

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Departamento de
Lingüística y Literatura

TRABAJO DE DIPLOMA

Título: Bajo el signo de Hermes: el pensamiento cultural de
José Lezama Lima

Autor: Xavier Angel Carbonell Valdés

Tutor: MSc. Yuleivy García Bermúdez

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Departament of
Linguistics and Literature

DIPLOMA THESIS

Title: Under the Sign of Hermes: the Cultural Thought of José Lezama Lima

Author: Xavier Angel Carbonell Valdés

Thesis Director: MsC. Yuleivy García Bermúdez

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.

Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:

Atribución- No Comercial- Compartir Igual



Para cualquier información contacte con:

Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830

Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

Resumen: El siguiente trabajo es un ensayo académico sobre el pensamiento cultural de José Lezama Lima. Explora, a través de cinco secciones, el conjunto de categorías, conceptos y métodos que este autor cubano desplegó a lo largo de su obra ensayística y que aplicó en su obra poética y narrativa. Este estudio incorpora temáticas concretas en este sentido como el hermetismo en el discurso lezamiano, el concepto de signo y su fundamentación, el papel del sujeto metafórico y la descripción de nociones como imagen, era imaginaria y cultura. Además, para lograr esta sistematización se apoya en las modernas teorías semióticas y de la cultura.

Palabras clave: Lezama; pensamiento cultural; cultura; signo; eras imaginarias.

Abstract: The following study is an essay about the cultural thought of José Lezama Lima. It explores, in five sections, the system of categories, concepts and methodologies explained by this author in his essays and in his poetical and narrative work. This study is also an exploration on other topics in Lezama's discourse, such as the hermetism, the role of the metaforic person, and the description of other notions as image, imaginary age and culture. Also, to develop this systematization, this investigation is supported by modern theories in the field of semiotics and culture.

Key words: Lezama; cultural thought; culture; sign; imaginary ages.

Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo que es peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna... Heredero es también el que, en el relámpago de la lectura, se apodera de esta soledad y la asume con la certeza de que si no fuera por la enajenación, la vida actual no lograría alcanzar su logos.

SEVERO SARDUY

No hay jerarquías en Lezama. Todo parece tener cabida en su universo, inclusive el error porque no hay forma de identificarlo ya como tal —es una escritura pre-adámica, desprovista de culpa y anterior a la ley.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVERRÍA,
«Oye mi son: el canon cubano»

La escritura de este ensayo, colocado bajo la advocación tramposa y oscura de Hermes, tiene por el contrario un propósito claro: entregar el vasto sistema poético lezamiano a la serenidad de una misma agua discursiva, donde sus categorías puedan articularse con cierta luminosidad.

No es posible, desde luego, afirmar que la crítica ha descuidado el carácter cultural de sus reflexiones sobre la literatura, el arte y la sociedad, dispersas en un centenar de textos, pequeños artículos y otros escritos de menor envergadura; sin embargo, la posibilidad de realizar una sistematización que permita explicar todo el aparato categorial manejado por Lezama no ha sido acometida sino de manera parcial, siempre focalizada en una colección específica de sus trabajos.

Ha quedado pendiente, por lo tanto, una lectura global de su ensayística que permita completar y definir el sistema de conceptos que Lezama integró no solo como poética propia, sino como instrumento para leer la cultura como hecho semiótico, es decir, la cultura como un fenómeno que puede y debe ser explicado en tanto proceso de fuerte carácter codificador y comunicacional.

El alcance de las consideraciones sobre la cultura en José Lezama Lima puede entenderse a medida que se devela la dimensión total de su *sistema poético del mundo*, un concepto que excede el ámbito literario para convertirse, como explica Jorge Luis Arcos, en

una interpretación poética del universo que incluyera una filosofía, una religión, una ética, incluso una suerte de política, una forma de aprehender la historia y en general la cultura humanas; una poética que tuviera su propia lógica, su propia causalidad, con toda una serie de categorías e imágenes-conceptos que le permitieran conocer poéticamente la realidad para, a través de esta forma de conocimiento, acceder a una comprensión unitaria, totalizadora, del universo, que aunara lo mismo lo conocido y lo desconocido, lo inmanente y lo trascendente, el fenómeno y la esencia, y, utilizando su terminología,

lo temporal y lo eterno, lo telúrico y lo estelar, lo más cercano y lo más lejano, todo ello a través de las posibilidades religadoras de la imagen poética.¹

Lezama entiende que el mundo, en su totalidad, puede ser incorporado poéticamente por el hombre, a través de un grupo de categorías y conceptos que explican el funcionamiento de la otra lógica, la *poética*. Es decir, que todo estudio acerca del sistema poético del mundo tal y como lo concibe Lezama es, ante todo, una reflexión sobre su pensamiento cultural y la manera en que se articula, dentro de este, un aparato conceptual capaz de proporcionar una explicación poética de la realidad.

Sin embargo, aunque la crítica tradicional de Lezama no ha argumentado suficientemente cómo se manifiesta de manera sistemática su pensamiento cultural, existen numerosos y excelentes trabajos que arrojan luz sobre el tema en cuestión y que sirven como punto de partida a este proyecto.

Sobre la función cognoscitiva de la poesía ya se habían ocupado las primeras lecturas de Lezama, sobre todo Cintio Vitier (*Lo cubano en la poesía*) y Roberto Fernández Retamar (*La poesía contemporánea en Cuba*), aunque viene a ser un tema central en *Lezama Lima: una cosmología poética*, de Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes. *La solución unitiva*, de Jorge Luis Arcos ofrece también un punto de vista interesante que caracteriza todo el pensamiento lezamiano: la integración dialéctica de valores opuestos. Asimismo, la tesis doctoral *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*, del investigador Carlos Orlando Fino Gómez, es útil para esclarecer su reflexión sobre los procesos artísticos.

En tanto revisan el lugar de la imagen en la poética lezamiana (punto de partida para una reflexión sobre el signo) son imprescindibles «Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima» de Irlemar Chiampi y «El reino de la imagen» de Julio Ortega. Otros estudios, publicados en la revista *Casa de las Américas*, son invaluable para su meditación cultural: «José Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica», también de Julio Ortega y «Lezama Lima y su visión calibanesca de la cultura», de Roberto Fernández Retamar. Los

¹ Jorge Luis Arcos: «Los ensayistas del grupo Orígenes. Lezama Lima, Vitier y García Marruz», en *Historia de la Literatura Cubana*, t.II, Ed. Letras Cubanas, La Habana, pp.696-697.

trabajos críticos de Severo Sarduy, aunque exploran a Lezama *desde* la semiótica y no *como* teórico de la cultura, ofrecen consideraciones a propósito que no deben soslayarse.

Pertinente resulta también, en cuanto a la producción ensayística de Lezama: «La reflexión filosófica en el ensayismo lezamiano», de las profesoras Yuleivy García y Osneidy León, de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, así como el trabajo del profesor Ricardo Vázquez Díaz: «Quirón en Lezama: algunas estrategias discursivas de La expresión americana». Por su trabajo con la prosa conviene mencionar *Análisis de la insularidad en dos ensayos de José Lezama Lima*, de Magda Céspedes Hernández.

Todos estos textos distinguen el quehacer de Lezama en el ámbito cultural, poético y filosófico. Sin embargo, como se revisará con mayor detenimiento más adelante, los estudios lezamianos carecen todavía de una descripción integral de su pensamiento sobre la cultura, que revise todo su ensayismo, lo cual conduce al problema de esta investigación: *¿Qué elementos presentes en la ensayística de José Lezama Lima integran su pensamiento cultural?*

Para ello se define un *objetivo general*: establecer una serie de presupuestos para reconstruir el pensamiento cultural de José Lezama Lima; que se resolverá a su vez en tres *objetivos específicos*: 1) relacionar los componentes del pensamiento cultural de José Lezama Lima presentes en su obra ensayística con las teorías semióticas de la cultura;² 2) caracterizar las principales categorías que conforman el pensamiento cultural lezamiano y 3) articular las categorías que conforman el pensamiento cultural de José Lezama Lima en una teoría de la cultura.

Si se desecha un considerable arsenal de pequeños artículos, editoriales y publicaciones, el corpus ensayístico lezamiano se limita a cuatro libros principales, donde el escritor recogió lo mejor de su prosa no ficcional y en los cuales, detrás de los temas más disímiles, es posible extraer su compleja cartografía como intelectual. Estos textos son: *Analecta del reloj* (1953); *La expresión americana* (1957); *Tratados en La Habana* (1958) y *La cantidad hechizada* (1970).

² Se ha trabajado, en lo fundamental, con los aportes teóricos de Umberto Eco, de Iuri Lotman y de Tzvetan Todorov (aunque no se ha descartado el pensamiento de otros semiólogos y lingüistas esenciales como Peirce, Saussure, Barthes, Foucault, etcétera.). Se ha preferido a estos autores porque sus obras aglutinan y resumen el pensamiento semiótico que los antecede, y por lo tanto compendian las teorías anteriores en un solo trabajo.

Existen otras antologías importantes, publicadas en Cuba o fuera de la isla, que recogen cierta porción de su pensamiento cultural. Es el caso de las dos colecciones de Ciro Bianchi Ross: *Imagen y posibilidad* (1981) y *Lezama disperso* (2009). Ambas han sido atendidas en este estudio, pero no forman parte del núcleo ensayístico lezamiano, por tratarse, en su mayoría, de textos más pequeños y, como admite el propio compilador, dispersos en el quehacer de Lezama al frente de las revistas que editó. Los mismos criterios pueden aplicarse, entre una miríada de antologías, al contundente *Archivo de José Lezama Lima* (1998), de Iván González Cruz.

No se utilizará la totalidad de ensayos que aparecen en los cuatro libros «canónicos» del ensayo lezamiano y en las demás antologías, sino una muestra de cada colección. Los textos que han quedado fijados para el análisis —por hallarse en ellos el núcleo del pensamiento cultural de Lezama— son, de *La cantidad hechizada*: «Preludio a las eras imaginarias»; «A partir de la poesía»; «La imagen histórica»; «Introducción a los vasos órficos»; «Las eras imaginarias: los egipcios»; «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón». Se incluirán, del mismo libro, cuatro textos más: «Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)»; «Prólogo a una antología»; «Julián del Casal» y «Confluencias».

De *La expresión americana* se trabajará con: «Mitos y cansancio clásico»; «La curiosidad barroca»; «El romanticismo y el hecho americano»; «Nacimiento de la expresión criolla»; «Sumas críticas del americano». Pertenecientes a los otros dos libros de ensayo, es posible recoger datos valiosos de: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez»; «Conocimiento de salvación»; «X y XX»; «Las imágenes posibles» e «Introducción a un sistema poético».

El método utilizado para realizar esta lectura es deudor, en cierta medida, del análisis de contenido según lo entienden Luis Álvarez y Gaspar Barreto, puesto que se trata de una metodología afín al tema de investigación escogido por cimentarse en perspectivas semióticas y hermenéuticas bien estudiadas por los autores de *El arte de investigar el arte*. Como el texto afirma:

La esencia de esta clase de análisis es «la determinación cuidadosa de las conexiones existentes entre el nivel sintáctico del texto y sus niveles semántico y pragmático». El

nivel sintáctico no se refiere exclusivamente al ordenamiento que, en lingüística, es objeto de estudio de la sintaxis como disciplina. Se trata de la estructuración de los elementos sýgnicos en el conjunto total del texto, cuya definición es un concepto clave en el enfoque semiótico del análisis del contenido.³

Sin embargo, como los autores notan más adelante, «el análisis de contenido —se ejerza o no desde un enfoque semiótico— no es la meta de la investigación cualitativa, sino una fase instrumental de ella».⁴ Por lo que el fin de este trabajo no consistirá en rastrear solo esas conexiones textuales sino sistematizar en lo posible, una vez desentrañado el texto en cuanto tal, cómo este apunta a una reflexión intuitivamente semiótica: «A partir de un análisis de esta índole se procede a una interpretación del texto en su totalidad. [...] de hecho, aunque no se reduce a ello, el enfoque de la semiótica permite asumirla como una teoría de la lectura, válida para textos artísticos en general, y no solo para el literario».⁵

Esta teoría de la lectura permite discernir, dentro del *continuum* reflexivo de Lezama, zonas de preocupación genuinamente cultural y semiótica. Al mismo tiempo —y sin el peligro tautológico— la perspectiva semiótica del análisis de contenido posibilita el desmontaje coherente y preciso del pensamiento cultural en un cuerpo ensayístico, como el de Lezama, de formidable complejidad.

No obstante, para explicar el proyecto de este trabajo se construirá un método particular (aunque se apoye en las perspectivas del análisis de contenido). Siguiendo la división de Lotman,⁶ puede estructurarse el pensamiento cultural de Lezama en una búsqueda doble: en primer lugar, el ensayo lezamiano elabora una *metasemiótica*, o sea, un discurso que reflexiona sobre sus propias categorías, las define y vincula en un sistema coherente que aspira a constituirse como ley universal para interpretar los procesos culturales de la historia humana. En este aspecto se encuentra la teorización sobre categorías como *sujeto metafórico*, *eras imaginarias* o *imagen*, cruciales para el funcionamiento de su poética y para entender su visión de la cultura.

³ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p.217.

⁴ *Ibíd.*, p.219.

⁵ *Ibíd.*, pp.220-221.

⁶ Iuri M. Lotman: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, número 9, enero-diciembre, 1993, p.15.

En segundo lugar, Lezama utiliza su novedoso instrumento de exégesis para enfocar zonas particulares del arte y la literatura, articulando una *semiótica de la cultura* que se encarga de explicar «la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados»⁷ (véase, por ejemplo, su lectura paralela de la pintura y la poesía cubanas en los siglos XVIII y XIX).

Ambas, *metasemiótica* y *semiótica de la cultura*, aparecen reunidas a menudo en un mismo ensayo, dado que es frecuente en Lezama la enunciación de una fórmula cultural abstracta y luego la ejemplificación inmediata de su realización en la historia. A la hora de reconstruir el sistema de reflexiones culturales de Lezama, asumir esta distinción como fundamento de la búsqueda resulta crucial.

Conviene ahora visibilizar, de manera concreta, sobre qué textos previos se enfrenta el estudioso del pensamiento cultural lezamiano. Entre los críticos «clásicos» de Lezama, como Vitier o Fernández Retamar, es medular el presupuesto de que la poesía es una forma de conocimiento, una recreación de lo existente a través del lenguaje que se dirige a la sensación, la intuición y la razón. En esta tónica de pensamiento, los trabajos de Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes en *Lezama Lima: una cosmología poética* pretenden especificar de qué modo es posible interpretar el mundo a partir de la visión del poeta.

Según las autoras, el hecho de que filosofía y poesía estuvieran, en sus orígenes, profundamente vinculadas, es el testimonio de una retroalimentación entre la facultad cognoscitiva del hombre y su capacidad creativa. Incluso, la concepción de la filosofía como «madre» de las ciencias y el conocimiento la asemeja a la solución unitiva que busca la dialéctica del texto poético.

Un segundo acercamiento lo tiene la poesía no ya al conocer filosófico, sino al mito. En el texto «Imagen, mito y poesía», Rensoli y Fuentes demuestran que el trasfondo mitológico de la poesía es lo que permite la creación de eras imaginarias, regiones temporales e históricas de una considerable densidad poética, logradas por la facultad de la imagen para constituir una cultura.

Desde luego, las nuevas configuraciones culturales que entreteje la interpretación de Lezama necesitan ser leídas como textos culturales. Las propiedades textuales, para Lezama, lo acercan a las ideas de Lotman y su concepción del texto «no como la

⁷ Ibídem, p.16.

realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado».⁸

A propósito, Julio Ortega defiende que el estatuto lingüístico de los ensayos de Lezama se encuentran vinculados a su intención cultural. Lezama reinterpreta la cultura y la tradición porque le interesa ofrecer una lectura que «se remonta al origen del lenguaje para recuperar una materia primordial, pero de ello no deriva una causalidad deductoria sino una energía reformuladora, que irá a recorrer un espacio metafórico, una extensión figurativa, para culminar su tránsito en algunas imágenes que encarnen el sentido entrevisto y recorrido».⁹

En este sentido, como afirma Roberto Fernández Retamar, Lezama es un escritor «calibanesco»,¹⁰ puesto que reivindica el juego, el carnaval y la parodia —además un inmenso caudal retórico— con vistas a una broma lingüística de profundas resonancias culturales. Además, para Retamar, es en el mismo diálogo con la tradición donde Lezama devora, incorpora, canibaliza y recrea a los grandes pensadores de la literatura y la filosofía.

Otro paso en el entendimiento del vínculo lenguaje-cultura lo da el profesor Ricardo Vázquez Díaz. Al indagar sobre las estrategias discursivas lezamianas, Vázquez relaciona el proyecto de *La expresión americana* con el modo en que el autor lo explica, notando que no es fortuito el hecho de que la teorización sobre el neobarroco y la cultura latinoamericana se lleve a cabo desde un discurso destructor de cánones y renovado en su médula lingüística:

La lectura de las cinco partes de este ensayo [*La expresión americana*] nos devela el proceso por el cual se va conformando nuestra identidad cultural, y digo cultural porque no solo se trata del nacimiento de una expresión artística, sino de sus implicaciones éticas, del nacimiento de un hombre americano cabal que tiene en Martí la figura

⁸ Iuri M. Lotman: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, número 9, enero-diciembre, 1993, p.20.

⁹ Julio Ortega: «El reino de la imagen», en *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010, p.144.

¹⁰ Roberto Fernández Retamar: «Lezama Lima y su visión calibanesca de la cultura», en *Casa de las Américas*, 50 (261), octubre-diciembre, 2010, pp.134-142.

emblemática. Esa evolución traumática que va desde el cansancio de unos mitos a la instauración de los nuestros tiene en los siglos coloniales, principalmente en el XVIII y el XIX, su matriz y se refleja en las estrategias discursivas.¹¹

En su una indagación sobre el pensamiento cultural lezamiano, Irlemar Chiampi proporciona un esbozo de la «Teoría de la imagen y teoría de la lectura» en Lezama. Nuevamente, no se persigue una sistematización sino una explicación de su ensayo «Las imágenes posibles» (1948) como base para su concepto de imagen.

Chiampi comprende que «Las imágenes posibles» es la primera formalización de Lezama sobre la imagen, y define que esta es el fundamento poético para la formación de culturas. De modo que ya es posible vislumbrar la imagen, en calidad de «receptáculo» textual de símbolos, como unidad básica para la cristalización de las eras imaginarias, tema al que se volverá más adelante.

El trabajo detecta, además, la confluencia de Lezama con algunos pensadores y escuelas de orientación culturológica, a cuyas conclusiones ha llegado por la vía del conocimiento poético, y por la lectura de textos que muchas disciplinas humanísticas reconocen como iniciadores de la reflexión sobre la cultura:

Es un hecho (críticamente pertinente) la sintonía del pensamiento de Lezama con las corrientes contemporáneas de la filosofía del lenguaje (su fenomenología de la imagen o el concepto de lenguaje como identidad/diferencia lo confirman). Pero acaso su lección más permanente proceda de esa lectura inteligente (y sobre todo entrecruzada) de textos poéticos y teóricos, antiguos y modernos, que quita al acto de leer su condición de consumo de sentido y estimula al lector a volver a vivir su experimentación estética.¹²

En su examen sobre el quehacer filosófico de Lezama, las profesoras Yuleivy García y Osneidy León investigan la posibilidad de sistematizar la teoría cultural de Lezama como el punto más valioso de su pensamiento.

¹¹ Ricardo Vázquez Díaz: «Quirón en Lezama: algunas estrategias discursivas de *La expresión americana*», en *Islas*, 53 (166), enero-abril, 2011, pp.12-20.

¹² Irlemar Chiampi: «Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima», en *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, edición al cuidado de Roberto Méndez, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010, p.315.

Según las autoras, en Lezama el concepto de cultura se fundamenta en un equilibrio entre lo *individual*, lo *colectivo* y lo *histórico* —en otro momento de su teoría se establecerá la fórmula igualmente triple de lo *nacional (insular)*, lo *americano* y lo *universal*. A partir de ahí, hay un estado larval o germinal, lo *configurativo-operante*, donde la amalgama histórica, nacional y generacional actúa para lograr la encarnación de la individualidad creadora.

Es el momento, para Lezama, en que penetra el alción y el albatros, «la consumación aristocrática del heredero», es decir, el *líder cultural* —una función semejante a la encarnada por Martí o a la preconizada por el mismo magisterio del Grupo Orígenes— que salva a la nación de la ausencia de finalidad (*telos*). Además, señalan García y León que «el producto cultural es visto como fusión y tejido de voces de la historia y la nación, una configuración de apariencia pre-bajtiniana» y como «proceso viviente e incesante que fluye y refluye» a la medida de la semiosfera de Iuri Lotman.¹³

Marcado por un aura mística, la poesía se manifiesta en una especie de verbo encarnado, que viene a salvar la cultura cubana de su destino fatídico. No es una espera paciente, desde luego; es una búsqueda que se funda en otro concepto imprescindible en la reflexión lezamiana: la tradición por futuridad, «la cultura nace cada vez, se hace nacer en cada producto artístico o intelectual, cada creación será un alumbramiento cultural, no necesariamente una asimilación o una continuidad».¹⁴

Desde luego, como entrevén las autoras, el proyecto cultural lezamiano no se limita a una lectura de la ínsula sin situarla en sus coordenadas universales. Finalmente, el estudio sobre Lezama como pensador filosófico define el lugar de la teleología insular como explicación de su reflexión cultural, entendida dentro el ámbito americano y, sobre todo, vinculada a la tradición universal.

Como se ha visto, los estudios sobre el pensamiento cultural lezamiano trabajados hasta ahora presentan una serie de características comunes: a) se sitúan como análisis de una porción particular de su pensamiento (dígase expresión americana; insularidad; quehacer filosófico, etcétera) que nunca aspira a la descripción global de su sistema; b) identifican la función de la poesía como instrumento de conocimiento del mundo; c) reconocen el vínculo

¹³ Yuleivy García y Osneidy León: «La reflexión filosófica en el ensayismo lezamiano», en *Islas*, 53 (166), enero-abril, 2011, p.40

¹⁴ *Ibidem*, p.42.

entre reflexión cultural y discurso poético y, por lo tanto, la relación cultura-lenguaje; y d) mencionan categorías típicas de toda la poética de Lezama pero siempre de modo enumerativo, nunca en relación sistémica.

En resumen: todavía está pendiente un estudio global del sistema poético del mundo que introduce Lezama, que describa satisfactoriamente el modo en que sus categorías se articulan y que demuestre la amplitud de límites (desde lo literario hasta lo social) de su pensamiento cultural.

El proyecto que deriva de esta búsqueda ha motivado una estructura, para este ensayo, dividida en cinco secciones que funcionan como textos relativamente independientes. Cada una de ellas aborda una parte específica del sistema poético de José Lezama Lima y se proyecta de un modo vinculante a las demás secciones. El resultado final involucra, relaciona y explica el funcionamiento de las nociones lezamianas a lo largo de su trayecto ensayístico.

La primera sección está dedicada al principio de semiosis hermética que fundamenta no solo la prosa reflexiva de Lezama, sino también su obra narrativa y poética. Para ello se ha empleado el texto *Los límites de la interpretación* (1990), de Umberto Eco, útil para señalar una característica básica del ensayo y del modo de razonar lezamiano: la necesidad de una lectura regida por condiciones de interpretación distintas a la exégesis regular.

En la segunda sección, que aborda el sistema propiamente dicho, se rastrea la definición lezamiana del signo como unidad mínima para construir sistemas simbólicos superiores, como las eras imaginarias, que en su devenir histórico componen la cultura universal.

La capacidad del sujeto metafórico como ejecutor de las facultades semióticas de la cultura y como factor que la hace posible en un proceso continuo de codificación-desciframiento será expuesta en la tercera sección. Esta será la ocasión para describir —en la sección cuarta— cómo funciona el proceso que, en definitiva, constituye el método lezamiano para interpretar los fenómenos culturales, es decir, el método crítico de Lezama.

Por último, en la sección final, es posible dedicar un espacio a la relación entre lo insular, lo americano y lo universal, es decir, a la integración e influencia de las culturas entre sí, y a su cristalización en la Isla a través de una teoría de la imagen.

Una de las obsesiones constantes de José Lezama Lima fue la explicación del fenómeno cultural desde una perspectiva múltiple. Revisarlo como pensador cultural es un empeño

válido en tanto reivindica toda su hondura intelectual, sin restringirlo al ámbito poético o escritural. La sistematización de su pensamiento cultural resulta ahora, sin dudas, un homenaje a este juglar hermético, que «sigue las usanzas de Delfos, ni dice ni oculta, sino hace señales».¹⁵

I · Hermes y su profeta: claves para entrar al laberinto

Estamos en el reinado de Hermes Trismegisto, triple en su grandeza: dios, monarca y legislador. Saludemos la era de los dioses que reinan. La división de lo humano y lo divino no ha comenzado. El número no representa cualificación, abstracción, sino símbolo, cuerpo, signos de un lenguaje.

JLL, «Las eras imaginarias: Los egipcios»

El ensayo «Las eras imaginarias: Los egipcios» (1961) fue publicado por José Lezama Lima en el número 10 de la revista *Islas*. Apareció después, en 1970, como parte de su libro *La cantidad hechizada*, un texto donde exponía metódicamente algunas consideraciones suyas, por demás muy antiguas, en torno a la cultura. Estos pensamientos ya habían sido incorporados, como praxis autoral, a lo que él mismo había denominado su *sistema poético del mundo*.

Pero es también en «Los egipcios» donde Lezama reconoce su fascinación por un personaje que camina entre lo divino y lo profano, Hermes Trismegisto, una figura crucial y fundadora en la tradición alquímica. Y más que fascinación, aquello que Lezama defiende es una admiración casi filial, una deuda, puesto que «lo que [Hermes] escribió, lo ocultó. Creó el concepto de resguardar, predominó en él lo sacerdotal, la casta de guardadores de palabras selladas o para ser descifradas, resguardar la muerte, el saber, la palabra emblemática».¹⁶

Es posible sostener que en estos pasajes sobre la cultura egipcia, Lezama cifra una reverencia para nada fortuita a la figura de Hermes. Esa reverencia, a su vez, se transforma en la piedra de toque para entender el verdadero sentido del término *hermético*, aplicado a

¹⁵ Carmen Berenguer y Víctor Fowler: *José Lezama Lima. Diccionario de citas*, Ed. Abril, La Habana, 2000, p.68.

¹⁶ José Lezama Lima [en lo sucesivo: JLL]: «Las eras imaginaria: Los egipcios», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.64.

la obra lezamiana, que será esencial si se quiere aprehender la dinámica de su sistema poético, visto por él como «una penetración en mi oscuro».¹⁷

Por otra parte, aquello que su poesía tiene de intrincado y laberíntico, y que en sus novelas se amontona en armazones neobarrocas, aparece en los ensayos con una claridad suficiente como para iluminar el resto del sistema. Es en el corpus ensayístico lezamiano donde se encuentran las claves para entender su totalidad creativa. El ensayo de Lezama se ocupa de perfilar los sentidos últimos de su poesía y poner orden en su aparente caos verbal, a través la búsqueda de una lógica poética.

La tradición erudita ha visto en el centauro Quirón la figura y el símbolo del ensayo en tanto, a pesar de su escape a las definiciones, es capaz de constituirse un hecho de conocimiento. «Quirón», afirma Luisa Campuzano, en su recorrido por el ensayismo cubano, «es un híbrido pero no un monstruo. No devora efebos ni doncellas como Minotauro, ni destruye, como la Esfinge, a los que flaquean ante sus enigmas. Es todo lo contrario: el maestro de los héroes, el preceptor de Aquiles».¹⁸ De ese modo, la hibridación de textos, las estrategias discursivas novedosas, el canibalismo de las referencias y citas, etcétera, no constituyen limitaciones del ensayo sino su misma naturaleza.

El campo de abordaje del ensayo no se circunscribe solamente al pensamiento filosófico o científico, sino a la esfera total de conocimientos humanos. Es cierto que el ensayo busca la verdad, pero es una *verdad sospechosa* —como afirmaba Alfonso Reyes—, es su verdad, susceptible de una conmoción destructora en la página siguiente.¹⁹

En cierta medida, esta es la razón por la cual el ensayo se sitúa en la frontera que separa la literatura y la filosofía, en calidad de género híbrido, como Quirón en los antiguos bestiarios. Pero, en última instancia, su orientación siempre estará dirigida al factor estético. El ensayo, como la literatura, tiene que estar atravesado por la personalidad del ensayista, y adquiere por eso la condición de voz personalizada del autor, de manifestación de su subjetividad.

El ensayo trabaja, además, con el fuerte poder asociativo del lenguaje y con la riqueza semántica de cada lengua. «El ensayo es *polivalente*, porque la lengua misma es

¹⁷ Carmen Berenguer y Víctor Fowler: *José Lezama Lima. Diccionario de citas*, Ed. Abril, La Habana, 2000, p.68.

¹⁸ Luisa Campuzano: «Quirón o del ensayo», en *Letras. Cultura en Cuba*, t.7, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1998, p.126.

¹⁹ Alfonso Reyes: «Apolo o de la literatura», en *Ensayos*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1968, p.202.

polisémica».²⁰ Es por mantener esa ilusión lingüística que el texto rehúye las citas y referencias bibliográficas —un procedimiento, además, consustancial al método de Lezama.

En resumen, el ensayo se propone la construcción provisional de una armazón de pensamiento, lista para ser sometida a nuevas deconstrucciones; que resulta hondamente personal —en el aspecto expresivo y en el semántico— y, por eso mismo, en busca de una verdad y una lógica también individuales, a las que el lector tiene acceso solo como parte de su propia exploración intelectual.

Definir el ensayo como vehículo de cierta verdad es crucial puesto que la razón última del sistema poético de Lezama —y, por ende, de todo su pensamiento— puede ser enunciada como problema cognoscitivo: ante la resistencia del universo para ser captado intelectualmente por el hombre, ¿es posible encontrar una vía para el conocimiento? La respuesta de Lezama es terminante: sí, pero a través de la poesía. Naturalmente, el conocimiento poético reviste características que le son inherentes, distintas a las que habían definido al *logos* filosófico, es decir, a las vías inauguradas por el racionalismo ático.

Entrar al mundo de causalidades propias que ordena la poesía no es renunciar a la lógica. Es penetrar en *otra* lógica —una *poética*—, distinta del razonamiento formal tal y como fue descrito por Aristóteles. En ese sentido, es ya clásica la sentencia que inaugura «A partir de la poesía» (1960): «Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad».²¹ Esta es la explicación al desconcierto de los lectores poco avisados —o mejor, no iniciados— que enfrentan el texto lezamiano como extravagancia o paradoja, dada la ausencia de claves para el desciframiento.

A propósito de esta mal fundada oscuridad, el investigador Raúl García Palma ha indicado que «el ensayo lezámico quiere decir algo, pero si quien lo escucha se ubica desde la óptica de la razón occidental, no comprenderá su enunciado y solo leerá metáforas como afirmaciones de lo real y escuchará los silencios de la elipsis (figura preferida de Lezama

²⁰ Adrian Marino: «El ensayo», en *Denken, Pensée, Thought, Mysl...*, Criterios, La Habana, n° 57, 1° de marzo 2014, p.121.

²¹ JLL: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.24.

Lima). Con estos recursos estilísticos, Lezama Lima aplaza la llegada de la interpretación final». ²²

De hecho, el adjetivo más frecuente con que la crítica describe a Lezama —normalmente sin profundizar en la cuestión— es *hermético*. Pero el hermetismo lezamiano no debe ni puede reducirse a un obstáculo para la exégesis; debe leerse más bien como un conjunto de nuevas condiciones para la interpretación. El estilo de Lezama, el neobarroco, no es un esfuerzo para hacerse ininteligible, sino una consecuencia del hermetismo, puesto que las pistas para el desciframiento del código tienen que buscarse en otras partes del sistema, que se alimenta y explica a sí mismo. De esta manera el hermetismo no se entiende solo como estilo, sino —por encima de todo— como presencia conceptual:

Lezama Lima va concibiendo su obra como un sistema. En ella se asume una conformación totalizante de respuestas y preguntas. Sin embargo, ese sistema garantiza una seguridad al interior de su obra, porque más allá está lo real, donde los sistemas se aseguran con la razón sin percatarse de lo relativo que resulta la objetividad. En Lezama Lima, la escritura es el resultado de una red donde cada obra es un pedazo del sistema. ²³

Un instrumento particularmente adecuado para entender esta *semiosis hermética* de Lezama lo constituye la segunda sección de ensayos de *Los límites de la interpretación* (1990), de Umberto Eco. *Hermético*, rectamente entendido, nos remite a Hermes Trismegisto, del cual el mismo Lezama ha dicho:

Yo puedo ser un valor hermético y no por eso carecer de valor real. Porque el hermetismo ha sido una de las fuerzas de la creación que existieron desde los egipcios, es decir, el hermetismo viene de Hermes Trismegisto, que fue uno de los grandes reyes egipcios, y que fue un creador de grandes verdades poéticas, de verdades religiosas y de verdades reales. Es decir, que no creo que la palabra «hermético» pueda emplearse en un

²² Raúl García Palma: *El ensayo lezámico*, Ed. El Perro y la Rana, Caracas, 2007, p.34.

²³ *Ibídem*, p.113.

sentido peyorativo. Creo que mi obra precisamente por ser hermética, por ser una obra esotérica, pudiéramos decir, tiene valores reales.²⁴

Los presupuestos del hermetismo son eminentemente sincréticos: a través de la combinación de verdades, de fragmentos, de voces, el hermético busca una verdad mayor que continuamente se le escapa al no iniciado en los misterios. Al mismo tiempo, se ve obligado a ocultar esta verdad de la contaminación vulgar bajo complicadas cadenas de metáforas y símbolos.

La tradición racionalista clásica, como explica Eco, entendía el conocimiento como averiguación de las causas. Para establecer la linealidad de la cadena causal, Aristóteles había definido el principio de identidad (A es igual a A); el de no contradicción (A no puede ser y no ser A al mismo tiempo); y el del tercero excluido (o bien A es verdadero o A es falso, no se admite una tercera opción). Este orden dirige y define el sentido de la ciencia. Sin embargo, junto al *logos* clásico aparece también el modo hermético de «razonar»:

Fascinada por el infinito, la civilización griega elabora, junto al concepto de identidad y no contradicción, la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. Hermes es volátil, ambiguo, padre de todas las artes pero dios de los ladrones, *iuvenis et senex* al mismo tiempo. En el mito de Hermes se niegan los principios de identidad, de no contradicción, de tercero excluido, las cadenas causales se enroscan sobre sí mismas en espiral, el después precede al antes, el dios no conoce fronteras espaciales y puede estar, bajo formas diferentes, en lugares distintos en el mismo momento.²⁵

El pensamiento hermético propone una causalidad distinta de la aristotélica, ecléctica, que toma de todas partes y sin embargo aspira a la unidad, una tradición que se presenta como única y coherente, a pesar de que rara vez los gnósticos y los alquimistas comparten códigos. La nueva causalidad se expone en la célebre *Tabla de Esmeralda*, atribuida a

²⁴ Carmen Berenguer y Víctor Fowler: *José Lezama Lima. Diccionario de citas*, Ed. Abril, La Habana, 2000, p.68.

²⁵ Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen, Barcelona, 1990, p.51.

Hermes: *como es arriba, así es abajo; como es abajo, así es arriba*. Esta especie de credo esotérico establece que la actuación en un plano tiene, análogamente, resonancias en otro.

Y es una causalidad que reacciona contra el pensamiento y la razón clásicos, ofreciéndose como alternativa a ellos. El iniciado va descifrando fragmentos del Gran Secreto, de modo tal que cada pista lo remite a otra; cada paso, a otro más avanzado en la carrera de la sabiduría. Sin embargo, el alquimista nunca termina el desciframiento, puesto que «la fuerza de un secreto está en ser siempre anunciado pero nunca enunciado».²⁶ En términos de Lezama, es imposible apresar lo inapresable, «encerrar al dragón en la biblioteca».²⁷

De este modo, el pensamiento hermético, redescubierto por el Renacimiento y finalmente abandonado en la modernidad por el racionalismo científico, fue a refugiarse entre poetas y místicos. Aun así, el hermético se concibe a sí mismo como portador de una verdad secreta más allá de la razón, o por lo menos, como depositario de las claves para entender una causalidad especial.

Después de las observaciones anteriores se está en condiciones de interpretar a Lezama como poeta hermético. Es decir, aquel que mediante su poesía renuncia a la causalidad aristotélica y funda nuevas conexiones causales.

Lezama hace señales, como el sacerdote delfico, para hacerse entender. Cuando se le mencionaba que era el «oscuro por excelencia» de nuestra literatura, el poeta respondía citando la amplísima tradición hermética de la poesía, desde Delfos hasta el *trovar clus* medieval, y de ahí, naturalmente, hasta el barroco gongorino.²⁸

Es cierto que la reflexión minuciosa sobre el tema de la causalidad se produce en los primeros ensayos de *La cantidad hechizada*, publicados en 1970, pero no es un problema nuevo en Lezama. De hecho, gran parte de su producción teórica sobre la ontología de la imagen y la naturaleza de la poesía consiste en explicar cómo funciona esa causalidad *otra* de la poesía.

Pero ya en «Preludio a las eras imaginarias» (1958) el tema aparece desarrollado en toda su amplitud. «Preludio...» es, además, la propuesta teórica más completa de Lezama sobre

²⁶ *Ibíd.*, p.98.

²⁷ JLL: «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.78.

²⁸ Armando Álvarez Bravo: «Suma de conversaciones», en *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010, p.43.

el signo poético, descrita como antesala a su teoría de las eras imaginarias. Solo a través de una comprensión cabal del hermetismo lezamiano se está en condiciones de reconstruir su pensamiento cultural, o sea, el modo en que se articulan las categorías de su sistema poético del mundo, con vistas a una lectura poética de la realidad.²⁹

II · La pulsión del desciframiento: una teoría del signo

Las cosas permanecen retadoras en su sitio, pero el hombre puede conocer, y ese conocimiento poético será su descubrir, su nombrar, ya que la gracia de evocar constituye su solución de vivir.

JLL, «Conocimiento de salvación»

En «Conocimiento de salvación» (1939), uno de los textos finales de *Analecta del reloj*, Lezama distinguía ya dos modos de abordar el mundo: el *conocer poético* y el *conocer dialéctico*. Frente al universo tenemos un «apoderamiento progresivo», o sea, el conocimiento; y una «condenación regresiva», el tiempo. Existe una lucha humana contra el tiempo, cuyo fin es la muerte, por asimilar cognoscitivamente lo que le rodea.

El conocer poético se opone y está separado del dialéctico: solo a través del primero podemos enfrentarnos a las cosas y *nombrarlas*, como Adán en el Paraíso.

En este acto genésico el mundo puede ser asimilado y gestionado según las leyes de las palabras. Puesto que al nombrar evocamos y logramos intercambiar las palabras por las cosas: «A la impenetrabilidad del mundo exterior, la poesía aporta una solución: su sustitución por la evocación, capacidad devolutiva del sujeto, después que se ha perdido el

²⁹ Otras cuestiones relacionadas con el ensayismo lezamiano se han abordado con suficiencia en otros trabajos. Algunos investigadores, como Raúl García Palma, resumen una serie definida de rasgos expresivos en su discurso ensayístico. Entre los principales, García Palma distingue la simulación del discurso histórico; la intertextualidad; la lectura como iniciación (recuérdese el célebre Curso Delfico); la recuperación de lo mítico y la distinción entre *chronos* (tiempo cronológico) y *kairos* (reunión de presente, futuro y pasado).

Un problema final, para dilucidar el tema del ensayo lezamiano, lo constituye el *sujeto de la enunciación*. Al estudiar cierto carácter filosófico en los textos lezamianos, las profesoras Yuleivy García y Osneidy León encuentran que el discurso de José Lezama Lima adquiere, según la finalidad de cada trabajo, una tipología distinta. De este modo es posible encontrar un *sujeto viajero*, como el de *Tratados en La Habana*, o un sujeto reflexivo que habla *sobre* la verdad y *desde* la verdad, utilizando la primera persona (*La cantidad hechizada*). (Véase: Yuleivy García y Osneidy León: «La reflexión filosófica en el ensayismo lezamiano», en *Islas*, 53 (166): enero-abril, 2011.)

imposible diálogo con la naturaleza, después que rebanamos la mirada o que le tememos al lenguaje táctil».³⁰

La intención de Lezama es devorar ese mundo que se le resiste, y que debe imantar hacia el terreno de lo poético, donde ya puede diseñarle causas propias. En otra parte —*La expresión americana*—, Lezama describe este proceso como la transformación de *entidades naturales* a *entidades imaginarias*, que se produce gracias a la intervención del *sujeto metafórico*.³¹

En la medida que esta transformación se vuelve sistemática se crea una cultura, capaz de sustituir a la naturaleza o por lo menos equipararse con ella: «Vivimos ya en un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza», explica un pasaje lezamiano, «tan *naturans* como la primera; el conocimiento tan operante como un dato primario. El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros tribales».³²

Pero la base de este aparato cultural es el *signo*, que todas las teorías sobre el lenguaje y la cultura colocan como su piedra angular. Cuando se explica la naturaleza del signo —la posibilidad de que un elemento *en presencia* remita a otro *en ausencia*— se explica el mecanismo inicial que fundamenta cualquier cultura.

No obstante, enfrentados a una tradición extensa y fascinante de reflexión sobre el signo, y pendientes a una actualización constante de los estudios sobre semiótica, filosofía del lenguaje y cultura, ya no es posible explicar al signo con fórmulas ingenuas.

Umberto Eco ha descrito la disolución progresiva del concepto clásico de signo en la categoría más apropiada de *función semiótica*, que ya había utilizado Hjelmslev. Para Eco, «existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación».³³ Aun así, su *Tratado de semiótica general* —y las obras posteriores de Eco— siguen utilizando el término *signo* para referirse, en todos los casos en que esa conmutación es posible, a la función semiótica. Otra definición valiosa del signo, con la que se trabajará aquí, es la del ensayo «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales» (1979):

³⁰ JLL: «Conocimiento de salvación», en *Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.188.

³¹ José Lezama Lima: «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.8.

³² JLL: «Torpezas contra la letra», en *Tratados en La Habana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.39.

³³ Umberto Eco: *Tratado de semiótica general*, Ed. Félix Varela, La Habana, 2008, p.83.

Un signo es alguna cosa que esté en el puesto de alguna otra cosa a los ojos de alguna persona en algún respecto o capacidad. Para poder realizar esta situación, el emisor de una función sígnica debe articular una expresión manipulando un *continuum* material dado de tal manera que ella aparezca como correlacionada con un contenido, o con una porción del campo semántico que constituye el modo en que una cultura dada ha vuelto pertinente el universo de su propia experiencia.³⁴

De manera análoga, Lezama reflexiona sobre la naturaleza del signo, lo ve como resultado de un proceso de significación y comunicación, le atribuye funciones y lo identifica como fundamento del proceso cultural. Hay que volver a ese texto esencial de su pensamiento cultural que es el «Preludio...», y reconstruir el camino lezamiano hacia el signo.

Existe un combate entre los ejércitos «irreconciliables» de la *causalidad* y lo *incondicionado*. La causalidad entraña una proyección ascendente —un *ascendit*, dice Lezama— hacia la *finalidad*, el *telos*, que entreteje los enlaces causales. Estos vínculos, sin embargo, pueden disfrazarse en distintas variantes, de modo que parezcan fruto del azar, de una razón nebulosa.

El conjuro de los antiguos, por ejemplo, buscaba crear esa causalidad inesperada pero en la cual confía el iniciado, en la misma medida que la poesía espera evocar presencias ausentes a través de las palabras.

Hay cientos de ejemplos de esta regla que dirige lo que James Frazer —uno de los autores predilectos de Lezama, por su monumental *Rama dorada*— denominó magia imitativa, simpática o empática: *lo semejante produce lo semejante*. Se trata, una vez más, del regreso de la analogía hermética: lo que sucede en un plano tiene efectos en otro (por ejemplo la fecundación, el *hieros gamos* —unión sagrada— de los griegos, actúa como metáfora y hechizo que *repite* y, en la cosmovisión del iniciado, *provoca* la fertilidad de la tierra.

³⁴ Ibídem: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», en: *Criterios*, La Habana, n.º 25-28, pp. 221-233.

¿Cómo es posible esta sustitución de lo ausente? ¿Cómo se puede evocar lo que no está ante los sentidos, dotando a cierto elemento que sí es perceptible de la capacidad de sustituir al otro?

La sustitución por evocación es posible —para Lezama— gracias a que, en el fondo, ambos elementos comparte la misma *identidad* (entendida como presencia de ciertos factores comunes, que encadenan a un objeto con otro): «[...] si no aceptamos el tapiz de fondo de la identidad, las sustituciones se convierten en metamorfosis como metempsicosis, no como transfiguraciones. Las sucesiones causales parecen desenvolverse en un teatro donde pueden ser leídas, como el continuo, por la unidad de su sustancia idéntica, pueden ser descifrables».³⁵

Lezama introduce ya el verdadero objetivo del combate teórico entre la causalidad y lo incondicionado: la posibilidad de una lectura, solo concebible dentro de la cadena de hechos causados e impulsados hacia la finalidad. Si el lector no puede establecer la lógica de las conexiones, creadas en virtud de la sintonía identitaria, entonces no es posible el desciframiento del texto. No hay que perder de vista que estos ensayos están escritos para ser entendidos y, sobre todo, para explicar la obra poética del mismo Lezama: si el lector (del cual Lezama espera entrega total, es cierto) no sabe leer, no sabe descifrar la clave hermética, entonces no vale la pena la generación de palabras.

Por esa razón —la lectura posible en el marco de una tradición simbólica— se concilian las paradojas de la dama de Apsara y el escorpión, del onagro de Balzac y la pintura de Van Gogh (estos son los ejemplos concretos, en «Preludio...», de cómo funciona el encadenamiento causal de la *otra lógica*).

Volvamos a la noción de combate entre lo causal y lo que no tiene causa aparente. La resolución del combate, de la agonía, deja un testimonio. La lucha de la *lógica recta* de la filosofía con la *lógica oblicua* de la poesía exige una realidad verbal, el signo del poema:

Pero lo más fascinante es que este 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 lo cual adquiere un

³⁵ JLL: «Preludio a las eras imaginarias», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.10.

condicionante, un *potens*, un posible, del cual queda como la ceniza, el vestigio, el recuerdo, en el signo del poema. Lo maravilloso de la poesía está en que ese combate entre la causalidad y lo incondicionado se puede ofrecer y transmitir como el fuego.³⁶

La *poesía* es el terreno donde la causalidad puede «sustituir incesantemente» y donde lo incondicionado se realiza en la imagen, pues crea conciliaciones que de otro modo serían impensables (o mejor, *incausables*). Crea «el centro de la causalidad más misteriosa, visible mágico o cinegética de devorador final, pues en la poesía el hombre es el único para el cual parece creado ese espacio incondicionado».

Llama la atención, en este punto, la claridad de Lezama sobre la naturaleza comunicativa del acto poético. El signo del poema se puede transmitir y descifrar, como ha apuntado él mismo más arriba.

Y aquí elabora Lezama, precisamente en el centro de su teoría poética, una suerte de tipología de los signos. En una paráfrasis de Pitágoras, Lezama recurre a una triple división de la palabra (en la obra lezamiana, palabra y signo suelen ser términos conmutables): existe 1) la *palabra simple*, el «verbo que expresa», cuya claridad a la hora de encadenar causas y efectos es «incandescente». Existe además 2) la *palabra jeroglífica*, el «verbo que oculta», el «verbo hermético» que rehúye de la lógica aristotélica pero que lleva en sí el impulso del desciframiento. Y, por último, 3) la *palabra simbólica*, el «verbo que significa», propio de la poesía y creador de las causalidades poéticas.

En esta última «palabra», la poesía aparece pura, con toda facultad para ordenar el mundo de las evocaciones y transmitir al lector lo que algún crítico de Lezama describió como un «chorro» de imágenes, purificadas de toda conexión que no funde ella misma. En una especie de letanía sagrada, Lezama explica otras características del signo, que ya se han visto —necesidad de ser leído, naturaleza y posibilidades de la expresión, etcétera:

El signo penetra en la escritura, rehusando siempre su mortandad, pues el signo es siempre señal [...]. El signo expresa pero no se demuda en la expresión. El signo pasado a la expresión, hace que la letra siempre tenga espíritu. En el signo hay siempre como la impulsión que lo agita y el desciframiento consecuente. En el signo hay siempre un

³⁶ Ibídem, p.16.

pneuma que lo impulsa y un desciframiento, en la sentencia, que lo resume. En el signo queda siempre el conjuro del gesto. El signo tiene siempre la suficiente potencia para recorrer la sentencia, su espacio asignado.³⁷

El texto de «Preludio...», cuando luego de esbozar una conceptualización del signo, describe también sus funciones. El signo poético se immortaliza en el signo escrito, pero la escritura está destinada al desciframiento continuo y concreto, que presupone el acto de lectura. Al abordar los propósitos del signo, Lezama reconoce dos: a) señalar lo que él llama el «confín de la aventura, donde algo se espera que suceda», que puede ser interpretado como una especie de reconocimiento de los márgenes y fronteras de una cultura, una exploración de los límites de la expresión; y b) «apuntalar el recuerdo», es decir, configurar el registro de la memoria cultural.³⁸

Lezama propone como ejemplo de estas dos funciones los orígenes del alfabeto, que resumen los objetos y conceptos de la cultura que lo generó: «El alfabeto aparece entonces como una colección de señales de lo que se conoce y lo que se desconoce».³⁹ Esta responsabilidad de la palabra escrita como vivificadora y creadora de símbolos fue perdiéndose progresivamente, según Lezama, de modo que en tiempos actuales la poesía ha dejado de tener la misma relevancia cultural de la época antigua.

Por eso la poesía exige una renovación, operada a través de varios conceptos —de hecho, los más conocidos y comentados por la crítica— que Lezama introduce: la *vivencia oblicua*, donde la poesía crea su causalidad operando sobre lo incondicionado, un imposible engendrando una realidad igualmente imposible; el *súbito*, que es la operación contraria, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, «por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz». Y, como resultado del intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito se engendra el *potens*, la posibilidad infinita de la poesía. El *potens* conduce al poeta a la resurrección, en el sentido católico del término, a la supervivencia y vencimiento de la muerte, a la superación del hombre como entidad «para la muerte».

³⁷ Ibídem, p.18.

³⁸ Ibídem.

³⁹ Ibídem.

De manera que en la visión lezamiana del mundo, la poesía sirve para vencer a la muerte, como los discursos de los héroes griegos antes de entregarse a la batalla. Las palabras —recordadas, signadas por el poeta— preparan la resurrección eficaz del hombre, como consecuencia teológica de la poesía.

Cuando el *potens* actúa en lo visible, sus derivaciones son el dominio de la *physis*; cuando se desarrolla en lo invisible, nos regala el prodigio de la imagen de la resurrección, aunque ahí no se desdeñan todas las obligaciones del mundo físico, de acuerdo con la sentencia paulina: «Es sembrado un cuerpo animal, pero resucitará espiritual». De la misma manera podemos afirmar, que los recursos del *potens* frente a la resurrección, sólo pueden ser manejados por ese ser causal, el hombre en el centro irradiante de su plenitud.⁴⁰

El ensayo concluye con la reflexión sobre el *poeta* como sujeto dominador del *potens*, nuevo Hermes, que ordena las palabras en un plano para evocar las realidades del otro:

Solo el poeta, dueño del acto operando en germen, que no obstante sigue siendo creación, llega a ser causal, a reducir, por la metáfora, a materia comparativa la totalidad. En esa dimensión, tal vez la más desmesurada y poderosa que se pueda ofrecer, el *poeta es el ser causal para la resurrección*. El poema es el testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias». ⁴¹

Es posible, luego de haber revisado las consideraciones de Lezama, sistematizar un fragmento —quizás el principio y fundamento— de su pensamiento cultural: la *poesía* es el terreno donde el *poeta*, como dominador de la posibilidad creativa (el *potens*), puede conciliar la *causalidad* y lo *incondicionado*, y dejar un testimonio de esa operación, o sea, el *signo poético*, destinado al desciframiento a través de la lectura. A este signo le

⁴⁰ Ibídem, p.23.

⁴¹ Ibídem.

corresponde una división triple: 1) la *palabra simple*, literal y lógica; 2) la *palabra jeroglífica*, que responde al ocultamiento hermético; y 3) la *palabra simbólica*, inherente a la poesía. Al mismo tiempo, el signo tiene dos *funciones*: a) delimitar y configurar la cultura y b) servir de receptáculo a la memoria cultural.

Después de entender el signo, sus posibilidades y naturaleza, el pensamiento cultural de José Lezama Lima explora cómo se ha constituido la cultura a través del tiempo y de qué modo la poesía se ha encarnado en la historia. El factor operante de este proceso, el dispositivo generador de la cultura, es el *sujeto metafórico* descrito en el proyecto de *La expresión americana*.

III · El espacio del sujeto metafórico

Qué es lo que puede haber *detrás, antes o después, más allá o más acá* de ese sujeto es, desde luego, un problema enormemente importante. Pero la solución de ese problema (por lo menos por ahora, y en los términos de la teoría aquí delineada) está situada más allá del umbral de la semiótica.

UMBERTO ECO, *Tratado de semiótica general*

La categoría de *sujeto metafórico* fue introducida por Lezama en el texto «Mitos y cansancio clásico», que pertenece al ciclo de conferencias sobre *La expresión americana* (1957). El investigador Carlos Orlando Fino, en su exploración de la estética lezamiana, indaga el lugar del sujeto metafórico dentro de la teoría de la recepción implícita en la obra de Lezama. Esta presencia lo lleva a una conclusión:

El sujeto metafórico, además de relacionar lo irrelacionable lógicamente gracias a la puesta en marcha de la potencialidad de sus sentido, se convierte en un elemento dinamizador de la historia. Un historiador del arte y de la cultura debe tener en cuenta la potencia de visión del receptor, del sujeto metafórico y, más que narrar una historia ya prevista, debe estimular la potencialidad de los sentidos del sujeto metafórico, para que estos impulsen su causalidad.⁴²

⁴² Carlos Orlando Fino Gómez: *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2014, p.162.

Ante el sujeto metafórico se despliega un abanico de cuestionamientos semejantes a los practicados sobre el sujeto semiótico teorizado por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*: ¿es el sujeto metafórico una construcción, un sistema generador de signos y asociaciones que trascienden a la persona individual? ¿O coincide con el poeta? Y si fuera el poeta, ¿se refiere al poeta como sujeto trascendental —universal—, o al creador empírico? ¿Son equiparables las categorías de *sujeto semiótico* y *sujeto metafórico*?

Hay que partir de una definición del sujeto metafórico dentro del pensamiento cultural de José Lezama Lima, y verificar si es homologable, en el plano teórico, a lo que Umberto Eco ha calificado como *sujeto semiótico*. Al abordar este problema, es necesario volver sobre las categorías semióticas de Eco y reflexionar sobre su correspondencia, en un sentido profundo, con la propuesta lezamiana sobre la generación e interpretación de signos. Conviene retornar a la definición de signo de Umberto Eco, en sus «Perspectivas...»:

Un signo es alguna cosa que esté en el puesto de alguna otra cosa a los ojos de alguna persona en algún respecto o capacidad. Para poder realizar esta situación, el emisor de una función signica debe articular una expresión manipulando un *continuum* material dado de tal manera que ella aparezca como correlacionada con un contenido, o con una porción del campo semántico que constituye el modo en que una cultura dada ha vuelto pertinente el universo de su propia experiencia.⁴³

Ahora bien, esta nota remite al *emisor* como usuario de la función semiótica, es decir, el sujeto humano que hace uso de la semiosis. Precisamente, la cuarta —y más breve— sección del *Tratado* se ocupa de caracterizar y definir al *verdadero* sujeto de la semiosis, o sea, al protagonista real del hecho signico. Es necesario esclarecer, en primer lugar, si el *sujeto semiótico* se corresponde con el *sujeto empírico*, es decir, con el sujeto humano que comunica; en segundo lugar, si esta identificación no resulta válida, se necesita precisar

⁴³ Ibídem: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», en: *Criterios*, La Habana, n.º 25-28, pp. 221-233.

cuál es la naturaleza de este sujeto semiótico, distinto, por lo tanto, a un sujeto empírico que se comportará como usuario de las funciones semióticas.

Eco deja bien delimitada la diferencia entre el *sujeto empírico* y el *sujeto semiótico*. El sujeto empírico es, sobre todo, un «*sujeto concreto*, arraigado en un sistema de condicionamientos históricos, biológicos, psíquicos, tal como lo estudian, por ejemplo, el psicoanálisis y las demás ciencias del hombre»⁴⁴ —en definitiva, el sujeto humano.

Por el contrario, el sujeto semiótico debe considerarse: a) como uno de los posibles referentes del mensaje; y b) como uno de los elementos del contenido transmitido —ya que él mismo «*va presupuesto* por el enunciado» en su formulación. Sin embargo, «cualquier otro intento de introducir el sujeto de la enunciación en el discurso semiótico conduciría a la disciplina a sobrepasar uno de sus límites ‘naturales’». ⁴⁵

La aclaración final supone excluir, en cierto modo, al sujeto de la enunciación, al sujeto humano «en cuanto *actor* de la práctica semiótica». ⁴⁶ Pero Eco considera que la semiótica sería capaz de traspasar este «umbral», para explicar también el proceso de semiosis como una actividad generadora de significación:

Indudablemente, hay que admitir que la semiótica quizás esté destinada a violar también sus propios límites naturales para convertirse (además de en la teoría de los códigos y de la producción de signos) en la *teoría de los orígenes profundos e individuales del impulso a significar*. En esa perspectiva, algunos temas de la teoría de la producción de signos (como, por ejemplo, los casos de institución y cambio de código) podrían pasar a ser objeto de una teoría de la TEXTUALIDAD o de la creatividad textual. ⁴⁷

Pero en la teoría configurada por el *Tratado*, el sujeto semiótico es, ante todo, *un modo de ver el mundo, conformador de funciones semióticas, que organiza los contenidos de una cultura y les asigna expresiones, no una entidad humana personal*. La semiótica debe ocuparse de la caracterización de este sujeto a través de sus propias categorías, y de

⁴⁴ Ibídem: *Tratado de semiótica general*, Ed. Félix Varela, La Habana, 2008, p.421.

⁴⁵ Ibídem, p.422.

⁴⁶ Ibídem, p.421.

⁴⁷ Ibídem, p.423.

establecer con claridad la separación ontológica entre el *sujeto empírico* —objeto de otras disciplinas, como la psicología— y el *sujeto semiótico* —objeto de la semiótica.

No obstante, signos y hombres están involucrados, entre otros aspectos, por el hecho de que el hombre piensa con signos, se educa con signos, recuerda con signos y se comunica con ellos. «Porque el hecho de que cualquier pensamiento sea un signo», como afirma Peirce, «en conexión con el hecho de que la vida es una cadena de pensamientos, prueba que el hombre es un signo [...]. Por tanto, mi lenguaje es la suma global de mí mismo; porque el hombre es el pensamiento».⁴⁸

Eco, por lo tanto, reconoce al sujeto semiótico como «el *sistema* (continuo y continuamente incompleto) *de sistemas de significación que se reflejan el uno sobre el otro*». El sistema que se crea a sí mismo a través de procesos metalingüísticos. Este sujeto es, en definitiva, la *semiosis*, de la cual son usuarios los sujetos empíricos.

La solución de Eco es definir el sujeto semiótico como el proceso mismo de la semiosis, es decir, el sistema generador de significados más allá del usuario empírico. Para entender las implicaciones del sujeto metafórico como generador de funciones semióticas —análogo en el proyecto lezamiano a la categoría de Eco— es necesario explicar el proyecto de lectura e interpretación de textos que se expone en *La expresión americana*.

Lezama abre el ensayo «Mitos y cansancio clásico» con su célebre y paradigmático *dictum*: «Solo lo difícil es estimulante». Lo *difícil* —de nuevo el influjo de Hermes— puede ser lo sumergido o lo incausado, que reta al receptor a un desciframiento. Más precisamente, «la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después a su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o su desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica».⁴⁹

Lo difícil yace en la resistencia de un texto a ser interpretado por el lector. Para Lezama es primordial fundamentar esa búsqueda interpretativa en dos elementos: el *sentido* («el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas») y la *visión histórica* («ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en

⁴⁸ *Ibíd.*, p.425.

⁴⁹ José Lezama Lima: «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.5.

la historia»). La eficacia hermenéutica se sustentará en la detección de esos factores en el texto estudiado.

El ensayo funciona con una estructura que alterna teoría y ejemplificación — procedimiento común en la prosa lezamiana. De modo que, al presentar las categorías de lo *difícil*, el *sentido* y la *visión histórica*, Lezama complementa esta introducción con un grupo de ejemplificaciones en el terreno de las artes plásticas (una lectura sobre *El libro de las horas*, de los hermanos Limbourg; *La cosecha*, de Brueghel; el retrato del canciller Rolin, de Van der Weyden; la *Madonna del canciller Rolin*, de Jan Van Eyck y *El caballero Da Fogliano*, de Simone Martini).

De esos ejemplos se ha extraído lo que Lezama denomina *entidades naturales imaginarias* (trigales, noches de septiembre, puertas, chozas, descanso, estrellas, castillo) y *entidades culturales imaginarias* (señor feudal, campesino en kermesse, puertas que se abren hacia afuera, castillos hechizados, ornamentos). A partir de ellas se logra una relación poética (por ejemplo, puertas abiertas-salir-sacar el alma del cuerpo):

Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia una nueva visión.⁵⁰

Lezama nota que su teoría de asociaciones puede parecer semejante a la de Oswald Spengler. Spengler rastrea una serie de hechos homólogos, basada en el paralelismo de símbolos culturales. Pero en la teoría lezamiana —y esta es la diferencia radical— la condición esencial para la generación de signos culturales es el sujeto metafórico. Este, a su vez, es descrito como un «factor temporal», que crea analogías e «impide que las entidades naturales o culturales se queden *gelées* en su estéril llanura».⁵¹

El sujeto metafórico no es, por lo tanto, un sujeto empírico —como tampoco lo era el sujeto semiótico de Eco. Es la posibilidad semiótica de crear e interpretar signos dentro de

⁵⁰ *Ibíd.*, p.8.

⁵¹ *Ibíd.*

lo que Lezama nombra *espacio contrapunteado por la imago*. Este espacio constituye el marco de la semiosis, donde las entidades naturales se convierten en entidades culturales mediante procesos muy parecidos a los descritos por Iuri Lotman en su trabajo «Acerca de la semiosfera» (1984).

De acuerdo con Lotman, la *semiosfera* es el *continuum* semiótico en el cual están sumergidos de modo interconectado los sistemas de significación y comunicación. El universo semiótico puede ser descrito como un gran mecanismo —u organismo— único, en el cual lo primario no son las unidades sino el gran sistema. Fuera de este *continuum* no se puede generar signos ni interpretarlos:

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario [...]. Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis.⁵²

En un modo análogo, es en el *espacio contrapunteado por la imago* y a través del sujeto metafórico que una entidad natural adquiere sentido. Mediante la intervención del sujeto metafórico se crea la cultura, porque tiene la capacidad de llenar de profundo sentido cultural a entidades que de otro modo carecerían de significado:

De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación. La fuerza de la urdimbre y la gravitación caracterizan a ese espacio contrapunteado por la imago, que le presta *la extensión* hasta donde ese espacio tiene fuerza animista en relación con esas entidades.⁵³

⁵² Iuri M. Lotman: «Acerca de la semiosfera», en *El pensamiento cultural ruso en Criterios (1972-2008)*, selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2009, p.309.

⁵³ JLL: «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.8.

La nueva crítica que propone Lezama —que busca los enlaces históricos— comienza a leer los textos de la cultura tomando en consideración estas nuevas categorías. Y es desde ese punto donde se desarrolla su hermenéutica de la cultura latinoamericana.

En definitiva, el sujeto metafórico de José Lezama Lima puede y debe ser analizado a través de categorías semióticas, pues su misma esencia es la de constituirse como posibilidad y núcleo de la semiosis. Como el sujeto semiótico que prefigura Eco, la capacidad de una cultura para generar signos depende del sujeto metafórico. A partir de estas bases, Lezama proyecta una teoría de la lectura y un método crítico que practicará eficazmente a lo largo de *La expresión americana*, pero que forma parte esencial de su interpretación mayor de la cultura.

IV · Los tejidos del tiempo: memoria y hermenéutica

Era necesario que el pueblo conociese algunos símbolos elementales, algunos secretos fácilmente transmisibles sobre los cuales la misma iniciación operase.

JLL, «Las eras imaginarias: los egipcios»

La inquietud crítica de José Lezama Lima es una de sus obsesiones más tempranas. Entre su copiosa producción poética, Lezama fue deslizándose una serie de trabajos de hermenéutica que siempre tuvieron como blanco a sus escritores admirados y releídos: Casal, Martí, Zenea, Garcilaso, los poetas finiseculares franceses, el batallón de autores barrocos peninsulares, como Góngora, Quevedo, Lope, y de ultramar, Sor Juana y Carlos Sigüenza.

Esa misma predilección observadora podía aplicarse a la obra plástica de sus contemporáneos y amigos —Portocarrero es el ejemplo clásico, hermano en el arte y en la sobreabundancia corporal— así como de los venerados en la lejanía espacial y temporal: Picasso, Velázquez, los artífices de la litografía cubana del siglo XIX y nuestros pintores fundacionales —a los cuales dedicó su «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)».

Incluso, el fervor crítico lo condujo a analizar las culturas como un *continuum*, en perpetua tensión histórica, de eras imaginarias. En Lezama la lectura es totalizadora y vinculante, monstruosa y atemporal, movediza y amenazante para el texto que se le resiste. Todo límite entre las expresiones de la cultura ha sido borrado, como él dice, por «la simultaneidad de imagen y signo», lograda por su identidad a la hora de comunicar.

No es de extrañar por eso que, en la misma medida que intenta penetrar en los resortes secretos de la cultura, Lezama explique de qué instrumentos se vale para lograr su propósito. Existe un texto fundador, en este sentido, del pensamiento crítico lezamiano. Se trata de «Julián del Casal», escrito en 1941 y recogido en *Analecta del reloj*.

Julián del Casal había sido incomprendido, vilipendiado y minimizado por cierta crítica, «absurda y municipal», que lo presentaba como un engendro afrancesado. La relectura de Casal emprendida por Lezama se libera de la angustia de las influencias y nota, por fin, la primacía del poeta modernista en su asimilación creativa y no repetitiva de la tradición poética universal.

Hay que buscar una manera nueva de leer, una manera del americano, del criollo, que le permita entender su propia obra. Los dos enemigos del crítico o el historiador de la poesía «nuestra» han sido dos actitudes: la «visión rastrera», incapaz de leer las esencias; y la otra, seguidora de las rimbombantes teorías poéticas, que ve lo americano como un eco malformado de la cultura europea. Hace falta «empezar de nuevo», dirá Lezama, al tiempo que pide para Casal una crítica «más sutil» que tenga la capacidad, ella misma, de volverse un hecho de creación:

No se trata de confundir, de rearmar de nuevo uno de aquellos *imbroglios* finiseculares y volver a la crítica creadora. Sino acercarse al hecho literario con la tradición de mirar fijamente la pared, las manchas de la humedad, las hilachas de la madera, inmóvil, sentado; que ya entraña la calentura y la pasión en ese absoluto fijarse en un hecho, dejar caer el ojo, no como la ceniza que cae, sino deteniéndolo, hasta que esa cacería inmóvil se justifica, empezando a hervir y dilatarse.⁵⁴

⁵⁴ JLL: «Julián del Casal», en *Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.48.

Su «Homenaje a René Portocarrero» (1962) ofrece otro proyecto crítico de motivaciones semejantes:

Una crítica que sea creadora, es decir, que engendre en el espectador un acto naciente, un centro de simpatía irradiante, tiene que partir del *animismo de lo cohesivo*. En estos islotes de lo temporal expresivo, buscar la nueva especie que surge de lo logrado, pero no como una entelequia, sino con sus mismas razones oscuras, aun con sus frustraciones. Tiene así la crítica, logrado ese nuevo espíritu de lo cohesivo, que volverse hacia ese oscuro creador, hacia esa frustración que engendró un nuevo conocimiento, partiendo del error de lo no logrado.⁵⁵

Después de este par de esbozos de una definición se intuye una serie de consideraciones generales: la crítica se encuentra habitada por una indagación de índole temporal, una conciencia extrema del tiempo y del desempeño humano dentro de él que fructifica en la búsqueda de enlaces, analogías, elementos semejantes a lo largo de la historia de la cultura, etcétera.

El crítico debe recordar, debe poseer una clase específica de memoria cultural que Lezama denomina *potencia de razonamiento reminiscente*. Esta facultad para el recuerdo le evita al crítico la torpeza de no entender, de colocar al texto fuera del contexto, el despiste en el reflujo de las generaciones culturales (como sucedió con los primeros historiadores de Casal).

El «generacionismo barato» es, para Lezama, un peligro mayor para el crítico, que puede caer en la tentación de encerrar a un autor en «los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro texto anterior».⁵⁶ La clave para encontrar el método apropiado es el mencionado *razonamiento reminiscente*, con toda la carga filosófica que los griegos atribuían al reino de las reminiscencias, el recuerdo actuante y presente de la cultura.

Lezama ve en esta cualidad una «potencia» porque supone una resistencia del texto, de la cultura, a ser leída e interpretada —no hay que olvidar el valor de su «dificultad

⁵⁵ JLL: «Homenaje a René Portocarrero», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.274.

⁵⁶ JLL: «Julián del Casal», en *Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.48.

estimulante». Pero la memoria, ejercitada a través de analogías y técnicas mnemotécnicas, puede ser el instrumento ideal para leer la historia de la cultura.

Es la memoria —el «regalo» de Prometeo— un acto de conocimiento, una facultad que indaga los enlaces causales en la historia. Lezama parece advertir que esta clase de evaluación crítica es inútil a la hora de aprehender los sistemas de un Dante o un Goethe, pero se convierte en la metodología ideal para estudiar, por ejemplo, a Casal. (No hay que olvidar que este preludio teórico tiene como objetivo real encontrar un método crítico aplicable al poeta cubano).

«Julián del Casal» es un texto relativamente temprano —fue escrito en 1941, cuando Lezama tenía aproximadamente treinta años—, pero al consultar las conferencias de *La expresión americana*, casi dos décadas más tarde, sus opiniones respecto a la memoria permanecen intactas.

Lo difícil —la resistencia ante la interpretación—, como se vio en la sección anterior, se quiebra con el hallazgo del *sentido* y la *visión histórica* de la imagen participando en el devenir de la cultura. ¿Pero cómo se llega a la interpretación si no se domina la cultura en su magnitud temporal, si no se le *recuerda*, en su historia? En su breve pero contundente exposición sobre el sujeto metafórico y su espacio imaginario, Lezama explica el valor fundamental de la memoria creadora del crítico.

Sobre esta asombrosa capacidad de la memoria, activa en su recordación, hay un texto especialmente interesante, de Lotman, cuando asegura que «la memoria de la cultura tiene un carácter pancrónico, espacial-continuo. Los textos actuales son alumbrados por la memoria, pero los no actuales no desaparecen, sino que es como si se apagarán, pasando a existir en potencia».⁵⁷

La misma operación lezamiana, casi caníbal, de incorporar textos y refundarlos, reescribirlos, trastornarlos, ¿no ha sido materia de escándalo para quien no comprende las posibilidades creadoras de la memoria?

«Recordar es un hecho del espíritu», dice Lezama, «pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermiática, pues memorizamos desde la raíz de la especie». El texto, el dato cultural, que ha entrado a la mente del crítico o del poeta, no permanece

⁵⁷ Iuri M. Lotman: «La memoria a la luz de la culturología», en *La semiosfera*, t.I, selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p.111.

helada ni pura. Se contamina con otros datos, con analogías; donde, para recordar el descubrimiento de las pinturas prehistóricas de Altamira, ocurrido en 1868, un criollo evocaría —para fijar la fecha— el inicio de la Guerra Grande. Los textos se «duermen», como explica Lotman, fluyen en un recinto de la memoria que los dispara y los conecta en infinitas potencialidades poéticas.

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo mnemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grande causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso.⁵⁸

Esa es la razón de que, en la hermenéutica de Lezama, las elipsis, los vacíos, lo incompleto, lo que no se puede averiguar por la ciencia, suponga un juego y un desafío anhelado por el poeta: el desafío de completar, de interpretar el vacío. ¿No es la hermenéutica, en definitiva, otro de los juegos de Hermes?

Se ha hecho célebre el método crítico de Lezama en tanto «técnica de ficción», reinención de los mitos como antídoto del cansancio clásico. Pero rara vez se fundamenta o se explica que este proceso está cimentado en las facultades religadoras y creativas de la memoria. Sin memoria no hay reinención de los mitos.

Una frase suya ha sido citada con frecuencia, a modo de profecía metodológica: «Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores».⁵⁹

En opinión de Lezama, se había esperado «con júbilo» el hallazgo de un nuevo método crítico —para leer la literatura, pero sobre todo la cultura. Ante la frustración de lo vacío, de lo perdido, hay que garantizar un completamiento. Cuando la historia no puede avanzar,

⁵⁸ JLL: «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.8.

⁵⁹ *Ibíd.*, p.10.

debe hacerlo la poesía: «Una técnica de ficción», dictamina, «tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica, no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que no se puede precisar».⁶⁰

Confrontando el pensamiento de autores como Ernest Robert Curtius o T.S. Eliot —a quien considera «un crítico pesimista de la era crepuscular»— Lezama llega a su método propio, que ensaya en *La expresión americana* para evaluar la vastedad discursiva del Nuevo Mundo, desde Sor Juana hasta las catedrales barrocas, desde el indio Kondori hasta José Martí, del Aleijadinho a los cronistas de Indias.

Una lectura del *Popol Vuh*, si se le aplica su método, su memoria crítica y devoradora, explica sus paralelismos inconcebibles con los textos sagrados del hinduismo. En Lezama las dos Indias —la de oriente y las de occidente— se conectan por la intervención de los jesuitas, evangelizadores tanto de un extremo del orbe como del otro.

Los padres de la Compañía habían recopilado y traído a Europa los textos de la épica hindú (también los textos de Buda y Confucio). Lezama persigue un eco de Brahma y sus ejércitos en el antro tenebroso del Xibalbá maya que, según él, solo es explicable porque los mismos sacerdotes y filólogos ignacianos tradujeron y salvaron ambas tradiciones literarias. Esta hipótesis, tan improbable como bella, es un ejemplo elocuente de la «técnica de ficción» lezamiana.

¿Puede leerse toda la cultura humana de esta manera? ¿Pueden entrar todos los hechos culturales, todo el dominio del sujeto metafórico, a este tipo de evaluación crítica? Lezama, naturalmente, aspira al sí, e indica el camino: hay que establecer «las diversas eras donde la imago se impuso como historia»; hay que descifrar las *eras imaginarias*.

⁶⁰ Ibídem.

v · La imagen en lo estelar y en lo telúrico

Vamos a aludir a las eras imaginarias, que nosotros hemos encontrado, donde se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales.

JLL, «A partir de la poesía»

De un modo casi espectral, el concepto de imagen ha evitado tenazmente la ruta de este ensayo. Debíó aparecer al inicio, como parte de la teoría del signo poético, o como signo poético él mismo. Luego, pareció insinuarse en la ejecución del sujeto metafórico sobre las entidades culturales, pero tampoco fue revelado. Por último, se habló de lecturas y procesos hermenéuticos cuyo fin era interpretar correctamente los ríos de imágenes, y en ese momento tampoco la *imago* encontró su lugar.

Pero en este momento, en la «cantidad hechizada» que es la poesía, la imagen no puede continuar su maniobra evasiva. El núcleo de esta sección —la encarnación de la *imago* en la historia a través de eras imaginarias— encuentra su fundamento natural en una comprensión recta de la imagen poética, conformadora de la cultura a lo largo del devenir humano.

Se puede admitir, desde ahora, que el concepto de imagen es inapresable. Es «el dragón en la biblioteca», aquello que escapa en el instante que alcanza «su definición mejor». Cada vez que Lezama teoriza sobre ella lo hace, como decían los medievales, *a través del espejo y del enigma*, colocando analogías y oscuridades, subrayando la resistencia de la imagen ante la aprehensión lógica.

Como cuando reflexiona sobre las categorías anteriores, Lezama se expresa en términos herméticos, indica un objeto pero se remite a otro. Apunta hacia lo telúrico cuando quiere hablar de lo estelar. «Ya podemos vislumbrar la imagen más allá del símbolo», dice, «y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba».⁶¹

En «La imagen histórica» (1959), el último texto de una tríada teórica dedicada a las eras imaginarias, Lezama coloca tres frases que condicionan la entrada de la imagen a la historia de cultura: La primera, de Giambattista Vico, se refiere a «lo imposible creíble»; en

⁶¹ JLL: «La imagen histórica», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.43.

segundo lugar, «lo máximo se entiende incomprensiblemente»; en tercero, una sentencia de Pascal, «no es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante como para creer que posee, sino que vea tan solo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver, esto es precisamente el estado de naturaleza».

De manera que la imagen nunca se revela completamente, contiene el sabor de la pérdida y la falta de visión. Sin embargo, las culturas descienden a la imagen para alimentarse —el *descensus ad imago*, le llama Lezama, con impropiedad gramatical—, para buscar sus símbolos y constituirse en eras imaginarias. Este es el significado emblemático de Orfeo, que baja al infierno en busca de la imagen de Eurídice; o el de Cristo, cuyo descenso a los avernos es el preludio de la resurrección.

La imagen funciona en virtud de la «razón mitológica», que realiza lecturas oblicuas de la cultura habitadas por la nostalgia de haber perdido el paraíso, el *paradiso* más allá del tiempo y la literalidad.

Lo que parece absurdo es posible porque funciona con la lógica oblicua, con la razón poética que se trató en la teoría lezamiana del signo. Y es que toda la reflexión sobre la cultura en José Lezama Lima que se ha recorrido hasta aquí es la preparación de la teoría de la imagen. Cuando una imagen accede y se vincula a otras, cuando se disparan las posibilidades creativas de una reunión de expresiones, de entidades culturales, aparece una aglutinación sustancial —una *sustancia poética*— con la capacidad para encarnarse en la historia humana.

La naturaleza de la imagen es la evocación, la sustitución. La imagen habla por analogía, con los principios de Hermes. Crea símbolos que remiten a otros símbolos, encadenamientos progresivos que el crítico puede leer y descifrar —como ya se vio— con un ejercicio interpretativo que se le parezca en voluntad creativa y religadora, borrando toda diferencia antitética con una solución unitiva.

Hay que recordar aquí que el laberinto imaginario no se produce como vanidad del lenguaje, no es un barroco gratuito, del desperdicio sin causa. En todo signo arde la pulsión de ser leído, como el mismo Lezama garantizaba en su exposición: «En el signo hay

siempre como la impulsión que lo agita y el desciframiento consecuente. En el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa y un desciframiento».⁶²

Este «chorro» independiente de imágenes que es la *poesía* flota alrededor del poeta, que la contempla y deja un signo testimonial de ella: el *poema*. La poesía es «instante y discontinuidad», inapresable y huidiza, abierta solamente al iniciado; el poema es «un estado y un continuo», una manifestación visible del combate entre el verbo y su encarnación en la historia, útil porque «fija» la poesía en las palabras.

La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones. Pues es innegable que entre la jarra y la varilla de marfil, existe una red de imágenes, participadas por el poeta cuando las concibe dentro de una *coordenada de irradiaciones*.⁶³

Una encarnación sistemática y peculiar de la imagen en determinadas etapas de la historia cultural humana engendra una era imaginaria, una «instauración del reino poético». No se trata de la aparición simple de la imagen a la historia sino de un fenómeno más complejo y sobreabundante. Las eras imaginarias «tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias».

Así «la historia de la poesía», según Lezama, «no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias».⁶⁴

Existen otras aglomeraciones de poesía en la cultura, pero no son propiamente eras imaginarias. Momentos de vaguedad, de niebla interpretativa, de esplendor pero no de grandeza, que Lezama denomina «vicisitudes de la imagen», pero no eras imaginarias.

⁶² JLL: «Preludio a las eras imaginarias», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.17.

⁶³ JLL: «Las imágenes posibles», en *Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.135.

⁶⁴ JLL: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, pp.32-33.

Lezama encuentra un grupo de eras imaginarias de las que deja constancia en su ensayo «A partir de la poesía» (1960), pero su texto no es un inventario cerrado ni completo. Se trata, sencillamente, de las eras imaginarias que Lezama ha detectado y estudiado, no de la totalidad de ellas:

1) La primera edad ha sido nombrada la *filogeneratriz*, el tiempo de las antiguas tribus que precedieron a las culturas «fuertes». Va desde los escitas e idumeos hasta los chichimecas. Se trata de la generación primitiva de símbolos, de indagar los orígenes de la cultura y del espíritu del hombre, de las teogonías tribales y los ritos sagrados de la fecundación mágica.

2) Le sigue *lo tanático de la cultura egipcia*, el vínculo de Egipto —«el único país del mundo en que la prehistoria ofrece una plenitud religiosa y expresiva»— con la muerte. La cultura egipcia es aun libre de las influencias griegas o persas, y además es capaz de irradiar cultura. (La figura misma de Hermes, el Thot escribano egipcio, pasa a Grecia con su caduceo y sus sandalias, y prosigue su viaje al imperio romano y los alquimistas medievales). A este tema Lezama pudo dedicar un ensayo: «Las eras imaginarias: los egipcios» (1961) y aún otro pequeño trabajo «La egiptización de América» (inédito hasta 1988).

3) Un estudio sobre *lo órfico y lo etrusco*, preludios de grandes civilizaciones, llena la tercera era imaginaria. Se centra en la figura de Orfeo, el poeta que baja a la muerte y la vence. Lezama siempre se calificó a sí mismo como un «católico órfico», señalando su predilección por la imagen del poeta cuya *moira* lo condujo al infierno sin estar muerto, mostrando así su «doble naturaleza» análoga a la de Cristo. A este tema dedicó «Introducción a los vasos órficos» (1961). Por otra parte, la cultura etrusca atesoró el fuego doméstico, que después heredó el vestíbulo romano y dio el concepto de *potens*, la posibilidad poética de actuar sobre lo real.

4) El tema de *la identidad* en la historia de la filosofía, comprendida en tanto correspondencia del objeto con nuestra idea de él. Esta era imaginaria —incorrectamente conectada, en ocasiones, con la anterior— remite a un camino que va desde la filosofía presocrática hasta los poetas modernos, con inquietudes ontológicas que los llevan a indagar sobre la sustancia poética. Al parecer, es un recorrido que busca la fiabilidad del nombre para construir una realidad.

5) La etapa de *los reyes como metáfora* y su decadencia: «la relación entre el monarca y la imagen de las suerte de su poder llegaba a ser de tipo metafórico» explica Lezama en *Analecta del reloj*. «Luis XI vivía frente a su pueblo como una metáfora, y la imagen, favorable a los reyes medievales, formaba la sustancia donde el pueblo veía su jerarquía interpretada».⁶⁵ Aquí se reúnen los césares con los emperadores medievales, y los llamados por Lezama «reyes perseguidos»: Fernando III, Alfonso X, *el Sabio*, Sancho IV. Cabe además la universalidad imperial de Carlos V.

6) La interpretación de la *cultura china* —tema del extraordinario ensayo «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón» (1965)— es medular en Lezama. El concepto de la biblioteca como dragón es, para Lezama, lo que mejor define a la cultura china: el intento de apresar lo inapresable, de definir lo indefinible, a través del poeta como *puer senex*, niño viejo. La literatura en China trata de apresar lo invisible, lo inaudible y lo intangible. A semejanza de los egipcios, Lao Tse y Confucio creen que el nombre y la realidad son la misma cosa. Los libros chinos, para Lezama verdaderamente clásicos, lo son por haber sido quemados y aun así haber sobrevivido. Confucio es el hombre que recibe la herencia cultural china y la conserva (introdujo al dragón en la biblioteca), pero al mismo tiempo de ser el *heredero*, él mismo es su centro y determinante para su existencia. El papel, entre los chinos, es asumido como talismán y el libro como un conjuro.

7) El llamado *culto de la sangre*, inherente a los druidas de la cultura celta y a los sacerdotes de la tradición ritual azteca. Los artífices del «miedo cruel» y la capacidad americana, testimoniada en la crónica de Indias, para predecir la llegada de los españoles en la cámara los «sueños nefastos».

8) Lo que pudiéramos llamar la *cultura de la piedra* —«en cada piedra hay una imagen», dice Nietzsche citado por Lezama— fundamento de la civilización andina, de las fortalezas medievales, del templo egipcio de Karnak, las piedras que Lezama relaciona con el paso del diluvio universal judeocristiano y con el de los griegos, en la fábula de Deucalión y Pirra.

9) Las nociones católicas de *gracia*, *caridad* y *resurrección*, en las que se resume el credo y la cultura cristiana. Estos tres conceptos vienen a ser un compendio de la relación del hombre con lo divino, y el paso más allá de los límites de lo natural, hacia lo

⁶⁵ JLL: «Las imágenes posibles», en *Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.119.

sobrenatural, hasta llegar a la «ambivalencia con los dioses». Implica el paso necesario por la muerte para llegar a la resurrección.

Antes de comentar la última era imaginaria que Lezama recoge, es preciso observar la relación entre las eras imaginarias y lo temporal histórico: no todas las eras imaginarias están ancladas a una época específica; algunas se manifiestan en una extensión temporal de milenios. Están, más que aisladas por la cultura, aisladas por la interpretación del poeta.

10) La décima era imaginaria representa un salto del cosmos, para usar los términos de Lezama, a la ínsula. Se trata, desde luego, de *la posibilidad infinita que representa José Martí*, en tanto símbolo y culminación del *telos*, de la finalidad histórica de Cuba. Se ha dicho que la última era imaginaria es la revolución cubana, puesto que a la reflexión sobre el *telos* de la isla se la acompaña con un hermoso exordio a los eventos históricos por los que la nación estaba atravesando luego de varias dictaduras y guerras. Esto no es completamente exacto. La última era imaginaria encontrada por Lezama —hay que recordar nuevamente que no se trata de una culminación— es la capacidad histórica de Cuba para generar valores simbólicos, que encarnan poderosamente en su devenir. Este es el caso de la *pobreza irradiante*, que habitó a los grandes hombres del XIX cubano. Es la caridad del padre Varela, el señorío fundador de Céspedes, la plenitud —en la poesía y en la ética— de José Martí.

Hay, desde luego, en el final de «A partir de la poesía», esa suerte de oración al criollísimo «Ángel de la Jiribilla», que es una invocación al espíritu del cubano, al entusiasmo vital e histórico del cubano, que lo ha llevado —por las armas— a recuperar «el anillo caído en el estanque», el mito que faltó a la república, nacida en 1902 pero gestada a partir del conjuro de Yara.

«Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto», explicaba Lezama en 1960. «El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza, han vuelto a alcanzar entre nosotros una plenitud oficiante».⁶⁶

De esta reflexión sobre las eras imaginarias es posible entresacar la vocación de Lezama a concebir la cultura en su vínculo y no en una estricta división. Incluso la era imaginaria de

⁶⁶ JLL: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, pp.32-33.

Cuba no se refiere únicamente al momento crucial en que se escribió el texto, sino a las raíces mismas de la ínsula, confundida y entrevista por Cristóbal Colón, y a su búsqueda espiritual como pueblo.

Hay una visión lezamiana del cosmos, que desciende hasta encontrar una expresión americana, y para luego profundizar aún más en como la isla asimila y aprehende lo universal, para llegar ella misma a una síntesis cósmica de la cultura.

Un texto en particular —porque, en realidad, comprender a lo cubano es el tema oculto de todo escrito de Lezama— se ocupa de la cultura cubana con mayor vehemencia. Se trata del «Prólogo a una antología» (1964), acompañamiento de su selección anotada de poesía cubana hasta el comienzo de la república.

Desde el encuentro de Cuba por la palabra del Almirante, Cuba es primero lo que se trae en la mente y en el mito, distorsionada por las lecturas que los cronistas habían hecho de Marco Polo y de las cartas medievales. La ínsula comienza con lo mítico, «dentro de la poesía», y nunca podrá librarse de la actuación de la imagen.

Lezama encuentra entonces a dos hombres fundacionales, a los que llama «genitores»: Hernando de Soto, muerto en su intento de conquistar la Florida y al que se le escucha en *Paradiso* vagar aún por el Castillo de la Fuerza: «Dicen que es alguien que está vivo en muerte, que recorre el castillo buscando la eternidad de su alianza, que se murió en la espera de su regreso floridano», es el *genitor por la imagen*;⁶⁷ y Vasco Porcallo de Figueroa, fundador de Remedios, uno de los «hombres fuertes» de la conquista cubana, el *genitor telúrico* por su apego a lo terrenal, a lo señorial, a la sangre.

Ambos anuncian el destino de Cuba, con un pie en la imagen y el otro en la tierra. Sacudida por guerras —las matanzas coloniales; la toma de La Habana por los ingleses; las guerras liberadoras— pero capaz de engendrar símbolos poéticos como Martí, que encarnó la imagen en la historia. Cuba va encontrando lentamente sus símbolos —la estrella, la palma, el tabaco, las mieles, el azúcar, la insurrección, la música, las plazas, las iglesias, el hablar criollo, la heráldica de las villas, los primeros libros, la Virgen de la Caridad, las fortalezas, la pobreza, el exilio, la muerte temprana de los héroes— y los conecta en la misma era imaginaria.

⁶⁷ JLL: *Paradiso*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000, p.223.

Esta visión de la isla como síntesis del cosmos, como amalgama de valores universales, es la misma que defiende Lezama desde sus inicios como intelectual, en su «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» (1937). El joven de veintisiete años interpela al poeta exiliado con una observación: «En el breve tiempo que lleva entre nosotros, ¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad que (cosa que nada tiene que ver con la etapa actual de nuestra lírica ni con lo más visible de nuestra sensibilidad)», que nos hagan pensar en la posibilidad del “insularismo”». ⁶⁸ Y luego aclara, para provocar un contrapunto con Jiménez, que el *insularismo* se coloca «no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto al problema de la cultura y aún de la sensibilidad».

Juan Ramón elabora su contraataque: «Creo», le dice, «que lo que usted me ofrece es un mito». Pero la respuesta de Lezama es contundente, y vuelve a mostrar el rostro esencial de la cuestión:

Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que este se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal. ⁶⁹

El *mito que nos falta*, la entronización de la «Cuba secreta», de la era imaginaria de lo cubano, es la inquietud que pone en movimiento el sistema poético de Lezama. Indagar en todas las fuentes posibles de las que se alimenta la ínsula y encarnar, él mismo, el intérprete ideal de nuestra cultura. En lo cubano, en lo americano y en lo universal, las posibilidades infinitas de la imagen se multiplican, se reconstruyen y se encarnan para formar edades donde el mito se hace visible y posible. «Me ronda de nuevo esta frase mía, que es como el resumen de todo lo dicho: lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud».

Este *dictum* es, ciertamente, la síntesis de su sistema (como aquellas máximas que explicaban sucintamente el pensamiento entero de un filósofo). De manera que el hallazgo

⁶⁸ JLL: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010, p.119.

⁶⁹ *Ibídem*, p.36.

de la imagen en su actuar histórico es la culminación, no solo de su teoría sobre las eras imaginarias, sino —sobre todo— de su sistema poético del mundo.

Ya se está en condiciones, luego de haber recorrido la amplitud del pensamiento cultural lezamiano, de establecer una visión de este que aspire a ser total, y que articule las categorías y conceptos a los que se han dedicado las secciones anteriores.

Es necesario partir de la poesía como un espacio donde se enfrentan continuamente la causalidad y lo incondicionado, una batalla en la que ambos se afectan mutuamente en virtud de dos conceptos: el *súbito*, la actuación de lo incondicionado sobre la causalidad; y la *vivencia oblicua*, que es el proceso inverso. La suma de estos dos procesos, su contrapunto constante, produce el *potens*, o sea, la posibilidad infinita de la poesía, a la que le es posible crear causas distintas a las de la lógica, encadenar elementos que, de seguir la lógica lineal, no hubieran podido conectarse.

El producto de esta lucha entre conceptos menores deja una categoría que es el fundamento del sistema poético lezamiano: el *signo*: un testimonio sensible y verbal de la poesía, que debe ser leído y descifrado, y que tiene como funciones la configuración básica de la cultura y la recepción de la memoria cultural.

El signo materializa el espíritu poético, pero Lezama descubre que existe un factor que hace posible la conversión de la naturaleza en cultura: el *sujeto metafórico*, que no es una entidad personal, ni siquiera la del poeta, sino la posibilidad semiótica de crear e interpretar signos dentro de lo que Lezama denomina espacio contrapunteado por la imago.

En la medida que la actuación del sujeto metafórico se hace sistemática en la historia se producen *eras imaginarias*, es decir, momentos donde la imagen poética ha entrado a la vida humana constituyendo una cultura. La *imagen*, categoría crucial en Lezama, puede ser equiparada al signo poético, es la sustancia poética materializada y visible, hecha cultura.

Todo este proceso de conformación de las culturas, desde su principio más simple —el signo— hasta su entidad más compleja —las eras imaginarias— puede y debe ser leído de acuerdo a un método crítico particular: lo que Lezama llama la *técnica ficcional*, una

colaboración crítica con el texto leído de manera que este pueda ser reconstruido desde la ficción, donde pueda ser reinventado en una elaboración poética posterior.

A este sistema poético del mundo puede añadirse, como condición para ser entendido, la categoría de lo *hermético* en dos sentidos: como presencia conceptual —para leer a Lezama es preciso seguir las exigencias interpretativas que sus textos configuran para el lector ideal— y como estilo —el neobarroco, visto como consecuencia lingüística de lo hermético.

La impresionante cohesión del pensamiento cultural de Lezama se verifica a lo largo de casi cincuenta años en los que el poeta, salvo variaciones mínimas, defendió y desarrolló las mismas categorías en el mismo sistema. Es frecuente, en los estudios de poética histórica o sobre un autor concreto, examinar la evolución temporal de ciertas nociones hasta llegar a una madurez. Lezama, sin embargo, es ya un poeta maduro cuando publica su inicial «Muerte de Narciso». Es, él mismo, atemporal y pleno desde sus comienzos literarios.

El pensamiento cultural de Lezama, por último, no es una armazón estéril: el poeta probó su eficacia en la lectura de cientos de obras literarias y pictóricas, musicales y culturales; le sirvió para interpretar la historia humana y sus momentos de mayor esplendor poético y, como se sabe, es el fundamento de su obra poética y de lo que el propio Lezama concibió como una suma —al estilo medieval— de su devenir escritural: *Paradiso* y su continuación narrativa, *Oppiano Licario*. Pero esa indagación supera los límites de este ensayo y se coloca como horizonte para una búsqueda ulterior.

Al reconstruir el pensamiento cultural de José Lezama Lima, un hombre bajo el auspicio de Hermes, se entrevé no solo la estructura que sostiene toda su producción literaria, sino la esencia y la clave para entrar al universo —fijo, sin tiempo, sobreabundante y hermético— de un autor mayor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La bibliografía ha sido organizada en epígrafes numerados que responden a áreas específicas dentro de los estudios lezamianos.

1. Bibliografía general
2. Poética y pensamiento cultural
 - a) Teoría de la imagen
 - b) Teoría de la lectura y la interpretación
 - c) Teoría de la cultura
 - d) Poética y generalidades
3. Dimensión estilística
4. Bibliografía activa

1. Bibliografía general

ACADEMIA CUBANA DE LA LENGUA: *José Lezama Lima en su centenario*, Ed. Boloña, La Habana, 2016.

ARCOS, JORGE LUIS: *Orígenes: la pobreza irradiante*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

BELLO, MAYERÍN: *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2009.

BIANCHI ROSS, CIRO: *Así hablaba Lezama. Entrevistas*, Colección Sur Editores, La Habana, 2013.

GONZÁLEZ, REYNALDO: *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

GUERRA, FÉLIX: *Para leer debajo de un sicomoro*, Colección Sur Editores, La Habana, 2013.

LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Órbita de Lezama Lima*, selección y prólogo de Armando Álvarez Bravo, Ed. Unión, La Habana, 1966.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, ROBERTO: *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010.

TOLEDO CHUCHUNDEGUI, ARNALDO L.: «José Lezama Lima (1910-1976) en su primera secularidad», en *Islas*, 53 (166): enero-abril, 2011.

2. Poética y pensamiento cultural

a) Teoría de la imagen

ORTEGA, JULIO: «El reino de la imagen», en *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010.

PÉREZ LEÓN, ROBERTO: *Lezama, en la desmesura de la imagen*, Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de La Habana, La Habana, 1987.

b) Teoría de la lectura y la interpretación

CHIAMPI, IRLEMAR: «Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima», en *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010.

c) Teoría de la cultura

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: «Lezama Lima y su visión calibanesca de la cultura», en *Casa de las Américas*, 50 (261); octubre-diciembre, 2010.

FINO GÓMEZ, CARLOS ORLANDO: *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2014.

GARCÍA BERMÚDEZ, YULEIVY Y OSNEIDY LEÓN BERMÚDEZ: «La reflexión filosófica en el ensayismo lezamiano», en *Islas*, 53 (166): enero-abril, 2011.

HIRSHBEIN, CESIA ZIONA: *Las eras imaginarias de Lezama Lima*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1984.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, ROBERTO: «Dos visiones de la cultura: La polémica Mañach-Lezama», en *Castillo interior*, Ed. Capiro, Santa Clara, 2003.

ORTEGA, JULIO: «José Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica», en *Casa de las Américas*, 50 (261); octubre-diciembre, 2010.

d) Poética y generalidades

ARCOS, JOSÉ LUIS: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, Ed. Academia, La Habana, 1990.

FERIA, LINA DE: «Sobre Muerte de Narciso», en *Sobre Muerte de Narciso y otras impresiones*, Ed. Sed de Belleza, Santa Clara, 2009.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, ROBERTO: *Dos ante el laberinto: Lezama y Cortázar*, Ed. Letras Cubanas, 2010.

RENSOLI, LOURDES E IVETTE FUENTES: *Lezama Lima: una cosmología poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1990.

VÁZQUEZ DÍAZ, RICARDO: «La identidad y el discurso posibles: *Paradiso* de José Lezama Lima», en *Islas*, 50 (156); abril-junio, 2008.

_____: «Quirón en Lezama: algunas estrategias discursivas de *La expresión americana*», en *Islas*, 53 (166): enero-abril, 2011.

3. Dimensión estilística

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD: *De José Lezama Lima a Severo Sarduy (Lenguaje y Neobarroco en Cuba)*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2013.

MÉNDEZ VÁZQUEZ, GONZALO: «Paisaje y etnopaísaje cubano en el periodismo de José Lezama Lima: una insularidad lingüística», en *Islas*, 53(166): enero-abril, 2011.

SANTOS GALLARDO, ALINEY: «Barroco americano e intertextual en *Muerte de Narciso*, de José Lezama Lima», en *Islas*, 53(166): enero-abril, 2011.

SARDUY, SEVERO: «Dispersión» en *Escrito sobre un cuerpo, Obra completa*, edición crítica (coordinadores: Gustavo Guerrero y François Whal), t.II, ALLCA XX, Madrid, 1999.

_____: «Lezama» en *La simulación, Obra completa*, edición crítica (coordinadores: Gustavo Guerrero y François Whal), t.II, ALLCA XX, Madrid, 1999.

_____: «El barroco y el neobarroco» en *Obra completa*, edición crítica (coordinadores: Gustavo Guerrero y François Whal), t.II, ALLCA XX, Madrid, 1999.

4. Bibliografía activa

LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, prólogo y notas de Iván González Cruz, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., Madrid, 1998.

_____: *Cartas a Eloísa y otras correspondencias*, edición comentada e introducción de José Triana, Ed. Verbum, Madrid, 1998.

_____: *Diarios 1939-1949/ 1956-1958*, Compilación y notas de Ciro Bianchi Ross, Ed. Unión, La Habana, 2010.

_____: *Lezama disperso*, prólogo, compilación y notas de Ciro Bianchi Ross, Ed. Unión, La Habana, 2009.

_____: *Obras completas. Analecta del reloj*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010.

_____: *Obras completas. La cantidad hechizada*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010.

_____: *Obras completas. La expresión americana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010.

_____: *Obras completas. Tratados en La Habana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana,
2009.