



Para recordar a José Lezama Lima

Víctor Bravo

Resumen: Manteniendo como fondo el saber teleológico, y en un proceso incorporativo de filosofías, culturas, saberes, Lezama construye un “sistema poético” que intenta dar cuenta de lo invisible en el seno mismo de lo visible, de la condición epifánica del ser; y a partir de allí, tal como lo expresara el autor, la relación de lo condicionado y lo incondicionado, de la naturaleza y de la sobrenaturaleza, de lo finito con lo infinito, en un arco que funda un espacio para la posibilidad poética, y un viaje, que invierte la caída en resurrección, y que despliega, en permanente resistencia, un uso especial de la metáfora, en progresión hacia la utopía estética en lo que el escritor llamara la

“cantidad novelable”.
Palabras clave: José Lezama Lima, Julio Cortázar, Literatura hispanoamericana, imagen poética

LEZAMA Y BORGES

El ensayo de Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima”, en 1966, el mismo año de publicación de *Paradiso*, es el primer testimonio del gran asombro ante una obra desmesurada, sin antecedentes en la cultura y que ofrecía una visión de mundo que era a la vez una estética y una comprensión de la cultura (y de las culturas).

En su temprano texto, Cortázar hará una vinculación de la obra lezamiana, que ha sido poco atendida por la crítica, a pesar de que quizás sea posible decir que tal vinculación nunca ha dejado de estar presente: las correspondencias entre la obra de José Lezama Lima y de Jorge Luis Borges, su contemporáneo. Cortázar señala que los capítulos iniciales publicados en la revista *Orígenes* parecen “otros tantos objetos de Tlon y de Uqbar”; y señala: “Dado que la obra de Lezama ha alcanzado la presencia activa que... fueron logrando la de un Jorge Luis Borges de la de un Octavio Paz, a cuya altura está sin la más mínima duda”.

Más allá de los signos de gravitación y reconocimiento quisiera retener, brevemente, la relación Lezama-Borges para indicar, partiendo del famoso título borgiano, la concurrencia de senderos que inmediatamente se bifurcan: en ambos escritores es posible observar una recurrente puesta en evidencia de los procedimientos; el trazado, secreto o evidente, de una autobiografía estética; y el arco de un “trazado poético” entre lo desconocido y lo conocido como centro de las representaciones de una estética y de una visión de mundo, que tiene como centro la puesta en crisis de la causalidad, y todo en las resonancias de una inaudita erudición. En Borges, sin embargo es posible distinguir una dominante de la tradición griega, en los juegos estéticos desde la “ratio” que establece vinculaciones con lo desconocido en representaciones de la paradoja, y a partir de ésta, de los laberintos, que establece la representación del enigma y las distancias con religiones y filosofías por medio de una aptitud panteísta, heredera de Spinoza, y como en éste, en una decantación de la frase, cada vez más lejana del uso de la metáfora, centro estilístico inicial del ultraísmo, temprano movimiento vanguardista que profesará el autor en su juventud y del que pronto empezará a alejarse con énfasis a lo largo de su obra.

Podríamos decir que en Borges la obra es un continuo hallazgo de la paradoja y de sus posibilidades estéticas.

En Lezama, por el contrario, la experiencia estética es un viaje a lo desconocido o a una manifestación epifánica de lo desconocido que tiene como centro la metáfora, que se precipita, de continuo, en el arquetipo que hace de lo desconocido un juego de representaciones, de allí que a pesar de su raíz religiosa alcanza una forma de panteísmo, donde aquellas raíces confluyen de manera heterogénea, o, como el autor diría, incorporativa. En ese viaje de la metáfora al arquetipo la frase lezamiana se desborda en una densidad estilística y de correspondencias para constituirse en el más singular barroco de nuestra cultura, después de las prodigiosas expresiones de un Góngora, de una Sor Juana Inés de la Cruz.

Como en Borges, en Lezama, se produce una puesta en crisis de la causalidad, pero no como en aquél, por el despojamiento de la frase y por el deslinde desde la fuerza de una racionalidad; si no en la incesante desmesura que parece alcanzar su máxima posibilidad como desprendimiento de múltiples fuentes de la religiosidad.

EL ESPACIO DE LA POESÍA

En una conjunción de religiones y orfismo, Lezama crea el espacio de la poesía.

Si, como se sabe, Pablo, verdadero creador de la teología cristiana según la cual el hijo de Dios muere por los pecados de los hombres y al resucitar los salva para la vida eterna, realiza una trasposición bíblica del Dionisio órfico, hijo de Zeus, que muere y resucita como salvador; Lezama realiza el viaje inverso, de la teología al orfismo, para rescatar el sentido de la muerte, al que llama “latido de la ausencia”, y de la “resurrección”, al convertirla en máxima posibilidad de lo humano por prodigio de la poesía y en correspondencia, en la apetencia incorporativa de esta obra, con “la formación estética del hombre” que a partir de Schiller, formularan los románticos; viaje de la religiosidad a la estética, en el sentido intuido por Saint John Perse: “cuando las religiones se derrumban, la poesía es el refugio de lo divino”; y que Inaca Eco intuirá al final de *Oppiano Licario*: “Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones”.

Un punto de coincidencia de esos senderos que se bifurcan que son la obra de Borges y de Lezama, se encuentra en la puesta en crisis de la causalidad. Es posible decir que el paso a la modernidad es el paso de la dominante teleológica, propia de las religiones, a la causalidad, lo que Leibniz y Shopenhauer han denominado, “causa de razón suficiente”: la dominante causal que permitió de manera optimista, por medio de la ciencia, la conquista de la objetividad como principio de la visión del mundo. Una frase de Edgar Morín parece sintetizar este paso: “la ley eterna que regula la caída de las manzanas ha suplantado a la ley de lo eterno que, por una manzana, hizo caer a Adán” (Morin, 1981: 50). Sin embargo, desde Hume, desde Kant, desde Berkeley, hasta Shopenhauer y Nietzsche, señalado por Hebermas como “la tabla giratoria de la modernidad”, la crítica a la causalidad se hace presente en una crítica a la objetividad y a la verdad. Con diferentes inflexiones, Borges y Lezama van a construir sus poéticas como puesta en crisis de la causalidad, respondiendo, uno y otro, a la visión de mundo de su tiempo.

Manteniendo como fondo el saber teleológico, y en un proceso incorporativo de filosofías, culturas, saberes, Lezama construye un “sistema poético” que intenta dar cuenta de lo invisible en el seno mismo de lo visible, de la condición epifánica del ser; y a partir de allí, tal como lo expresara el autor, la relación de lo condicionado y lo incondicionado, de la naturaleza y de la sobrenaturalidad, de lo finito con lo infinito, en un arco que funda un espacio para la posibilidad poética, y un viaje, que invierte la caída en resurrección, y que despliega, en permanente resistencia, un uso especial de la metáfora, en progresión hacia la utopía estética en lo que el escritor llamara la “cantidad novelable”.

LA IMAGEN Y EL SISTEMA POÉTICO

El centro del sistema poético es sin duda la poesía; y la imagen; así dirá: “Cuando asumimos la poesía, su primer pendón, se nos regalaría la imagen de una primera irrupción en la otra causalidad, la de la poesía. Poesía e imagen se articulan en el camino del lenguaje”. En carta a Carlos M. Luis (1964), dirá: “los que trabajamos con la imagen, sabemos que la fe es su comienzo” “la imagen -dirá- es la causa secreta de la historia” y señalará sin duda en correspondencias con la teoría de las mediaciones kantianas y de los mundos de sentido explicado por Frege: “yo no creo que hay que establecer un dualismo entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen. Si no fuera por eso el mundo sería intocable e indefinible, y una especie de ceguera tenebrosa rodearía a la naturaleza hacia lo imposible de su penetración por el hombre”. En contraposición con la imagen del mundo, Lezama formula la imagen poética del mundo que se alimenta de trazos paradójales, así dice: “tres frases pongo yo en el umbral de esta nueva necesidad de la imagen en la historia: primera, “lo imposible creíble” de Vico... segunda frase: “lo máximo se entiende incomprensiblemente”, de Nicolás de Cusa, tercera esta frase de Pascal: “no es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que vea tan sólo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver, esto es perfectamente el estado de la naturaleza”.

El sistema poético tiene en el hombre, en su experiencia con la imagen, su centro irradiante, y lo decíamos, un espacio epifánico; y el horizonte de un viaje que es también el encuentro, como en la comedia dantesca, del poeta con lo estelar. En ese centro, en ese horizonte, el sistema poético despliega, como lámparas de Diógenes, una serie de nociones que son el zurcido mismo del sistema; así el *potens* que es “el posible en la infinitud. Es decir, el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de un doble que es la poesía”; Lezama dirá: “lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un potens que es la imagen posible”; así el “virgo potens” en el catolicismo que es el misterio de “engendrar un dios por sobrenaturales modos”. Así, como fuerzas contrarias, “la vivencia oblicua” y el “súbito”: la primera va de lo causal a lo incondicional, de la tierra al cielo, de lo irreal a lo real; y Lezama la emparenta con la metáfora. Es el paso de la causalidad a lo incondicionado. Señala Lezama, en frase que recuerda la famosa fuerza del efecto mariposa en la física cuántica: “Es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario”; y aún señala otro ejemplo: “cuando el caballero San Jorge clava su lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto”. El súbito iría de lo incondicionado a lo causal, del cielo a la tierra de lo irreal a lo real, y su centro es la imagen. Señala Lezama: “lo incondicionado actuando sobre la causalidad se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz”. El intercambio de vivencia oblicua y súbito produce el potens, y el uso de estos genera el “método hipertético”, que es lo que va más allá de su finalidad, venciendo todo determinismo”. El artificio de la imagen es llamada por Lezama, en eco de las propuestas de Pascal y Baudelaire, sobrenaturalidad. Dirá: “la penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturalidad. No me canso de repetir la frase de Pascal que fue una verdadera revelación para mí: como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza”. Si en un extremo del sistema poético se encuentra la imagen; en el otro se encuentra la resurrección, subrayando la raíz católica de su sistema: “Sólo han podido habitar la imagen histórica, tres mundos: el etrusco, el católico y el ordenamiento feudal carolingio, pero es innegable que la gran plenitud de la poesía corresponde al período católico, con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección”. El despliegue del sistema poético en la cultura permite distinguir las eras imaginarias que no se constituyen sino en “la imagen que cada cultura evapora”. Lezama estableció cinco eras imaginarias: Filogeneratiz (primera era que

comprende el estudio de las tribus misteriosas de los tiempos más remotos, tales como los idumeos, los escitas y los chichimecas); lo tanático de la cultura egipcia (la aglomeración de los muertos. Las pirámides como penetración en el desierto para que los gigantes de Egipto prehistórico vayan entrando en la meditación sobre las muertes...) lo órfico y lo etrusco (Orfeo, hijo de Apolo, su muerte representa el alejamiento de los dioses de la mirada de los hombres, fue el primero que descendió a los infiernos que venció al tiempo, que se hizo transparente, que preludivió al Cristo, a los ángeles...); los reyes como metáforas (el período Cesáreo, el merovingio. Los reyes confesores: Eduardo el confesor, entre los ingleses, y San Luis rey de todos los franceses); y de la posibilidad infinita (el espíritu de la "pobreza irradiante" de la Revolución cubana, acompañada por José Martí); en este sentido señala Lezama:

La Revolución cubana significa que todos los conjuntos negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencarnado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto.

Una revolución no expresa una forma, en el sentido de configurar o de etapa última de la materia, actúa sobre la ascensional de la espiral telúrica. No una forma sino la acrecida de un devenir, imposibilidades que se rinden ante posibilidades, hechos que terminan en imágenes que aclaran una perspectiva. Y de pronto, se verifica el hecho de la Revolución. Nuestra historia se vuelve un sí, una intensa afirmación, el *potens* nuestro comienza a actuar en la infinitud. La Revolución es en mí algo muy superior a un cambio, fue una integración, una profundización. Nos enseñó a todos la trascendencia de la persona, la dimensión universal que es innata al hombre. Nos dijo a todos que el sufrimiento tiene que ser compartido y la alegría tiene que ser participada. Eso es para mí su lección fundamental."

Junco Fazlasi señala que esta era "de la Revolución cubana" es, en Lezama inesperada y sorprendente: "entre tantas culturas que abarcan grandes fondos históricos, aparece de pronto el presente; desde luego que aparece como una posibilidad, no como una realización" (Junco Fazzolari, 1979: 142).

Por medio del sistema poético el poeta desplegará su "apetencia por la imagen", en la historia, en la cultura (creando con la era imaginaria una especie de utopía estética de la cultura), y se despliega en "la cantidad novelable" del díptico novelístico, esa suerte de "biografía intelectual" donde confluye toda su obra.

EL DÍPTICO NOVELÍSTICO

Paradiso y *Oppiano Licario* constituyen el díptico novelístico que abre el horizonte narrativo para que el sistema poético se despliegue y haga de la vida de José Cemí el camino de formación estética, el avance para el encuentro con la imagen, en el cumplimiento de su destino. Sin ser una reescritura de la *Commedia*, como sí lo es, por ejemplo, el *Ulysses* de Joyce del texto homérico, guarda correspondencias con la ascensión del poeta por los círculos del infierno, y así progresará, cruzando umbrales, de círculo en círculo, hasta el cumplimiento de su destino; ya la crítica y el propio autor, en su intensa intención de mostrar sus procedimientos, han establecido deslindes respecto fundamentalmente a *Paradiso*. La novela, dividida en catorce capítulos, sumerge cada frase en lo que hemos llamado la resistencia de la metáfora, pero el acaecer del héroe, con un ritmo de morosidad poética, se va trazando. En resonancia arquetípica el autor ha señalado que la novela está dividida en tres partes: la primera, placentaria, del niño que vive protegido en el seno de la familia; la segunda, de la primera apertura al mundo, en el conocimiento de la amistad; y la tercera, estelar, en el encuentro con la poesía: "es decir -precisa Lezama- : La familia, los amigos, los mitos. La madre, las tentaciones y la infinitud del conocimiento. Lo muy cercano, el caos y el eros de la lejanía".

El círculo familiar es el círculo celebratorio de las presencias familiares. El padre, la madre, la abuela, el tío Alberto, figuras de lo incorporativo familiar presente por ejemplo en el ritual de la convocatoria de la comida; pero es también la lucha del padre por imponer un destino al hijo (que sea como él, un árbol fuerte de la familia, en negación del "árbol bronquial del hijo"). Es significativa en este sentido la escena del capítulo VI en el que el padre intenta enseñar a nadar a su hijo: el ahogo de este y su salvación no por el padre que lo intenta sino por un marinero que vigila. Ante el hijo a quien el aire afectaba "el árbol bronquial" se observaba con disimulo que eso molestaba a su padre que quería demostrar a los demás oficiales, sus hijos fuertes, decididos, alegres. Se veía que José Eugenio Cemí le molestaba molestar a su hijo con el asma que lo sofocaba". Es ese círculo celebratorio que convoca lo incorporativo, noción que el autor desarrolla en *La expresión Americana* y en el "contrapunteo del tabaco y el azúcar", como registros opuestos en el ritmo productivo de una sociedad (la delicadeza del Tabaco, su esplendor y su vinculación con la rama materna; y su posterior sometimiento a la producción del azúcar vinculado al poder del padre). En homenaje al texto de Ortíz la novela, en una de sus capítulos, adquiere la forma contrapuntística de estos registros; sin embargo, se abre la brecha para que Cemí pueda salir al segundo círculo de peligros: lo hará hacia el llamado del tío Alberto, y hacia el llamado en el colegio desde la dimensión infernal iniciática del sexo y los desbordamientos. Esa fisura se hará, para utilizar la expresión de Lacan, en el hueco de lo real, en la irrupción de la ausencia que es, en primer lugar, la muerte del padre, luego la de Alberto (y la de los demás hombres de

la familia pues casi todos mueren jóvenes), finalmente la muerte de la madre, el centro del mundo; acontecimiento que precipita a Cemí hacia un exterior de exposiciones y peligros. El segundo círculo estará signado por la amistad, por la tríada de los amigos que se desplegará de la metáfora al arquetipo. Allí la sexualidad se mostrará, a partir de la figura de Foción en el desbordamiento de lo orgiástico, en la transgresión de la homosexualidad; y en la figura de Fronesis, en el deseo irradiante y la eticidad. El sentido de la amistad se abre como las alas de un ángel para el encuentro esencial de Fronesis Cemí y Foción, entorpecidas a veces, a veces íntimamente tramadas por las aguas subterráneas del deseo. Fronesis, en el centro, figura ética y distanciada que alimenta sin proponérselo el caos que se desborda desde Foción; y la oquedad que en Cemí se expresa como la pasión amistosa que no termina de llegar a su destino. Jolanta Bak ha señalado: “Fronesis, Cemí y Frosion crean una figura que simbolizan tres posibilidades simultáneas que se permite al ser humano en el umbral de la madurez: la afirmación incondicionada, la revelación y la locura” (Bak, 1984: 55). Quizás la cantidad novelable de esta tríada del deseo y de la amistad sea uno de los momentos más altos de la novela. El deseo se expresa en todos sus meandros desde la angustia que brota de Foción y la estética que Cemí elabora y se expresa, delinea y complementa en la dimensión ética de Fronesis. El paso al tercer círculo lo es a una suerte de sustituto del padre, pero en la dimensión estética, la llegada de Oppiano Licario y el umbral del “mito”, según el autor; del arquetipo, podríamos quizás precisar. En carta a Carlos M. Luis Lezama señala:

“Ya Cemí sale de lo que ha podido recordad de su familia, ha salido también de la adolescencia, que en el hombre siempre es terrible, ya por terribles inhibiciones y repliegues, ya por terribles momentos desatados. Es el momento en que aparecen las metamorfosis del sexo: la simpatía y la apatía, el acercamiento y el rechazo, la tentación, el peligro, cada poro, un ojo y son ojos de pulpo. Licario se ha acercado por instantes al tío Alberto y al Coronel, eran hombres en que la poesía penetraba y salía, pero no iban a la gravitación del poema. Pero al fin, se encuentra Licario y Cemí (capítulo XIII), es el momento en que se pasa del ritmo sistáltico (el pathos) al hesicástico (sofrosine serenidad).”

El paso al ritmo hesicástico lo es hacia una respiración propia de su ser, no un ritmo impuesto. Desde el momento del despertar lleno de ronchas y respiración trabajosa al comienzo de la novela hasta el momento del encuentro con Oppiano Licario, del tentador del eros del conocimiento y del eros poético, Cemí es, como diría Spinoza, el que persiste en su ser.

La novela se ha desplegado en capítulos de gran densidad, en complejos personajes, correspondencias inusitadas y figuraciones alegóricas orientadas a la conjunción de la imagen y la experiencia poética. Oppiano Licario es el guía, el maestro, es Virgilio, que como a Beatriz en la comedia dejará en la última etapa del trayecto a Inaca Eco, lo que acontece en la novela *Oppiano Licario*.

El encuentro con Licario lo es con el ritmo poético y, de nuevo, con la ausencia impuesta por la muerte. En esa doble oquedad, la del padre, y ahora la del maestro, brota la imagen que es el poema legado por Licario y donde se encuentra la cifra del destino de Cemí; así, el poema concluye: “vi morir a tu padre, ahora Cemí tropieza”.

Si *Paradiso* es una novela de formación; *Oppiano Licario* es la novela del conocimiento. La muerte de Fronesis y Foción hace que se pase de un conocimiento demandado por el eros, a un eros dominado por el conocimiento. Aparecerán nuevos y complejos personajes que repetirán o intentarán repetir a los amigos ausentes, pero ya todos los signos de la novela se orientan al misterio de Oppiano Licario, de su nuevo legado a Cemí, la *Súmula nunca infusa de decepciones morfológicas*, de la destrucción y desaparición de esa texto esencial y del encuentro con Inaca Eco en el que el deseo alcanzará una condición mística. Como una ampliación de los diálogos con Fronesis que desatiende toda verosimilitud interna de la novela, el diálogo Cemí-Inaca Eco, preludio a su acercamiento erótico es, como diría Cemí el esclarecimiento de un destino; y el diálogo, donde una voz se continua a la otra, en la formulación de una poética, que es la misma elaborada por Lezama. Éste es el primero de los tres grandes acontecimientos en los que confluye la novela. Los otros dos, uno la proyección de las bodas alegóricas de la hija de Cemí y Focionsillo; la tercera, la destrucción del legado de Licario. Lucia tendrá un hijo de Fronesis, Inaca una hija de Cemí, y Foción traerá a su hijo: se constituye una segunda generación que se proyecta en boda alegórica, que no se narra en la novela incompleta pero que Lezama ha explicado en una y otra entrevista; así dirá: “hacia el final de *Oppiano Licario* hay entrecruzamiento de los hijos de estos tres personajes en que Cemí no quiere adoptar de ninguna manera la solución goetheana, es decir, el matrimonio del conocimiento -doctor Fausto- con la belleza -Elena de Troya- y que produce un monstruosillo, Euforión, que se precipita en el abismo, saltando, y no logra sobrevivir. Procuro entonces otro emparejamiento entre la hija de Cemí, la hija de la imagen, que prefiere casarse con el hijo del loco, de Foción; es decir, la unión de la imagen con la locura”.

El tercer acontecimiento es la destrucción de la *Súmula*. Destrucción por ese sujeto del caos que ronda el Caribe y al que Fernando Ortiz le ha dedicado un libro: El huracán: el caos del huracán, que da inicio a *El siglo de las luces*, de alejo Carpentier, es uno de los cierres de *Oppiano Licario*. El texto esencial se muestra para desaparecer, para crear, como las muertes familiares, un latido de la ausencia; para resignificar el texto esencial y ausente que se prefigura en la flor azul de Novalis; en el poema absoluto de Mallarmé; y en los textos sagrados y desaparecidos para siempre, como el primer ejemplar del Corán o las tablas de la Ley que, frente a la mirada orgiástica o indiferente del pueblo judío destruye Moisés; la *Súmula* queda escrita en las

letras de *Paradiso* y *Oppiano Licario* y desde allí, como el oráculo de Delfos, no dice ni interroga, sino que hace señales; y nos muestra el enigma de la cultura y la experiencia epifánica de la creación.

Bibliografía citada

Bak, Jolanta, "Paradiso; una novela poética", en: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Fundamentos. Madrid. 1984, pp. 53-30.

Cortázar, Julio, "Para llegar a Lezama Lima"(1966); en: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana. Casa de las Américas. Pp. 146-168.

Junco Fazzolari, *Paradiso y el sistema poético de José Lezama Lima*. Buenos Aires. Edit. Gambeiro. 1979.

Morin, Edgar, *El método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid. Cátedra. 1981 (Primera edición en francés: 1977)

© Víctor Bravo 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo