectura de Kant, “la misma serie de lo condicionado engendra lo incondicionado, es decir, afirma una causalidad que se determina totalmente por sí misma o lo que es lo mismo, remontar de lo condicionado a la condición en el infinito” (372). Escojamos todavía otra cita para subrayar la centralidad del pensamiento analógico, antimecanicista, en el sistema poético de Lezama Lima, en la que la poesía se presenta como el combate o contradicción entre la causalidad y lo incondicionado:

La causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado un mostruosillo, la poesía. (...) el doble más misterioso creado por el hombre (...) Pero lo más fascinante es que ese encuentro, esa batalla casi soterrada, ofrece un signo, un registro, un testimonio, una carta, donde el hombre causalidad, me reitero para ofrecer más precisión, penetra en el espacio incondicionado, por el cual obtiene un condicionante, un potens, un posible, del cual queda como la ceniza, el vestigio, el recuerdo, en el signo del poema. (379)

No queremos menguar el misterio que Lezama Lima simboliza, decíamos, pero nos parece decisivo subrayar que la visión analógica del mundo, la teoría de la imagen lezamiana, su comprensión primitiva y mítica de la literatura, gótica y neoplatónica, órfica, comparece en la práctica diezmada o parodiada o desgastada—mas nunca empobrecida—por la exageración y la estetización a la que somete a su propio sistema poético. La insistencia autoexplicativa de su propio sistema, el excesivo develamiento, advertimos que signa la distancia que existe entre Lezama y su propia poética. La extravagancia de su praxis, el humor “camp” que se desprende de los hallazgos metafóricos antes citados, nos llevan a concluir que Lezama incluso sobreestetiza su propio sistema poético. Lo parodia, lo desborda, lo exagera y acaso lo falsifica sin por ello traicionarlo. Su primitivismo destila “camp” y al revés. No es ni una cosa ni la otra y sobre todo es las dos a la vez porque, como escribe Lezama en el ensayo *Para una imagen*, “lo que no es verdad ni mentira el hombre lo percibe como verdad” (404).
Insólito.

13) *(En la medida en que lo apolítico es posible, sobra decir que la política no incumbe al “camp”, demasiado frívolo para menesteres tan arduos. El “camp” no admira solo a los grandes personajes de la historia, sino que despliega otros modelos de evaluar a los individuos, según otras coordenadas más arbitrarias y lúdicas).*

Analizar la compleja relación que Lezama Lima mantuvo con la Revolución cubana exigiría una cantidad de espacio del que no disponemos en este trabajo. Baste con repasar algunas ideas vertidas por otros y apuntar algunas conclusiones—acaso novedosas y sobre todo coherentes con lo que este trabajo ha querido desde su introducción teórica—, sobre una polémica que ha generado y genera tantos encarnizamientos. Sin ánimo de exonerar a nadie de sus responsabilidades o de practicar juicios sumarísimos sino de constatar comportamientos, para empezar habría que advertir que del recibimiento triunfal de la Revolución expresado por Lezama Lima en el ensayo “Se invoca al ángel de la jiribilla”³¹ (sobre el que nos detendremos más tarde), al ostracismo y desencanto de sus últimos años (léase su epistolario de la época) —sobre todo a partir del autorrebajamiento público de Heberto Padilla³²—, media un tortuoso camino que recorrieron Lezama Lima, todos los escritores del boom (a excepción quizás de Octavio Paz, el más lúcido, y Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo, los misántropos), y una ingente pléyade de escritores e intelectuales europeos y

norteamericanos que simpatizaron en la década de los sesenta con la llegada de Fidel Castro al poder.

La bibliografía testimonial sobre aquel convulso período es vastísima y de fácil acceso, amena y espeluznante. *Mea Cuba*, de Guillermo Cabrera Infante, *Retrato de familia con Fidel*, de Carlos Franqui, *Dulces guerreros cubanos*, de Norberto Fuentes, *Antes que anochezca*, de Reynaldo Arenas, *Persona non grata*, de Jorge Edwards, *La mala memoria*, de Heberto Padilla, *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz, *El furor y el delirio*, de Jorge Masetti, *Memorias de un soldado cubano*, de Dariel Alarcón Ramírez, *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto, integran un corpus de obras que, entre otras, han develado desde múltiples ángulos algunos de los entresijos más sombríos de la revolución cubana y han reflexionado o testimoniado sobre la tensa relación entre el poder y la letra que introdujeron las famosas palabras de Fidel Castro a los intelectuales, el cierre del periódico *Lunes de Revolución* o el ya citado caso Padilla. No obstante, lo que nos interesa de ese amplio abanico de textos es que en la mayoría de ellos la figura de Lezama Lima comparece como uno de los chivos expiatorios del aparato represor castrista y como modelo o símbolo del exilio interior. Encerrado en su casa de Trocadero, casado con una amiga para cumplir la voluntad de su madre o acaso distraer la persecución que la Revolución emprendiera contra los homosexuales, impedido de participar en la vida cultural habanera, catalogada su obra de reaccionaria por parte de los escritores de la generación posterior (liderados por

Virgilio Piñera y agrupados en torno a la revista *Ciclón*, de expresa pulsión antiorigenista), podríamos estar tentados de incluir a Lezama Lima en la lista de artistas desencantados primero y alienados después por el régimen castrista. Sin embargo, si escritores como Reynaldo Arenas alcanzan a aglutinar el espíritu de toda resistencia a cualquier forma de poder, comprobemos que el “caso Lezama Lima”, como siempre, no es tan sencillo ni evidente.

14) Marcadas por el honroso empeño de desacralizar la historia de Cuba previa al éxtasis revolucionario, recientes revisiones de las décadas de los cuarenta y cincuenta han señalado no sin razón que las escrituras—incluida la de Lezama—que intentaban conjurar la amenaza de la desintegración nacional y redimir el fantasma del retraso cultural cubano, no sólo prepararon el caldo de cultivo indirecto para una efervescencia “camp” (como hemos señalado hace muchas páginas), sino un horizonte de expectativas políticas “demasiados grandes” que los revolucionarios barbudos de Sierra Maestra lograron colmar. Aplicando la misma teleología que un Manfred Frank³³ empleara para los binomios Nietzsche-Hitler e irracionalismo-nacional socialismo, ensayistas como Rafael Rojas o Duanel Díaz Infante han rastreado en el pasado cubano el trascendentalismo y el irracionalismo que facilitarían el “advenimiento” —y no sólo ya la toma violenta de poder—de Fidel Castro. En *Mañach o la República* y en *Límites del origenismo* Duanel Díaz señala el cariz dramático, la voluntad de alarma que se

deduce de los escritos del propio Mañach o de Cintio Vitier, “empeñados en contrarrestar la decadencia”, “transidos de nostalgia por el siglo XIX en parte idealizado, siempre anterior a la caída por la pendiente del choteo, la intrascendencia y el norteamericanismo”³⁴. Es cierto que en 1991 Cintio Vitier define todavía así el atributo fundamental del período histórico en que se va a desarrollar la revista *Orígenes* (1944-1956): “la fe en la capacidad de la cultura para salvar la identidad nacional y la dignidad de la patria” (319). En *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), un joven Lezama Lima escribe ya sobre la necesidad de edificar para Cuba una teleología insular o un mito de la insularidad que sacie las ambiciones de un país intimidado. En la editorial del número 21 de *Orígenes* de 1949 insiste en la misma dirección:

Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX. ¿Por qué acaeció así? Las aspiraciones bolivarianas, las guerras del 68 y del 95, Martí, la propaganda autonomista, eran proyecciones que no han tenido par en el medio siglo subsiguiente. Y en verdad que eran necesarias, pues su ausencia motivó el desplome y la intimidación en el siglo XX.

Prosigue Lezama Lima en el mismo texto: “Un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza”. ¿Cuáles eran esos cotos de mayor realeza?, debemos preguntarnos. Para Cintio Vitier no cabía duda: “La utopía (nunca llamada así) de la encarnación histórica de la poesía”, la construcción iniciada por José Martí, heredera y promotora de todos los irracionalismos del siglo XX, de un “Estado Poético”, de

una “generación paridora” (son palabras de Vitier en carta a Lezama de 1945) de nuevas realidades. Este revisionismo desacralizador quizás incomode a los que acostumbran a considerar a los poetas como entes translúcidos incontaminados por las tentaciones del poder, pero recordemos que la ensayística impregnada por el espíritu de época previo a la llegada de Fidel Castro abunda en lo que Lezama Lima llamaba “la tradición de futuridad”³⁵ que participe “en el proceso creador de la nación”, una poética-política cuyo “destino dependerá de una realidad posterior”. *Lo cubano en la poesía*(1958), el ensayo capital de Cintio Vitier, signa por tanto la transición del trascendentalismo nacionalista representado por Mañach a “un conocimiento rigurosamente poético de lo cubano” (Duanel Díaz); de la crítica letrada basada en la dicotomía civilización-barbarie al “conocimiento de salvación” (influido por María Zambrano y Benedetto Croce) que toma a la poesía como fundamento o coto de mayor realeza; del nacionalismo esencialista a una antimodernidad acrítica que sucumbe a la “tentación totalitaria” (Duanel Díaz) y a la utopía paradisíaca derramada por el Verbo:

Contra el páramo contemporáneo, culminación de una crisis espiritual iniciada en el Renacimiento y la Reforma, la poesía; contra el desierto republicano, caracterizado por la intranscendencia, la desintegración y el creciente influjo yanqui, el rescate de las esencias nacionales. (Duanel Díaz 9³⁶)

15) La decepción íntima de algunos deseos es que a veces se cumplen. Cuando Fidel Castro toma el poder en 1959 fue lo suficientemente habilidoso como para

presentarse en sociedad como la hipóstasis del sueño martiano y como destino manifiesto de aquella tradición de futuridad y de frustración política que atravesaba la cultura cubana. La Revolución propiciada por un grupo de muchachos idealistas, de gánsteres sin alma y de aventureros dogmáticos se trocó de repente en la encarnación soñada de la poesía en la historia, en la culminación triunfal de la tradición americana iniciada por Martí y hecha hasta entonces de “ausencias posibles”³⁷, en el fin del retraso cultural y en la ubicación de Cuba en el panorama ideológico internacional. Escuchemos a Lezama Lima tras el triunfo de la Revolución, enero de 1960. En su maridaje de política y poesía casi nos recuerda a Tolkien: Fidel Castro como Frodo, el hobbit predestinado. “Camp involuntario”, como veremos más abajo a propósito de “Se invoca al ángel de la jiribilla”.

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. (“A partir de la poesía” 399)

Tiempo absoluto. La expresión le hubiera encantado a Goebbels. Y todavía en junio de 1964, en el prólogo a la *Antología de la poesía cubana*, al servicio de “lo nuestro”, escribe sobre José Martí:

Fue suerte inefable para todos los cubanos que aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia. Fue siempre también que el que conmovió las esencias de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. (130)

Este Lezama Lima, el preocupado por la “esencias de nuestro ser”, es el mismo que precisará del *Kamasutra* en *Oppiano Licario* para narrar un encuentro sexual en la Habana, el mismo que—poco sospechoso de profesar una nacionalismo miope—, entiende la cultura cubana como un contrapunteo entre lo autóctono y lo extranjero, lo descolonizador y lo neocolonizador³⁸. Vidente del sentido y el destino nacional, Lezama Lima alcanza sin embargo en el período inaugural de la Revolución su momento de máxima politización sin sospechar su propio destino desahuciado ni que tales afirmaciones supondrían después el origen de cierta instrumentalización de su obra por parte del poder³⁹. El anticapitalismo antiimperialista de Lezama Lima (“we don’t choose our shoes in a show-window”, escribe en inglés en “Pensamientos en La Habana”⁴⁰), su elogio a la pobreza de índole protocatólico (“La vigilia, la agudeza, la pesadumbre del pobre, lo llevan a una posibilidad infinita”⁴¹ o a la conjugación tercermundista del verbo “inventar”, podríamos añadir), y hasta la crítica al sujeto burgués implícita a su sistema poético, resultarían fácilmente asimilables por la dialéctica marxista: marcan un hilo de continuidad entre la reticencia al dinero que ya es apreciable en determinadas lecturas de Martí y el comunismo castrista. En definitiva, y según esta interpretación, ya no parece atinado retratar a Lezama Lima como una mera víctima del castrismo sino como uno de los ideólogos indirectos de una teleología que se volvió después contra él. El mitema clásico del que monta un circo y le

crecen los enanos. Revisemos lo que escribe en enero de 1960, poco después de la entrada de los rebeldes en la Habana.

Asoma ahora el ángel nuestro, el llamado para la invocación final ángel de la jiribilla (...) Ángel nuestro de la jiribilla, de topacio de diciembre, verde de hoja en su amanecer lloviznado, gris tibio del aliento del buey, azul de ce casa pinareña, olorosa a columnas de hojas de tabaco (...) Jiribilla del paroxismo, de la hondura del frenesí frente a la muerte (...) Ligereza, llamas, ángel de la jiribilla. Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra (...) Jiribilla inmóvil, la de la tortuga nuestra, que cuando se encoleriza le arranca un jarrete al toro (...) Ángel de la jiribilla, ruega por nosotros. Y sonrío. Obliga a que suceda. Enseña una de tus alas, lee: Realízate, cúmplete, sé anterior a la muerte. Vigila las cenizas que retornan. Sé el guardián del etrusco potens, de la posibilidad infinita. Repite: Lo imposible, al actuar sobre lo posible, engendra un posible en la infinitud. Ya la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros. Ahora podemos penetrar, ángel de la jiribilla, en la sentencia de los Evangelios: Llevamos un tesoro en un vaso de barro. Ahora, ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa. Y que el icárico intento de lo imposible es la única seguridad que se puede alcanzar, donde tú tienes que estar ahora, ángel de la jiribilla. (51-53)

Que otros decidan si este escrito no podría prologar un manual posible de prosa fascista, aquella donde el éxtasis irracional quiere devenir político, donde toda ideología se vuelve trascendente y cualquier reflexión sobre el ámbito público tiene al lirismo y a la emotividad como tropo primero. Lo que queremos destacar en esta cita es su carácter obsoleto, la cursilería que emana, el “camp involuntario” que produce y que tuvo que producir ya en el año 60 a quienes empezaban a pensar según el árido lenguaje burocrático de los manuales comunistas soviéticos. “Se invoca al ángel de la jiribilla” se nos presenta como un

discurso tan alejado de la “real politik” que entenece a su pesar, que suaviza sin querer la virulencia del “obliga a que suceda”, del “vigila las cenizas que retornan”, con todo lo que el “obligar” y el “vigilar” iban a significar más tarde bajo el aparato represor castrista. En la medida que comprime en dos páginas el cumplimiento de la teleología nacional origenista, transpira megalomanía y repele por su autocomplacencia. Pero también en la medida en que afirma “jiribilla, hociquillo simpático (...) fabulosa resistencia de la familia cubana”, nos recuerda a un hipotético Juan Ramón que hubiera trasladado la ternura “camp” de *Platero y yo* (de la que ya se burlaban Dalí, Buñuel y Lorca, pero nunca Lezama Lima), a las huestes equinas de los ejércitos franquistas. El ángel de la jiribilla, espíritu burlón, libertario, duende de una Cuba poética, “cinta de la luz en el colibrí”, simboliza al cabo lo que las Revoluciones del siglo XX nunca fueron, la ingenua ansiedad revolucionaria de la pasada centuria o la aspiración humana a un absoluto social, el principio utópico que más tarde habrá de chocar contra el principio realidad. Exento de ironía, grave hasta el sonrojo, amanerado hasta la autoparodia, redentor y cristológico, “Se invoca al ángel de la jiribilla” tiene la facultad de provocar hoy una leve sonrisa y la mueca de fraternidad que suscitan las entelequias empedradas de buenas intenciones o los sueños de grandeza condenados a la derrota. El frenesí del ángel de jiribilla retrata sobre todo a un Lezama Lima frenético y muestra en efecto una gran cantidad de luz: debiera hacernos pensar que la literatura y el poder han de ser siempre enemigos.

16) Podríamos detener en este punto la reflexión sobre las relaciones de Lezama Lima con la Revolución cubana. La lectura desacralizadora que hemos ensayado en estas páginas, inspirada en los trabajos de Duanel Díaz y Rafael Rojas, muestra que la complicidad de Lezama Lima con la Revolución cubana no puede equipararse al de otros intelectuales con afinidades al marxismo o imbuidos temporalmente por la estética del compromiso sartriano. Hemos visto que el pacto de Lezama Lima con la Revolución es anterior y mucho más profundo.

Pero podríamos detener en este punto la reflexión sólo a costa de contravenir lo que nuestro trabajo ha querido ser desde el principio, desde la introducción teórica que postulaba el trazo de singularidades más allá de las ganancias de una mirada exterior que convierte en síntoma todo lo que observa. Por el contrario, en las próximas páginas —en las páginas finales y conclusivas de este ensayo— intentaremos demostrar que las lecturas teleológicas y desacralizadoras vertidas sobre Lezama Lima (la que más arriba hemos perpetrado), si bien iluminadoras y sin duda jugosas, son profundamente injustas, parciales, interesadas, respecto al evento o la pequeña historia que Lezama Lima encarna, respecto a su *vivencia*. Son lecturas externas, quieren vencer, conseguir un beneficio que aguarda “más allá” de la pobreza congénita que la obra del autor de *Paradiso* nos puede ofrecer. Pretenden descifrar en lugar de redimir. No aceptan la multiplicidad de direcciones, la contradicción, la singularidad de cada

enunciado, de cada presente lleno de tiempos, el no-saber, el saber no rentable, el no-ser. Aspiran a superar a Lezama Lima, a transformarlo en un error. Hablan del muerto cuando éste ya no puede defenderse. No quieren resucitarlo ni conversar con él. Y Lezama Lima se convierte sólo en un medio, no en un fin insatisfactorio.

Veamos: ¿Cómo es posible que para tirios y para troyanos estas lecturas teleológicas, desacralizadoras, se hayan convertido en las nuevas lecturas canónicas del autor de *Paradiso*? La respuesta es simple. La misma lectura sirve a dos poderes contrapuestos, esconde intereses determinados. Fragan la venganza del intelecto y del poder sobre la singularidad del arte, abusan de su eterno privilegio y utilitarismo. La misma lectura sirve a los que necesitan recuperar a Lezama Lima, repararlo de los “daños colaterales” que se le inflingieron, e integrarlo en el excelso destino de la literatura nacional. Y sirve también a los cazadores de culpas—de cuyos *intereses* nos ocuparemos más tarde—, que quisieran condenarlo por completo. Ambos grupos reducen a Lezama Lima, ambos instrumentalizan su obra, la domestican y emplean a beneficio propio. Lástima que para Duanel Díaz “la distancia es condición no sólo de las pretensiones científicas de la teoría literaria sino también de su impronta desmitificadora”. Porque curiosamente el propio Duanel Díaz apunta con timidez una interpretación distinta que no desarrolla, que no le *interesa*, que apunta

indirectamente a la necesidad de leer a Lezama Lima, de detenerse en su escritura literaria.

En Lezama hay un uso de la Revolución (de la Historia) desde la poesía, para incorporarla a su “sistema”, pero también una retirada a tiempo: desencanto apreciable no sólo en sus cartas sino además en su escritura (*Fragmentos a su imán*). Si bien su poética resulta, en muchos aspectos, la misma de comienzo a fin, e incluso parecida a la de Vitier, es difícil no reconocer el hecho de que las tensiones entre ésta y su escritura siempre se resolvieron a favor de la segunda. Creo que en ello consiste, por sobre las demás cuestiones, su modernidad: obra abierta al futuro en tanto ficción. No digo que escape del totalitarismo exclusivamente por la escritura, puesto que escapa también por su propia decisión frente a la historia. No obstante, la escritura tiene un peso: en los 70 Lezama experimenta el barroco como cárcel y el “sistema” que había construido como horror. No veo como empatarle con los códigos del totalitarismo, salvo desde una “mala lectura”: aplicar a la historia, y desde una política de Estado, los ideogramas que se derivan de su concepción poética⁴².

Leer a Lezama Lima. Sin descartar los ideogramas y excesos que se derivan del sistema poético lezamiano, recordemos que Cintio Vitier definía al género de la novela como “ese monstruo” imposible de asimilar por el destino manifiesto poético, criollo y católico de Cuba. *Paradiso* supuso un desacato mayor tanto para el origenismo como para la política cultural del castrismo, un ataque directo a sendas líneas de flotación. Supone además hoy una obra ilegible por el soporte racionalista de la modernidad. La frivolidad “camp” de Lezama Lima, la homosexualidad, el protocaticismo, el pensamiento mítico, el humor, el sexo, la fantasmagoría, la hipertelia (antítesis de la teleología), el no-ser del éxtasis, la muerte en vida, la vida en muerte, el (di)simulacro de su

premodernidad, la poética de la contradicción, es decir, la escritura de Lezama Lima, escapa tanto de la visión redentora de Cintio Vitier como del materialismo dialéctico revolucionario o de la modernidad misma sin que por ello podamos calificarla fácilmente de antimoderna o totalitaria; es nuestra convicción que la escritura de Lezama Lima escapa— parodiándolo sin empobrecerlo—hasta del sistema poético que le da pábulo. Si lo que estaría en juego para la crítica es el gesto de salvar o condenar—en ocasiones lo parece—, no resulta irrelevante recordar de nuevo que al origenismo se le atragantó *Paradiso* y que *Paradiso* fue prohibido hasta que a los ideólogos de la Revolución se les ocurrió la manera de instrumentalizarlo. Pero lo realmente sorprendente, insistimos, es que la obra de Lezama Lima en su conjunto reta también y sobre todo a los ilustrados adalides de la modernidad desacralizadora o desencantada, a esa crítica que carece de la inspiración necesaria para dialogar con una obra de tales características. Como no estamos pensando en los magníficos trabajos de figuras como Moreno Friginals o Carvey Cassey, deconstructores oportunos de un siglo XIX que *Orígenes* idealizó por las razones ya expuestas, volvamos a la larga cita anterior: “su modernidad (la de Lezama): obra abierta al futuro en tanto ficción”.

17) Según Duanel Díaz—a quien tomamos como representante de una tendencia crítica en boga—, para evitar una “mala lectura” de Lezama Lima desde los parámetros totalitarios del “Estado” que el propio Duanel Díaz ha utilizado,

debemos leer a Lezama—sin leerle—para convertirle en un autor “moderno” que escribió inofensivas obras de ficción. Es decir, que toda desacralización alimenta un afán sacrogenético: el mito racionalista de una literatura sin promesa, sin fuerza mítica ni poder profético, una idea de la literatura que J.M. Cohen teorizara en *Poetry of This Age* y que Rafael Rojas aplica a Eliseo Diego en el ensayo “Tan callado el maestro: Eliseo Diego, la poesía y la historia”⁴³, para oponerla a la idea de la literatura de Lezama Lima.

Tanto Duanel Díaz como Rafael Rojas—aquí se podría incluir la teoría de las artes que se desprende de la obra ensayística de Vargas Llosa—, apoyan su discurso racionalista, iluminista, en una concepción utópica de la literatura no como suplantación de la realidad o productora de realidades, sino como una mentira útil o un desahogo de los fantasmas privados que palie el horror de estar vivo o que nos entregue blandamente lo que la realidad nos niega. Detrás de la desacralización de Lezama Lima o de su lectura sin lectura, ¿no espera sino la burguesa concepción de la literatura como adorno o como catarsis privada o como excedente abyecto de la conciencia? ¿No se esconde incluso la noción de literatura como mercancía de lujo, mercancía del alma? La desacralización de la literatura, y en particular de la literatura de Lezama Lima, quisiera parecer un gesto puro, científico, de la crítica. No puede disimular que ese gesto es sacrogenético, interesado, ampara y sacraliza la utopía ilustrada y racionalista en primer lugar, la utopía liberal o neoliberal en segundo lugar, que interpreta la

literatura a su imagen y semejanza, moderna y secular, posmoderna y fagocitada por el mercado, subordinada a la neurosis privada y estupenda para los sábados por la noche, cuando el empleado descansa, busca emociones fuertes, fantasías tranquilizadoras, fugas momentáneas o el fantasma de una simpatía que le reconcilie consigo mismo. A propósito de Eliseo Diego, contra Lezama Lima, escribe Rafael Rojas:

Eliseo Diego no fue un teólogo, un clérigo de la Revolución o, tan siquiera, un intelectual, un “letrado”: fue sólo un buen escritor. Las palabras iniciales de aquella conferencia de 1959 no esbozaban una pose, sino un autorretrato: ‘la raíz del equívoco está en creer que todo el que escribe es por definición una criatura razonable; o mejor, que todo el que escribe es un hombre de letras... Vamos a repetirlo: quienquiera que escriba es un hombre de letras. Pues bien: yo lo niego, y me aporto como prueba. Este que ha venido aquí, cargado con sus letreros y escrituras, es un hombre ordinario de pies a cabeza’.

Para los cofrades de la modernidad el escritor moderno ya no puede presentarse como un teólogo, un iluminado, un intelectual o un letrado. Como no quedan muchas más opciones, el escritor moderno debe de ser un hombre ordinario, un ciudadano ejemplar, un empleado obediente, con permiso para no ser tan razonable en la intimidad. Tan sólo un “buen escritor” “resistente a los vaivenes del tiempo”, “una estancia acogedora” “ofreciéndonos cobijo”, y que “no sufre incomodidad alguna por la lejanía o el desencuentro con la razón política” (Rafael Rojas). Podríamos sentir simpatía por el “maestro zen” que Rojas nos pinta como paradigma del escritor moderno y como opuesto perfecto de

Lezama Lima, si se aceptará que agazapado tras la literatura menor de Eliseo Diego y su “casa sosegada” crepita el fuego discreto de un ataque pasivo, no por modesto menos agresivo, a todo lo que Rafael Rojas o Duanel Díaz representan: ellos sí acaparan—una vez borrada la competencia—la quintaesencia del hombre de letras y la incomodidad por la lejanía o el desencuentro con la razón política.

Con el fatalismo (más que el nihilismo) de Eliseo Diego, de Cabrera Infante, de Virgilio Piñera, de García Vega o de Reynaldo Arenas, se pierde el “aura” de la teleología nacional y la condición redentora del escritor, pero eso no les convierte en escritores modernos sino en notarios incómodos de la modernidad. Tan incómodos como Borges, cuando escribió que la poesía nos deja siempre en el umbral de una revelación . O como Sánchez Ferlosio, quien dijo que mientras no cambien los dioses nada ha cambiado. Con sus excesos y extravíos, también Lezama Lema participa de esa incomodidad: la modernidad desacraliza su obra tanto como su obra desacraliza el mito de la modernidad y el “mito de la crítica” (Octavio Paz) según la cual la única verdad es la crítica misma.

Invirtiendo los valores de la cuestión, los excesos teleológicos de algún Lezama Lima, lejos de antimodernos y por ende totalitarios o irracionalistas, ¿no le emparenta con una modernidad que se contempla a sí misma como epílogo de una teleología universal—en lugar de insular—que considera totalitario cualquier discurso que contradiga el mito de la razón y de su verdad última más allá de la historia?, ¿no le hermana con una modernidad impregnada de componentes

salvíficos que persiste en recabar un sentido global del acontecer y que es consecuencia por tanto de un proceso fallido de secularización? Con peligro de arriesgar demasiado y de practicar el juego de las conspiraciones, podemos llegar aún más lejos, más cerca: junto a la desacralización de Lezama Lima quizás se está fraguando el diseño de una transición política en Cuba más allá del castrismo y hacia una democracia iluminista, raciohumanista y (neo)liberal, pero también sin sombra de Lezama Lima. Con todos los fantasmas encerrados en el armario.

18) La modernidad no puede leer a Lezama Lima, carece—repetimos—de la inspiración necesaria. Debe “nihilistamente” exorcizar su anomalía sobre la convicción de una secularización triunfante y redonda de los saberes. La paradoja es que el acto desacralizador para con Lezama Lima dice más de quien lo acomete que de quien lo recibe. Lezama Lima no puede dejar de ser un escritor moderno o hasta posmoderno porque nada más (pos)moderno que la teatralización de una premodernidad en tiempos de penuria. ¿Por qué insistir en desacralizar lo ya desacralizado y que sin embargo persiste en lo imposible, en lo difícil? ¿Por qué desacralizar lo que no puede ser sagrado? ¿Por qué dar puñaladas a un fantasma? ¿Por qué el afán por desacralizarlo todo del todo? Porque el planteamiento crítico desacralizador (y auto-sacrogenético), hipóstasis de la forma docta de estar en el mundo, provinciano en la medida en que no sale de la experiencia de Cuba en el caso de Díaz y Rojas, que promueve la teleología que condena y transforma la

historia cubana en una caza de brujas o una película de detectives (cuyo crimen misterioso reside en la páginas perdidas o arrancadas de un diario de guerra), repetimos, no sabe qué hacer con Lezama Lima sino domesticarlo mediante la imposición de su doctrina racionalista—no sólo racional—, excluyente, funcional, cuando la historia de salvación que llamamos modernización porta consigo la prueba de que la secularización de la modernidad es un cuento de hadas narrado por el dios único de la razón. Ese planteamiento crítico ignoraría o soslayaría, como escribió Octavio Paz, que la modernidad sólo podría definirse como una suma de antimodernidades, de divergencias e insumisiones, no como un interminable monólogo o un credo límpido y universalizable. Alguien tendría que decir alto y claro que nuestra época es tan ingenua como cualquier otra, que no estamos de vuelta de nada. “Somos semi-barbaros”, afirmó Borges en cierta ocasión.

Se impone así un tipo de saber no-sapiencial, insipiente, funcional, funcionarial, que encuentra en la gran corriente ilustrada su lumbré, lustre y lastre. La modernidad accede a la luz o razón “irracionalizando” el saber sapiente de mitos, ritos, cuentos, cábalas, símbolos y arquetipos” (Ortiz Osés XI)

El soporte racional y cívico *destituye* el soporte trágico, *instituye* un ámbito teórico-práctico con pretensiones de universalidad hermenéutica y normativa, *constituye* un paradigma refractario a cualquier intercambio con la exterioridad negada, *sustituye* la radical complejidad trágica por una multitud de complejidades funcionales (...) es realmente un soliloquio, un interminable monólogo, mudo frente al susurro de la poesía, el eco de la epopeya, el desafío del mito (Lanceros 98⁴⁴)

“Amar es la única crítica”, escribió José Martí. Duanel Díaz transcribe esta cita pero no siente la necesidad de refutar un aserto de profundas resonancias neoplatónicas. Su discurso lo contempla con ironía como un síntoma de la pretérita “razón poética” y de “la resistencia a la teoría” y no a su teoría. Lo que conviene subrayar una y otra vez, hablando de resistencias, es que Lezama Lima simula ser un escritor premoderno aunque su contexto histórico es tópicamente moderno (todavía no posmoderno, donde el artista deviene cómplice de o fagocitado por el mercado). Su concepción poética es neo-platónica, por eso no desdeña lo público, y que su tentativa antimoderna—y antiromántica, esto es, premoderna—, quisiera organizar un ágora colectiva que beneficie a la republica tal y como Platón, salvo pena de expulsión de la misma, requería para el buen poeta. Hablando de resistencias, decimos, porque en lugar de irracionalista y totalitaria la escritura de Lezama Lima no pretende tanto un Estado Poético como coligar—platónicamente—la razón y el símbolo, el logos y el mito, el detalle mundano y los arquetipos, en una práctica que también es una ceremonia o un rito barroco y, como todo rito, iniciático, epifánico. La alienación o marginalidad hasta el final de sus días es propia de la sociedad fragmentada en que se inserta el escritor moderno, pero su orientación pública no responde solamente a la nostalgia por la hazaña con la que Ángel Rama o Julio Ramos⁴⁵ redujeron la inclinación pública de los escritores modernistas y los intelectuales letrados en general. Para Lezama Lima, de hecho, el escritor romántico o modernista se

inscribe siempre en la era, posterior a la del “señor barroco”, caracterizada por el satanismo individualista o el victimismo demoníaco del que la escritura lezamiana se aparta sin pudor. Todo malditismo (el de Champollion y Margaret, por ejemplo, en *Oppiano Licario*), es caricaturizado en su obra, expulsado. El arte no comparece en Lezama Lima como el sustituto de la religión después de la muerte de Dios o como sustituto de la política en una sociedad marcada por la especialización del trabajo. La inoportuna vocación política de Lezama Lima, repetimos, enuncia entre sus propios excesos un prurito platónico—donde arte, religión, política e historia son la misma cosa—, de alcances que anticipan y matizan algunas de las preocupaciones fundacionales de la teoría posmoderna.

19) Porque Lezama Lima no cree que tiene que elegir entre las armas y las letras. Como Borges, desde una suerte de protogiro lingüístico que bebe de las fuentes nietzscheanas, Lezama Lima entiende el lenguaje como motor de los discursos y a los discursos como motor de las políticas. Su obra no privilegia tanto la poesía como el lenguaje mismo. La poesía encarna en la historia porque la historia está hecha de lenguaje, confeccionada por el imaginario. De ahí la filosofía de la historia—influida por el teatro de la memoria de Giordano Bruno, por Jean Baptista Vico, por E.R. Curtius, hermana del mismo ángel que visitara a Klee y a Walter Benjamín—, que se desprende de *La expresión americana*, un ensayo de Lezama Lima aun por dilucidar⁴⁶ pero donde el lenguaje y la poesía son

participantes: antes de apoyarse en el mito de la historia producen mitos que generan historia, puesto que la historia es inferior—desde Aristóteles o Heterodoxo—, a la épica o al drama trágico.

El “camp”, escribía Sontag, despliega otros modelos de evaluar a los personajes de la historia. En *La expresión americana*, el mito del leproso Alejaidinho, el mito de Simón Rodríguez (nunca de Simón Bolívar), el mito de la risa de Casal antes de morir, el mito de Garcilaso muerto de una pedrada, el mito del rayo americano que da la bienvenida a Cristóbal Colón, funden la historia y la ficción, lo documentado y lo recreado o inventado en un mismo tono de “irritación y burla” (Ulloa 7) y de preocupación por los momentos y los personajes secundarios pero capaces de ofrecer una Imagen Genitora sobre un tiempo-ahora que actúe –también políticamente- sobre la realidad. Porque, como vimos en el capítulo anterior, la obra de Lezama Lima pareciera no entender la secularización como eclipse de Dios sino como espacio propicio donde salvaguardar lo religioso sin el marco del dogma y donde salvar cada presente que acaso retorna con las mismas disposiciones y propensiones:

Las situaciones históricas eran para Licario una concurrencia fijada en la temporalidad, pero que seguían en sus nuevas posibles combinatorias su ofrecimiento de perenne surgimiento en el tiempo. (*Paradiso* 620)

Es decir, que las imágenes que el arte o la literatura generan no consisten en un mero juego verbal: configuran los viejos mitos “con sus nuevos cansancios

y terrores”, sistemas de creencias adaptados a nuestro tiempo, nuevos deseos o necesidades en la esfera de la política. Por cuanto los mitos insisten en regresar, resurgen perennemente o retornan con las mismas disposiciones aunque con nuevos cansancios, Lezama Lima no debe elegir entre las armas y las letras porque desde una suerte de crítica de la razón mítica combinada con una protocritica del giro lingüístico, la escritura de Lezama Lima vehiculará de hecho un desmantelamiento del sujeto trascendental, autocontenido, libre, individual, de la modernidad y aun de la antimodernidad. Su noción de sujeto es metafórica, mítica, fantasmagórica (*hauntology* en lugar de *ontology*), estética, en todo caso— con Heidegger—posterior al o producido durante el lenguaje. Tiene que ver más con el heroico auriga platónico, con el superhombre nietszcheano o con las jerarquías humanas neoplatónicas (Licario, Cemí, Fronesis, Inaca Eco sólo se entienden desde estas coordenadas), que con el sujeto cartesiano, o con ese otro sujeto “enfermo” condicionado por determinaciones materiales o por fuerzas inconscientes; el sujeto lezamiano, sin embargo, anuncia pero tampoco se vincula con el sujeto antihumanista de la posmodernidad, donde la identidad es “puro teatro”, *performance*, signifiante, denuncia de cualquier apropiación, pero nunca estado de gracia, sobreidentidad —puesto que la verdadera identidad se ha perdido.

La lectura posmoderna, interesada, que por ejemplo Severo Sarduy hace de Lezama Lima responde a la necesidad de la posmodernidad de buscar en el pasado antecedentes y validaciones. En manos de Severo Sarduy, Lezama Lima

nos recuerda a un postestructuralista parisino vestido con un pullover de cuello de tortuga. En una novela como *De dónde son los cantantes*, encontraremos ese “camp” consciente, la frivolidad pura del juego infinito, sin contenido, de los significantes, un fin sin fin en sí mismo, que en Lezama Lima se subordina siempre a la participación epifánica de la imagen—por muy compleja que sea ésta—en el mito imperecedero y universal, en el mito de lo imperecedero y lo universal: “la infinita sorpresa de lo que yo he llamado el éxtasis de la participación en lo homogéneo” (*Confluencias* 420). Por la misma razón, en manos de la teoría queer o de los “campistas” obsesos, se pierde que la teatralidad de los personajes lezamianos responde a la visión mítica de la identidad y no sólo a la falta de contenido de ésta. El mito no afirma que las identidades sean puro juego o una mera construcción discursiva (aunque también), sino sobre todo que un hombre son todos los hombres: no hay identidades individuales pero sí una identidad universal o humanismo. Y cada mito somos todos porque “dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad” (*Confluencias* 429).

Por fin, en la obra de Lezama Lima apenas se nombra la palabra “libertad”, piedra de toque de la subjetividad y de la política moderna. La libertad individual no es relevante para Lezama Lima. El sujeto metafórico lezamiano no dispone las riendas de su vida. Los héroes de *Paradiso* y *Oppiano Licario* son intransitivos, impulsados por corrientes misteriosas, impelidos por fuerzas que

escapan de su control, imantaciones, absorciones, que el propio héroe—nunca un antihéroe moderno—, tendrá que interpretar o a las que con humildad tendrá que obedecer. Determinado por efectos sin causa, por causas no mecanicistas que configuran imágenes, redes de sentido, el héroe de Lezama Lima nos recuerda más a Edipo y Tiresias que al sujeto moderno: por eso es inalcanzable para la crítica moderna y su concepción “ordenada” y funcional de la literatura e inalcanzable para la lúdica intrascendencia de la crítica posmoderna. Calificar de antimoderna la obra de Lezama es una inexactitud, definirla como totalitaria una temeridad o un modo de acallarla. Para adentrarnos en su anomalía tendríamos que implementar una crítica de la razón bastarda, mestiza, que pudiera dar cuenta de su singularidad y rotunda anacronía, de sus múltiples direcciones y gozosas encrucijadas, de la heterogeneidad de sus materiales destartados, incompatibles, y hasta de su propensión al disparate epistemológico que la hermana con la de Roberto Arlt y Fiodor Dostoevsky.

20) Decía García Vega que a Lezama Lima su propia obra se le escapó de las manos. Estamos de acuerdo. El artefacto literario que Lezama Lima nos ha legado podría leerse como un ejemplo (o un síntoma, aquí sí) de la yuxtaposición o simultaneidad de temporalidades que nuestra época posmoderna ha hecho visible y a la que Lezama Lima responde con vocación totalizadora mediante un artefacto premoderno y en consecuencia posmoderno (en un sentido epocal, no crítico),

porque el presente no es contemporáneo de sí mismo, porque los pasados tienden a regresar o “aparecer” justo cuando más se les daba por muertos y enterrados. Desde todas esas direcciones la obra de Lezama Lima sigue retando a la modernidad, desnudando su arrogancia y sus sordas imposiciones, empequeñeciéndola con la grandiosidad o tan sólo el gigantismo de su propuesta, arrojándonos preguntas inoportunas que quisiéramos dar por zanjadas o borrar aun cuando sus huellas perduran en el felpudo de nuestro propio domicilio.

En el ensayo *La verdad de la mentiras* Mario Vargas Llosa describe sin el sano despunte de la duda una visión de la literatura que también subyace en las interpretaciones desacralizadoras de Duanel Díaz o Rafael Rojas. Será sospechosa de irracionalismo, de tentación totalitaria, toda literatura que no se avenga al siguiente y casto enunciado: “La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, principio y fin” (19). Si comparásemos tan sólo el barroco lezamiano, la hipertelia, el “podemos empezar” que concluye *Paradiso*, con la cita de Vargas Llosa—sustento estético y sustrato ideológico de la modernidad—, podríamos afirmar que esa cita recoge la antidefinición más precisa que hemos encontrado de la obra de Lezama Lima, su perfecto antagonista. La escritura de Lezama Lima respondería, en cambio, que la ficción de la vida simula un orden—siempre interesado—que la vida de la ficción—desorganizada, sin causa ni efecto, sin principio ni fin—, ha de desordenar.

Para prejuicio, por supuesto, del último, el diálogo entre la crítica moderna (y la posmoderna) y Lezama Lima es, pues, imposible. Como escribíamos en el primer capítulo de este trabajo, el dilema y la contradicción máxima de nuestra crítica literaria es que sea el horizonte desencantado, el espectador del desinterés por el arte, el hombre de las luces, de los valores racionalistas (más que racionales), el intelectual liberal o el intelectual marxista orgánico, el que pretenda analizar la obra o la vivencia del artista que se resiste al desencanto. Nos atrevemos a decir que, corroborado este presupuesto, a Lezama Lima sólo le restó la rebeldía mayor, la despedida elegante, la apuesta por las propias convicciones y la soledad eterna de la calle Trocadero. A este respecto y por boca de Fronesis (phronesis: sabiduría práctica, de acuerdo a Aristóteles⁴⁷), leamos a continuación el momento más solemne y soberano de toda la obra lezamiana, la magnanimidad del acorralado, la impotencia del incomprendido, el arrebató mayestático tras la deposición de las máscaras y los simulacros y los “hacerse pasar”. Lezama Lima escribe este fragmento de *Oppiano Licario* aproximadamente en 1975, vale casi como testamento, como puñetazo en la mesa. El “ustedes” que lo encabeza se refiere a Margaret, a Gales y a Champollion (dice de éste: “su cinismo frío lo llevaba siempre a ver el pasado como inexistente” (396), pero podría estar dirigido a toda su época, desde luego a los profundos desencuentros de la cultura cubana y siempre a todos los que se den por desairados o a los que no se den por aludidos, pero debieran. Hagamos caso omiso en esta ocasión a la extravagancia

del lenguaje y a los errores morfosintácticos. Como si de una máscara primitiva de Picasso se tratara, o aunque en *Paradiso* los diálogos de Foción, Fronesis y Cemí parezcan en ocasiones una parodia de los diálogos socráticos, asombrémonos con la extrañeza de un escritor moderno que alude al Eros platónico. T.W. Adorno no habría imaginado nunca que en una isla del Caribe se podía escribir así después de Auschwitz.

Ustedes son incansables en la banalidad, son el pequeño diablo aburrido en la plaza que ya ni siquiera espera el paso del Eros iluminado con la presencia de Margarita. Vuestro *non serviam* no está acompañado por el Eros. Son un aparte, pero sin irradiación ni vasos comunicantes (...). Son el pequeño desierto que cada barrio ofrece, instalan un estilo de vida que se fragmenta, que no fluye, donde todo se hace irreconocible. En este desierto han perdido al “otro”, en la arena que los rodea es la misma cal de la muerte. Qué alegre, qué primitivo, qué sencillamente creador, un mundo donde ya ustedes no estén. Pero no participan ni aun en las edades muertas, pues son fuerzas siempre paralelizadas con el no ser y la calcinación. El calor es en ustedes, dispénsenme, no la cualificación de la vida, sino el preludio de la calcinación. No deseo la menor posibilidad tangencial con vuestro mundo, ni siquiera me despido, pues como muertos no podéis contestar a mi despedida. (398)

21) Pero quizás nos hemos alejado demasiado del encabezamiento de esta sección: la frivolidad “camp” contagia también esta escena que puede interpretarse políticamente. Denunciada la banalidad incansable (la autodestructiva), la ausencia de Eros, la fragmentación que no fluye, el cinismo que borra el presente de cada pasado, la muerte sin posibilidad de resurrección o

contestación, Fronesis se levanta para irse y, en ese preciso instante de la escena más esperada de la novela, “Champollion hizo el gesto de querer tirarle un cuchillo y dejó escapar un pedo” (398). Un pedo es la respuesta que recibe el pasaje más soberano de la obra lezamiana. Y sin embargo, ¿qué significa ese pedo en el momento más crucial de la novela?, ¿significa de nuevo que el “camp” niega “both the harmonies of tradicional seriousness and the risks of fully identifying with extreme status of feeling” (Sontag 62), que Lezama Lima se está burlando hasta el último momento de sí mismo, incluyendo en su obra la burla que los demás verterán sobre él, una burla sin réplica posible y que da por ganador a Champollion, a todo lo que Champollion representa? No lo creemos, en este caso.

El pedo (“el cornetín chino del cuesco”, “esa fanfarria digna de un Satie más travieso aún”), viene a simbolizar la satisfacción fácil de la ironía, el recurso último de Champollion frente a Fronesis en tanto que “un Eolo maligno puede ser tan poderoso como la protección de Palas en el combate” (400). El momento más soberano de la obra lezamiana termina con un colofón intestinal que en este caso, sin embargo, no mengua la solemnidad de la alocución de Fronesis sino que retrata brutalmente a sus interlocutores: la modernidad desacralizadora y desencantada, la ironía posmoderna, la represión castrista, el “camp” mismo o el cinismo sin trascendencia, sólo consiguen responder a la obra lezamiana—impotentes, carentes de la inspiración necesaria—, con una pasajera e inane ventosidad y quedar además reducidos a ésta.

Ironía que se burla de la ironía, frivolidad que banaliza la frivolidad, el humor “camp” que recorre la obra lezamiana paradójicamente convierte a Lezama Lima en el menos “camp” de los autores y el único que posibilita una lectura “camp” —cornetín chino, fanfarria de Satie—del propio espíritu de época que denominamos así. Para responder a una de las cuestiones que planteábamos al principio de este capítulo, nos agrada concluir que la obra de Lezama Lima hace “camp” del “camp” y que, adentro de su intento por lo sagrado en tiempos de penuria, incluye una desacralización del mito de la modernidad y una burla irónica de quienes han hecho de la ironía su discurso único. En su mesa de trabajo de Trocadero, Lezama Lima—el maestro en broma—enciende un tabaco.

22) Cerremos este largo capítulo y este ensayo con una larga cita de *Oppiano Licario*. El narrador de la misma es Mahomed, personaje de procedencia árabe que relata a Fronesis la peripecia vital que le llevó del “sosiego transparente al tumulto de la revolución” (214) y de la liberación de una pequeña región llamada Tupek del Oeste. Escrito en la década de los setenta no puede haber nada gratuito en este texto. En él Lezama Lima cumple su particular cuadratura del círculo y su mayor cuenta pendiente: integrar la Revolución—el mito de la revolución—en su sobreestetizado sistema político. Lo que equivale a decir: cualquier aproximación política a la obra de Lezama Lima no debe soslayar que ésta busca compensar o responder a la barbarie nueva de la modernidad desencantada, orientada

específicamente a la inmanencia y a la infalibilidad política del dominio racional del mundo; y que dicha compensación no se traduce necesariamente en una tentación totalitaria sino en uno sano ejercicio—antiburocrático, antiinstrumental, antimaterialista—, de despolitización del mundo y de reencantamiento del mismo. Todos los elementos que hemos estudiado en este capítulo, y aun en el anterior, comparecen en la siguiente cita que propicia de nuevo un viaje desde la claridad de las primeras líneas, a través de la oscuridad desbocada de las últimas, hasta la sexualidad manifiesta del éxtasis y la broma o contradicción poética final que, por parecernos un resumen inmejorable del objetivo trascendente y paródico, sagrado y mundano, de la escritura lezamiana, hemos puesto entre cursivas:

Así como hubo una época en que los príncipes y la nobleza se convirtieron en los defensores de los derechos obreros, nosotros, que nos habían sido otorgados los dones de esa transparencia, sentimos el deseo de que las legiones del pueblo llegaran a adquirir esos inmensos dominios donde la muerte no se diferencia de la vida y donde toda interrupción, todo fracaso, toda vacilación quedara suprimida, pues la luz y lo sumergido, los envíos de lo estelar y la devolución de lo sumergido, deberían ya haber alcanzado en nuestra época, habiéndole dejado vergonzosamente esos dominios a los físicos, una identidad prodigiosa. Si nuestra época ha alcanzado una indeterminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes, que le dé el mejor trato a los muertos, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura de su transparencia, permitiéndole a los vivientes una navegación segura y corriente por ese tenebrario, una destrucción de esa acumulación, no por la energía volatilizada por el diablo, sino por un cometa que los penetre por la totalidad de una médula oblongada, de un transmisor

que vaya de lo táctil a lo invisible, y que allí después de siete días sumergido, ingurgite portando una espiga de trigo, chupando la estalactita estelar como un caramelo, lo que se llamaba en el ceremonial de los antiguos chinos, *mamar el cielo*. (215)

¹ Para una aproximación a la sensibilidad “camp” y una antología de los ensayos críticos que abordan un concepto tan resbaladizo, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edited by Fabil Cleto. Michigan: The University of Michigan Press. 2002. La antología incluye el ensayo de Susan Sontag y las páginas de la mencionada novela de Isherwood.

² Pero ¿qué es una sensibilidad o un espíritu de época? Susan Sontag escribe; “The sensibility of an era is not only the most decisive, but also its most perishable aspect. One may capture the ideas (intellectual history) and the behavior (social history) of an epoch without ever touching upon the sensibility or taste which informed those ideas, that behavior. Rare are those historical studies – like Huizinga on the late Middle Ages, Febvre on 16th century France- which do tell us something about the sensibility of the period”.

³ Esta formula está basada en otra de Woody Allen según la cual “Comedia es igual a Tragedia mas Tiempo”.

⁴ Utilizamos el término “choteo” tal y como lo usa Mañach en *Indagación del choteo*. No cabe duda que la presencia del “choteo” adentro de la cultura cubana, ese “tomarse las cosas a la ligera”, favorece una interpretación “camp” de Lezama Lima. La ligereza es un atributo “camp”. Y el choteo aplicado a la autoparodia de la cultura puede confundirse también como un gesto “camp”, aunque no por sí sólo.

⁵ Los blogs que polifera actualmente en Internet constituyen un género que podría considerarse “camp” (naïve, aunque también los hay muy autoconscientes). Es muy “camp” transformar tu vida en blog, en escritura grave, en teatro.

⁶ Nos referimos al capítulo “El hastío es pavo real que se aburre de la luz de la tarde (Notas del Camp en México)”, perteneciente al libro *Días de guardar*. México D.F.: Era, 1971. Págs: 171-192.

⁷ En sus últimos escritos Lezama Lima calificó el barroco, su barroco, como carcelario.

⁸ En *Oppiano Licario* hay algún esbozo de realismo, el único que practicó en su vida. Como así demuestra también su último poemario, *Fragmentos a su imán*, parece que en sus últimos años Lezama Lima suavizó su barroquismo o dudó en ocasiones de él. Podríamos nombrar este desplazamiento, que nunca es completo, como la “sanchificación” de Lezama Lima.

⁹ En diferentes entrevistas Lezama Lima fue interrogado sobre su estilo, concepto al cual él se resistía.

¹⁰ Para un estudio sobre la androginia de Lezama Lima, consultar el riguroso ensayo de Gustavo Pellón. *José Lezama Lima's Joyful Vision*. Especialmente el capítulo 3, “The Ethics of Androgyny: A Sexual Parable”. Austin: University of Texas Press, 1989.

¹¹ Esa parodia o ridiculización de lo gay queda bien expuesta en el siguiente pasaje: “No había que esforzarse en adivinar que aquella mañana en su atelier, Champollion y Margaret esperaban visitas que no eran las habituales. Champollion terminaba un cuadro que creía del gusto de Abatón. Desde el día anterior había extendido una capa de aparejo blanco sobre la tela. Cuando Champollion pensaba que sus marchantes, casi todos ellos aquejados de la manera griega, lo iban

a visitar, según el dossier preferencial que él les atribuía, distribuía tres falos si eran simpatizantes. cinco, si eran convictos recalcitrantes, sobre la capa del aparejo. Esos falos ocultos en el cuadro actuaban con virtudes totémicas. Algunos *connaisseurs* llegaban, éstos eran de notorio preferencial griego que se dirigían con decisión temeraria a los cuadros fálicos. Y le decían a Champollion con fingida voz baritonal: -Desde que lo vi me gustó con rabia, con verdadero fervor. Es mío -. Sacaba la grupa y rubricaba el cheque. Champollion miraba a Margaret con mirada convenida entre ellos. Se sonreían, y Margaret le decía al anhelante comprador: -Se ve que tiene usted buen gusto, ése es el mejor cuadro de Champollion en los últimos meses. A lo mejor no lo quiere vender-. Mientras el *connaisseur* pasaba la mano por la textura persiguiendo con ignorante voluptuosidad provocadora el signo primaveral” (Oppiano Licario, 389)

¹² Cita testimonial extraída del prólogo a *Paradiso* escrito por Eloisa Lezama Lima. Cátedra. Madrid: 1995.

¹³ Se intuye que estoy haciendo referencia aquí a las teorías de Northon Frye, *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, y de Erich Auerbach, *Mimesis*. México: Fondo de cultura económica, 1950.

¹⁴ Esta ha sido al menos la interpretación más frecuente del fenómeno de la novela de ideas. Consultar, por ejemplo, *Modernismo*, de Gutiérrez Guillardot.

¹⁵ Julio Cortázar escribió un elogioso ensayo sobre Lezama Lima que tituló “Para llegar a Lezama Lima” y que aparece compilado en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Lezama Lima también escribió, en un tono más mesurado, un ensayo sobre *Rayuela*. En varias ocasiones, sin embargo, habló Lezama Lima de sus diferencias con Cortázar.

¹⁶ El ensayo que Julio Cortázar dedica a Lezama Lima, “Para llegar a Lezama Lima”, incluido en el libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, así como el ensayo de Reinaldo González, *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, recurren al mito del “buen salvaje” para interpretar la obra del autor cubano. No les faltan argumentos pero a ambos se les escapa el humor implícito en esa obra, su ausencia –precisamente- de ingenuidad.

¹⁷ Para un estudio del amor en occidente, consultar *La llama doble*, de Octavio Paz.

¹⁸ Para una historia del simultaneismo en literatura y pintura, y para una genealogía del mismo (que se remontaría hasta las enseñanzas de Hermes Trimegistro y las corrientes subterráneas del pensamiento hermético que perviven marginalmente desde el cristianismo primitivo hasta el surrealismo), leer el magistral *Los hijos del Limo*, de Octavio Paz.

¹⁹ Obsérvese en esta cita otro ejemplo de coma arbitraria.

²⁰ “Cuando entramos en una zona de hechizo asumimos de inmediato la sobrenaturaleza” (OL 290)

²¹ Sobre el asunto de las inexactitudes intelectuales de Lezama Lima, existen dos posturas enfrentadas. La de Horst Rogmann, para quien las citas falsas de Lezama Lima son producto de su cultura de segunda mano, tercemundista, “de una educación latinoamericana que no ha podido ser completada por estudios serios en el extranjero” (83). Y la postura –menos vergonzosa- de Enrico

Mario Santi, para quien los errores de ortografía, de sintaxis, de atribución, de Lezama Lima, constituyen una trasgresión extrema contra la autoridad literaria. Para el primero, consultar *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol 1. Madrid: Espiral, 1984. Para el segundo, “Parridiso”. *José Lezama Lima, textos críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979.

²² La polarización de los tiempos y los espacios es una constante en la obra de Lezama Lima y parte implícita de su teoría de la imagen creadora. Los ejemplos son abundantes pero más que los ejemplos nos interesa subrayar la centralidad de esa polarización en su poética. En todo caso anotamos una cita de *Oppiano Licario*: “Licario estaba convencido que la polarización del cuerpo en el aire era infinita, que cada paso del hombre era un entrecruzamiento de los carretes eléctricos. Por eso, cuando oía a *alguien* hablar solo, pensaba en qué distancia irreconocible se encontraba *alguien* que lo oía en la soledad del desierto” (324).

²³ En carta fechada el 8 de noviembre de 1953, María Zambrano insta a Lezama Lima -y a sí misma- a abandonar la producción ensayística. Que ya es hora de dedicarse a una obra “que otros lograron de golpe porque el trabajo previo ya estaba hecho (...) Mientras nosotros hemos tenido que ser mineros, cargadores y después quemarnos a nosotros mismos”. La carta se encuentra en el volumen recopilador *Fascinación de la memoria (Textos inéditos de Lezama Lima)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas 1993. Pág 227.

²⁴ Tras esta lectura divierte recordar que Virgilio Piñera recomendó a Lezama Lima (en carta fechada el 17 de noviembre de 1947, es decir, cuando Piñera se encontraba en un exilio voluntario en Buenos Aires), la lectura de *Ferdydurke* (Gombrovich) y de *Trópico de Capricornio* (Henry Miller). No se conoce interés alguno de Lezama Lima por estos autores. En esas fechas Lezama Lima está escribiendo sobre Juan Ramón, Quevedo, Góngora, Mallarmé y Chesterton. Consultar *Fascinación de la memoria*, *Textos inéditos de José Lezama Lima*. pág 281.

²⁵ Gran lector de Fernando Ortiz y Lidia Cabrera, quedaría por estudiar la presencia dispersa de la religión afrocuabana en toda la obra de Lezama Lima.

²⁶ Lezama Lima apuntó en su diario una cita de Juan Ramón Jiménez, extraída de algunas de sus conversaciones en la Habana. Juan Ramón señalaba que la novela contemporánea necesitaba de una vulgaridad más elevada. Vulgaridad y elevación como vectores que recorrerán después la obra lezamiana.

²⁷ Confr. *Oppiano Licario*, pág 368-370.

²⁸ Las deudas de Cabrera Infante y Reynaldo Arenas, amén de muchos escritores cubanos, con Lezama Lima son múltiples. Bastaría con leer, respectivamente, *Mea Cuba* y *Antes que anochezca*, etc.

²⁹ Juan Goytisolo, *Disidencias*. Taurus. Madrid: 1992.

³⁰ Ben Heller reflexiona sobre el concepto de “ceremonia” en la obra de Lezama en su monografía *Assimilation, Generation, Resurrection (Contrapuntual Readings in the Poetry of José Lezama Lima)*. London: Associated University Press, 1997. Pág 76.

³¹ Este pequeño ensayo aparece recogido en el volumen *La cantidad hechizada*.

³² Cf. Lourdes Casal, *El caso Padilla*.

³³ Manfred Frank, *Dios en el exilio*.

³⁴ Consultar la entrevista concedida por Duanel Díaz a Pedro Marqués de Armas y recogida en *La Habana Elegante* del invierno del 2006.

³⁵ En el mismo número de *Orígenes* antes citado.

³⁶ Citamos del artículo “Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon cubensis”, publicado en la revista *La Habana Elegante*, del número correspondiente al Invierno del 2004

³⁷ Concepto extraído de *La expresión americana*, de Lezama Lima. Manejamos la edición incluida en el volumen *Confluencias*. Pág 260.

³⁸ Para una reflexión sobre una posible teoría de la cultura o de la lectura en Lezama Lima, conf. Heller, Ben A. *Assimilation, Generation, Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. London: Associated University Presses, 1997.

³⁹ Recordemos por ejemplo la lectura de Lezama Lima, no del todo injusta, en consecuencia, que hace Abel Prieto en los años 80.

⁴⁰ Poema perteneciente al volumen *La fijeza* (1949). *Poesía completa*. Pág 132.

⁴¹ Cita extraída de la compilación llevada a cabo por Cintio Vitier titulada *Martí en Lezama*. Ala y Raíz. La Habana: 2001.

⁴² *La Habana Elegante*. Invierno 2006.

⁴³ *La Habana Elegante*. invierno 2006.

⁴⁴ Para esta cita y la anterior conf. Patxi Lanceros. *La herida trágica*. Barcelona: Anthropos, 1997.

⁴⁵ Cf. Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁴⁶ Sobre La expresión Americana, conf: Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa. *José Lezama Lima: configuración mítica de América*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1998. Y Irleamar Chiampi. “La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del canibal”. *Escritura 10* (enero-diciembre 1985): 103-115. Enrico Mario Santí. “Lezama Lima y la crítica de la razón reminiscente”. *Revista Iberoamericana* 41 (1975): 535-46.

⁴⁷ Tomo este dato de Gustavo Pellón , pág 30.

Bibliografía

- Adorno. T.W. *Aesthetic Theory*. London: Routledge&Kegan Paul, 1984.
- Agamben, Giorgio. *El Hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Altera, 1998.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de cultura económica, 1950.
- Bataille, George. *La oscuridad no miente*. Madrid: Taurus, 2002.
- Bayón, Fernando. “Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones alemanas”. <<http://seneca.uab.es/hmic>>
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro, 1994.
- Benjamín, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
- _____ *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1971.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____ *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press, 1979.
- Casal, Lourdes. *El caso Padilla*. Miami: Ediciones Universal, 1971.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____ “La expresión Americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del canibal”. *Escritura 10* (enero-diciembre 1985).
- Coetzee.J.M. *La edad de hierro*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Cortázar, Julio. “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos*.
- Culler, Jonathan. *Sobre la reconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia

University Press, 1995.

_____ *Nietzsche*. Madrid: Anagrama, 2002.

_____ *On the line*. New York: Series Editors, 1983.

De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983

Derrida, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Ediciones Cuatro, 1999.

_____ *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*. Valencia: Pretextos, 1989.

_____ *The Archeology of the Frivolous: Reading Condillac*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980.

_____ *Learning to live finally*. New Jersey: Melville House Publishing, 2007.

_____ *The Gift of Death*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.

_____ *Specters of Marx*. New York & London: Routledge, 1994.

Derrida, J y Bennington, G. *Jacques Derrida (Derridabase)*. Madrid: Cátedra, 1994.

Derrida, Jacques, Vattimo, Gianni, Trías, Eugenio (eds.). *La religión*. Madrid: PPC, 1996.

Díaz, Duanel. *Mañach y la república*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.

_____ *Límites del Origenismo*. La Habana: Colibrí, 2005.

_____ “Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon cubensis”. La Habana Elegante. Winter 2004.

_____ “Orígenes, República, Revolución”. La Habana Elegante.

Fall 2006.

Eco, Humberto. *Interpretación y Sobreinterpretación*. Madrid: Cátedra, 1995

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972.

____ *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza, 1995.

Frye, Northon. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Gadamer, Hans-Georg. *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra, 1994.

García Vega, Lorenzo. *Los años de orígenes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1979.

González, Reinaldo. *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

Goytisolo, José Agustín. *Palabras para Julia y otros poemas*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

Goytisolo, Juan. *Disidencias*. Madrid: Taurus, 1992.

Hegel. *Estética* (vol 1). Barcelona: Península, 1989

Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

____ *Caminos del bosque*. Madrid: Madrid, 1996.

____ *Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*. Traducción y notas de Ramón Rodríguez. Madrid: Tecnos, 1996.

Heller, Ben. *Assimilation, Generation, Resurrection (Contrapuntual Readings in the Poetry of José Lezama Lima)*. London: Associated University Press, 1997.

Lanceros, Patxi. *La herida trágica*. Barcelona: Anthropos, 1997.

- Lezama Lima, José. *Poesía completa*. Madrid: Alianza, 1999.
- ____ *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ____ *Oppiano Licario*. Madrid: Cátedra, 1989.
- ____ *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- ____ *La cantidad hechizada*. La Habana: UNEAC, 1970.
- ____ *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum, 1998.
- ____ *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- ____ “Introducción a los vasos órficos”. *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- ____ “Pascal y la poesía”. *Confluencias*.
- ____ “Confluencias”. *Confluencias*.
- ____ “A partir de la poesía”. *Confluencias*.
- ____ “Se invoca al ángel de la jiribilla”. *La cantidad hechizada*. La Habana: UNEAC, 1970.
- Lilla, Mark. “La política de Dios”. *Claves de la razón práctica*. Número 180. 2008.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. La Habana: Editorial Libro Cubano, 1955.
- Márai, Sándor. *La mujer justa*. Barcelona: Ed. Salamandra, 2005.
- Mateo Palmer, Margarita. *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México D.F.: Era, 1971
- Moraña, Mabel, ED. *Ángel Rama y los estudios latinoamericano*. Universidad de Pittsburg: Serie Críticas, 1997.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

_____ *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

Rama, Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.

Pellón, Gustavo. *José Lezama Lima's Joyful Vision*. Austin: University of Texas Press, 1989.

Pérez León, Roberto. *Tiempo de Ciclón*. La Habana: UNIÓN, 1995.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rilke, Rayner María. *Elegías de Duino*. Madrid: Cátedra, 1997.

Rojas, Rafael. *El banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000

_____ "Tan callado el maestro: Eliseo Diego, la poesía y la historia". La Habana Elegante. Fall 2006.

Ríos Ávila, Ruben. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol 1. Madrid: Espiral, 1984.

Rogmann, Horst. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol 1. Madrid: Espiral, 1984

Santí, Enrico Mario. "Lezama Lima y la crítica de la razón reminiscente". *Revista Iberoamericana*, 41.1975.

_____ "Parridiso". *José Lezama Lima, textos críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara, 1996.

_____ "Notes on camp". Cleto, Fabil (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 2002.

Sturrock, John. *Structuralism*. Oxford: Blackwell, 2003.

Trías, Eugenio. *Teoría de las ideologías*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.

_____. Reseña de *Historia del mundo y salvación*, de Kart Löwith. *El Cultural Online*, 8 noviembre 2007. 8 noviembre 2007
<<http://www.elcultural.es/HTML/20071108/LETRAS/LETRAS21631.asp>>.

Ulloa, Leonor A. y Ulloa, Justo C. *José Lezama Lima: configuración mítica de América*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1998.

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Vattimo, Gianni. “Heidegger y la poesía del ocaso”, en *Más allá del sujeto. Nietzsche y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1992.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Gente Nueva, 2002.

_____. *Martí en Lezama*. La Habana: Ala y Raíz, 2001.

_____. “La aventura de Orígenes”. En *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Zambrano, María. Cartas. En *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.