

LOS ESCRITORES INGLESES Y NORTEAMERICANOS EN JOSÉ LEZAMA LIMA

English and American Writers in José Lezama Lima

DIANA MARÍA IVIZATE GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
diaivgon@upvnet.upv.es

Resumen: en este artículo se hace un recorrido por la obra de Lezama con el objeto de analizar la influencia de la cultura inglesa en el desarrollo de su obra. Esta investigación viene a destacar la importancia de los referentes literarios que inspiraron su pensamiento creador, a la vez que establece un nuevo punto de partida para el estudio de su narración y ensayística teniendo en cuenta las fuentes que potenciaron su imaginación.

Palabras clave: fuentes, influencias, escritores ingleses, escritores norteamericanos

Abstract: this article gives an overview on Lezama Lima's literary works in order to analyze the influence of the English culture in their development. This research serves to highlight the importance of the literary references that inspired Lezama's creative thinking and to establish a new perspective for the study of his fiction and essay writings, taking into account the sources that fostered his imagination.

Keywords: Sources, Influences, English Writers, American Writers



El aprovechamiento inagotable de la cultura caracterizó el estilo, la peculiar manera de pensar y sentir el mundo de José Lezama Lima. De ahí que sea necesario analizar las fuentes de su saber a fin de comprender la singularidad de su imaginario, capaz de transformar, todo lo que asimila, en parte de su poética creadora. Disímiles son los caminos que se pueden emprender en la indagación de las coordenadas que inspiran su escritura, fruto de esa diversidad universal que confluye en ella. Dentro de ese vasto horizonte, hemos centrado nuestra investigación en el ámbito anglosajón por considerarlo decisivo, como pasaremos a demostrar, en la realización de su trayectoria literaria.

En su primer libro de ensayos *Analecta del reloj* (1953) tres trabajos introducirán la visión de Lezama sobre la cultura inglesa: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), *X y XX* (1945), y *La imaginación medioeval en Chesterton* (1946). Este último, traza “los tres círculos concéntricos de la historia de Inglaterra” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 126), desvelando, implícitamente, los aportes de Chesterton en Lezama, mientras los otros dos ubican a Inglaterra, a propósito del *insularismo*, en la prefiguración del concepto de la teleología insular del sistema poético.¹ Sin embargo, del mismo modo que asistimos aquí a una co-relación autor-texto, en la que al darse las *claves* sobre la perspectiva de una cultura se descifra la naturaleza del sujeto que la observa, la presencia de la literatura inglesa y norteamericana pasará a ser en su obra más que influjo, un redescubrimiento del ser lezamiano a través de las citas.

El tema de las influencias lejos de ser un dilema en Lezama fue un esclarecimiento de la naturaleza misma de lo creador. En una de sus entrevistas había señalado que “el problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado” (Simón, 1970: 31). Su convicción teórica de qué nos influye, explica por qué en la práctica la huella de un escritor sobre otro habla no de la huella sino de la escritura, puesto que “las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas” (Simón, 1970: 31-32). Y Lezama, más que caer en el juego de reinventar influencias, invenciona a través de ellas una imagen especular de su rostro cifrado en cada uno de los géneros que desarrolló.

La percepción del panorama de la crítica y la literatura inglesa en Lezama coincide con la sensibilidad de Virginia Woolf. Si en 1937 había reconocido en la tradición inglesa “un poderío lírico que puede competir con los más lujosos” (Vitier, 1981: 158), una década después, en carta a José Rodríguez Feo de 1947, lamenta que la “literatura inglesa de hoy representa un sentido crítico que los lleva a alejarse de muchas cosas, pero sin ver todavía la tierra prometida o el graznido del alción” (Rodríguez, 1989: 81). Los juicios de los críticos norteamericanos no alentaban en él un porvenir mejor. Opuesto al juicio de Selden Rodman sobre Ezra Pound en su antología de la

¹ El presente artículo se propone, entre otros objetivos, reflexionar sobre el nexo de la cultura inglesa con el sistema poético del mundo de José Lezama Lima.

moderna poesía inglesa (Lezama, 1988: 112), rechazaría años más tarde las “confusiones del mundo intelectual norteamericano” (Lezama, 1998: 184) sobre la novela *Paradiso*. Frente a esta realidad, Lezama movilizará en su literatura una nueva escala de valor hacia la cultura inglesa y norteamericana que examinaremos, a partir de sus apuntes y referencias, verificando las implicaciones en su discurso.²

Los apuntes alcanzan en Lezama la categoría de género literario. Podemos precisar varias líneas de interés en sus anotaciones sobre los escritores ingleses, las cuales traslucen diferentes facetas de su personalidad creadora:

- la agudeza de su intuición intelectual;³
- el gusto por el detalle;⁴
- la curiosidad poética;⁵
- ideas que adquieren en sí mismas el relieve de un ensayo;⁶
- el ensayo como apunte;⁷
- y el contrapunto cultural.⁸

² Las distintas personalidades inglesas y norteamericanas que van apareciendo en la obra de Lezama indican la amplitud temática y la pluralidad de sus fines, consúltense entre ellos: Thomas Carlyle, William Seabrook, Virginia Woolf, Waldo Frank, Lawrence, Robert Burton, Alexander Pope, Henry James, Benjamín Franklin, Buffalo Bill, Havelock Ellis, Doctor Jonson, Huxley, Dickens, Toynbee, Reynolds, Hogarth, Turner, Locke, Longfellow, Wallace Stevens, Samuel Butler, W. Collins, Yeats, Bernard Shaw, Dylan Thomas, Stephan Spender, Emerson, Walter Pater.

³ La lectura de un libro de Marie-Jean Guyau sobre la moral inglesa le permite a Lezama producir una inusitada analogía entre el encarcelamiento de Oscar Wilde y la muerte de Darwin (Lezama, 1988: 111). Wilde sobresale en otros momentos de la obra de Lezama, como en *De la conversación* (1955), texto de especial significación para un estudio de lo parábólico en el lenguaje de Wilde y Lezama: “...Muy otra era la manera de Wilde. Conservaba la tradición feudal irlandesa del relator. No conversaba, trazaba la curva de sus parábolas ante sus amigos benévolos, que tenían que soportárselas hasta que alcanzaban su forma. Entonces, las escribía. Relataba y su memoria guardaba cada una de sus sentencias para escoger, para rechazar” (Lezama, 1969: 88).

⁴ La frase “¡Pero todas estas monedas son innobles!” de un personaje miope de la biografía de Santayana que reacciona ante monedas de cobre falsas, provoca en Lezama la dignificación del personaje por medio de la fabulación del lenguaje al sentenciar que ese personaje “se sentía un poco Job; en su miseria había majestad verbal” (Lezama, 1988: 155).

⁵ Una sola expresión, “Keats habla de una carta de capacidad negativa”, basta para captar en su *Diario* una atención exclusiva y expectante (Lezama, 1988: 139).

⁶ Por ejemplo cuando aborda la locura y Oscar Wilde (Lezama, 1988: 131), o el ser Shelley un Robespierre al revés (Lezama, 1988: 101).

⁷ El tratamiento de la imaginación de Poe como representación de la época de 1830, que inicialmente se esboza en el *Diario* en junio de 1943, se recogerá en el ensayo *X y XX*; una acotación del profesor McHugh en el *Ulises* de Joyce justificará en el ensayo de Lezama *Torpezas contra la letra* el que la cultura sea una *segunda naturaleza*; otros pasajes del *Ulises* o una cita de Thomas de Quincey sobre un escritor que quema sus obras, registrados en el *Diario*, adquieren también la cualidad de apuntes-ensayo en *Playas del árbol*, del libro *Tratados en La Habana* (1958).

⁸ Según Lezama la frase de Goethe “Conviene hacer de cuando en cuando alguna locura para poder vivir tranquilo algún tiempo” y la de Gracián “un grano de audacia en todo es importante cordura” es posible asociarlas con el libro *De Profundis* de Oscar Wilde.

Esta última vertiente que identificamos en la tipología de los *apuntes* lezamianos respecto a la cultura inglesa, el *contrapunto cultural*, se inserta en el espíritu de las *referencias* que hace de autores y libros. Esto nos encamina a nuevas maneras de acercarnos a su obra a través de las citas, que van desde lo estrictamente bibliográfico,⁹ a una trascendencia de lo anecdótico o documental que nos da los referentes culturales que animaron a Lezama durante su vida, los cuales muestran la heterodoxia de su espíritu en la versatilidad de sus lecturas. La *Historia de mis ideas religiosas* del Cardenal Newman se sumará en el tiempo en el *Cuaderno de apuntes* (1937?-1958?) a otras voces tan heterogéneas como Gilbert Murray, Samuel Butler, Joyce, Carlyle, Eliot o Lord Bacon.¹⁰ La incursión en la obra *The Golden Bough* de James George Frazer en 1957 reflejará tangencialmente otro aspecto de su relación con las fuentes: el omitirlas (Lezama, 1975-1977, tomo II: 199), hacerlas invisibles en la fluencia del contenido (Lezama, 1970: 26) o reestructurarlas en la imaginería de su lenguaje (Lezama, 1969: 311). Cualquier elemento puede ser transmutado, originar una inesperada causalidad. Un verso de John Donne en *Sierpe de don Luis de Góngora* (1951) se vuelve un *silogismo poético*:

“Este lecho es tu centro, es tu esfera, son los muros”, verso de Donne que se desliza en un agrado que hila el verso como una ocupación voluptuosa de la sustancia pensante, y no de una sensación que penetra, que extrae y que después lentamente repasa, redescubriéndola. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 194)

En *Nuevo Mallarmé* (1956) convierte a Hamlet en realidad viva, carnal, y a lo real en ficción debido a una conjunción de figuras históricas en las que el personaje shakespeariano redefine el sentido de la secuencia: “Ya es el semejante de Empédocles, Pitágoras, Hamlet, Pascal, o el rey Sebastián, cuyas permanencias en la posteridad no dependen tan sólo de su obra, sino de sus gestos reconstruidos por sus imágenes” (Lezama, 1969: 135). Esa reconstrucción por la imagen posibilitará la transformación de todo en literatura. Así Newton, en el diálogo entre Fronesis y Cemí en *Paradiso* (1966), puede intervenir en la temática de lo sexual aportando otros conocimientos más allá de la ciencia: “Por tu relato se desprende que aquellos fantasmas incubaron un homúnculo de cristal, que vive dentro del binomio de Newton o del triángulo de Pascal y que respira azogue. Pero de repente, el homúnculo lanza una arena clandestina en su palacio subterráneo, y comienzan a surgir las tentaciones” (Lezama, 1991: 367).

En lo referencial, hay escritores que actúan en Lezama como puentes o enlaces epocales. En *Tres visibles* (1956) el poeta William Blake une en una

⁹ Por ejemplo al revelar los nombres de los escritores que colaboraron con *Orígenes*. Véanse las menciones a los escritores ingleses y norteamericanos (Simón, 1970: 16); o en *Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach* (González, 2006: 72).

¹⁰ Consúltese este *Cuaderno de Apuntes* (González, 2000: 33-212).

tríada a la cultura griega con Voltaire, iluminando de este modo el legado voltaireano. Su irrupción en una nueva tríada en *La expresión americana* (1957) contribuye a perfilar, en *El romanticismo y el hecho americano*, la psicología de Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar: “En la intimidad de Rodríguez, hay algo del Aleijadinho, sin estar tocado de la maldición; hay algo de Swedenborg, sin nada de sus profecías ni de su teocracia; hay algo de William Blake, sin su lirismo” (Lezama, 1969: 101). Whitman se intercalará en la tradición americana semejante a un mito ancestral que cohesiona un pasado maravilloso con un futuro sobrenatural, y el doctor Johnson se exhibirá evocado e integrando lo cubano, como si perteneciera al paisaje asombroso del trópico.¹¹

El sentido del humor lezamiano impregnará asimismo lo referencial de un criollismo donde Eliot, Shakespeare, Bacon, Browning, Whitman o Joyce pueden desfilar por su imaginación en una fiesta caribeña. En carta a José Rodríguez Feo, el 20 de agosto de 1947, escenifica jubilosamente lo que denominaba un *juego de espejos*:

Es como si yo viviese vidas innumerables. Que Eliot te invita a comer, pues yo me visto con una gala ideal; preparo mi repertorio verbal, mis fingidos temblores, pero después, tú asistes como si fueras yo mismo, y he destruido la sensación de pobreza que yo hubiera causado, lo banal de mi charla ¡y la final opinión desfavorable de Eliot sobre mí! Me encanta ese juego de espejos que me proporciona la forma en que viven los amigos que yo he querido. (Rodríguez, 1989: 69)

Un año después, retoma en otra carta a este escritor para ironizar la crisis y decadencia de la cultura:

Nuestra época tiende a convertirlo todo en espectáculo. Gide y Eliot reciben premios, se les engorda la bolsa y el Rey con todas las candilejas les entrega el cheque y el pergamino. Si Lautréamont hubiese vivido en nuestros días, le damos también el premio Nobel y el derecho a no hacer cola para entrar en el cine.¹² (Rodríguez, 1989: 103)

¹¹ En *La expresión americana* diría Lezama: “...dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente” (Lezama, 1969: 117). Al relatar la estancia de Juan Ramón Jiménez en Cuba, Lezama había declarado: “...La tertulia en el café se convertía en noble pereza erudita, como en la época dichosa del doctor Johnson, aprendíamos transcurriendo las habaneras callejas minoanas.” (González, 2006: 222).

¹² Lezama en su ensayística mantuvo una postura de reproches hacia Eliot. En *Variantes del gusto* (1956) rechaza su intento de “regresar a Pope” (Lezama, 1969: 164); en *Mitos y cansancio clásico* (1957) opondrá la “técnica de la ficción” de Curtius al “método mítico crítico” (Lezama, 1969: 20); aunque en *Juan Clemente Zenea* (1967) pareció reconciliarse con su “lógica poética” (Lezama, 1970: 286).

En el estudio de Chesterton, Shakespeare, emerge más que como autor, como personaje, adquiriendo la fisonomía de un escualo, “que nutrido del encantamiento medioeval, se agita como un tiburón dentro de la sustancia de la unanimidad” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 129). Así reaparecerá luego en *La dignidad de la poesía* (1956) en una enigmática alusión a “Bacon, el canciller misterioso, [que] dejó una sentencia que Shakespeare disfrutó como un tiburón que rompe todas las redes” (Lezama, 1969: 406). *Paradiso* (1966) insistirá en ese homenaje alegre al maestro cuando “sentado en un cajón, José Cemí oía los monólogos shakesperianos del mulato Juan Izquierdo, lanzando paletadas de empella sobre la sartén” (Lezama, 1991: 14). El reino de la novela convoca en Lezama lo festivo garantizando que un verso de Browning pueda pasar “como los gritos de un joven escita sobresaltando un lavadero de ropilla para el sueño” (Lezama, 1991: 103) o que Foción satíricamente arremeta contra Nueva York por ser “una mezcla de Moisés adolescente, Caín provento y el bastón fálico de Whitman, realizando sagrados engendros” (Lezama, 1991: 394). Ni siquiera, Joyce escapa al humor lezamiano cuando Foción, en su afán por burlarse de la pedantería intelectual, ridiculiza a un pretencioso joven que le acompaña haciéndole creer que el novelista irlandés había escrito un libro sobre Goethe, obra que James Joyce jamás había concebido.

La ironía se desplaza igualmente al terreno de la intertextualidad en la novela y el ensayo. En *Analecta del reloj* la entrada del “cocinero malayo de Quincey” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 211) en la órbita de su método analítico sobre Góngora, es un pretexto para justificar *lo normal inverosímil*, (Lezama, 1975-1977, tomo II: 211) lo que constituye una secreta invocación a la lección aristotélica en la *Poética* de que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (Aristóteles, 1974: 223). La imperiosa exhortación anotada en su *Diario* el 1 de septiembre de 1940: “Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a la poesía: la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra” (Lezama, 1988: 122).

Se interna en *Muerte de Joyce* (1941) otorgando un giro imprevisto a los razonamientos expuestos, cuyo sentido explícito, concluyente, ha de buscarse fuera de este texto, en el anterior apunte del *Diario*: “Si se señala su artesanía, sus furias, pero separándole siempre la artesanía del modo, y la furia, que tiene que pegarse con sustancia, de la ironía filológica, que quisiera definir la poesía como la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 237-238)¹³. En el *Diario*, en cuya concepción reconocemos vestigios de la *Marginalia* de Poe,¹⁴ registra un fragmento de *Moby Dick* de

¹³ En *Julián del Casal* (1941) hallamos un hecho intertextual similar al constatar “esas visiones de su adolescencia aunadas a su afán de apoderarse y construir el secreto, como Poe, del jugador de ajedrez, de la máquina pensante.” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 72)

Herman Melville que estimamos esencial en la elaboración de las páginas del capítulo IX de *Oppiano Licario*: “Requiem en latín significa reposo. Requiem aeternam, reposo eterno. Los franceses le llaman al tiburón requin, refiriéndose ‘a su quietud de muerte y a la suave peligrosidad de sus hábitos’”. *Moby Dick*¹⁴ (Lezama, 1988: 155). Esa soterrada intertextualidad a veces se torna ostensible en lo existencial, provocando que las culturas inglesa y norteamericana en Lezama ofrezcan también una guía para discernir su propia poética. En *La imaginación medioeval de Chesterton* subyacen un conjunto de opiniones meditadas, conscientes, acerca del escritor británico, que parecen una autoconciencia de Lezama. “El hombre al actuar, al participar, lo hace con una fuerza desenvuelta desde los orígenes” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 121), dice recordándolo. ¿No fue la propia creación lezamiana un repensar los orígenes en el entorno de la máxima de Nietzsche tan de su gusto, “el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos”? En el dominio de las bases de un acercamiento interpretativo de su literatura había sugerido que “para descifrar el orbe conceptual en que se movía Chesterton tenemos que reducir a figuras o símbolos los motivos de sus cuentos o novelas”. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 124) ¿No ocurre lo mismo con Lezama? Finalmente, el ver que “Chesterton mantenía en la raíz de su obra dos actitudes muy esenciales para unir de nuevo el siglo XIX con la tradición” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 132), puede ser aplicado a la labor que Lezama hará desde el siglo XX con proyectos enciclopédicos como su *Antología de la poesía cubana* en tres tomos.

La ideación de su sistema poético será una respuesta a la cultura sin imaginación. En 1948 se apoyará en Keats y De Quincey en la denuncia de una sociedad que no enseña a vivir en libertad creadora:

Lo universitario, que ha dejado de flotar en el tiempo, para construir edificios y agrandar laboratorios. Un ordenamiento universitario es gratuito y tiende a un estatismo risueño y nemótico. Existen más datos sobre las ruinas de Cartago y el llanto de Mario sobre su piedra melancólica, que sobre los paseos de Keats o el sopor de De Quincey. ¿Cuándo llegan entonces los profesores? ¿De qué se enteran? Soñamos con eruditos, desde Sainte-Beuve a Thibaudet, que puedan señalar una esencia cuando se integra o una corrupción que se deshilacha y muere. (Rodríguez, 1989: 85)

La *confluencia* del sistema poético lezamiano con la obra de algunos escritores ingleses y norteamericanos es, desde nuestro punto de vista, otro hecho fundamental a estudiar. Las palabras de Newton cuando le

¹⁴ Los juicios de Poe acerca de la poesía fueron comentados además por Lezama en su *Diario* (Lezama, 1988: 128-129), los cuales se reproducirán en *Playas del árbol* (1955). (Lezama, 1969: 127-128) Consúltese respecto al “método de razonamiento sugestivo” de Poe el texto *Julián del Casal*. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 68).

¹⁵ Consúltese *Oppiano Licario* (Lezama, 1985: 261-262).

preguntaron cómo había descubierto su sistema mecánico del universo, “pensando en ello día y noche” (Lezama, 1988: 134), podrían encarnar, simbólicamente, el sentido con que Lezama se afanó en construir, desde la poesía, una comprensión del mundo. Su sentencia que abre *La expresión americana* de que “sólo lo difícil es estimulante”, está cargada de esa racional pasión científica newtoniana. La fe católica no restringió las fuentes filosóficas, artísticas o literarias que nutrieron la articulación de las ideas de su personal sistema. La heterodoxia religiosa de su espíritu aseguró el carácter heteróclito de sus categorías. El axioma de Joyce “Dios hizo el alimento, el Diablo el condimento” (González, 2000: 88) resume el eclecticismo contenido en la unidad del sistema. En *Exámenes* (1950) afirmará que “un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 227). Bacon y William Blake potencian la raíz transgresora de ese sistema: “El que logre disolver, decía un experimentalista como el canciller Bacon, que no podía olvidar la alquimia, la mirra en la sangre, vencerá al tiempo. Si la poesía logra disolver la mirra, es decir, la alabanza, en la circunstancialidad de la sangre, el espíritu renacerá de nuevo en la alegría creada” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 227). Blake aportará a la *experimentación* de esa “alegría creada” la disidencia de la poesía, uniendo lo imposible a lo posible:

Si un día el demoníaco William Blake pudo exclamar que el Espíritu Santo es el vacío, hoy la poesía, al pretender saltar de la cárcel de la palabra anterior y su identidad, busca por medio de la alegría de una nueva alianza salvarse de la meditación de la muerte. La muerte devorada por la sistematización de un nuevo absurdo poético, la visión y la acción de gloria y alabanza en el halo de la paz estival. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 227)¹⁶

Ezra Pound delinea el eje desde el cual Lezama expondrá el núcleo conceptual del sistema a través del verso y la prosa. En *Del aprovechamiento poético* (1938) admite que “utilizando la dialéctica de ese crítico podemos decir que la carga intensiva de las palabras en poesía se ha trasladado a la carga extensiva de las palabras en la prosa” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 256). Shakespeare estará durante ese viaje poético en Lezama, y Joyce, desde la novela.

Entre los escritores que modelaban el curso délfico Lezama había destacado a Shakespeare. Su pertenencia a ese lezamiano método de enseñanza estaba secundada por la asociación de su figura con postulados básicos del sistema poético. En *Tratados en La Habana* la polarización de lo

¹⁶ Las páginas de *Paradiso* acogen el rastro de las tempranas lecturas de Blake en Lezama-Cemí: “...Cemí pudo observar cómo la espiral que se inauguraba con tonos rosados se iba agudizando hasta alcanzar un rojo frutal por todo su cuerpo, que hacía muy visible la dichosa energía de la marcha y los demonios de esa energía, tan caros a Blake. Cuando Cemí oyó, *Godofredo el Diablo*, le pareció que oía aquellos nombres, Tiriél, Ijina o Heuxos, que había subrayado en sus primeras lecturas de Blake” (Lezama, 1991: 246).

oscuro y lo claro, dos términos centrales en la génesis y organización de su concepción poética del mundo, se plantea resuelta, superada su oposición, en la creación shakespeariana:

Lo contrario de lo precioso no es lo grande y humano, sino lo vil y deleznable, pues Shakespeare, Juan Sebastián, Lope y Calderón, lo fueron, con lo que calmamos cierta malicia de respuesta rápida y superficial, tan de moda entre nosotros, sino que hay en sus obras elementos de preciosidad. Lo contrario de lo oscuro no es lo cenital o estelar, sino lo nacido sin placenta envolvente. (Lezama, 1969: 143)

Shakespeare se convertirá en una entidad cultural en sí misma que fundamenta, en el libro *La expresión americana* (1957), el significado de las *eras imaginarias*, es decir, aquellas etapas de la humanidad entretejidas en el sistema poético, las cuales lograron crear un tipo de imaginación fundacional.¹⁷ La fuerza de su palabra engendra un nuevo acto poético como enunciará en *Preludio a las eras imaginarias* (1958):

Sentimos que se ha creado un órgano para esa batalla de la causalidad y lo incondicionado; que ese órgano, *she looks like sleeps*, dice el verso de Shakespeare, es muy preciso en el sueño, logra crear vertiginosa causalidad en lo incondicionado. Ese órgano para lo desconocido se encuentra en una región conocida, la poesía. (Lezama, 1970: 20)

Así, en *La cantidad hechizada* (1970), en el contexto de los ensayos que vertebran la lógica del sistema poético, Lezama ratificará que “Shakespeare es un genio, pero no tenía buen gusto, tenía algo más que buen gusto” (Lezama, 1970: 285), cuyo eco se expande en la novela, donde Lezama, en la metamorfosis de uno de sus personajes, proclamó el *flujo verbal* de Shakespeare como “el más creador que se ha conocido”¹⁸ (Lezama, 1991: 290).

¹⁷ En *Mitos y cansancio clásico* Lezama argumentó que “a través de esos enlaces retrospectivos, precisamos la vivencia de la *aporroia* de los griegos, de su concepto de la evaporación, y como esa tendencia para el anegarse en el elemento neptunista o ácueo del cuerpo, ha estado presente con milenios de separación, en un poeta contemporáneo, en un monólogo de Hamlet, en los peculiares modos de conversación de un emperador romano y en los conceptos movilizados casi con fuerza oracular por el pueblo griego” (Lezama, 1969: 22).

¹⁸ La explicación de este *flujo verbal* se hará en la segunda parte de la novela, en *Oppiano Licario*: “No es lo mismo el flujo que el continuo temporal. Así, se puede hablar del flujo poético de Shakespeare y del continuo temporal de un hombre en marcha. El flujo poético es una cabalgata cuya finalidad ondula y desaparece. El continuo temporal se fija en el tiempo espacio. En el flujo en un instante se suman todos los fragmentos y se describe una parábola cuyo final se desconoce. En el flujo la violencia acumulativa de la instantaneidad se apodera de todo el desarrollo y las metamorfosis de la instantaneidad forman un nuevo cuerpo” (Lezama, 1985: 172).

Como Shakespeare en la poesía, Joyce en la novela fue reconocido entre los *grandes realizadores* (Lezama, 1969: 107) que condujeron el lenguaje a *inauditas posibilidades*.¹⁹ Semejante a la capacidad del sistema poético de construir-deconstruir la realidad, el volver al mito en Joyce redimensiona lo mítico. En su lenguaje la división de lo consciente y subconsciente se desvanece. Él personifica el prototipo de los *hombres-islas* porque aún en “la atomización de la personalidad” reintegra la vida.²⁰ Como Proteo, la escritura de Joyce posee el don de lo mutable.

Con el título de *Proteo y Joyce* (González, 2000: 42) Lezama dejó constancia de un breve apunte que parecía proyectar un estudio a fondo del *Ulises*. Muchas son las preguntas que suscita este fragmento de ensayo, pero adivinamos en él no pocas respuestas en la relación Joyce-Lezama. El símbolo de Proteo como dios “que todo lo sabe”, que conoce el pasado y el porvenir, ¿no es una alegoría de la voluntad oracular de *Ulises y Paradiso*? ¿No es la voracidad gnoseológica de la imagen de Lezama una alegoría de un Proteo omnisciente? Ante la *inútil erudición de cetrería*, la novela se alza en la conquista de un espacio vital del saber en Joyce y Lezama.²¹ La muerte del escritor irlandés en 1941 traerá a la mente de Lezama “aquel delicioso *Portrait* en que hay una simultaneidad entre el Eros y su encarnación y el artista que ve surgir de ese apetito la forma”. En *Sucesiva o las coordenadas habaneras* se evoca otra vez, pero sentimos ahora en sus palabras un oculto mensaje: “En la medianoche de desvelo tomamos conciencia del tic-tac. En los ejercicios espirituales del ‘Retrato de un artista adolescente’, es ese tic-tac el símbolo del infierno, la imagen que de pronto surge de la eternidad de la condenación” (Lezama, 1969: 311). Creemos que este pasaje revaloriza el final de *Paradiso*:

Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí incorporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar. (Lezama, 1991: 535)

¹⁹ Véase además *Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach*. (González, 2006: 73) Consúltese sobre Joyce y el espíritu nuevo (Lezama, 1969: 157-162).

²⁰ La imagen de Joyce como “hombre-isla” aparece en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* comparada a los “hombres-ríos”.

²¹ El 25 de julio de 1947 Lezama empleará esta expresión en carta a José Rodríguez Feo: “Qué necesario, qué buena sangre encontrarse con lo que es una petición violenta, una reclamación casi y no esa inútil erudición de cetrería de que habla Joyce. Ese saber cuantitativo que consiste en verlo todo volcado sobre nosotros, donde la angustia es *un tema* y la muerte *una materia de ensayo*. Además, gran parte de los temas llegan a la Universidad como aparecidos después de su deceso” (Rodríguez, 1989: 62).

Joyce en Lezama renacía, como Oppiano Licario en Cemí, convocando la novela su rostro, como la poesía el poema, igual que en *el sistema poético del mundo* el universo se expresa en la imagen.

La *imago*, concepto rector de la poética lezamiana, tuvo en Walt Whitman un notable antecedente: “No éste el mundo, / Ni éstos los universos, ellas los universos, / El propósito y el fin, siempre la vida permanente de la vida, / Imágenes, imágenes” (Whitman, 2009: 83). Asimismo, Lezama creía que “todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen”. Su admiración por el poeta norteamericano quedaría plasmada en distintos períodos de su trayectoria literaria. Si en *Soledades habitadas por Cernuda* (1936) declara que “Whitman y Rimbaud dominan esta desintegración, que parece que va a calcinar la adolescencia cuando está afirmando su blancura” (González, 2006: 17), en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) resalta que “Whitman es el ejemplo del poeta más cercano a las capas centrales del fuego” (Vitier, 1981: 163). Él se incorpora en *Prosa de circunstancia para Mallarmé* (1948) en la esfera de las investigaciones de otra de las categorías cardinales del sistema poético, la *forma*: “El mismo Whitman, situado en el otro extremo enemigo de Mallarmé, no [sic] nos lanza como una flechita esta interrogación: ¿Qué significa existir en una forma?”²² (Lezama, 1975-1977, tomo II: 261). Pero igual que la teorización de la *imago* fluctúa en el tiempo del sistema poético, las opiniones hacia Whitman no siempre fueron entusiásticas.²³ Sin embargo, la reconciliación, se arraigará finalmente desde el ensayo y la novela, al ubicarle en “la era de los hombres de los comienzos”²⁴ (Lezama, 1969: 181).

²² Parte de la respuesta a esta pregunta estimamos que se hallan en *Mitos y cansancio clásico* al examinar el *sujeto metafórico* y “los problemas de las formas” (Lezama, 1969: 26) y en *Sumas críticas del americano*: “En mi opinión, se debía al surgimiento de una nueva manifestación del hombre en su lucha con la forma. Era un tipo de creador, que podía al terminar su primera formación, nutrido por todo el aporte de la cultura antigua, que lejos de fatigarlo, exacerbaba sus facultades creadoras, haciéndolas terriblemente sorpresivas. Un saber crítico, que era al mismo tiempo, y quizás por lo mismo muy creador; un conocimiento intuitivo, que se hipostasiaba en lo histórico” (Lezama, 1969: 161-162).

²³ El 24 de febrero de 1942 había escrito en su *Diario*: “Los pastiches homéricos, la fuerza descriptiva de Whitman, pueden tener su encanto, aunque al paso de las páginas es una cuerda única. No me he reconciliado con algunas de sus emociones. El bombero y su heroísmo” (Lezama, 1988: 128). Léase el sutil comentario en *El secreto de Garcilaso* acerca de “la actual mística de sensualidad corporal whitmanesca, de escondida resolución neoclásica” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 28).

²⁴ En ese mismo año, en 1957, celebra en *La sentencia de Martí*: “Llega [Martí] en la muerte de Emerson, figura odiseica de nudoso cayado; llega para ver a Whitman, sentado en una silla gigante, recibiendo los dones de la exuberancia y el vuelo de las semillas. Son los héroes del crecimiento de la era de los agricultores, del período arcádico” (Lezama, 1969: 195). El texto *Sobre las artes* se sumará al elogio whitmaniano (González, 2000: 102). La novela *Paradiso* insertará al poeta en la intimidad del personaje: “Mientras sus dedos caían sobre el timbre de aviso, yo repetía los versos de Whitman, ‘todo venía a formar parte de aquel niño que salía cada día y que aún sale y saldrá todos los días’. Así era, gozaba su cuerpo de una inmensa fuerza incorporativa, de esa modulación de la naturaleza que une los pistilos con la brisa para una germinación desconocida” (Lezama,

El poema telúrico, cósmico de Whitman, la palabra como *paideia* del Doctor Johnson, la poesía como conocimiento de Ezra Pound, la novela como totalidad de Joyce, la síntesis expresiva de Poe, la trascendencia metafórica shakespeariana, potencian el ser lezamiano: “¿Misión de la literatura? Quitarle horas al sueño y profundizar el sueño. Llegar como Marco Polo a Kublai Kan. Como Coleridge, ensoñar a Kublai Kan”²⁵ (Simón, 1970: 35). Ellos, junto a Coleridge, le acompañarán para siempre en la realización de ese ideal.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*. Madrid, Editorial Gredos.
- GONZÁLEZ Cruz, Iván (2006), *Lezama-Michavila: arte y humanismo* (edición crítica). Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- ____ (2000), *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Madrid, Editorial Verbum.
- ____ (2000), *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima* (primera parte). Valencia, Conselleria de Cultura i Educació.
- LEZAMA LIMA, José (1969), *Tratados en La Habana*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- ____ (1969), *La expresión americana*. Madrid, Alianza Editorial.
- ____ (1970), *La cantidad hechizada*. La Habana, Uneac.
- ____ (1975-1977), *Obras completas*. México, Aguilar, tomo II.
- ____ (1985), *Oppiano Licario*. Barcelona, Editorial Bruguera.
- ____ (1988), *Diario de José Lezama Lima*. La Habana, Revista de la Biblioteca Nacional José Martí.
- ____ (1991), *Paradiso*. La Habana, editorial Letras Cubanas.
- ____ (1998), *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Edición comentada e introducción de José Triana. Madrid, editorial Verbum.
- RODRÍGUEZ FEO, José (1989), *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Unión.
- SIMÓN, Pedro (1970), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Casa de las Américas.
- VITIER, Cintio, (1981), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. La Habana, editorial Arte y Literatura.
- WHITMAN, Walt (2009), *Hojas de hierba*. Madrid, Visor Libros.

1991: 398). Esa plenitud vital, planetaria del niño del poema, resurgirá en el ensayo *Confluencias* (1968) que constituye un manifiesto del ideario poético de Lezama: “...lo oscuro al llegar la nueva estación se configura, es el niño que sale todas las mañanas de su casa, en el poema de Whitman. Y vuelve y hace su relato. Se pierde y sigue en su relato ¿lo oyen?” (Lezama, 1970: 449).

²⁵ Consúltense asimismo (Lezama, 1969: 33).