

Entre lo telúrico y lo estelar

Una lectura de *Dador* de José Lezama Lima a partir de su *sistema poético del mundo*

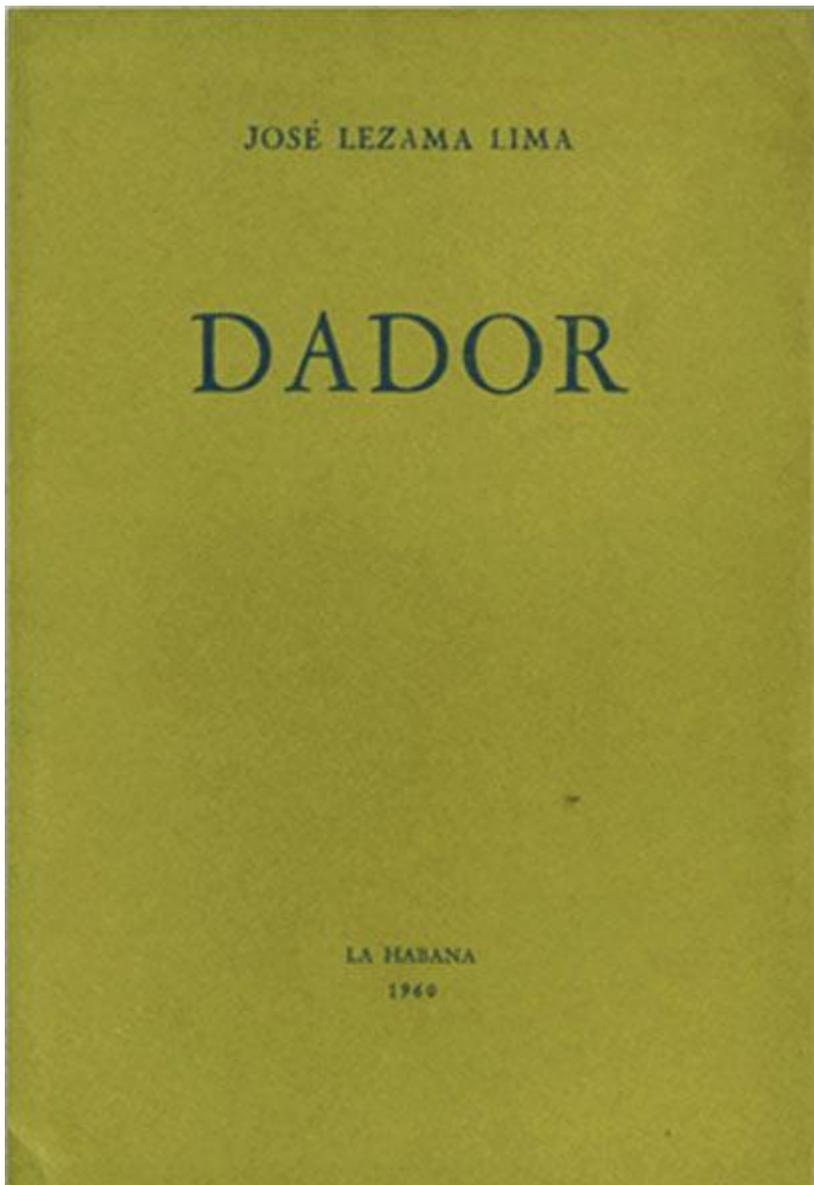
Tesista: Lucio Sciarretta

Director: Dr. Jorge Luis Arcos

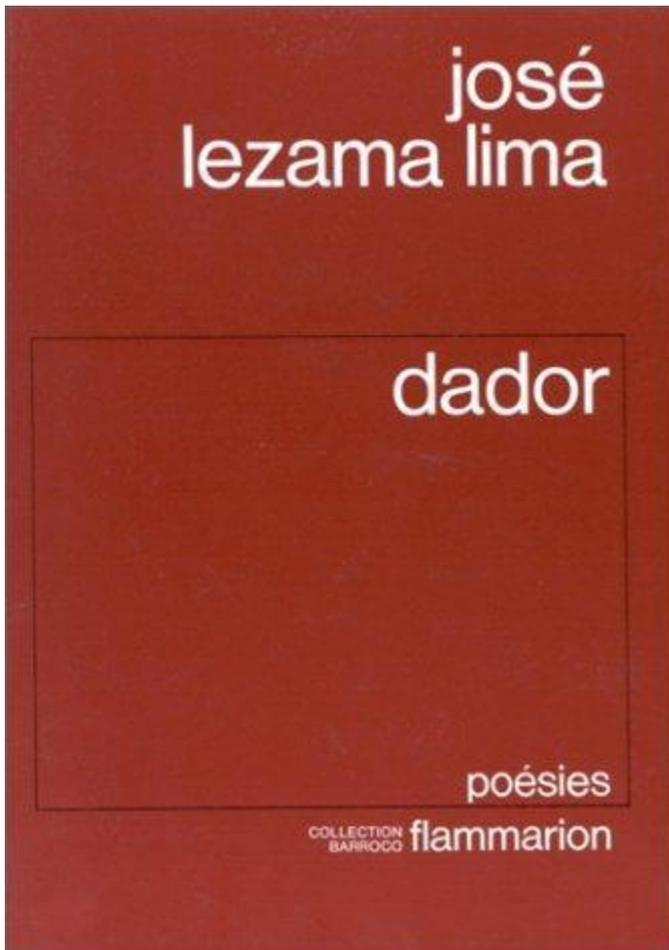
Universidad Nacional de Río Negro (Sede Andina)

Escuela de Humanidades y Estudios Sociales

Licenciatura en Letras



Lezama Lima, José, *Dador*, Primera y única edición en castellano, La Habana, Úcar, García, 1960, 190 pp.



Lezama Lima, José, *Dador*, Traducción al francés por Gérard de Cortanze, Paris, Flammarion, Collection Barroco, 1981.

"Al borde mismo de la muerte las coordenadas del sistema poético bracean con desesperación, agotada la naturaleza subsiste la naturaleza, rota la imagen telúrica comienzan las incesantes imágenes de lo estelar. Allí, en la más intocable lejanía, donde los pitagóricos le situaron un alma a las estrellas."

José Lezama Lima, "Confluencias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 447.

Índice general

Introducción	6
Capítulo I. Un sistema poético del mundo	18
Los dos mundos: de lo estelar a lo telúrico, de lo telúrico a lo estelar	18
La imagen y la resurrección: una poética de la encarnación	23
El eros de la lejanía	41
La vivencia oblicua	49
Capítulo II. La recepción de <i>Dador</i>	53
1	53
2	63
3	74
4	77
5	80
6	91
Capítulo III. Para una lectura de <i>Dador</i>	97
A manera de conclusión	131
Bibliografía	136

Introducción

“Sólo lo difícil es estimulante”

José Lezama, “Mitos y cansancios clásico”, *La expresión americana*¹

José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976) es un gran exponente de la literatura cubana y latinoamericana del siglo XX y su trascendencia perdura hasta hoy. Es, sin duda, uno de los autores canónicos de la literatura iberoamericana. Dirigió diferentes revistas literarias, pero la más significativa y la que ha dejado huellas en toda la literatura latinoamericana fue la revista *Orígenes*², a la cual Octavio Paz consideró en su momento como una de las más importantes del idioma... El nombre de la revista finalmente sirvió para denominar a uno de los grupos literarios más significativo de la literatura iberoamericana (se compara con el de la Generación del 27 español, el de los Contemporáneos, de México, o el que se nucleó en torno a la revista *Sur*, por ejemplo): el legendario grupo Orígenes, que, presidido por Lezama, incluyó a escritores tan significativos como Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega, entre otros. Lezama fue un autor que construyó una vasta obra literaria; escribió ensayos, cuentos, poesía y novelas, géneros que ha nutrido con su propia cosmovisión poética del mundo. Dentro del llamado posvanguardismo literario y, más exactamente, según Roberto Fernández Retamar, como parte central de la llamada poesía trascendentalista³,

¹Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 232, y en Lezama Lima, José, "Mitos y cansancio clásico", *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

²Arcos, Jorge Luis, "Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia", *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana, Ediciones Unión, 2003, pp. 136-166, y en Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.

³Fernández Retamar, Roberto, "Poesía trascendentalista", *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Editorial Orígenes, 1954, pp. 86-89. El término posvanguardismo es utilizado también por Fernández Retamar, por ejemplo, en "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura*

intentó crear, construir, un “*sistema poético del mundo*”⁴, aunque en función, sobre todo, de la legitimación de su propia obra. De este modo, en muchos de los ensayos escritos por el autor se puede reconocer el desarrollo discursivo de su sistema poético del mundo, así como la diversidad de categorías poéticas propuestas para conformarlo. En su poesía se puede interpretar este “sistema”, pero puesto en movimiento y en acto: se activan las categorías poéticas propuestas por Lezama y se corporizan, ya sea en el espesor narrativo o en el verso poético.

hispanoamericana, Bogotá, Publicaciones de Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 159-176. Sobre la acepción de *trascendentalismo*, Fernández Retamar argumenta: “Poesía la suya trascendente -en cuanto no se detiene morosamente en el deleite verbal, o considera al poema como intermediario de una exposición afectivo-conceptual, sino como «posibles apoderamientos de la realidad»-, creemos que esta cualidad es la señal más definida de tal poesía, y la usamos para designarla”, *La poesía contemporánea en Cuba*, ed. cit., p. 86. Más adelante, aduce que en esta poesía “es evidente una voluntad de trascender la arquitectura de palabras, de llegar, por su medio, a enfrentar lo desconocido, una realidad que vislumbran más entrañable”, *ob. cit.*, p. 86. Y también: “Nos ceñimos al nombre en su pristino sentido, con independencia de los que históricamente haya ido adquiriendo. «Trascendente, dice Heidegger, es aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando, permanece»”, *Idem*, p. 87. Aunque las valoraciones de Fernández Retamar sobre la poesía de Lezama (que llegan, cuando más, hasta 1953) no alcanzan a todos los poemas de *Dador* (1960), sus ideas resultan muy atendibles para la comprensión general de su poesía hasta *La fijeza* (1949). Véase el acápite: “José Lezama Lima”, *ob. cit.*, pp. 89-99.

4Sobre la dilucidación de este término puede consultarse, por ejemplo, de Arcos, Jorge Luis, *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990, y “Lezama: El sueño de una doctrina”, *Orígenes. la pobreza irradiante*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, pp. 38-65. También pueden consultarse los ensayos, entre otros, de Guillermo Sucre, “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 157-178, y de Rubén Ríos Ávila, “La imagen como sistema”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poesía, Madrid, Espiral, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, 1984, pp. 125-131. Lezama se refirió a su sistema poético del mundo en varios textos, por ejemplo: “Introducción a un Sistema poético”, *Tratados en La Habana*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958, pp. 7-41. Es paradójico -casi un oxímoron- el término creado por Lezama. Aunque el hecho de adjetivar “sistema” con “poético” no es por azar. Es como la fijación de una aporía; o de una “locura”, un absurdo, un imposible, como él mismo precisó. En Lezama existe un intento de unificar la razón filosófica y la poesía en una suerte de pensamiento poético, como en María Zambrano la razón poética. Al decir también *del mundo*, lo nutre de una proyección, aparentemente, universal, aunque, como se precisará, su funcionamiento es empírico, autotélico, funciona con respecto a su propia obra. También puede consultarse: Lezama Lima, José, “Sobre poesía”, *Imagen y posibilidad*, Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 126-130. Sobre el sistema poético del mundo lezamiano existe un libro publicado (y que no ha podido ser consultado, aunque es citado y comentado en *La solución unitiva*, de Arcos, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1979, de Margarita Junco Fazzolari). Es conveniente citar al menos tres juicios muy generales de Lezama sobre su sistema poético del mundo: “Entonces, se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso ¿qué es lo que merece la pena intentar? Lo que tenemos que intentar es eso, lo imposible”, en “Interrogando a Lezama Lima”, *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970, p. 25; “El sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía. Es, está, respira”, *ob. cit.*, p. 35; y: “Algunos ingenuos, aterrorizados por la palabra sistema, han creído que mi sistema es un estudio filosófico ad usum sobre la poesía. Nada más lejos de lo que pretendo. He partido siempre de los elementos propios de la poesía, o sea, del poema, del poeta, de la metáfora, de la imagen”, en Álvarez Bravo, Armando, “Orbita de Lezama Lima”, *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit., p. 57.

Para poder observar cómo se pone en funcionamiento el sistema poético de Lezama, he seleccionado el poemario *Dador*(1960)⁵, último poemario orgánico publicado en vida por el autor⁶, con el fin de realizar una lectura crítica del poemario desde la óptica de una categoría poética propuesta por Lezama: *lo telúrico y lo estelar*, un hilo conductor de toda su obra literaria. La palabra *dador* puede significar, como lo propone el adjetivo: el que *da*, pero también, *dador* podría ser el portador de una

5*Dador* fue publicado en La Habana, por Impresores Úcar García, S. A., en 1960. En los "Cuadernos de Apuntes (1939?-1958?)", recogidos en el libro de Lezama *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima* -transcripción, selección, introducción y notas de Iván González Cruz, Madrid, Editorial Verbum, 2000-, se puede consultar una suerte de versión manuscrita del poemario *Dador*. Sabemos, por algunos poemas publicados por Lezama en la revista *Orígenes*, que, luego de la publicación de *La fijeza* (1949), Lezama escribió, durante la década de los años cincuenta, los poemas que luego conformarían *Dador* (1960), a saber: "Venturas criollas" (1950), "Nuncupatoria de entrecruzados", (1951), "Doce de los órficos" (1953), "Para llegar a la *Montego Bay*" (1954), y "Aguja de diversos" (1955), como puede consultarse en VV.AA., *Orígenes. Revista de arte y literatura. La Habana, 1944-1956*, Edición facsimilar, VI Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, Ediciones del Equilibrista, Madrid, Ediciones Turner, 1989. En "Cuadernos de apuntes" también aparecen versiones de poemas dedicados a amigos y luego recogidos en *Dador* en "Primera glorieta de la amistad": los dedicados a Lorenzo García Vega, Fina García-Marruz, José Rey de la Torre, Eliseo Diego, José Rodríguez Feo, y Ángel Gaztelu... Pero, desde la página 166 hasta la 209, es decir, durante 43 páginas de los mencionados "Cuadernos de apuntes", discurren los manuscritos de *Dador*. La importancia de estos manuscritos es extraordinaria. No obstante, un estudio textual, estilístico, filológico, de estas versiones, contrastado con los textos definitivos incluidos en *Dador*, excedería las posibilidades y los objetivos de esta tesina. Una lectura general de estos cuadernos sí revelaría que, durante la escritura de los poemas de *Dador*, Lezama, simultáneamente, fue haciendo muchas lecturas, y anotaciones, que nutrirían y conformarían su llamado "sistema poético del mundo". No por casualidad también se aprecian contenidos que incorporaría a su novela *Paradiso* (1966), que había comenzado a escribir desde la década anterior. Es muy significativa esta coincidencia creadora entre *Dador*, *Paradiso* y su sistema poético del mundo. Estos "Cuadernos de apuntes", además, refuerzan la idea sobre la cualidad "orgánica" de sus libros de poesía hasta *Dador*. El lector podrá comprobar cómo Lezama hace un esquema previo a la escritura de sus poemas, donde prevalecen las ideas (muchas provenientes de la filosofía y teología) que servirían para conformar su sistema poético del mundo y que también aparecen en sus poemas, dotándolos de una gran densidad metapoética y discursiva.

6Lezama publicó después, en 1970, dentro de la primera edición de su *Poesía completa*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, bajo el rubro de "Poemas no publicados en libro", otros poemas aparecidos en revistas, y, posteriormente, se publicaron de manera póstuma los poemas escritos luego de 1970, poemas no publicados en vida y, por primera vez, fechados, y conservados en su papelería en un cuaderno titulado *Fragmentos a su imán*, el cual vio la luz en 1977. No es detalle menor. *Dador* culmina una obra poética de gran escala, y, por sobre todas las cosas, es el cierre de una obra con un sentido coherente, si bien resulta útil tomar en consideración algunos de los poemas ya mencionados de su *Poesía completa* y de *Fragmentos a su imán* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977), que guardan íntima relación con algunos de los contenidos cosmovisivos y metapoéticos presentes en *Dador*. Sobre *Fragmentos a su imán* pueden consultarse los textos de Cintio Vitier, "Nueva lectura de Lezama", prólogo al poemario; de Jorge Luis Arcos, "*Fragmentos a su imán*: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima", *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, y "La poesía de Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética", *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana, Ediciones Unión, 2003, y, más recientemente, de Armando Valdés-Zamora, "*Fragmentos a su imán*: un modelo de espacio interior en la imaginación literaria cubana", en *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*, Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar, coordinadoras, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2010, entre otros. Cuando digo "orgánico" quiero decir que es un libro unitario, cerrado sobre sí mismo, con un sentido metapoético muy definido, y no una simple suma de poemas escritos en un determinado segmento temporal, que responden a motivaciones diversas y que son luego reunidos en un poemario. Con este mismo sentido "orgánico" pueden calificarse los libros anteriores de Lezama, *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1947) y *La fijeza* (1949), si obviamos el primer poema extenso publicado por Lezama en forma de libro, *Muerte de Narciso* (1937).

carta (un mensaje) de un sujeto a otro⁷. El *dador* entrega, ofrece, concede, traspasa, obsequia, regala, propina, provee, confiere, atribuye, etc. Y no debe ser casual la elección de Lezama para dar este título a su última obra orgánica publicada en vida.

Como expresé anteriormente, me centraré en la dinámica existente entre lo telúrico y estelar, cosmovisión que atraviesa toda la obra de Lezama, pero, particularmente, me abocaré al análisis específico de dicha dinámica en *Dador*. Podría decirse que en toda la obra de Lezama existe una interacción entre estos dos mundos: lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, lo inmanente y lo trascendente, etc.; dualidades que no son propuestas por Lezama como entidades separadas, sino, por el contrario, están religadas por medio de la dinámica interactiva de las dos partes, las cuales también soportarían ser denominadas como lo infernal y lo paradisiaco⁸. Considero que, desde dicha óptica específica y, a la vez, tan general, *Dador* no ha sido estudiado en profundidad, o acaso, resulta escaso el número de aproximaciones críticas existentes sobre esta obra, entre ellas, los análisis de Fina García-Marruz, Saúl Yurkievich, Enrique Saínz y Jorge Luis Arcos⁹, pero también existen otros

7 Véase: Lezama Lima, José, "Las Imágenes posibles", *Analecta del reloj*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1953. Escribe Lezama: "Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Efigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan solo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen. Y aunque la metáfora ofrece su penetración, como toda metamorfosis en la reminiscencia de su claridad y cuerpo primordiales, y desconociendo al mensajero y desconociendo su penetración en la imagen, es la llegada primera de la imagen la que le presta a esa penetración, su penetración de conocimiento...". Más adelante, en el mismo texto, insiste: "Lleva la metáfora su epístola sin respuesta...", o también: "Entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua". Este importante ensayo puede consultarse en las antologías de Lezama, *Confluencias*, Selección y prólogo de Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, y *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Selección y prólogo de Horacio González, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2014.

8 Se debe aclarar que en la singular cosmogonía poética de Lezama, y, en gran medida, en la poesía en general, el infierno o inframundo -la tierra, lo telúrico- es también un ámbito que participa de lo desconocido y de lo invisible, tanto como el paraíso -el cielo, lo estelar-, de lo conocido o visible, es decir, pertenecen ambos ámbitos a un mismo mundo, visible e invisible a la vez, y, también, a *este* y al *otro mundo*; así funcionan en su peculiar "sistema poético", por esencia religador, unitivo, por ejemplo, los seres feéricos, los *daimones*, los bestiarios, o el tiempo mítico, el no tiempo cronológico, o *incondicionado*, el espacio de la imaginación o de la visión poética, que, en Lezama, como se verá en *Dador*, se manifiesta tanto como el paraíso atravesando al infierno o viceversa. Así funciona también, como ya se explicitará, la dialéctica entre lo más cercano o lo más lejano, o Eros de la lejanía.

9 García-Marruz, Fina, "Por *Dador* de José Lezama Lima", VV. AA., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970, pp. 107-126; Yurkievich, Saúl, "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 2007, pp. 205-228, y en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poesía, Francia, Espiral, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, pp. 187-208; Saínz, Enrique, "*Dador*, de José Lezama Lima: algunas impresiones", *Diálogos con la poesía*, La

ensayos que reflexionan sobre aspectos de la obra sin necesidad de centrarla como objeto de estudio, como algunos análisis muy importantes de Guillermo Sucre y de Cintio Vitier¹⁰. Hay otros textos que de distintas formas abordan *Dador*; sin ser exhaustivo, mencionaré algunos: el destacado académico y ensayista cubano Roberto González Echevarría analiza un poema, “El coche musical”, aunque en función de un contenido más general, en su ensayo “La fiesta en Lezama”¹¹. También, el estructuralista argentino Benito Pelegrín se detiene en un poema de *Dador*, “Visita de Baltazar Gracián”, en “En soledad confusa... Sonora soledad Audible oscuridad”¹². Evelyne Martín Hernández, en “Reflejos, reflexiones”, comenta “Aguja de diversos” y “Recuerdo de lo semejante”, entre otras referencias a *Dador*¹³. Enrique Pérez Cristóbal hace un interesante análisis de la relaciones de *Dador* con su contexto histórico y cultural¹⁴. Existen unos pocos textos críticos más, consignados en la bibliografía, donde se hace alguna referencia a *Dador*. Juan Manuel del Río Surribas, por ejemplo, en “Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento”, aventura algunos comentarios muy interesantes sobre algunos poemas de *Dador*¹⁵. Sin embargo, debo aclarar que, a pesar del escaso corpus de ensayos existente sobre *Dador*, existe una amplia bibliografía sobre toda la obra de Lezama,

Habana, pp. 172-178; Arcos, Jorge Luis, “*Dador* o el otro mundo”, VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama (La Habana, 1910-1976)*, Laurence Breyse-Chanet e Ina Salaxart, coordinadoras, Paris, Editions Le Manuscrit, 2010, pp. 239-250.

10Específicamente, Sucre, Guillermo, “Lezama Lima: El Logos de la imaginación”, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001, y Vitier, Cintio, “Decimosexta lección: Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *Obras 2. Lo cubano en la poesía*, Edición definitiva, Prólogo de Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

11Véase: González Echevarría, Roberto, “La fiesta en Lezama: la representación de la fiesta y su significado en *Paradiso* y «El coche musical»”, VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 19-44.

12Pelegrín, Benito, “En soledad confusa... Sonora soledad Audible oscuridad”, VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 217-238. (Sobre el poema “Visita de Baltazar Gracián”, de *Dador*)

13Martín Hernández, Evelyne, “Reflejos, reflexiones”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, ed. cit., pp. 157-170.

14Pérez Cristóbal, Enrique, “Lezama Lima o la revolución del mito”, *Boletín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Asociado UNED, Núm. 27, 2008, 415-423 [file:///C:/Users/W7/Downloads/Dialnet-LezamaLimaOLaRevolucionDelMito-2864466.pdf]

15Río Surribas, Juan Manuel del, “Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento”, VV.AA., *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Eva Valcárcel, editora, V Congreso Internacional de la AEELH, La Coruña, Editorial Universidad de La Coruña, 2005, pp. 197-204. Enrique Pérez Cristóbal realizó en la Universidad Autónoma de Madrid una tesis doctoral sobre *Dador*: “Una lectura de *Dador*. La poesía de José Lezama Lima” (Tesis Doctoral, Director: Millares Martín, Selena), Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Literatura Española e Hispanoamericana, 2006, que permanece inédita y no se puede consultar en la universidad digitalmente.

es decir, tanto sobre su sistema poético del mundo, su ensayística, su poesía, su narrativa, sobre todo sobre su obra de mayor difusión, la novela *Paradiso*¹⁶.

En el primer capítulo se realizará una explicación general del sistema poético propuesto por Lezama, focalizando la atención, primero, en el entendimiento de algunas de las categorías propuestas por el autor, como, por ejemplo: *el eros de la lejanía, la vivencia oblicua, la imagen histórica, la imago, la resurrección, el cubrefuego de la imagen, la idea del vacío, y lo telúrico y lo estelar*¹⁷. Después de explicar cada una de estas categorías que explicitó el autor en su obra, se realizará el comentario crítico, en un segundo capítulo, de la bibliografía existente acerca de *Dador* y la pertinente recepción de la obra, y, en el tercero y último, se acometerá el análisis de la obra *Dador*, para comprender cómo funcionan en ella aquellas categorías, especialmente la que se privilegiará aquí -la dinámica entre telúrico y lo estelar-, por su valor cosmovisivo, metapoético y omnicompreensivo, la cual funcionará, a modo de órbita conceptual y como un soporte transversal, para la intelección de todo el poemario.

Para realizar un acertado análisis de *Dador*, no se pueden pasar por alto las otras obras de Lezama, de manera que, para afrontar un análisis sobre cualquier texto suyo, se necesita tener un claro conocimiento de la obra del autor en su totalidad. En sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*¹⁸, por ejemplo, se puede obtener una importante diversidad de pistas o señales que el poeta ha dejado para comprender su singular

16*Paradiso* ha sido la obra de Lezama que quizá haya tenido mayor alcance, a lo largo del tiempo, en el mundo de la literatura. En el presente trabajo he trabajado con la edición definitiva y crítica de *Paradiso*: Lezama Lima, José, *Paradiso*, Edición crítica, 2da. edición, Cintio Vitier, coordinador, Colección Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, 1996.

17En el primer capítulo, dichas categorías poéticas serán desarrolladas con la adecuada prolijidad para los fines de esta tesis. La obra de Lezama nos deja un claro ejemplo de la singular unificación que realizó en ella a partir de su cosmovisión poética. Cada una, obra y cosmovisión, tiene correlación una con la otra, a partir de un cúmulo de ideas *filosófico-poéticas* o metapoéticas, también llamadas como categorías poéticas o de relación, y como parte de una "metodología poética". Consúltese Armando Álvarez Bravo, "Órbita de Lezama Lima", *Órbita de Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1966, p. 38. Categorías creadas por el autor para sus propios fines, que se irán explicando en la tesis. En el texto anteriormente citado, como parte de una entrevista que le hace Armando Álvarez Bravo, Lezama explica sucintamente su sistema poético y sus categorías, véase: pp. 38-40. Lo mismo hace, por ejemplo, esquemáticamente, en "Sobre poesía", en su *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 126-130.

18Ambas novelas tienen correlación directa, ya que la segunda mencionada continúa a la primera. En la presente tesina, he trabajado con: Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.

imaginario y el sentido de su vocación poética. Debo aclarar que, sin tratar de ser exhaustivo, en ensayos como "Del aprovechamiento poético", "Exámenes" y "Las imágenes posibles", de *Analecta del reloj* (1953)¹⁹; "Mitos y cansancio clásico", de *La expresión americana* (1957)²⁰; "Introducción a un sistema poético" y "La dignidad de la poesía", de *Tratados en La Habana* (1958)²¹, "Preludio a las eras imaginarias", "A partir de la poesía", "La imagen histórica", "Introducción a los vasos órficos" y "Confluencias", de *La cantidad hechizada* (1970)²², "Sobre poesía", de *Imagen y posibilidad* (1981)²³, o en las entrevistas contenidas en *Órbita de Lezama Lima* (1966)²⁴ y en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (1970)²⁵, entre otros²⁶, se puede encontrar una explícita descripción de su sistema y de su cosmovisión poética, a través de una escritura ensayística más discursiva, es decir, menos infusa, que su poesía o que sus novelas, también de gran densidad metapoética. En uno de los ensayos nombrados, Lezama expuso:

*Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión. Ese fue el esplendor de aquel quia absurdum, el catolicismo de los primeros siglos. Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación, logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio*²⁷.

19Lezama Lima, José, *Analecta del reloj*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1953.

20Lezama Lima, José, *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

21Lezama Lima, José, *Tratados en La Habana*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958.

22Lezama Lima, José, *La cantidad hechizada*, La Habana, Ediciones Unión, 1970.

23Lezama Lima, José, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

24VV.AA., *Órbita de José Lezama Lima*, Ensayo preliminar, selección y notas de Armando Álvarez Bravo, La Habana, Ediciones Unión, 1966.

25VV.AA., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970.

26El lector interesado puede consultar antologías de su obra que incluyen ejemplos de su obra crítica y ensayística: Lezama Lima, José, *Órbita de Lezama Lima*, Ensayo preliminar, selección y notas de Armando Álvarez Bravo, La Habana, Ediciones Unión, Colección Órbita, 1966; *El reino de la imagen. Antología de poesía y prosa*, Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981; *Confluencias*, Selección y prólogo de Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, y *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Selección y prólogo de Horacio González, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2014.

27Lezama Lima, José, "Exámenes", *Analecta del reloj*, ed. cit., p. 229.

En estos textos Lezama desarrolla la teoría de su poética, sus ideas sobre la poesía -lo que él llamó como su *sistema poético del mundo*-, lo cual permite comprender con mayor claridad su poesía, que, en una primera instancia, podría resultar un tanto hermética, además de tener una evidente configuración barroca, para cualquier lector. El propio Lezama responde a este tipo de etiqueta cuando Armando Álvarez Bravo le pregunta acerca de qué piensa sobre que lo tilden de enigmático u oscuro dentro de la tradición de la poesía cubana:

No creo que la contemplación de mi poesía ofrezca en la actualidad mayor dificultad que la que pueda presentar la contemplación de cualquier prisma poético. Es cierto que nuestro romanticismo y luego nuestro modernismo no poseían elementos que pudieran ser considerados como enigmáticos. Pero este hecho no puede servir para unir, como se acostumbra, los conceptos enigmático y oscuro. Ambos son conceptos que no tienen tangencia obligada. En cierta ocasión, me decían que Góngora era un poeta que tornaba oscuras las cosas claras y que yo, por el contrario, era un poeta que tornaba las cosas oscuras claras, evidentes, cenitales. He subrayado que entre los antiguos juglares aparecieron los trovar clus, que eran juglares que hacían poesía oscura. Así vemos que aun la juglaría, por definición simple, no tiene que ver nada con la claridad, puesto que ya había entre los juglares quienes hacían poesía oscura o hermética²⁸.

A lo que añade más adelante, después de citar algunos ejemplos que fundamentan su explicación y aclaran su pensamiento acerca de la idea de hermético u oscuro en su poesía:

Hay la poesía oscura y la poesía clara. Este es un hecho que tenemos que aceptar con sencillez, como aceptamos la existencia del día y de la noche; de las cosas que se hacen por el día y las cosas que se hacen por la noche.

²⁸Lezama Lima, José, *Órbita de Lezama Lima*, ed. cit., p. 29.

Pero usted comprenderá, amigo, que en definitiva ni las cosas oscuras lo son tanto como para darnos horror, ni las claras tan evidentes para hacernos dormir tranquilos. Pero esto de oscuridad y claridad ya me va pareciendo trasnochado. Lo que cuenta es lo que Pascal llamó los pensés d'arriere. Es decir, el eterno reverso enigmático, tanto de lo oscuro o lejano como de lo claro o cercano. La tendencia a la oscuridad, a resolver enigmas, a cumplimentar juegos entrecruzados es tan propia del género humano como la imagen reflejada en la clara lámina marina, que puede conducirnos con egoísta voluptuosidad a un golpe final, a la muerte. No hay que buscar oscuridades donde no existen²⁹.

Para lograr un mejor entendimiento de *Dador* y no caer en una caracterización de la obra sólo como hermética u oscura, comenzaré con un análisis del sistema poético de Lezama, apoyándome tanto en los ensayos escritos por el autor como en algunos ensayos escritos por otros autores sobre su sistema poético, que son idóneos para el análisis de la investigación; recabaré, como pie fundamental para este ejercicio, en las novela *Paradiso* y *Oppiano Licario*. De este modo, se tendrá muy en cuenta la densidad metapoética³⁰ implícita o explícita de la novela que el propio Lezama concibió como el colofón *novelado* de su sistema poético del mundo, y, a partir de aquí, poder entonces introducirme más profundamente en *Dador*. Como he dicho anteriormente, después de enfocarme en sus ensayos, me sostendré, por momentos, de algunos conceptos desarrollados en *Paradiso* y *Oppiano Licario*, atravesando categorías poéticas como el eros de la lejanía o del conocimiento, la vivencia oblicua, la imagen y la resurrección; categorías que, bajo mi consideración, giran sobre la misma órbita (lo telúrico y lo estelar). Análisis que me servirá de apoyo para profundizar, al final de la investigación, en la obra *Dador*. También, antes de comenzar el análisis del poemario seleccionado, repasaré algunos conceptos que

²⁹Idem, pp. 30-31.

³⁰Lezama hablaba de la "hipertelia" en la poesía, como todo aquello que excede una finalidad. o va más allá de su finalidad. Véase: *Paradiso*, ed. cit., p.280; obsérvese también la ideas sobre "El mito germinativo", "Hipertelia de la inmortalidad", en Ortega, Julio, "Aproximaciones a *Paradiso*", *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit., 1970, p. 206.

están implícitos en la obra de Lezama, como: la muerte³¹ (y su contrapunto con la idea o imagen de la resurrección), idea sobre la cual Lezama explica:

...Lo que queremos siempre es reproducir la casa completa en el valle de Osiris, el de la muerte. Si nos morimos en la muerte, es la enseñanza de los egipcios, volvemos a vivir. El que está muerto en la muerte, vive, pero el que está muerto en la vida, es la única forma para mí conocida de la vida en su turbión, en su escala musical, en su fuego cortado³².

Así, relacionándose con la idea de la muerte, algo de gran relevancia, en la poética de Lezama, es el concepto de misterio, del cual Lezama nos dice:

La ciudad inundada de juguetes parecía un aquarium de peces disfrazados. El payaso, la bandurria, la muñeca japonesa, el dedal mágico, los espejos deformantes, cobran casi un sonido como instrumentos de una orquesta desconocida. Impulsado por las decisiones de la bondad volvían a crearse animalejos y floras, como en un paraíso recobrado. Así el garzón adquiere, rodeado de mitos, el misterio de un alimento poético. Quien de niño se acostumbró a ese misterio no perderá ya la alegría. Padre o hijo volverá siempre a lo que Goethe llamaba la justicia poética. Ese misterio recibido desde los primeros años bastará colmarlo, alejándolo siempre de las definiciones estancas, de todo causalismo sin imaginación y sin gracia. Para que el hombre llegue a expresar un esplendor tiene que nutrirse de misterio³³.

31Lezama ha escrito mucho sobre este concepto tan amplio. Pero para el autor, a diferencia del pensamiento de Heidegger en que el hombre es un ser para la muerte, Lezama sostiene: "Heidegger sostiene que todo hombre es un ser para la muerte; todo poeta, sin embargo, crea la resurrección, entona ante la muerte un hurra victorioso", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit., p. 30.

32Véase: Lezama Lima, José, *Cuando las cartas no llegan...*, La Habana, Introducción, selección y notas de Ciro Bianchi Ross, Ediciones Unión, 2000, pp. 95-96. Fragmento de una carta a Fina García Marruz donde le agradece su ensayo sobre *Dador*, fechada en La Habana, junio, 1961. También reproducida en Lezama Lima, José, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. [Textos inéditos de José Lezama Lima], Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, pp. 577 y 578.

33Lezama Lima, José, "Sucesiva o Las coordenadas habaneras" (número 50), *Tratados en La Habana*, ed. cit., p. 275.

Por otra parte, en relación con la muerte y el misterio, se observa que la idea de vacío es un concepto del cual Lezama hace permanentes referencias; en una de ellas Lezama explica en su poema en prosa "Muerte del tiempo":

En el vacío la velocidad no osa compararse, puede acariciar el infinito. Así el vacío queda definido e inerte como mundo de la no resistencia. También el vacío envía su primer grafía negativa para quedar como el no aire. El aire que acostumbrábamos sentir ¿ver?: suave como lámina de cristal, duro como frontón o lámina de acero. Sabemos por casi un invisible despezar del no existir del vacío absoluto, no puede haber un infinito desligado de la sustancia divisible. Gracias a eso podemos vivir y somos tal vez afortunados³⁴.

Dentro de esta línea conceptual de muerte, misterio y vacío, el personaje Oppiano Licario corresponde al nombre que Lezama dio a su segunda novela (como continuación de *Paradiso*), y representa en el autor una figura de especial importancia; dice Lezama acerca de este personaje:

La continuación de mi obra lo mismo se puede llamar Inferno, que La muerte de Oppiano Licario, que El reino de la imagen; pero el nominalismo no debe detenernos por ahora.//Licario, el Ícaro, apenas se ha dado cuenta de que está muerto y utiliza todos los procedimientos, desde la imagen hasta el vacío que ingurgita, para estar de nuevo entre nosotros. Alguien pasa en una berlina con la mano de fuera, si tironeamos, va surgiendo de nuevo Oppiano Licario. Pero no es necesario. Su presencia se ha esbozado como un relámpago y ha rehusado las comprobaciones del cuerpo. Lo que hacemos es entresacar imágenes particularizadas de un bosque, y lo que hacemos constantemente, casi con el ritmo de otra respiración, es

34 Lezama Lima, José, "Muerte del tiempo", «La fijeza», *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 184. En lo sucesivo todas las citas de poemas remitirán a esta edición. Cuando se cite del poemario *Dador*, éste se entrecomillará de esta manera: «Dador». Lo mismo, con sus otros poemarios: «*Muerte de Narciso*» [poema] (1937), «*Enemigo rumor*» (1941), «*Aventuras sigilosas*» (1945), «*La fijeza*» (1949), y «*Fragmentos a su imán*» (1977), porque todos son libros incluidos en el libro *Poesía completa*, ed. cit.

*corporeizar la muerte. Para que José Cemí se encuentre con la imagen tiene que verificarse la incesante resurrección de Oppiano Licario, pues los antiguos creían que por los agujeros de la tierra hablaban los muertos; los griegos armoniosos, que no querían saber nada con la muerte, como todos sabemos, colocaban piedras en esos agujeros, desesperados, para taparles la boca a los muertos*³⁵.

Por otra parte, no podría exponer mi interpretación sobre *Dador* sin antes haber explicado la teoría del eros de la lejanía, como la de la imagen y la resurrección o la vivencia oblicua. Como he dicho, mi eje analítico será la idea de lo telúrico y lo estelar, pero sobre éste ángulo giraré como en un triángulo pitagórico con los tres conceptos antes mencionados para intentar desenredar los nudos del enigmático *Dador*, escrito que es ya de por sí délfico y luminoso, a tal punto que podría causar encandilamiento u opacidad en cualquier lector, aspecto que, igualmente, no significaría que no pudiera uno acercarse a la comprensión de su obra. Como toda gran obra, o mejor dicho, como todo gran escritor que deja una obra trascendente en la historia, cada escrito particular suyo es un elemento fundamental para el sostén de su obra completa, y, principalmente, para su influencia en la historia; considero que mientras más cimientos la obra tenga, más fuerte será su influencia sobre la literatura y sus activos lectores. Es por ello que analizar y comprender sus ensayos y sus novelas, es de gran importancia para poder realizar una pertinente y profunda aprehensión de su poesía.

35VV.AA., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 28 y 29.

Capítulo I: Un sistema poético del mundo³⁶

“Bacon, el canciller misterioso, dejó una sentencia que Shakespeare disfrutó como un tiburón que rompe todas las redes. Decía: «La poesía es como el sueño de una doctrina»”³⁷

José Lezama Lima

Los dos mundos: de lo estelar a lo telúrico, de lo telúrico a lo estelar³⁸

La relación anagógica³⁹ y dinámica entre ambos conceptos es un eje central en la obra de Lezama. Debo aclarar que no es Lezama el único poeta que ha desarrollado su sentido poético y filosófico en esta dirección; un caso clásico en la poesía es, por ejemplo, el de William Blake⁴⁰. Pero Lezama se distingue en que fue de los pocos en

36Véase la siguiente cita: “...el intento nuestro es un Sistema poético partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía y no un desarrollo dialéctico. Es decir, la poesía partiendo de la metáfora como superadora de la metamorfosis y de la metanoia del mundo antiguo; de la imagen como proporción y nueva causalidad entre el hombre y lo desconocido; del hilozoísmo poético de la voz penetrando en la harina para sustantivarla: de las horas regaladas o productividad del instante poético; de la duda hiperbólica, como superadora de la síntesis; de la diferencia entre corpúsculo y germen; de la resistencia del cuerpo de la poesía; de la sentencia poética como unidad de la doble refracción; de la dimensión o extensión como fuerza creadora, es decir, la energía en la extensión tiene que crear el árbol; del posibiliter infinito; de la nueva sustancia; de las nuevas leyes de la gravitación de la sustancia de lo inexistente; de la mayor exigencia conocida hecha a la imaginación del hombre, es decir la resurrección; pueden rendirnos los ordenamientos del nuevo tiempo paradisíaco”, Lezama Lima, José, “La dignidad de la poesía”, *Tratados en La Habana*, ed. cit., p. 408.

37Lezama Lima, José, “La dignidad de la poesía”, *ob. cit.*, p. 369.

38Véase, por ejemplo, lo que escribe el autor acerca de los lugares históricos y las ciudades: “*algunas deshechas por el descenso súbito de lo estelar, otras hechas como una momentánea columnata de lo telúrico*”, Lezama Lima, José, “Confluencias”, *La cantidad hechizada*, La Habana, Ediciones Unión, 1970, p. 199.

39Sobre el concepto de lo *anagógico*, consúltese, por ejemplo, el utilizado por Cintio Vitier en “Sobre el lenguaje figurado”, en su *Poética*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1961, p. 77, o en *Obras 1. Poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 105. Escribe Vitier: “El sentido anagógico es el que adquieren las cosas desde la futuridad absoluta de su trascendencia”. En general, las cuatro importantes conferencias que reunió Vitier bajo el título de *Poética*, estudian, entre otras, la relación existente entre lo analógico (relación horizontal) y lo anagógico (relación vertical), o, concomitantemente, entre la metamorfosis (griega) y la transfiguración (cristiana)... Se cita esta acepción de Vitier por ser la misma que asume Lezama en su concepción de la poesía. En última instancia, es la relación mítica primordial o arquetípica entre la tierra y el cielo.

40Véase el verso de William Blake en su poemario *The Marriage of the heaven and hell* (1790): “The road of excess leads to the palace of wisdom”, Editorial Need, p. 20. Pero, sobre todo, consúltese, en Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Girona. Atalanta, 2006, en el capítulo “25. Boehme y Blake”, el acápite «La doble visión», pp. 321-322. Escribe allí Harpur: “Cuando Blake veía el sol como una hueste celestial y no como una guinea de oro, su sol era más real porque había infundido en él más imaginación. El sol como guinea es el sol

definir especialmente esta relación dinámica entre dos mundos como entre lo telúrico y lo estelar, es decir, de desarrollar una metodología poética. Como se dijo anteriormente, lo telúrico representa el mundo vivencial y terrenal; en lo telúrico vive la naturaleza más inmediata para la percepción humana, y en Lezama, como en todo poeta que establece dicha relación, lo telúrico o lo mundano, que también puede ser lo infernal, está fecundado por lo estelar. Lo estelar (el cielo, lo trascendente, el paraíso) es la representación de la identidad perdida⁴¹ del ser, y del mundo paradisiaco que rige sobre todos los objetos mundanos, especialmente desde una óptica poética que ejerce el acto de la *doble visión*⁴². En la cosmogonía de Lezama la naturaleza es descrita de un modo mítico, ya que infierno y cielo están unidos. Una mayor aproximación se desarrolla en el pensamiento de su personaje Oppiano Licario; expresa el autor acerca de éste:

Licario acostumbraba decir que había siempre quien ve en una puerta una entrada y quien ve una entrada en una puerta. Es decir, quien ve todo lo estelar como salida y quien ve lo estelar como pisapapeles. Con esa graciosa precisión que tenía para reforzar sus afirmaciones más cosmológicas, ejemplificaba que el romano era muy exigente para situar las cosas en su casa, en la ciudad o en el cosmos, así decía porta, puerta de la ciudad o de la muralla; pues, puerta de la casa, e iamia, (sic) en general

abstracto, generalizado, en el que encontramos nuestro mínimo común denominador; el sol hueste celestial es el ojo visionario, tanto creado como percibido. El visionario ha pasado, a través de la vista, a la visión. La imaginación no ve con el ojo, sino a través de él. «Que Dios nos guarde / de la visión simple y del sueño de Newton» [escribió en una carta William Blake a Thomas Butts, y cita Harpur la referencia]. // Pero vale la pena insistir en que la doble visión de Blake incluye al sol guinea, pues ver solamente la hueste celestial, tomar literalmente la visión, sería tan disparatado para Blake como ve solo el sol guinea (una locura que nosotros, sin embargo, consideramos lo normal). La mente como página en blanco de Locke es inerte; la mente de Blake ve a través del ojo y capta activamente el mundo con exuberancia creativa, y que esto es lo que hizo en la práctica queda demostrado, desde luego, por su arte. // Podríamos llamar a la doble visión de Blake conciencia hermética, para la que no existen problemas dualistas de sujeto y objeto, consciente e inconsciente, etc. (...) una forma hermética de pensamiento, una percepción fronteriza que ve este mundo y el Otro simultáneamente, a uno en el otro y viceversa, entrelazados como las serpientes en el tirso de Hermes. // En realidad, la idea de la *doble visión* no implica, en definitiva, ver dos cosas a la vez ni traducir una cosa a otra. Debería ser un modo único de visión, formado, como si dijéramos, dentro del ojo, en el que la duplicidad de las cosas -como en las mejores metáforas- es evidente a la mirada porque estamos simultáneamente viendo, y viendo a través de lo que vemos", pp. 321-322.

41Más adelante se verá desarrollada esta idea crucial de la identidad perdida elaborada en la poética de Lezama.

42Véase nota 40. En la carta citada de Lezama a Fina García Marruz (véase nota 32), y que se reproduce íntegra en nota 137, al inicio del Capítulo III de esta tesina, escribe Lezama: "Así, una amiga como usted, me da la visión doble...", Lezama Lima, José, *Como las cartas no llegan...*, ed. cit., p. 96.

entrada. Inferni iamia, (sic) puerta del infierno. [É]l situaba siempre en lo estelar la entrada y la salida. Hablaba de la normalidad de mi visión, pues según él todo caminaba por lo estelar y la tierra lo reproducía. Definía las ideas como el paso de las nubes por el cerebro, decía que la contemplación del relámpago era lo que había enseñado a caminar al hombre. Una de las últimas cosas que le oí fue que el día que se extinguiera el sol o dejase de alumbrar, el hombre sería ciego durante el día y estaría toda la noche soñando, es decir, viendo⁴³.

Un aspecto importante que es de gran utilidad para comprender la postulación de Lezama sobre su sistema poético del mundo, es la diferenciación que realiza en base a la clásica relación causal postulada por Aristóteles, aunque no la rechaza, su poética se inclina a establecer las relaciones correspondientes a una dinámica no cronológica, en que causa y efecto no cumplen la función primordial para su poética; posiblemente Lezama reemplaza la idea de efecto por la idea de *lo incondicionado*. Por ello, en muchas ocasiones habla de lo incondicionado (que refiere generalmente a una poética antiaristotélica), que podría interpretarse como la negación de la condición, o condicionamiento, o límite. Entre las diversas referencias posibles, seleccioné una donde el autor expresa muy nítidamente su idea de lo *incondicionado*:

Al convertirse el germen en acto, lo incondicionado en causalidad, no como en los griegos colocando las pausas del sueño en las metamorfosis, sino por medio del umbravit de la sombra que avanza hacia nosotros, se lograba un perfecto doble de lo incondicionado sobre la causalidad y de la causalidad sobre lo incondicionado, por medio de la poesía que se apoderaba de esa imagen, formándose las siguientes parejas donde encarnaba esa relación: imagen-espejo, identidad-médula de saúco, extensión-árbol, unidad-el uno, esse sustancialis-ser causal, umbravit-obradit (sic), encarnación-resurrección. // En las anteriores parejas cada

⁴³Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 171.

*signo incondicionado engendraba un efecto causal, orgánico, fácilmente reconocible. Espejo, médula de saúco, árbol, el uno, ser causal, obradit, resurrección constituyen la prodigiosa respuesta al reto de lo incondicionado*⁴⁴.

Por ende, Lezama desarrolló una metodología poética que fuera funcional a su propia obra; respecto a esta particular invención, Lezama explica:

*Trato en mi sistema de destruir la causalidad aristotélica buscando lo incondicionado poético. Pero lo maravilloso, que ya esbozamos en la relación entre metáfora y la imagen, es que ese incondicionado poético tiene una poderosa gravitación, referenciales diamantinos y apoyaturas. Por eso es posible hablar de caminos poéticos o metodología poética dentro de ese incondicionado que forma la poesía*⁴⁵.

Decidí trabajar la investigación partiendo desde la cosmovisión poética de Lezama para poder esclarecer y explicar algunas de las categorías poéticas propuestas por el autor, las cuales mencioné en el capítulo anterior. Como bien se señaló antes, en la obra de Lezama, la dinámica anagógica entre lo telúrico y lo estelar no se produce de modo horizontal, sino que es establecida desde un sentido vertical, relacionando, a través también de la pareja ascenso-descenso, los dos ámbitos. Además, su poesía siempre busca el acto hipertélico⁴⁶, del cual Lezama expresa: “*Existe también lo que pudiéramos llamar el camino o método hipertélico, es decir, lo que va siempre más allá de su finalidad venciendo todo determinismo*”⁴⁷.

44Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 28. Véase también referencias en pp. 16, 17, 19, y 20, del mismo ensayo.

45Órbita de Lezama Lima, ed. cit., p. 38.

46Consúltese a partir de la siguiente cita: “*Lo hipertélico. Acto que va más allá de su finalidad*”, en Lezama Lima, José, *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 129; o véase también: “*Todo soporte de la imagen es hipertélico*”, en Lezama Lima, José, “*Confluencias*”, *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 201.

47Órbita de José Lezama Lima, ed. cit., p. 39.

Por ello, primero lo estelar desciende (como *la gracia*, el rocío o, como también lo nombra Lezama, el *súbito*⁴⁸) para fecundar a o copular con, a través de la imagen, lo telúrico; luego, en la interpretación del poeta, ejerce en acto el movimiento inverso⁴⁹ para producir una devolución, su canto al cielo o al mundo desconocido, como diría Lezama: “*Sembrar en lo telúrico es hacerlo en lo estelar*”⁵⁰. Este acto de devolución es expuesto en Lezama como un acto anagógico o de transfiguración, o lo que llamé anteriormente de *dobles visión*. Quiero decir que en la poética de Lezama cada detalle contemplado de la naturaleza tiene también su correlato semántico invisible, o, en otras palabras, cada objeto de la naturaleza es también observado desde su *ánima*⁵¹. Quizá, por esta razón, se explique el motivo que tuvo Lezama para establecer una poesía que se proyecte como una vuelta a lo primitivo o a los orígenes del pensamiento y percepción del ser humano, Lezama explica acerca de esta idea:

*Ya en la presentación de Orígenes me empeñé en subrayar eso. Yo quería que la poesía que allí apareciera fuera una poesía de vuelta a los conjuros, a los rituales, al ceremonial viviente del hombre primitivo*⁵².

Aunque, a diferencia de las antiguas creencias, las cuales eran politeístas, Lezama sin ser escéptico con la sabiduría de las antiguas culturas, hace confluír la multiplicidad de los antiguos dioses en un solo dios, pero su teocentrismo no lo limita para poder expresar su afición por los antiguos dioses y seres míticos, pues en su poesía abundan dichas figuras. En estos términos, Lezama es un creyente herético, o para definirlo mejor, un poeta *ecuménico* que se mueve con libertad dentro del vasto mundo de la

48Véase: Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *ob. cit.*, p. 27, donde Lezama explica el *súbito* como "contracifra", dice, de la vivencia oblicua.

49Ese movimiento inverso o complementario es el que permite la interacción entre el mundo conocido y desconocido, visible e invisible. Vendría a ser el acto poético supremo, en que sobrenaturaleza y naturaleza se confunden, haciéndose parte de la misma realidad.

50Lezama Lima, José, "Confluencias", *ob. cit.*, p. 201.

51Desde tiempos ancestrales, los poetas le cantaban al *ánima* de las cosas. Por ejemplo, cada ente de la naturaleza era simbolizado con el nombre de un dios, es decir, que, en estos términos, toda entidad del mundo tiene su alma. Consúltese de Harpur, Patrick, *La tradición oculta del alma*, Girona, Ediciones Atalanta, 2013. Término, como es conocido, también junguiano.

52Órbita de José Lezama Lima, ed. cit., p. 40.

catolicidad, donde la tradición neoplatónica y hermética siempre ha estado sumergida y muy viva.

La imagen y la resurrección: una poética de la encarnación⁵³

*“...la poesía partiendo de la metáfora como superadora, de la metamorfosis y de la metanoia del mundo antiguo; de la imagen como proporción y nueva causalidad entre el hombre y lo desconocido; del hiloísmo poético de la voz penetrando en la harina para sustantivarla; de las horas regladas o productividad del instante poético; de la duda hiperbólica, como superadora de la síntesis; de la diferencia entre corpúsculo y germen; de la resistencia del cuerpo de la poesía; de la sentencia poética como unidad de la doble refracción; de la dimensión o extensión de la fuerza creadora, es decir, la energía en la extensión tiene que crear el árbol, del posibiliter infinito; de la nueva sustancia; de las nuevas leyes de la gravitación de la sustancia de lo inexistente; de la mayor exigencia conocida hecha a la imaginación del hombre; es decir, la resurrección; pueden rendirnos los ordenamientos del nuevo tiempo paradisiaco”*⁵⁴.

José Lezama Lima

El concepto poético que es primordial en la obra de Lezama es la idea de la imagen⁵⁵, ya que por medio de la imagen, en la poética de Lezama, el ser poético adquiere *la posibilidad infinita*⁵⁶ de alcanzar la identidad que se ha perdido. Lezama expresa acerca de su importancia:

53Consúltese acerca de “*la reminiscencia y la imagen*”, en Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 77.

54Lezama Lima, José, “La dignidad de la poesía”, *ob. cit.*, p. 366.

55Obsérvese el siguiente pasaje: “*La imagen es un cuerpo que se desprende de lo estelar a lo telúrico*”, en Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 234.

56Véase la siguiente idea acerca de este concepto: “*Ese intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito, crea, como ya hemos esbozado, el incondicionado condicionante, es decir, el potens, la posibilidad infinita. La misma aparición del germen cae dentro del posible en la infinitud. El hombre persigue ese trueque de la nada en germen, del germen en acto, por apoderamiento de esa suspensión existente entre dos puntos o torreones causales de los que se apodera por una vivencia oblicua, entre la causa extensión, y el efecto que es como una prolongación o doble, que a su vez abandona de nuevo a la infinitud causal. Al aparecer en el hombre esa relación entre el germen y el acto, pues es innegable que sólo el hombre al ascender del germen, lo hace por medio de un acto, que reobra constantemente sobre*

En los términos de mi sistema poético del mundo, la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí. Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad. La relación entre la metáfora y la imagen se puede establecer con un caballo tan alado como nadante que persiste en una sustancia resistente que en definitiva podemos considerar como la imagen. La imagen es la realidad del mundo invisible⁵⁷.

Es precisamente por medio de la imagen donde Lezama recrea tres conceptos que serán explicados aquí. Uno de ellos, *la imagen histórica*⁵⁸, concepto de gran importancia que integra la obra de Lezama, y del cual el autor expresa:

Ese concepto, tal vez el último que pueda tener el hombre, de la imagen, y que únicamente podrá ser esgrimido por un verdadero poeta, que tiene que ser como ya o vio Novalis, omnisciente, es decir, “un cosmos en miniatura”. Así el hombre podrá adquirir un nuevo sentido configurativo histórico artístico, como si lo estelar se revolcase con lo telúrico, y le fuera dado contemplar ese espectáculo en un fortín de acero, calcinado por la

el germen, procurando por ese acto volcar de nuevo su germen en una nueva extensión... “, en Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., pp. 27 y 28.

⁵⁷*Órbita de José Lezama Lima*, ed. cit., p. 40.

⁵⁸Reproduzco en la siguiente cita el uso activo que Lezama hace de su idea de la imagen histórica: “...los griegos hacían sustituciones y remplazos sobre un fondo de identidad; los chinos pintan siguiendo el curso de la metamorfosis, como si fuese el curso de un río, pero en realidad lo que buscan es el embrión celeste de los taoístas. El mismo Kandinsky parte de la homologación para encontrar la correlación; para encontrar la correlación entre el ángulo agudo y el amarillo, tiene que hacerlo sobre la totalidad de un homólogo que iguala la identidad de los griegos y el embrión celeste buscado por los pintores chinos”, en Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 35.

*expansión de las cadenas nucleares, mirando a través del ojo de la cerradura de una puerta resquebrajada*⁵⁹.

Por otra parte, otro aspecto del concepto de la imagen y la resurrección es lo que Lezama llamó *el cubrefuego de la imagen*⁶⁰ y del cual expone: "...*El cubrefuego que la imagen forma sobre la sustantividad poética es unitivo y fijo como una estrella*"⁶¹; y, por último, *la imago*, concepto sobre el cual nos dice el autor: "*la imago no es la imaginación, esta es pudiéramos decir, la intención arribada, la imago es un potencial, una fuerza actuante, una superación del espacio y el tiempo*"⁶². Estos tres conceptos adquieren su coyuntura esencial en la idea de la resurrección porque es justamente en la resurrección donde el ser poético adquiere su impronta y su posibilidad infinita de recuperar la identidad suprema, o como mejor lo explica Lezama:

*Cuando profundizaba en las eras imaginarias (...) encontré la palabra potens, que según Plutarco representaba en el toscano sacerdotal el sí es posible, la posibilidad infinita que después observamos en el virgo potens del catolicismo –o como se puede engendrar un dios por sobrenaturales modos- y llegué a la conclusión de que esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar la imagen. Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrente a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano*⁶³.

59Lezama Lima, José, "Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 167.

60*El cubrefuego de la imagen* simboliza un método poético propuesto por Lezama. Es una imagen central que sirve de eje para recorrer todo el poema., o para dotar retrospectivamente de sentido trascendente o significativo al poema.

61*Órbita de José Lezama Lima*, ed. cit., p. 32.

62 Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 164.

63*Órbita de José Lezama Lima*, ed. cit., p. 35

En sentido muy general, debo aclarar que Lezama crea su idea de la imagen a partir de una idea teológica-cristiana, expuesta originalmente en el Nuevo testamento. Cuando Adán y Eva cometen el pecado original, dios los condena expulsándolos del paraíso. Para Lezama este hecho es crucial, porque el ser humano pierde su identidad divina con el paraíso, es decir, si dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, luego del pecado original y la consecuente condena, el hombre pierde su semejanza (identidad) con dios, quedándole sólo la posibilidad de ser imagen⁶⁴. Por lo tanto, es a través de la imagen como el ser puede recuperar su semejanza o identidad perdida con dios en el paraíso⁶⁵.

De este modo, la imagen o visión histórica lezamiana difiere de cómo se construye la historia clásica en general, a lo que nombra Lezama como el "sentido histórico" (esto es, visión histórica *versus* sentido histórico). Como comenté anteriormente, Lezama se diferencia del causalismo (y racionalismo) del pensamiento de fuente aristotélica, y así también su poética rompe con la línea cronológica del tiempo. Para Lezama una imagen puede perdurar en el tiempo, y puede también relacionar diferentes culturas. La imagen es trascendente, porque como expresa: "*La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como una de las últimas historias posibles*"⁶⁶. Por lo tanto, la imagen de un dios que representa un objeto de la naturaleza en determinada cultura, también puede existir en una cultura diferente y representa el mismo objeto de la naturaleza, por ello es probable que Lezama diga que hay que ver a la imagen como testigo, como testimonio⁶⁷.

64Véase, sobre la imagen y la semejanza: Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 17.

65 Se verá posteriormente en *Dador*, y como se podría observar en toda la poesía de Lezama, como en algunas catedrales góticas y barrocas, el autor derrocha una abundancia, un exceso barroco de imágenes provenientes de lo telúrico, aunque siempre, en última instancia, en conexión con lo estelar; ésta dinámica persiste, prácticamente, en toda su poesía.

66Lezama Lima José, "Las imágenes posibles", *Ensayos barrocos*, ed. cit., p. 53. Puede consultarse también el juicio siguiente: "La poesía para él supone al hombre para la resurrección y no al hombre para la muerte", en Ortega, Julio, "Aproximaciones a *Paradiso*", *ob. cit.*, p. 193.

67Véase: Lezama Lima, José, "Las imágenes posibles", *Ensayos barrocos*, ed. cit., p. 54.

No se puede pasar por alto que dentro de la idea de la imagen histórica existe lo que el autor llamó las *eras imaginarias*⁶⁸, porque es justamente a través de ellas que la poética de Lezama puede conformar dicha imagen o visión histórica; posiblemente, las eras imaginarias correspondan a huecos que han quedado en la historia y que no han sido nutridos con la metáfora poética que otros tiempos si la han poseído⁶⁹. Por esta razón, las eras imaginarias son quizá el punto inicial para comprender el uso de la imagen histórica en la obra de Lezama. El propio autor especifica acerca de cómo llegó a la conclusión de dicho concepto:

...Un día, pensaba en grandes períodos de la historia que no habían tenido ni grandes ni poderosos poetas y que, sin embargo, eran grandes épocas para el reinado de la poesía. Me resultaba un hecho muy importante que desde Lucrecio y Virgilio hasta la aparición del Dante, no habían surgido grandes poetas en esa inmensa extensión temporal, donde no aparecía ninguna contracifra del poeta como unidad expresiva. Y estos eran los tiempos de Carlomagno, del Enchiridion o Libro mágico, las catedrales, la Leyenda dorada, San Francisco, Santa Catalina... Eso me llevó a estudiar lo que llamo las eras imaginarias o de predominio de la imagen, que he expuesto en diversos ensayos que estimo son lo más significativo de mi obra⁷⁰.

68 Véase: Lezama Lima, José, *La cantidad hechizada*, ed. cit. Lezama desarrolla ampliamente esa importante categoría en varios ensayos de *La cantidad hechizada*, a saber: "Preludio a las eras imaginarias", "A partir de la poesía", "La imagen histórica", "Introducción a los vasos órficos", "Las eras imaginarias. los egipcios", y "Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón".

69Escribió Lezama: "No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico, para que engendre una era imaginaria, es decir, para que el reino poético se instaure. Ni es tan solo que la causalidad metafórica llegue a hacerse viviente (...) sino que esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congela, 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. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión e las eras imaginarias", en Lezama Lima, José, "A partir de la poesía", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 44. En última instancia, lo que se opone aquí es un modo de conocer a través de la poesía a otro modo de conocer basado exclusivamente en la razón. Es la diferencia, por ejemplo, entre "visión histórica" y "sentido histórico", que Lezama había desarrollado ya en "Mitos y cansancio clásico", *La expresión americana*, ed. cit.

70Órbita de Lezama Lima, ed. cit., p. 33.

La obra de Lezama es omnicomprendiva y la imagen histórica cumple la misma función universal. Y, por medio de su estudio de las eras imaginarias, su poética logra un alcance cosmovisivo dotado de erudición, conocimiento e imaginación metafórica. Los detalles más precisos que explican los conceptos que tratamos en esta investigación se encuentran en gran parte de sus ensayos; es en este género donde Lezama desarrolló su sistema poético de un modo explícito. Pero cuando se estudia su poesía, conceptos como la imagen histórica son activados de un modo implícito, a partir de una recreación imaginal, y es entonces cuando se puede notar cómo esas eras imaginarias forman parte del poema. Como se verá posteriormente en *Dador*, su poesía contiene paisajes imaginales, animales y personajes fabulosos, formando un orbe mítico que expresa lo que Lezama llama la imagen que forma el cuerpo resistente de la poesía. El autor explica acerca del agrupamiento entre el hombre y el reino animal, o, se podría decir también, entre el ser y el universo, ya que reino animal significaría naturaleza, y naturaleza simbolizaría universo:

Como los que formaron lo que se llamó en el período napoleónico la Gran Armeé, que atravesaron toda Europa. Un conjunto de hombres que en la victoria o la derrota conseguían una unidad donde la metáfora de sus enlaces lograba la totalidad de una imagen. Es decir, el hombre, el pueblo, distintas situaciones que logran agrupamientos, alcanzan una plenitud poética. Este concepto de la poesía llega a agrupar al reino animal en un ordenamiento de directa poesía en relación con el hombre⁷¹.

71Me veo obligado a reproducir la continuación de esta cita, porque aquí se puede ver con claridad como Lezama argumenta sobre su sistema poético: “Un poco de temeridad y damos un paso al frente. Estamos en una granja y de pronto vemos lo que los maestros orientales llaman el elemental invisible que se convierte en mariposa blanca. Vemos como una esquina oscura se reanima como un bulto que camina. Es la araña que se acerca para embriagarse en la melodía cercana al hombre. Y de la misma manera que el árbol no camina porque tiene la perspectiva aérea, la araña en sus redes tiene mayor ámbito que el hombre. Termina melancólicamente una temporada de playa. El cangrejo ha convivido con el hombre y al final de la estación se le ve surcando la carretera por donde el hombre vuelve a su hastío. Vemos a la rana, en su posición ancestral, en el brocal de un pozo, conservando su talante estatuario de príncipe metamorfoseado. Chilla con el temblor de sus patas, como si fuese a parar de nuevo al príncipe que yace en sus entrañas. O, también, en simples posiciones humanas que atraen el diálogo misterioso en la imagen propicia como en un silencioso sacrificio. Un barco que surca las ondas. Un viajero que se acerca a la borda y va quemando su cigarrillo con una lentitud que se hace tan magnética como el viento del desierto. Si cerramos los ojos y los abrimos de nuevo el viajero ya no está solo. A su lado en la noche se ha reanimado un bulto, semejante a la conciencia vertebral que reúne

La imagen histórica y las eras imaginarias permiten a la poética de Lezama poder surcar todas las líneas culturales del mundo. Así es como puede ofrecer ejemplos del período egipcio, etrusco, helenístico o chino, buscando relacionar y hacer semejante la visión del hombre sobre la naturaleza, aunque cada hombre pertenezca a períodos históricos diferentes o culturas diversas. Porque la forma de abordar la historia en Lezama no es científica ni convencional, sino poética. El autor escribió:

*Ese triunfo de la poesía sobre las repetidas experiencias, o sobre la cultura cuantitativa; ese triunfo sobre lo más inapresable del sujeto. Esa imposición como unidad, forma y desarrollo, donde terminan y empiezan las cosas y los reflejos de las mismas, única excursión de la vida sobre lo desconocido, o sobre la más salvaje alegría*⁷².

Por lo visto, y como se seguirá analizando, es probable que Lezama crea y piense en un ser poético dotado de un *potens* que le permita atravesar toda idea de tiempo racional para poder alcanzar el conocimiento de la imagen, y lograr así recuperar su identidad espiritual, paradisíaca o poética. En su poesía, los seres humanos coinciden en un punto: la visión estelar en lo telúrico. Más allá del tiempo y cualquier idea de contexto socio-histórico⁷³, Lezama concentra su análisis poético en observar cómo el hombre se relaciona con la naturaleza y cómo dialoga con ella a lo largo de la historia⁷⁴.

En el caso de lo que Lezama llamó *el cubrefuego de la imagen*, esta categoría tiene posiblemente una función similar a la de la imagen histórica. Una imagen central o

el vuelo de los pájaros en sus migraciones otoñales. Todo esto es muy extraño, pero... como se ve, hay mucho que ver y tratar de descifrar", en *Órbita de José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 36 y 37.

72 [Textos inéditos], *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Número especial dedicado a José Lezama Lima, La Habana, año 79, (2), mayo-agosto, 1988, p. 113.

73 Respecto a cómo debe ser la cultura de un poeta, Lezama escribió: "*¿Cuál debe ser la cultura de un poeta? ¿Existe una cultura señalada con signo distinto, propia del poeta? Los poetas que tienen un conocimiento conceptual de la polémica del arte y la historia en sus épocas –Lucrecio, Dante, Goethe, ¿pueden acaso considerarse como más cultos que Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, que se basan en una intuición irremplazable, que prefieren adivinar, tocar en la materia que los quemaba como si fuesen los primeros que descubriesen una nueva materia combustible, entrar por infierno, paraíso o purgatorio sin guías?*", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, ed. cit., p. 111.

74 Debo aclarar que el término naturaleza en Lezama significa doble o sobre naturaleza, es decir, naturaleza invisible y visible.

general recorre todo un poema integrado por otras imágenes, y ese recorrido (guiado por la imagen central) es lo que permite una mejor comprensión de la totalidad del poema. Es decir que, a partir de una imagen, todas las demás se explican. El uso metafórico de esta categoría poética inventada por Lezama no es casual, si se pensara al fuego como una representación del conocimiento poético, o la comprensión de lo misterioso, y lo que cubre ese fuego y permite que no se apague es la primera imagen inconsciente que puede tener un lector al leer un poema de Lezama. Y si el método de lectura es certero, entonces la imagen estará salvada, sin riesgo de no ser comprendida, porque el fuego del entendimiento poético, de la comprensión y la claridad, será cubierto sin permitir que se apague, principalmente por medio de los sentidos. Lezama expone lo siguiente acerca de esta idea:

Nosotros, en distintas ocasiones, hemos visto el poema como un cuerpo resistente, una resistencia formada por el avance de la metáfora –la cual avanza con el análogo que pudiéramos llamar aristotélico, el análogo de los griegos- y al mismo tiempo es un cubrefuego, el de la imagen que retrocede y envuelve ese cuerpo resistente que es el del tiempo y es el de la poesía. Es decir, que nos interesa el tiempo en tanto esté respaldado por la palabra creación. Todo tiempo viviente está respaldado por la poiesis como decían los griegos, por la creación. Todo tiempo viviente está respaldado por la palabra creación, es decir por la poesía. El mortal conoce momentos de aridez cuando no lo anima el verbo, cuando no lo anima la poesía, y los momentos de esplendor cuando está animado por la poesía, por la expresión, por el avance del análogo metafórico y en general por la resistencia que forma como una piel de la imagen. En ese sentido el tiempo es para mí una resistencia de la poiesis, una resistencia de la creación⁷⁵.

⁷⁵Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, ed. cit., pp. 30 y 31.

En lo que respecta a la idea de la imago, para Lezama no viene a ser la imaginación específicamente; en todo caso, la imaginación es el motor que pone en funcionamiento a la imago, y dicho concepto es la posibilidad final de la poesía en Lezama, es decir, la imagen, donde, a través de su tratamiento poético, se puede propiciar la encarnación⁷⁶, el ascenso a los cielos o al misterio estelar. Escribe Lezama en su novela *Oppiano Licario*:

Nuestro cuerpo es como una metáfora, con una posible polarización de la infinitud, que penetra en lo estelar como imago. Caminar en el espacio imago es el continuo temporal. Seguir ese continuo temporal engendrado por la marcha, es convertir lo increado en después, la extensión progresiva fijando una cantidad novelable⁷⁷.

Como puede apreciarse, la imago es el *continuo temporal*, por ende, ese poder que da la imagen es lo que permite en Lezama utilizar la idea de la imagen histórica o de las eras imaginarias, ya que la imago puede reencarnar en el tiempo, haciendo del pasado, presente y futuro un infinito o un perpetuo movimiento. En el ensayo "La imagen histórica" se puede encontrar también otra idea que es importante para la explicación de la imago en esta investigación, y que Lezama define con mayor claridad y profundidad:

Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es esta totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera

76Obsérvese la siguiente cita que explica el concepto tratado: "De la misma manera que el flujo no es el continuo temporal, la imago no es la imaginación, ésta es, pudiéramos decir, la intención arribada, la imago es un potencial, una fuerza actuante, una superación del espacio y del tiempo. La vieja pregunta aristotélica, que jamás aminorará su enorme enigma interrogante ¿cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la imago. La expresión de Heidegger salir al encuentro, sólo puede tener sentido acompañada de otra, nos viene a buscar, la instantaneidad coincidente de ambas expresiones es la imago", en Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 164. Sobre el continuo temporal, léase completo el capítulo V de *Oppiano Licario*.

77 Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit.

*de la resurrección. La imagen en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre*⁷⁸.

En estos términos, es entonces la imago lo que construye la historia para Lezama; la posibilidad única del hombre para acceder al conocimiento poético, y al de su propia identidad, el camino que lo lleva al ser, al reconocimiento de la semejanza perdida, que lo transporta hacia las puertas de la enigmática divinidad. Como he señalado, la imago responde a la idea de generar una ruptura con el tiempo lógico de pasado, presente y futuro, como explica el autor en su novela *Oppiano Licario* acerca de Cemí:

*Su recorrido está ya cumplido, pues ha ido desde la contemplación solar hasta la cópula de los reyes con las semillas y las hojas, cuando el ser interrumpió la muerte y el tiempo interrumpió la eternidad. Hasta llegar a la instantaneidad el tiempo que viene del futuro avanza retrocediendo. El presente que avanza hacia el futuro no tiene sentido, pues ya es pasado, pero el futuro que viene hacia el presente es el continuo temporal que la instantaneidad del presente no interrumpe, pues el tiempo ni aun críticamente puede fraccionarse, ya que la imagen actúa en la eternidad. La creación, la poesía, no tienen que ver ni con el pasado ni con el futuro, creación es eternidad. Por la imago se sustantiviza el mundo óptico, pensado del tiempo. Por la imago el tiempo se convierte en extensión. Presente y pasado son una extensión recorrida por la cantidad novelable. Como la extensión crea el árbol, por la imago del árbol se convierte en casa, en hombre como expresión de la cantidad novelable*⁷⁹.

Por lo tanto, entre lo telúrico y lo estelar se encuentra la imagen, y, como aclaré anteriormente, para el estilo poético de Lezama este concepto es fundamental, siendo así un eje central de toda su obra. En estos términos, visto que el hombre ha perdido

⁷⁸Lezama Lima, José, "La imagen histórica", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 147.

⁷⁹Lezama Lima, José; *Oppiano Licario*, ed. cit., pp. 165.

su semejanza con dios y sólo le ha quedado la posibilidad de la imagen, es a través de la misma donde el ser puede recuperar un vestigio de esa divinidad perdida. De este modo, en su poesía se puede ver de manera más clara la utilización excesiva de imágenes, las cuales pueden resultar surrealistas⁸⁰ por momentos, pero tienen un fin más profundo que el fluir de la inconsciencia; es la utilidad de la imagen como una guía para el reconocimiento, no sólo de la metáfora, sino de la historia, y es posible que principalmente para el encuentro con lo desconocido⁸¹. Entre la gran cantidad de imágenes que construye Lezama en su poesía, como se verá en *Dador*, se puede encontrar una portentosa nominalización de animales, ya sean terrenales o mitológicos, así como plantas y especies acuáticas. El agua representa el reflejo del inframundo y el ámbito desconocido para el ser, es por ello que con frecuencia Lezama nombra al pez (que puede simbolizar a la divinidad), y, en el caso de *Dador*, ya se verá como hace referencia al esturión, visto como un pez luminoso de las profundidades que siempre parece fugarse hacia un destino infinito⁸². En estos términos, si la búsqueda está orientada desde lo telúrico hacia lo estelar, la imagen de lo telúrico vendrá a ser el portal que guíe hacia lo estelar, por lo tanto, la búsqueda final será la imagen en lo telúrico para alcanzar lo sobrenatural, porque como dice el propio autor: "*La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza*"⁸³. La imago se engendra desde el acto y la potencia del hombre creador, y en el ánimo germinativa que se construye en la metáfora vive la imagen como una unidad, u organismo celular. Aquí es importante remarcar acerca del *potens* poético⁸⁴, del cual Lezama pensaba:

80Véase la siguiente cita: "*Los surrealistas no saben encontrar temas inmediatos, tienen que enclavarse en mitologías nórdicas o en taponazo de ruptura de lo babilónico presionado por los datos sensoriales: el fonógrafo que se traga a la cantante, las infinitas columnas dóricas que rodean a un carnicero al penetrar en un corredor. Pero lo maravilloso natural de los Proverbios o de las Tentaciones, en su pululación indetenible, no saben encontrarlo en el fluir contemporáneo*", en Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 393.

81Consúltese la siguiente cita, a modo de ejemplo, sobre "la imago de los dioses", en Lezama Lima, José, "Introducción a un sistema poético", *ob. cit.*, p. 40.

82Véase el poema "Ah, que tú escapes", «*Enemigo rumor*», *Poesía completa*, ed. cit., p. 23.

83Lezama Lima, José, "Confluencias", ed. cit., p. 441.

84Obsérvese la siguiente definición: "*Definición de potens: lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un potens que es la imagen posible*", en Lezama Lima, José, *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 134.

Existe un potens conocido por la poesía para que la causalidad actúe sobre lo incondicionado, y otro potens, que desconocemos, por el que también lo incondicionado actúa sobre la causalidad. Ambos caminos serían de una diferencia cruel, si no existiese la encarnación, la oikonomía, o marcha del cielo, con sus innúmeros dioses cabalgando sus potens, sobre la tierra que los recibe, tratando de fijar en sus escudos, por medio también de su potens, esa imagen, como los antiguos espejos de obsidiana que daban las sombras de las imágenes⁸⁵.

Tanto el *potens* conocido como el desconocido parecen provenir de una misma esencia, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, o, a la inversa, dicho *potens* podría radicar más precisamente en la contemplación y el lenguaje metafórico, y permite una serie de procesos semánticos que refuerzan la imaginación sobre la correspondencia universal y unitiva que pervive en toda poesía.

Es difícil leer la poesía de Lezama de una manera meramente reflexiva y racional, si el lector no se atiene al concepto poético de la imago y su relación correspondiente con lo telúrico y lo estelar. El acto y la potencia que trae la imagen (poética) provocan así la conquista de lo desconocido. Desde los pies en la tierra hasta la mirada en el cielo, la imagen como la necesidad de una victoria ante una derrota predestinada. Quizá para Lezama la fatalidad de la expulsión del paraíso engendra en el hombre poético la sed por reconquistarlo, porque existe una memoria estelar que se alimenta de las exquisiteces del mundo telúrico. El mismo autor nos dice acerca de la potencia perteneciente al *ethos*⁸⁶ del ser:

La potencia al aplicarse sobre un punto o al actuar sobre la extensión, lo hace siempre acompañada de la imago, unidad la más profunda conocida entre lo telúrico y lo estelar. Si la potencia actuase sin la imagen, sería tan

85Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 28.

86 Considero que Lezama utiliza la palabra de origen griego *ethos* para hacer referencia al acto poético. Así como utiliza *potens* para dar sentido a la potencia del acto, o a la posibilidad infinita que permite la poesía. O como el propio Lezama llama en otras ocasiones, la posibilidad de lo imposible. Por ende, *potens* y *ethos* son dos términos que Lezama suele usar con frecuencia en toda su obra.

*solo un acto autodestructivo y sin participación, pero todo acto, toda potencia es un crecimiento infinito, una desmesura, en el que lo estelar apuntala a lo telúrico*⁸⁷.

Por ello, respecto al personaje Oppiano Licario, Lezama explica brevemente el significado de Licario⁸⁸, expone: “*el ícaro, el intentador de lo imposible*”⁸⁹. En estos términos, el personaje mítico Ícaro o el personaje Oppiano Licario, son los liberadores del tiempo, ya que la idea de lo temporal debe desaparecer para darle fuerza a la posibilidad de la imagen y su persistencia en el infinito. Puesto en marcha el sistema poético, la oblicuidad de las causas desde lo incondicionado, y la desaparición del tiempo lógico, aparecen motivos suficientes para lograr las imágenes de la sobrenaturaleza, que toca las puertas de la conciencia, casi derribándola. De este modo, la imagen de lo paradisíaco, liberada de la idea del tiempo racional o cronológico, es lo que le permite a Lezama atravesar, cosmovisivamente, todos los tiempos, en la historia del mundo y hasta del universo. Se podría decir que el autor reemplaza con el concepto *tiempo infinito* a la idea de *causa-efecto* clásica, dándole a aquel concepto poético su fe en la oblicuidad (en la correspondencia universal o analogía del ser), la cual sólo podría existir sin las limitaciones del tiempo, por ello alude siempre a *lo incondicionado actuando sobre la causalidad*. Como veremos más adelante, en la vivencia oblicua, el tiempo racional que simboliza la idea del comienzo y el fin de las cosas, es irrelevante e innecesario, ya que vivencia oblicua responde a la oblicuidad del tiempo y el espacio, haciendo probable que esta idea sea lo que ilumine los albores de la imagen poética⁹⁰.

87Lezama Lima, José, “Confluencias”, *ob. cit.*, p. 445.

88Oppiano Licario es un personaje que aparece en los últimos capítulos de la novela *Paradiso*, más específicamente, éste aparece cuando muere el padre de José Cemí (personaje autorreferencial de Lezama). Luego Lezama titula la continuación de la novela *Paradiso* con su segunda novela *Oppiano Licario*. Dicho personaje viene a representar un padre espiritual en la vida de José Cemí.

89Lezama Lima, José, “Confluencias”, *ob. cit.*, p. 446.

90 Véase lo que explica Lezama acerca de sus dos novelas: “*Paradiso*, mundo fuera del tiempo, se iguala con la sobrenaturaleza, ya que tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza. *Oppiano Licario* quiere provocar la sobrenaturaleza”, en Lezama Lima, José, “Confluencias”, *ob. cit.*, p. 446.

Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, ésta es la frase del Génesis que resulta ser un punta pie inicial para la teoría que construyó Lezama respecto a su sistema poético. Lezama Lima vino a decirle al mundo, ya sea o no, desde su creencia religiosa, que el hombre no ha quedado solo en el averno terrenal, sino que le queda la posibilidad de la imagen, la cual lo podrá transportar al mundo de las deidades. Dentro de esta cosmogonía lezamiana, además de ser un canto de gracia, parece indudable que muestra a la poesía como portadora principal de este *potens*, y por medio de la misma, el poeta alcanzará sus fines, logrará destilar imágenes oníricas y delficas para entregar enigmas de una creación. Un génesis que se relaciona con el apocalipsis, con su interior significación respecto a la resurrección, signo que podría también corresponder al sentido oblicuo de la existencia⁹¹. Es decir, la posibilidad infinita de la resurrección y la correspondencia universal que simboliza lo unitivo.

Entonces podría verse a la poesía de Lezama como un árbol que crece hacia el cielo y extiende sus raíces hacia las profundidades, o una montaña que se arraiga a la tierra apuntando al cielo. Posiblemente, para el autor, el período católico es el que alcanza la gran plenitud de la poesía, apoyándose principalmente en la idea anagógica o vertical de lo telúrico y lo estelar. Lezama escribe:

*Pero es innegable que la gran plenitud de la poesía corresponde al período católico con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: La gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección*⁹².

De este modo, me veo obligado en adicionar al concepto de imagen, la idea de vacío, porque para que exista la gran imagen, es decir la resurrección o el sentido del ascenso, debe haber antes vacío⁹³. Esta fórmula, no sólo de raíces taoístas,

91 Véase el siguiente verso: "*Oblicuo toque a la extensión, penetra como cuchillada*", en Lezama Lima, José, "Los dados de medianoche", «*Dador*», *Poesía completa*, ed. cit., p. 397.

92 Lezama Lima, José, "La dignidad de la poesía", *ob. cit.*, p. 356.

93 Obsérvese la siguiente cita: "*La poesía es algo más misterioso que una dedicación, pues yo le puedo decir a usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen. Ese hecho fue para mí una conmoción tan grande que desde muy niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que*

específicamente desarrollada en el *Tao te ching*⁹⁴, se puede relacionar con diferentes conceptos, que se unifican bajo una ley universal para la visión de Lezama. El autor escribió acerca del vacío el siguiente pensamiento:

*Tanto en Lucrecio, como en Valéry, esa lucha del movimiento y el vacío, quieren resolverse en el símbolo de la marcha del pez que al avanzar por el dictado de sus impulsos instantáneos, desaloja un vacío; ¿será tolerable el vacío como huella de la marcha? Mientras Pascal dudaba porque creía que la naturaleza no sentía vivamente el horror al vacío*⁹⁵.

Por otra parte, vale remarcar que la muerte prematura del padre de Lezama, cuando él era niño, marcó una ausencia que debe haber funcionado como un ingrediente más para su búsqueda poética. Quizá, como lo propone el mismo autor, haya sido el ingrediente más importante del eros de la lejanía; no obstante, esa sal no sólo ha condimentado su plato de apetencia que es la poesía, sino más bien, ha sido su compañía para ingresar al colosal mar de la imaginación para evocar la imagen poética. Cuando el ser piensa en la muerte no ve nada, sólo vacío, inexistencia, entonces ¿cómo debe hacer el niño, Lezama, poeta, para atravesar esa inexplicable esencia? Sólo podrá entonces socavar la sustancia resurrecta que permite la imagen. De este modo si vida y muerte se unen en una misma esfera, Lezama escribe acerca de la transparencia creadora que tiene sus dos caras:

Hay la transparencia de la luz, pero existe también una forma de transparencia mediante la cual la muerte, lo sumergido, lo que se oculta en

mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable, tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen", en "Interrogando a Lezama Lima", *ob. cit.*, p. 11.

94Lezama hace frecuentes referencias al *Tao te ching*, libro de poemas escrito por el filósofo chino Lao tsé en el siglo V a. c. Donde expone su creencia del vacío y su importancia en la existencia es en el ensayo "La biblioteca como dragón", se pueden encontrar numerosas referencias a la filosofía taoísta o china en general, hecho que demuestra el dominio y conocimiento que tenía Lezama de las antiguas culturas, como él mismo explica acerca de este ensayo: "...Terminé otro ensayo de la serie sobre el "Sistema poético", se titula "La Biblioteca como Dragón", una evocación de la cultura china, situándola dentro del logro de sus fundadores de religiones. Terminar uno de esos ensayos significa comenzar otro, así me habré dado grandes golpes frontales contra las más importantes culturas", en Lezama Lima, José, *Cartas a Eloísa y otras correspondencias*, ed. cit., pp. 95, 96 y 321. También podría consultarse el poema de Lezama "El pabellón del vacío", «Fragmentos a su imán», *Poesía completa*, ed. cit.

95Véase: Lezama Lima, José, *Analecta del reloj*, ed. cit., pp. 113 y 114.

*la noche, llega hasta nosotros, y con la aspereza de la claridad en los dominios de la muerte, va perfeccionando esa sorpresa, que es el motivo de su aspereza, hasta volverla silenciosa, envolvente, viajera que siempre llega, esperador que siempre espera*⁹⁶.

Resulta atinada la idea del vacío (o misterio) para poder completarla con la imagen surgente; como una provocación al entendimiento racional, la estética de la nada⁹⁷ viene a cumplir su función: activa al pensamiento poético y, sobre todo, al compromiso por el misterio, no de develarlo, sino de adorarlo. Y esta devoción más que fanatismo ignorante, resulta ser una importante virtud de la sabiduría, ya que poder contemplar lo invisible ennoblece a los sentidos para comenzar a observar lo visible, o, en todo caso, la influencia de lo desconocido sobre lo conocido, o de lo estelar sobre lo telúrico. En un pasaje de *Paradiso* sobre el personaje Foción⁹⁸, Lezama describe un ambiente que habita el personaje, una habitación que expresa la idea correspondiente al concepto de vacío:

Subió las escalerillas de hierro que lo conducía al piso alto, que sólo tenía un cuarto grande, en tres de sus paredes estantería repleta de libros, su mesa de escribir con una estatuilla en bronce de Narciso, una jarra griega con un efebo desnudo que ejercita en unos compases de flauta, y el viejo sabio niño Lao Tsé, cuando después de escribir su libro sobre los dictados del cielo silencioso, se fue tripulando un búfalo hacia el oeste, que provocaba su risa de renovado ser naciente, en su reclamación de las

96Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 83.

97Lezama escribió acerca de la nada como concepto: "De la inseguridad espiritada del saber absoluto a la inseguridad de la nada. Unos grupos de personajes, que según Hegel, se llamaban «el espíritu que se sabe a sí como espíritu», «encuentra en su camino el recuerdo de los espíritus», de «la copa de este reino de los espíritus espuma para sí su infinitud», parecen preludear «el ser con los otros», «la ipseidad», «la libertad del otro desmoronada bajo mi mirada». Extraños personajes que danzan y se confunden, el espíritu absoluto en su totalidad y la nada frente al ser interrogándose. Del hegeliano «movimiento del Mismo», hemos pasado a la nada, en impulsadas espirales del humo. Pero en Hegel al menos existe un titánico esfuerzo, su equivalencia de espíritu concebido no agota nunca su contenido. Pero el nadismo de los infieles, presupone un nada polarizada, refractada, de donde, como en el caos originario van surgiendo de nuevo los monstruos y los nombres, la luna y el hilo infantil que la arrastra", en Lezama Lima, José, "Nadismos", *Tratados en La Habana*, ed. cit., pp. 156 y 157.

98El personaje Foción representa una de las tres patas que forman parte de la tríada pitagórica, triángulo que Lezama utiliza en *Paradiso*, a modo de *alter ego* y connotación filosófica, Foción-Cemí-Fronesis. Véase: Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 276.

*brumas. Cuando alguien lo visitaba, como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban, señalaba el Narciso y decía: La imagen de la imagen, la nada. Señalaba el aprendizaje del adolescente griego, y decía: El deseo que conoce, el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos. Parecía después que daba una pequeña palmada en las ancas del búfalo montado por Lao Tsé, y decía: El huevo empolla en el espacio vacío. Eso lo hacía Foción los días en que estaba para burlarse de los visitantes, con un poco de escenografía para aquellos, que, como él gustaba de decir, necesitan un primer acto con muchos personajes que tropiezan unos con otros*⁹⁹.

El pasaje seleccionado podría llevarme al primer poema de Lezama "Muerte de Narciso", donde el bello Narciso se contempla en las aguas hasta ahogarse en ellas y alcanzar el inicio de la nada. Es decir, inicio que le permite al autor poblar el poema de imágenes florecidas; flor de loto en el mito griego de Narciso, desde la visión mortecina del cuerpo y la natura que lo rodea. En este poema Lezama cumple con su objetivo, desde la idea del vacío, lo que Foción llama "*la imagen de la imagen, la nada*", en parte para darle ánima y movimiento al poema. Así también, en la precedente cita, la referencia mítica a Lao tsé fundamenta la inclinación de Lezama por lo invisible, lo silencioso, por el enigma y las sombras del misterio, su inclinación se aboca a lo desconocido para engendrar, desde éste, el reflejo de lo telúrico.

Al ser llenado el vacío se engendra en la visión, por medio de la transfiguración, un movimiento que suprime las medidas del tiempo para lograr, desde la imagen, un reconocimiento diferente de la historia humana; es de esta forma como el autor puede construir su idea de la imagen histórica que mencioné anteriormente¹⁰⁰.

Lezama desarrolló meticulosamente su teoría de la imagen, del *germen* de la imagen, de la semilla creadora, desde una perspectiva poética. Pero toda su teoría no ha sido

99Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 291.

100Consúltese la siguiente idea: "La imagen es la forma que en estas convergencias logra transponer el espacio y el tiempo de la situación en esa eternidad del círculo", en Ortega, Julio, "Aproximaciones a *Paradiso*", *ob. cit.*, p. 206.

una mera invención, sino que se ha apoyado en un profundo conocimiento de la filosofía. Lezama deja claras muestras del dominio cognitivo que tenía de la filosofía china, por ejemplo, fijando su perspectiva, principalmente, en el *tao*. Más específicamente, se centra en el nacimiento del *tao* con Lao tsé, el cual surge después de *El libro de las mutaciones*, representado en la figura de Fou Hi. Lezama engendra de esta comparación una dirección que va desde la cacería patriarcal hasta la fecundidad matriarcal, viendo en el primero la búsqueda del chino por separar tierra y cielo, y, al segundo, como la búsqueda para volver a unirlos. En este erudito pasaje de Lezama sobre la filosofía china podemos esclarecer el contraste propuesto por la idea establecida por el autor:

De tal manera que situado Fou Hi en el tercer milenio antes de Cristo, el chino precisa en él, la aparición de la cronología, la separación de cielo y tierra, de lo mítico y lo histórico, la lejanía como imagen de lo creador. El número y el hálito, la esfera y el Gran Uno, los instrumentos musicales de madera y de seda, la línea que mantiene y la que se quiebra, lo que expresa el espacio vacío, todo eso en el chino es acto naciente, es lejanía y es imagen. Tres mil años antes de Cristo, el chino logra la separación de la tierra y cielo, toda su historia posterior es el afán de llevar de nuevo la tierra al cielo por la imagen embrionaria¹⁰¹.

De aquella marcha del *no ser al ser*, de *la lejanía a la imagen*, de la separación de cielo y tierra hasta su unificación, de la aparición del tiempo hasta su desaparición, es aquí donde nace la *nova*, como plantearon los taoístas, desde Lao tsé a Li po, el vacío es la fuente de todo, o acaso el *tao*. Bajo esta perspectiva, si cielo y tierra han sido separados ¿qué hay en medio? Si hay vacío debe ser llenado y la única forma de hacerlo parece ser unificando cielo y tierra, y, en términos de la poética de Lezama, la única posibilidad para lograrlo es utilizando la imagen como mediadora entre lo

101Lezama Lima, José, "La biblioteca como dragón", *ob. cit.*, p. 112.

telúrico y lo estelar. Por ello, Lezama busca fijar sus pupilas sobre lo telúrico para comenzar a darle su fotosíntesis estelar.

Por consiguiente, el *tao* es tan antiguo como presente, y parece tener una eficacia inexorable para la teoría de la imagen que el autor fundamenta desde diversas vertientes, por ejemplo, desde el arte de la pintura también, a lo que cabe agregar que fue un arte sobre el cual Lezama ensayó con mucha frecuencia, como puede comprobarse en *Oppiano Licario*, por ejemplo, en los diálogos platónicos sobre el Aduanero Rousseau. Lezama observa en el espacio cultural chino y su arte del siglo XV y XVI una especial conexión del arte con la filosofía taoísta: “*En esa especial situación de la cultura china, donde lo real se une con lo extratemporal, tenía que ser en la pintura donde lograría expresarse con más plenitud*”¹⁰². Posteriormente alude:

*sus temas de frecuencia botánica, ramajes sobre un lago o flores que despiertan la codicia de los insectos, progresiones de alas o cascadas inmóviles, torbellinos que luchan con líneas isométricas, buscando siempre el apoyo de símbolos ideogramáticos, glorietas, castillos*¹⁰³.

Posteriormente, se observará en *Dador* un reflejo de lo explicado aquí, especialmente aquella *frecuencia botánica* de la cual Lezama abunda en su poesía como un claro ejemplo de su búsqueda interminable de la imagen estelar, proveniente del silencioso vacío de la contemplación y quizá de lo que él llamo *la espera*.

El eros de la lejanía

El eros de la lejanía, categoría poética propuesta por Lezama, será estudiada a través de tres conceptos: la lejanía de lo desconocido, la lejanía ancestral y la lejanía carnal. La primera corresponde a la percepción de la realidad sobrenatural, al conocimiento poético y espiritual del ámbito desconocido y hechizado. La segunda, la cual se puede

102 Lezama Lima, José, “La biblioteca como dragón”, *ob. cit.*, p. 119.

103 Idem

también emparentar con la primera, responde al mundo de los muertos, los ancestros, los familiares, o el ancestro original (o andrógino), que vienen con sus voces del otro lado, de un tiempo perdido, o paradisiaco; y la tercera nos permite interpretar un tipo de distancia que denota lo sensorial y corporal del mundo de los sentidos.

Lezama, en su juventud, viajó a Jamaica, más precisamente a Montego Bay, lugar al que le dedica un poema en su obra *Dador*. Extraeré unos versos de este poema -que para Vitier encarna una "invención verbal de lo inaudito"¹⁰⁴-, en el que Lezama a modo de recuerdo amniótico, evoca el denso paisaje salvaje del lugar:

*Las laminadas y perseguidas cinturas de los cocoteros,/ mordisqueadas
por el tuétano sombroso despertado en la bahía,/ lanzaban la chispa que
coloreaba la distancia para el Eros/ del insecto y su laberíntico azar de
polen y arenas. / La erótica lejanía denomina la mecida extensión de lo
estelar*¹⁰⁵.

Porque lo estelar no es sólo la simbología etérea, lo paradisiaco y el cielo, sino también el averno y lo que se podría denominar como el subsuelo de la conciencia, o la mismísima naturaleza (o inframundo). La noche es el ámbito donde el encuentro con lo lejano o lo desconocido se torna erótico y placentero, donde el miedo y el terror se vuelven compañías inseparables. La idea de la lejanía y el contacto con lo invisible, el pasaje de lo real telúrico o lo real estelar es lo que explora la poesía de Lezama. En el ensayo "Confluencias" el autor expone su pensamiento acerca de su

¹⁰⁴Vitier, Cintio, "Introducción a la obra de José Lezama Lima", *Obras 4. Crítica 2*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001, p. 327. Por cierto, en este ensayo Vitier realiza algunas referencias muy breves pero significativas a poemas de *Dador*, p. 331.

¹⁰⁵Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", «*Dador*», *Poesía completa*, ed. cit., p. 272. En Viter, Cintio; García-Marruz, Fina, "La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo", VV. AA., *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, dice Vitier: «Los dos brevísimos viajes que hizo, uno a México y otro a Jamaica, aunque en este último, que le inspiró "Para llegar a la Montego Bay", dijo haber visto unas fuentes que eran como "las carcajadas de la naturaleza", le dejaron una impresión de terror», p. 81. También en "Introducción a la obra de José Lezama Lima", *ob. cit.*, p. 345, Vitier, a propósito del *espacio gnóstico*, escribe: "es también el que provoca las carcajadas de la naturaleza que Lezama oyó en las fuentes de Jamaica (origen de «Para llegar a la Montego Bay»)". A este importante poema de *Dador*, se refiere también Julio Cortázar en su ensayo "Para llegar a Lezama Lima", en *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit.

visión de la noche y el contacto con lo desconocido; observa a su perro ahuyentando moscas invisibles, ladrando a seres que no se ven:

*En la noche tiene enemigos invisibles que continúan fastidiándolo. Sus reacciones coléricas anteriores no dependen del homólogo de sus motivaciones diurnas. No depende en la noche de motivaciones, sino, sin saberlo, está engendrando innumerables motivaciones en la piel de la noche que me cubre*¹⁰⁶.

La noche representa el ámbito desconocido, y, dentro de estos parámetros, la categoría propuesta por el autor, el eros de la lejanía, es donde toma impulso¹⁰⁷. La lejanía de lo desconocido, aquello que viene del mundo invisible o estelar y produce el eros en su contacto con lo real, o que en otras ocasiones gusta Lezama de llamarlo *el soplo*. Esa unión estelar y telúrica es lo que inspira al poeta a producir la imagen que invade y libera el ascenso de la metáfora para producir la mayor imagen, la resurrección, y, por sobre todo, *el sueño de una doctrina*, la poesía.

Entre todos los significados que implican la intención del contacto con lo desconocido en Lezama, el contacto con los muertos, es decir con los ancestros, es de crucial importancia¹⁰⁸, como expone el autor en el siguiente ejemplo:

...Dile [se refiere a su sobrino Orlandito] que continúe pintando y mandándole cosas a su tío de la lejanía, al que no conoce, pero que lo quiere como si lo tuviera a su lado todos los días. Y así es el mundo

106Lezama Lima, José, "Confluencias", *ob. cit.*, p. 438.

107Léase con atención la siguiente cita: "La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser noche. La reducción –que compruebo– es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrillo, me decía: estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella: Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. Yo me decía, no es una pesadilla, más lentamente, pues puede ser que esté alucinado, pero al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad", en Lezama Lima, José, "Confluencias", *ob. cit.*, p. 438.

108Consúltese los primeros capítulos de *Paradiso*, donde el autor recrea parte de la biografía y pensamiento de sus familiares.

*profundo donde no hay distancias. Es lo que yo he llamado muchas veces el "Eros de la lejanía"*¹⁰⁹.

En su novela *Paradiso*, el autor recompone escenas que evocan a sus antepasados, especialmente los primeros capítulos, donde les da una voz y una personalidad marcada a cada uno. Sus recuerdos de la infancia vienen aquí a representar esa lejanía de los que ya no están en su vida; en sus imágenes va recomponiendo a cada personaje de su familia. De la misma manera que Lezama lo observaba en el poeta cubano Juan Clemente Zenea (1832-1871)¹¹⁰, se puede ver en Lezama.

No es sólo el recuerdo de sus semejantes ancestros lo que mantiene viva la voz de cada uno de los personajes en *Paradiso*, sino la vivencia con cada uno de ellos, o la propia imaginación que entreabre las posibilidades alcanzadas para interpretar el pensamiento de cada uno. La conexión con los muertos, con los muertos de la familia más precisamente, como si estos fueran santos protectores, como acostumbraban los romanos, que rezaban a un altar donde cada miembro de la familia que había muerto (los *lares* o dioses del hogar) tenía una representación santificada en unos pequeños muñecos de arcilla. Allí, en ese altar, los familiares como santos cuidaban del destino de los personajes¹¹¹. No se sabe con exactitud si Lezama se ha apoyado en su recuerdo racional para dedicarle en *Paradiso* un gran número de páginas a muchos de sus familiares, pero sí se puede pensar que el poder imaginativo del autor lo ha llevado a reconstruir cada una de las experiencias de sus familiares, que en la novela serían los ancestros del personaje principal José Cemí¹¹². Un ejemplo más claro en

109Lezama Lima, José, *Cartas a Eloísa y otras correspondencias*, ed. cit., p. 161.

110Dice Lezama: "*En Zenea su fata morgana la encontramos en la reminiscencia de su Eros infantil*", en Lezama Lima, José, "Juan Clemente Zenea", *La cantidad hechizada*, ed. cit. Por cierto, en este ensayo Lezama desliza una frase que puede servirnos posteriormente para, bajo esa insinuación, comprender parte del sentido de los personajes "enmascarados" del primer poema en prosa de *Dador*: "*Ya sabemos desde los griegos que todo lo que se oculta, se diviniza*", p. 312. Es a lo que alude también Cintio Vitier cuando dice que "todo ocultamiento es de raíz sagrada"...

111Lo mismo parece hacer Lezama cuando escribe sobre sus ancestros en *Paradiso*, con tal precisión que pareciera haber recopilado información detallada, o acaso haber entrevistado a cada uno de ellos para que les cuente anécdotas y detalles de su infancia.

112Expresa Lezama: "*El tiempo como una sustancia líquida va cubriendo, como un antifaz, los rostros de los ancestros más alejados*", en Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 78.

Paradiso se puede encontrar en lo que parece ser un recuerdo nítido de la imagen de su padre el día de su funeral, detalla el autor:

*Y sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si se alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada*¹¹³.

Lo que llamo la lejanía ancestral, no la expresa Lezama sólo por medio de sus familiares, sino también a través de personajes, principales o secundarios, que participaron en el devenir de la historia humana. Como he dicho anteriormente, el autor ha dedicado muchas de sus páginas literarias a pintores o pensadores de épocas anteriores; en este caso la *confluencia* del eros de la lejanía se expresa entre el mundo de la pintura y el mundo de la poesía. Por ello, en muchos de sus ensayos, Lezama realiza un repaso de un gran número de artistas. A modo de ejemplo, citaré un pasaje de Lezama, donde describe su interpretación del rostro del personaje de un retrato y realiza una comparación entre dos pintores que utilizan el mismo personaje y el mismo rostro para retratar:

Contemplemos ahora el retrato del rostro del canciller Rolin por Van deir Weyden. El rostro parece ser el de un típico señor feudal, que mezcla los torneos y los juramentos, el pulso de las preocupaciones del gobierno con las más severas amonestaciones ascéticas. El rostro es torvo, muy severo, reconcentrado como el de un halcón antes de volcar su energía; comparémoslo ahora con otra de sus posturas en el cuadro de Jan Van Eyck, Madonna del canciller Rolin. La presencia de la Virgen no altera en nada el rostro del Canciller, torvo e indeclinable. Sin embargo, en el cuadro de Van Eyck, hay como un brillo alegre, como si el mismo hombre estuviese contemplando el misterio que se le avecina. ¿Qué es lo que nos

113Idem, p. 162.

*ha ayudado en el mismo canciller a muy radicales diferenciaciones? Captamos enseguida que el centro del cuadro es el niño, el infante que va hacia su destino. Es una nueva visión que modifica al hombre y sin alterar las señales externas de su rostro, el canciller está como penetrado de otra luz más alta, que lo modifica y lo lleva a nueva vida*¹¹⁴.

La pintura, los retratos y los rostros son interpretados según el artista de ocasión. En este caso, Lezama hace una diferenciación entre ambos pintores, producto de la utilización de técnicas diferentes respecto al uso de los colores, las sombras y la luz, pero ambos artistas se inspiran en la misma imagen o identidad del personaje en cuestión, es decir, una imagen actuando en la historia desde diferentes perspectivas. No sólo por ello he utilizado dicho ejemplo, sino también para observar la preferencia que el autor tiene por el arte, su conocimiento, y, principalmente, su inclinación hacia personajes de la historia. No son sólo los personajes más importantes de la historia lo que le interesa a Lezama, sino también personajes retratados, personajes que no son tan conocidos. Claro está, que el objeto del pasaje extraído recae principalmente en los artistas holandeses, pero también queda implícita la interpretación que hace el autor sobre el personaje retratado. Además de darme cuenta del conocimiento que tenía Lezama, no sólo de la pintura holandesa, sino del arte en general, pude reconocer la utilización de retratos vivos de personajes que vienen del mundo de los muertos, donde revuelve Lezama los cimientos de un cementerio empolvado de vida estelar.

La lejanía de un cuerpo¹¹⁵ puede ser visible e invisible; se quiere decir que un tipo de lejanía podría ser lo desconocido sobrenatural, pero hay otra faceta de lejanía que refiere a la conocido y deseado pero no obtenido. La lejanía de otro cuerpo deseado pero no posible; en este caso, me refiero a un ámbito que podría tener que ver, entre

114Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 212.

115Para una mejor comprensión, obsérvese el pasaje donde aparece esta cita: "La lejanía del otro cuerpo", en Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 219.

otros motivos, con la vida personal de Lezama, su homosexualidad¹¹⁶ y a lo que llamo la lejanía de lo carnal. Hago esta acotación porque en *Paradiso y Oppiano Licario* existen fragmentos donde el autor hace referencia a lo mencionado. Las descripciones de situaciones sexuales o de deseo sexual no son constantes, pero aparecen intercaladamente, ya sea en las aventuras sexuales de Farraluque¹¹⁷, o el deseo oculto de Fronesis por Foción¹¹⁸ y, a la inversa, siendo Cemí el punto medio de ambos, situación en que la lejanía carnal con su erotismo se expresa en mayor medida¹¹⁹. Pues la ausencia o la imposibilidad producen este tipo de *eros de la lejanía carnal*, la necesidad imperiosa y deseosa del otro cuerpo que no está; por ello, en *Paradiso*, el autor expresa: “Existe el eros de lo que se nos quiere escapar, tan fuerte como el conocimiento sexual de la ausencia”¹²⁰. Eso que se nos quiere escapar correspondiente a lo inasible, es la sensación de lo carnal también, de un conocimiento carnal, por ello, lo conocido y lo desconocido tienen su connotación sexual, copulan, entre conocimiento y ausencia.

También hay numerosos pasajes donde Lezama describe situaciones sexuales con un imperioso misticismo, cada situación sexual es así una forma de viaje a la naturaleza del cuerpo humano y su perfección. Como un artesano, en estos pasajes, Lezama describe a los cuerpos con siluetas y formas al estilo de las estatuas griegas, puntualizando en la perfección de la geometría física. Así como las descripciones del falo son constantes; como una adoración, Lezama asemeja en diferentes situaciones al falo como un árbol, lo que conllevaría simbólicamente a la conexión de lo estelar y el *potens*. En muchas ocasiones está presente el deseo sexual de los personajes pero

116 Para consultar acerca de la idea sobre la homosexualidad en *Paradiso* se recomienda: Ortega, Julio, “Aproximaciones a *Paradiso*”, *ob. cit.*, p. 211.

117 Personaje que aparece en los primeros capítulos de *Paradiso*. Principalmente Lezama describe las aventuras sexuales del adolescente Farraluque. Véase: Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., pp. 204-205.

118 Se recomienda analizar el relato de Foción sobre la homosexualidad en Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., pp. 251-252. O también el lector puede consultar la reflexión de Fronesis sobre la homosexualidad en Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 246.

119 El lector puede consultar en la nota al pie número 11, donde se explica la siguiente cita: “*Los cuerpos en la lejanía*”, en Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 475, que proviene de la p.88 de la novela.

120 Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 118.

también existe una especie de ascética¹²¹ que imposibilita el acto, especialmente en las referencias homosexuales, ascética que de algún modo produce este erotismo de la lejanía carnal que vengo tratando. Otro ejemplo muy ilustrado en *Paradiso* es la escena en que Fronesis utiliza una camisa y la corta en forma de triángulo, precisamente para tapar el cuerpo de Lucía y dejar la abertura de su vagina, lo que permitirá la penetración y lograr así un eros de lejanía carnal.

...la necesidad de alejar o "lejanizar" el sexo para tener, paradójicamente, acceso al placer sexual, alcanza en todo este pasaje su máxima ilustración. No sería difícil obtener consecuencias analógicas relacionadas con el acto de escribir. Tampoco este parece posible o deseable, en el mundo lezamiano, en cuanto posesión directa de una realidad conocida y reconocida. Lo apetecible (incluso concupiscible) de la realidad consiste en ser el encubrimiento de algo desconocido que se escapa y se oculta y que es lo que tiene que ser poseído mediante un lenguaje sistemáticamente indirecto, atípico, imprevisible, autoirónico en la preservación misma de su inocencia y de su voracidad erótica¹²².

Se puede encontrar este tipo de proceso de *lejanizar* en algunas circunstancias donde se expresa el deseo homosexual de los personajes principales; Fronesis y Foción parecen girar como en una órbita donde encontramos al centro a Cemí, el sol. Entre estos tres personajes hay una atracción que va más allá de la amistad, una atracción que simboliza la androginia original¹²³.

Debo aclarar también que hay numerosos pasajes donde el sexo se expresa en su totalidad, y no parece haber este tipo de lejanía carnal, sino por lo contrario, existe

121Puede consultarse acerca de la idea de erotismo y ascética en Ortega, Julio, "Aproximaciones a *Paradiso*", *ob. cit.* p. 210.

¹²² Ortega, Julio, "Aproximaciones a *Paradiso*", *ob. cit.*

123Véase la siguiente exposición: "Ese recuento reúne lo substraído de una poesía cuya apertura es el Eros: Amor-muerte, unidad directriz y mística, sabiduría y memoria, pitagorismo o simbolismo, y la imagen a partir de la androginia original", en Ortega, Julio, *ob. cit.*, p. 214; o también la siguiente afirmación: "la poesía tiene su origen en el Eros, que es su impulso de conocimiento incorporativo, por eso el lenguaje es una sobrenaturalidad en el nuevo espacio que inaugura", en Ortega, Julio, *ob. cit.*, p. 213.

una animalización del sexo, especialmente representada en el personaje fálico Farraluque; dicho personaje representa una combinación entre la belleza adolescente de un Adonis y el salvajismo primitivo del dios Pan, con su característica potencia sexual¹²⁴, como símbolo de la potencia creadora en que lo estelar copula con lo telúrico.

La vivencia oblicua

Por otra parte, en lo que respecta a la categoría poética nombrada por Lezama como la vivencia oblicua¹²⁵, se puede decir que, simbólicamente, tanto la cruz como la estrella o acaso un copo de nieve, o los corales del mar, comparten similitudes en lo tocante a su materia física, pero en la poética de Lezama son símbolos que representan lo horizontal y lo vertical; los dos mundos conectados por la vivencia de la transfiguración producida por el poeta, por la experiencia del viaje entre este mundo y el *otro* mundo; al ir y venir sobre ambos conceptos, el hombre y su *ethos* es visto como una metáfora donde las causalidades pueden ser inexplicables o acaso indirectas o incondicionadas; categoría poética¹²⁶ de la cual Lezama expone:

...Aclarando todo lo posible en esa dimensión sagrada o aterradora, el acto primigenio actúa en A, supongamos cristales brasileiros para configurarse en B, cuchillos de obsidiana. Es decir, el hombre actuando dentro de esa región del ethos se presenta siempre como una vivencia oblicua, como una metáfora que genera un móvil incesante entre A y B, entre acto primigenio y configuración, entre situación simbólica y espacio

124El lector debería consultar como Lezama describe el falo de Farraluque, en Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 200.

125Lezama expreso acerca de la vivencia oblicua: "Lo que me gusta y sorprende son las inauditas tangencias del mundo de los sentidos, lo que he llamado la vivencia oblicua, cuando el timbre telefónico me causa la misma sensación que la contemplación de un pulpo en una jarra minoana. O cuando leo en el Libro de los muertos, donde aparece la grandeza egipcia en su mayor esplendor poético, que los moradores subterráneos saborean pasteles de azafrán, y leo después en el diario de Martí, en las páginas finales cuando pide un jarro hervido en dulce con hojas de higo", en "Interrogando a Lezama Lima", *ob. cit.*, p. 33.

126Consúltense las referencias a la vivencia oblicua, en Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *ob. cit.*, pp. 26 y 27, y en "Confluencias", *ob. cit.*, pp. 445 y 446.

*de encantamiento o hechizo. Así como en toda extensión tiene que surgir el árbol, en aquel paréntesis que abarca acto primigenio y situación simbólica por una parte, y configuración o espacio hechizado por la otra, tiene que surgir fatalmente el acto del ethos...*¹²⁷

De este modo, lo que el autor ha llamado la vivencia oblicua es precisamente la relación que realiza la poesía entre los dos polos, el desconocido y el conocido. Para el autor existe una conexión incondicionada entre diferentes puntos del universo, o, como dije anteriormente, una correspondencia universal. Si debo pensar en un ejemplo para explicar este concepto, podría imaginar que una piedra depositada en la tierra puede ser un antiguo resto de una estrella extinguida, que ha expulsado otras piedras semejantes para formar luego un nuevo planeta, como si todo tuviera una causalidad que puede incluso rozar la fatalidad, al modo minimalista¹²⁸. Más claro es el ejemplo que usa Lezama expuesto en la voz de Oppiano Licario: “*Como si con el meñique raspáramos un caracol, aunque también la marea alta donde estaba la luna*”¹²⁹. Aunque, debo aclarar que la diferencia de la vivencia oblicua con el minimalismo, podría encontrarse en que el minimalismo tiene una inclinación a lo trágico y fatalista, en cambio en Lezama, su vivencia oblicua responde a la sobreabundancia y a la gracia; otra diferencia, aunque más sutil, radica en que Lezama va más lejos con su idea de la causalidad, posiblemente su idea de la vivencia oblicua busca partir del sin sentido para crear un sentido; de un imposible para hacer posible; seguramente con un alcance de lo metafísico, existiendo así una hermandad divina entre la naturaleza y el universo, una semejanza incuestionable que brota en la tierra ante cada destello de sol o acaso ante cada nuevo diluvio que permita fertilizar la tierra para un nuevo nacimiento hacia lo estelar. Lezama dice:

...Apenas puede la causalidad operando sobre lo incondicionado, llegar su apresamiento y conjugación. Tiene necesidad de un instrumento que

127Lezama Lima, José, "La dignidad de la poesía", *Tratados en la Habana*, ed. cit., pp. 385 y 386.

128Shakespeare enseñó su estilo minimalista en su legendaria frase de su obra Ricardo III: *¡Mi reino por un caballo!*

129Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 115.

*muestre una delicadeza serpentina, no esperada, abridora de una brecha por el asombro tumultuoso. Ahí nos llega la vivencia oblicua, que parece crearse su propia causalidad...*¹³⁰

Además, la idea de la causalidad a la que hace referencia con la vivencia oblicua, es metafórica, no es un desencadenamiento racional de causas al modo aristotélico, sino es el encadenamiento relacional de puntos que aparentan estar distantes, que, en apariencia, no tendrían nada que ver entre sí¹³¹. La vivencia oblicua ha sido llamada también por Lezama como *la causalidad de las excepciones*¹³², y como expone Lezama en la última cita que elegí, "*parece crearse su propia causalidad*".

Cabe preguntarse entonces: ¿es la poesía de Lezama una vivencia oblicua? ¿Es *Dador* una referencia activa a la vivencia oblicua propuesta por Lezama? El *Dador* que *dona* el *don* de la creación y el conocimiento, pero a la vez esconde el reto de la pérdida que entregará en la misma naturaleza de la manzana (recuérdese el pecado original); *el averno y sus figuraciones abismales oblicuamente entrelazadas con lo estelar...* Parece ser la poesía de Lezama una vivencia oblicua permanente, una *causalidad excepcional*, como la vislumbre de la estela de fuego que vio Colón en el aire sobre los mares¹³³.

130Lezama Lima, José, "Preludio a las eras imaginarias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 26.

131Podría considerarse la similitud del aleph borgeano, donde todos los puntos se conectan en un solo punto.

132Lezama además de ejemplificar esta categoría poética con otros ejemplos, lo ejemplificó con gran elocuencia cuando nos escribió acerca de Napoleón sobre su estilo naval de batalla terrenal y su debilidad en el campo de la batalla naval: "*Esa gravedad que cobra la enterréplica, como si tuviese que ser esperada en la propia imposibilidad de su arribada, encuentra en esa propia línea de vivencias oblicuas, que el genio de Napoleón no actuaba en el mar, sino paradójicamente se destapaba terrenalmente, es decir, sus batallas terrestres estaban regidas por movimientos de escuadras navales. Esa oblicuidad de su genio lo llevaba a librar en tierra batallas navales, y las ordenes navales que fracasan en Trafalgar se despliegan en Wagan*", en Lezama Lima, José, "La dignidad de la poesía", *ob. cit.*, p. 351.

133 Véase el poema en prosa: "Resistencia", «La fijeza», *Poesía completa*, ed. cit., pp. 190-192. Escribió Lezama: "Entonces... En esta noche al principio della vieron caer del cielo un maravilloso ramo de fuego en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas (*Diario de navegación*, 15 de Setiembre 1492). *No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia*", pp. 191-192.

Podría decir también que se encuentra una utilización de la conexión pitagórica en que dos acciones engendran un nuevo acontecimiento en otra historia o secuencia¹³⁴; como una parábola que representa la correspondencia universal y el infinito, es una vivencia más que una experiencia porque para el poeta este proceso es constante en cada detalle contemplado. Lezama dice acerca del pitagorismo:

...El pitagorismo vuelve a tocar la raíz de la poesía, no tan sólo desde el punto de vista del ritmo matemático, sino del acusmático o verdades mantenidas por la tradición oral, que se relaciona también con la pistis, formando el cuerpo ancestral de la fe¹³⁵.

Bajo la lupa observadora de la sensibilidad poética, los sentidos se abren para encontrarse con la sublime identificación con la naturaleza que guiará al poeta a reencontrarse con la divinidad perdida u olvidada. El reencuentro con el Uno (o el ser superior que todo lo unifica) se expande como un magma sobre la capacidad sensorial y perceptiva de esta poética, adquiriendo el poder de la imagen y de las transfiguraciones¹³⁶.

134Cortázar hace una precisa selección de citas sobre *Paradiso*; entre ellas expone una donde Lezama ve como el espacio gnóstico al árbol, el hombre y la ciudad, y en ese triángulo ubica al ser: "*El hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza*", en Cortázar, Julio, "Para llegar a Lezama Lima", *ob. cit.*, p. 160.

135Lezama Lima, José, "Cantos de Cintio Vitier", *Tratados en La Habana*, ed. cit., p. 159.

136Vale aclarar que la vivencia oblicua tiene un sentido similar al que tiene el llamado *efecto mariposa*.

Capítulo II. La recepción de *Dador*

1

A pesar que existe un escaso corpus de ensayos escritos sobre *Dador*, los ensayos procedentes permiten a cualquier investigador aproximarse a un mejor entendimiento del poemario. Fina García-Marruz, quien conocía personalmente a Lezama, y fue quien escribió el primer ensayo sobre la obra, “Por *Dador* de José Lezama Lima” (1961)¹³⁷, otorga una gran variedad de pistas para la comprensión de este libro, que ha sido catalogado de enigmático en algunas ocasiones. De este modo, la propia

137Es conveniente transcribir la interesante carta que le escribió Lezama a García-Marruz, al leer este texto sobre su poemario, fechada en junio de 1961. Véase: Lezama Lima, José, *Como las cartas no llegan...*, Introducción, selección y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Ediciones Unión, 2000, pp. 95-97. El ensayo se publicó originalmente en *Cuba en la UNESCO*, La Habana, diciembre, 1961, pp. 258-277, y luego se reprodujo en *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit. A continuación, la carta: “*Qué comprensión, querida amiga, dentro de nosotros, qué manera de situarse dentro de una poesía, y estar en sus centros de impulsión. // Qué regalada fiesta para darnos alegría y reto. Es como si al avanzar por el aire que cubre la tierra, mirásemos hacia atrás y al encontrarnos con su mirada se nos diese ya el fragmento que nos falta para llegar a donde se comienza. El otro día le prestaba atención a la risa de su hijo mayor, y me parecía que en ese mejor encuentro de ustedes (Fina y Cintio), se levantaba la casa pequeña en lo alto de grandes rocas, donde podíamos transcurrir. Lo que queremos siempre es reproducir la casa completa en el valle de Osiris, el de la muerte. Si nos morimos en la muerte, es la enseñanza de los egipcios, volvemos a vivir. El que está muerto en la muerte, vive, pero el que está muerto en la vida, es la única forma para mí conocida de la vida en su turbión, en su escala musical, en su fuego cortado. Así, una amiga como usted, me da la visión doble, la presencia dual absoluta donde estamos muertos en lo que hemos visto, pero hemos visto. Lo que hemos visto en esa región relámpago de cacería. Esa penetración, aunque sea en la costumbre, es su plenitud anillada. Es el momento en que la ardilla blanca sube por el árbol azul, cuando el ciervo y el faisán ven absortos saltar el delfín. Ahí, Dios se sabe más cerca del hombre. El precio de la eternidad es ese silencio en que Dios no puede conversar con el hombre. Sorprender también ese silencio. Apuntalarlo en la nieve. Todo detrás de la lluvia, ese algo. Se mueve la poesía, oscuro movimiento de ese algo. // Desde que el padre José Martí decidió alzarse al mayor esplendor que ha sido nuestro, la sangre corrió hacia el lado del espíritu. Nos dejó la sangre como escala de Jacob, que ascendía con el sentir de las plantas y el vivir de los animales inocentes. La costumbre del aire, donde lo inmenso penetra en la caja pequeñita. Y la sombra, inapresable, en busca del punto hecho por el hombre. Eso es lo que hemos tenido, lo verdadero nuestro. La poesía escrita, que es una sombra que busca, que sale por la alquería o por el salón de baile, la sombra que sonríe indescifrablemente al caer en las trampas frágiles hechas por el hombre. // Durante muchos años soñé con que usted escribiese sobre mi poesía. Ahora, al ver en qué forma se acerca a mi punto, a mi caja pequeñita, hace que yo la sueñe a usted. Una evaporación de todos nuestros sentidos, es un sueño. La felicidad de nuestro idioma., hace que la palabra reconocimiento, sea gracia y sea misterio. ¿Existen las gracias sacramentales? Eso es lo quedado en mí hacia la dignidad de su persona. // Suma en la suma. Ud. ha hecho aumentar mi fe, por eso mi reconocimiento queda como una trenza japonesa. // José Lezama Lima”.* Para un trabajo futuro, habría que considerar, aunque desde una perspectiva más abarcadora que la de la presente tesina, algunas ideas de García-Marruz que también toman en cuenta a lo telúrico y lo estelar, pero ya funcionando en toda su obra y en su pensamiento poético; tal es el caso de su ensayo “La poesía es un caracol nocturno”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, ed.cit., pp. 243-276.

autora ha analizado *Dador* como un libro hermético¹³⁸, y acerca de los tópicos interpretados de la obra afirma:

Se inserta así el libro en el reino de las inscripciones, de lo jeroglífico, de lo que, como en las antiguas culturas perdidas o en lo aborígen americano, trae con el limo de lo hermético, las primicias de una comunicación por el ornamento, las figuras esquemáticas o la danza. Miremos las destrezas, artes y movimientos de estas figuras iniciales. Lo hierático ¿es la tenaz voluntad de lograr una detención frente a la muerte, de conjurar lo sucesivo con lo geométrico eterno, la búsqueda de otra imantación? Se nos anuncian ya los temas: el sueño, la danza y la muerte¹³⁹.

Además, la autora añade, según su interpretación, quién o qué puede representar *Dador*: “Simplemente recordamos que éste es uno de los nombres que se da al Espíritu Santo, el que consuela, el que viene a sustituir el cuerpo como presencia por la lengua de fuego, el que busca nuestro vacío por otra integración”¹⁴⁰. Pero así también, no deja pasar por alto su criterio sobre la poesía, aspecto que se vuelca de lleno sobre la obra interpretada: “Quien no sepa que en todo poeta hay un inquiridor genial poco ha visto en la poesía. No es el inquirir filosófico, es la sospecha que se abre como un relámpago.”¹⁴¹ Visto que *Dador* expone una multiplicidad de sustancias, formas y figuras que se tornan entre sí como en una mismísima danza, García-Marruz expone: “Lo semejante no es lo homogéneo. Lo plural, lo diverso, no se opone a la semejanza”¹⁴².

Por ende, según la autora, en *Dador*, la idea de la semejanza no se encuentra en un homogéneo sentido de formas, sino al contrario, y nos hace entender que en la obra de Lezama la heterogeneidad de fauna y flora, como de culturas e historia,

138Consúltase el pensamiento de Lezama acerca de esta frase que usa en *Paradiso*: “La fiesta de los trovadores herméticos”, en Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. cit., p. 454, ver nota al pie 46, p. 536.

139García-Marruz, Fina, “Por *Dador* de José Lezama Lima”, *ob. cit.*, p. 107.

140Idem, p. 108.

141Idem, p. 109.

142Idem

corresponde a la identidad del ser humano con lo etéreo. Es decir, la sobreabundancia, con todos los aspectos disímiles que la integran; por ello, en un verso de "El coche musical", dice: "La semejanza no coincidirá con lo homogéneo"¹⁴³. La sobreabundancia está dotada por el guiño estelar de los dioses, por ende, es la que permiten una conexión directa con el espacio invisible y desconocido, sin que por ello se pueda encontrar una explicación lógica y racional sobre la *otra realidad*. En estos términos, el poeta alcanza a visionar y percibir, como a sentir, la presencia de lo desconocido pero nunca puede dismantelar el misterio que le otorga el ámbito "irreal". Por ello García-Marruz, citando a Lezama, afirma: "Lo creado está en el misterio de la sobreabundancia"¹⁴⁴.

Y para García-Marruz esa sobreabundancia que explora lo sobrenatural y desconocido, no es una angustia de vacío por la inexistencia, sino al contrario, un canto a la vida (y de paso realiza una de las más certeras valoraciones del barroquismo lezamiano):

Esta poesía tachada de oscura, de hiperbólica, de excesiva, nos da de pronto algo poco frecuente en los predios abusivamente líricos de la poesía, la corporeidad de las cosas. Las vemos como una netitud que parece que se toca. No su interpretación, no su comentario, sino su cuerpo que no precisa ser comprendido. ¿Quién comprende una silla, a un frutero, a un astro? La costumbre de verlas nos hace olvidar que a veces ellas son una mancha de color para nosotros, el comienzo de un pensamiento que no les concierne o una forma que no significa. En realidad las cosas son endemoniadamente oscuras. A veces nos alargan un brazo, un color o una indiferencia, otras exceso, unas jocosidad inatendida. Y entramos en una de las venturas de este libro: la alegría. ¿Cómo no ha de haberla si es un libro luminoso? No se trata de la consabida bufonería sino de la natural sobreabundancia de las

143Lezama Lima, José, "El coche musical", «Dador», *ob. cit.*, p. 406.

144García-Marruz, Fina, "Por Dador de José Lezama Lima", *ob. cit.*, p. 110.

cosas en la luz. Su poesía es, como el ciempiés, el buen humor de la sobreabundancia”¹⁴⁵.

El lenguaje cerrado, o *el poema mudo*, como lo llamó Lezama Lima¹⁴⁶, reflejan el sentido hermético de *Dador*, certeramente explicado por García-Marruz. No obstante, las referencias hechas a la diversidad de culturas actuando en la historia con diferentes estéticas artísticas y filosóficas, mezcladas en los versos con la espesura de la naturaleza, bajo la supresión del tiempo que se hace posible en *Dador*, permiten abrir un *espacio gnóstico*, conforme a una unidad total con el universo desde la descripción poética de la naturaleza y las imágenes que se fusionan con la influencia de lo estelar, o, como dije anteriormente en varias ocasiones, *Dador*, como toda la poética de Lezama, se basa en una correspondencia universal. Los versos y códigos que pudo crear Lezama podrían arrojar a cualquier lector a los abismos de la incomprensión, no obstante, si el lector focaliza su atención en la sobreabundancia de la naturaleza y la diversidad de culturas que propone esta obra, podría empezar a entender algunos aspectos de la misma; una sobreabundancia que se naturaliza¹⁴⁷ en toda su literatura, y el libro *Dador* deja claras muestras de este proceso. Lezama recrea una sobreabundancia desde su uso poético de la imagen, porque es la naturaleza primordial sustituida por la hipertelia que engendra la sobrenaturaleza; entonces esta idea de la naturaleza podría interpretarse como una naturaleza *tan creada como creadora*. Porque para Lezama "si la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza", es decir, todo puede ser imagen. Añade García-Marruz:

145Idem, p. 120.

146 Véase: "Pero nada más fascinante que el poema mudo, formado de figuras que se vuelven sobre sí mismas y se queman como la cera", en Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 233.

147Léase con atención la siguiente cita: "¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, «como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza», la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida", en Lezama Lima, José, "Confluencias", *La cantidad hechizada*, ed. cit., pp. 441-442.

Cualquier forma, reducida a sus elementos puros, habla una lengua sacra, inocente, perdida, que se ofrece a la mirada que no descifra ya, como enigma. «Al aumentar tan poderosamente la caríatide mayor la proyección de la luz, hará aparecer por momentos los movientes como *spintrias* y peces ciegos rapidísimos». Todo el libro tiene ese aire de cuerpos que se tornan veloces al aumentar la proyección de la luz¹⁴⁸.

García-Marruz se focaliza en la idea del misterio y el estilo del canto poético en *Dador*. En mi investigación, concuerdo con su interpretación, y no se puede eludir que *Dador* sea un libro hermético y misterioso, y, como expresa la autora, el título entrega una pista de gran relevancia para comprenderlo. Como cite anteriormente, según la autora, *Dador* es el nombre que se le da al Espíritu Santo, pero acaso podría este adjetivo tan poderoso encasillarse también en un personaje como Cemí (personaje principal de la novela *Paradiso*), o también Licario (personaje que da título a la novela posterior *Oppiano Licario*), o encarnar en un principio creador (como el de la imagen de la resurrección, para Lezama, la mayor imagen creada por el hombre). Al igual que la autora, considero que el *dador* no sólo puede ser lo divino, sino también el propio poeta que lanza sus semillas para engendrar y producir la creación, su imitación de lo estelar; su mimesis paradisiaca o su *exploración entrañable*. Y como dicha obra es enigmática y se corona de misterio, cabe aceptar el juego del azar (*dador* de naipes, de dados) para reinar en los pueblos de las sombras, en los cuales sólo con las danzas podrán venerar y santificar los signos que han sido revelados; danzas que simbolizan el movimiento de lo incondicionado actuando sobre la causalidad de las cosas y permitir así el uso de una vivencia oblicua encarnada en imágenes (por ejemplo haciendo dialogar ciudades, personajes y naturaleza, distanciados en el tiempo); o de la imagen histórica que recorre el tiempo sin limitaciones de un orden no cronológico. Como bien remarca García-Marruz, la idea de la danza, es vista como búsqueda de una imagen frenética que se simboliza, como sucede al comienzo del poemario, donde los personajes no están quietos, danzan, al

148García-Marruz, Fina, *ob. cit.*, p. 107.

igual que el primer personaje que aparece al inicio del primer poema en verso, el esturión, pez que representa también dicho movimiento. Ese baile, como se le llamará más adelante, es también una burla a la muerte; por otra parte, añade García-Marruz:

Se trata de romper lo causal de cualquier modo, el encadenamiento de las nadas, por el acto libre que participa de lo absoluto. Se libra ya de su hambre (ancestro / voraz), se hace semejante al Padre, participa¹⁴⁹.

En la precedente cita, la autora podría remitirse a la idea del pecado original en la cosmogonía cristiana. Por lo tanto, a lo hermético y misterioso, se añade otro tópico, lo semejante, es decir, lo que denominé antes, la identidad perdida. Como se ha dicho, sin duda el exceso de imágenes y metáforas se resume en la vasta flora y fauna de la naturaleza que existe en *Dador*; una demostración de la creación porque en estos parámetros el hombre entonces exalta a la natura para comenzar a navegar por los mares de la interpretación, y llegar así, a la isla del esclarecimiento introspectivo donde yace enterrado el secreto divino del origen¹⁵⁰.

Dador parte así de una embriaguez oscura como la danza dionisiaca¹⁵¹ y representa al dios único o al espíritu santo (poética de la encarnación) que desciende para hacerse carne, pero también, podría observarse la obra desde un sentido luciferino o telúrico; los personajes del inicio del poema en prosa podrían ser vistos como ángeles caídos que danzan llameantes para luego, como una saturación, alcanzar la fijeza y el detenimiento; como si en el momento en que una de las cariátides que expulsa luz blanca en la figura de los danzantes, fuera lo que produjera la elevación y el reencuentro con lo estelar.

Como ya he escrito, la autora centra su atención en la idea de lo enigmático, la gracia y la sobreabundancia, en el recuerdo de lo semejante, en ver la poesía de *Dador* como una penetración de la materia en los conjuros abismales (invisibles), o una

149Idem, p. 109.

150García-Marruz, Fina cita a Lezama: "Lo creado está en el misterio de la abundancia", *ob. cit.*, p. 110.

151"Hay una embriaguez oscura (Dionysos) y la embriaguez diamantina de la revelación", *ob. cit.*, p. 111.

exploración en los infusos mares de lo desconocido; para ella *Dador* propone desde su sobreabundancia de imágenes la forma de acercarse y navegar hacia lo estelar: “Cada cuerpo es una distinta penetración. Nos habla de «*la penetración del corcel*», del «*conocimiento lejanía*»¹⁵². Y en esa penetración del corcel, el uso poético de las imágenes para lograr el fin de la resurrección y el reconocimiento misterioso con el Uno universal: “si toda esta poesía está recorrida por el tema de la resurrección, es natural que se detenga ante Lázaro, el resurrecto, como ante un enigma”¹⁵³.

Como se ha remarcado, dentro del misterio existe la necesidad de crearle un sentido, lo cual hace que esta poesía se nutra de una significativa abundancia de imágenes; pero, para poder ser captadas, tiene que haber una fijeza, un detenimiento de la mirada poética, de la contemplación, y entre esas imágenes, *Dador* tiene sus preferencias, como explica la autora:

Las cosas que prefiere son aquellas en que «*se frunce el tiempo*», en que el tiempo no continúa. De todo el suceder de la historia la memoria sólo puede retener algunos sueños, aquellos momentos que han logrado configurar una imagen¹⁵⁴.

Se puede pensar entonces que ese *fruncimiento del tiempo* es lo que permite el alcance de lo que Lezama denominó como la imagen (o visión) histórica.

García-Marruz también se explaya sobre la idea de lo inocente, lo diáfano, aquello que no está maculado por la concepción del tiempo cronológico ni por la lógica de la conciencia, y señala aquello que proviene del mundo paradisiaco: el mundo animal como representación del ánima universal de la creación y de esa misma inocencia: “Simpatizante cercanía al mundo todavía inocente del animal”¹⁵⁵, expresa.

152Idem, p. 111.

153Idem, p. 112.

154Idem

155Idem, p. 114.

La autora cita un verso de la obra que es pertinente a la explicación: "El tigre es: *escarbador del espacio elástico*"¹⁵⁶. García-Marruz encuentra entre la gran cantidad de versos en que se utiliza como referentes a distintos animales, algunos como: "*ardilla saludando por la nieve*"; "Una mariposa que viene: *mira allí viene / escribiendo una mariposa en latín*"¹⁵⁷; o en el caso de la araña: "Sabe que la araña «no es un animal de *Lautréamont* sino del *Espíritu Santo*» y que «tiene apetito de hablar con el hombre»"¹⁵⁸.

El bestiario expuesto en *Dador* es excesivo o hipertélico, pero puede tener un fin más preciso, que hace referencia al propio título de la obra. Los animales representan el mundo telúrico, infernal, visible, conocido o mundano, pero la forma en que son expuestos demuestra su conexión con el mundo estelar, interacción que se da de manera constante. Si se repasara cada verso donde aparece un animal, se podría observar con claridad lo expuesto en las citas extraídas del ensayo de García-Marruz.

Para la autora: "poeta mayor es aquel que tiene ojos para mirar la gloria"¹⁵⁹, y, como se ha explicado, Lezama entraría dentro de esos rangos, ya que su inclinación poética está dirigida hacia lo paradisiaco, aunque siempre desde lo telúrico. Por ello, García-Marruz no pasa por alto, en el aspecto que he privilegiado para sostener mi investigación, aquella relación de cielo e infierno que atraviesa *Dador*:

...el encuentro con la sustancia paradisiaca de lo no dañado. Por eso nos alegra y conforta cuando vemos reaparecer sus fragmentos, siquiera sea fugazmente, en una poesía que se ve rodeada de un mundo que parece complacido en la angustiosa nada y ganado por ella. Heroico nos parece que el ojo cercado por los infiernos e infiernillos rodeantes alcance otras ganancias, esté sediento como la hoja, del goterón del rocío"¹⁶⁰.

156Idem, p. 116.

157Idem, p. 117.

158Idem, p. 116.

159Idem, p. 117.

160Idem, p. 118.

O lo expresa más claro aun, posteriormente: “Donde hallamos un poeta con ojo para lo paradisiaco hallaremos también un poeta de descenso a los infiernos. (Ejemplos mayores: Dante, Rimbaud)”¹⁶¹.

Por lo tanto, se observa que el ensayo de García-Marruz se enfoca en el aspecto hermético de la obra y su recepción, así como en el propio significado de su título. También explica acertadamente la importancia de la semejanza divina, la sobreabundancia de la creación, e incluso la idea de la resurrección desde la imagen; por ello también describe algunos aspectos del uso de la imagen histórica, en y con, la naturaleza, y siguiendo ese curso de conceptos, no deja de hacer referencia a la importancia del mundo inocente, es decir, el mundo animal, y, por último, finaliza su interpretación deteniéndose en la relación de lo infernal con lo paradisiaco (último aspecto que concuerda con el foco de análisis del presente trabajo).

Dador también propone un mundo infernal o telúrico, y, más precisamente, parte de lo telúrico en interacción constante con el mundo estelar. Vale recordar una cita que sirve para clarificar la idea: “Ya se conoce la anécdota de Lezama Lima con el padre Gaztelu, cuando en una disputa sobre la existencia del infierno, Lezama Lima concluyó: *sí, padre, el infierno existe, pero está vacío*”¹⁶². Pero se debe entender que esa idea de vacío¹⁶³ no expresa la nada para ser llenada con la abundancia telúrica que propone *Dador*, sino, al contrario, la abundancia telúrica es el espacio invisible del vacío que existe como un mundo infernal, como una materia invisible y resistente a ser extinguida por el tiempo, por ello la permanente referencia al mundo subacuático que existe en *Dador*, como un espacio desconocido para el ser humano, o acaso, la sumersión de éste en las profundidades, descubriendo cuerpos, criaturas u objetos que

161Idem, p. 119.

162Citado por Arcos, Jorge Luis, en "*Dador* o el otro mundo", *ob. cit.*, p. 1.

163Véase la siguiente cita de García-Marruz respecto a la idea de vacío: “Su poesía se detiene en cada cosa que hace un vacío, en lo que, como el asombro, «*tiende a desaparecer*» para dar lugar a una epifanía, a ese «*cornetín de amanecer*» que oye el que se despierta, el que desembarca, las cosas nombradas por la luz. Pero ese vacío no prescinde de la materia sino que colabora con lo desconocido de su resistencia y de su humildad para penetrar, como la mano del artesano en el barro, en el conocimiento, pues «*Si la ruptura comienza por prescindir de la materia/ el capricho se hace sucesivo y se regala a la proliferación/ La resistencia de la materia tiene que ser desconocida/ y la potencia cognoscente se vuelve misteriosa / como la materia / en su humildad*», *ob. cit.*, p. 122.

copulan con la invisible ánima estelar. Por ello, García-Marruz hace referencia a esta idea: “No el fruto-Eurídice, no la sombra perseguida hasta los abismos, sino el canto que baja al sueño y rescata: mago Orfeo”¹⁶⁴.

El ensayo de García-Marruz es muy enriquecedor para la investigación, ya que permite esclarecer puntos claves que pueden servir de guía para una acertada lectura de la obra. Desde el inicio, ella explica que es un libro hermético, acorde al *trovar clus* de preferencia en Lezama. Luego, para ir destilando la espesura del libro, como se ha visto, comienza por explicar el significado de *Dador*, viendo al Espíritu Santo como una posible representación alegórica o simbólica o al propio poeta. De este modo, no es extraño que su ensayo se adentre en el concepto de la semejanza, aspecto central en Lezama para crear su idea de la imagen. A partir de aquí, el ordenamiento conceptual de García-Marruz es elocuente, porque para explicar esa búsqueda de imágenes, debe recurrir a la idea de la sobreabundancia en la poesía de Lezama, y no es extraño que desde esta se refiera a la idea de la imagen histórica. Así también, dentro de esa sobreabundancia, la autora ha considerado la importancia del mundo animal como símbolo de la inocencia placentaria, paradisiaca y reminiscente. Luego de explicar, con excelentes ejemplos de *Dador*, cada equivalencia de las categorías poéticas, cierra su ensayo explicando la idea de lo infernal y lo paradisiaco en el libro.

Vale aclarar que este ensayo permite reforzar algunos conceptos que se han venido tratando con anterioridad. La vivencia oblicua puede estar vista desde la sobreabundancia; el detenimiento de ese fruncir del tiempo, que refiere la autora, es lo que permite la visión de una imagen histórica; la semejanza, claro está, nutre la idea que he tratado sobre el eros de la lejanía, así como también la inocencia del mundo animal; y, por último, sus aproximaciones a lo infernal y paradisiaco fundamentan el eje conceptual de la tesis: lo telúrico y lo estelar en *Dador*. El ensayo

164Idem, p. 122.

tiene un poder de síntesis cognitivo que nutre ampliamente la investigación y sirve de soporte para mi posterior análisis de la obra.

2

El crítico literario argentino Saúl Yurkievich (1982)¹⁶⁵ se ha dedicado a analizar en profundidad el primer poema de *Dador*, "Dador", poema homónimo que sirve de introducción a todo el poemario. Las primeras aproximaciones de Yurkievich demuestran un conocimiento implícito y panorámico sobre el sistema poético de Lezama. En las primeras líneas se describe *Dador* como una *sala de baile*, un *escaparate mágico*, y una *ópera fabulosa*¹⁶⁶. Imágenes que expresan, como lo hace también García-Marruz, el inicio de la danza, el movimiento con efectos de ritual. Pero también explica acerca de la obra:

...allí explaya esa sobreabundancia donde lo incondicionado puede encontrar la imagen del mayor posible conocido, esa totalidad destinada donde todo se vuelve materia comparable; allí intenta Lezama Lima, a través de la expansión, el henchimiento, la hipérbole, hacer germinar el *potens*, la semilla de las infinitas posibilidades, intenta restituírnos por saturación al reino del relacionable genésico¹⁶⁷.

El primer punto de atención para Yurkievich es entonces la imagen en *Dador*: “*Dador* dilata la imagen hasta el último confín, hasta la linde donde lo imposible, lo no adivinado, lo que no habla se rindan al *posibiliter poético*”¹⁶⁸. El autor explica que, para lograr una justa recepción de esta obra, debe disfrazarse de Lezama, o

165 Yurkievich, Saúl, "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Vol. I: Poesía, Madrid, Espiral/Fundamentos, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, 1984, pp. 187-208. También puede consultarse en su *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid, Iberoamericana/Vervuet, 2007, pp. 205-228.

166Idem, p. 205.

167Idem

168Idem

*aprehender por identificación*¹⁶⁹, ya que le resulta una tarea imposible poder lograr una certera interpretación de la obra sin realizar un movimiento de empatía. La esencia enigmática de *Dador* lleva a Yurkievich a pensar que esta obra tiene una intención simbólica-alegórica:

La intención simbólico-alegórica proyecta todo este sorprendente cortejo a un más allá de su literalidad en continuo desplazamiento. Esa literalidad es desde el principio fantasmagórica, no permite asentamiento referencial, no permite desfigurar lo figurado, retrotraerlo a discurso propio: ¿cómo operar ante tanta admisibilidad?¹⁷⁰

Yurkievich intenta lograr una definición certera de *Dador* desde el simbolismo, y, por momentos, logra acercarse a muchos conceptos propuestos por Lezama, pero, a mi entender, es una batalla perdida intentar definir *Dador*, ya que *Dador* no puede ser encasillado ni reducido a un solo aspecto, es decir, puede tener algunas implicancias simbolistas, pero si se lee el libro completo, el lector podrá notar que no sólo rige el simbolismo en esta obra, también hay tintes culteranos, conceptistas, románticos, surrealistas, modernistas, y cabrían todas las etiquetas literarias posibles, porque *Dador* busca lo infinito de la visión poética, o acaso la *hipertelia* de la imagen. Sólo se puede profundizar en *Dador*, tal cual lo hace el poemario, sumergiéndose en el cúmulo de imágenes telúricas dotadas del fulgor estelar, es decir, intentando realizar el mismo proceso de escritura que propone Lezama, desde la lectura, como lo sugiere el propio Yurkievich al inicio de su ensayo.

Por ende, al igual que García-Marruz, la recepción de *Dador* por Yurkievich plantea el alto grado de hermetismo de la obra, cuestión que sin duda no se puede negar. No obstante, dicho criterio no limita la interpretación de los críticos en cuestión, por ello, tanto García-Marruz como este autor, desarrollan su reflexión, y su intuición, a partir

169Idem, p. 206.

170Idem, p. 211.

de los versos enigmáticos de *Dador*, pero también, valga remarcar, desde un claro conocimiento del sistema poético de Lezama:

(Puedo confrontar pasajes de *Dador* con sus correlativos de "Introducción a los vasos órficos", el más doctrinal, el más especulativo de los textos de Lezama Lima, aquel donde si no explica su poética, la expulsa; pero estas coincidencias no me sacan del círculo hermenéutico de Lezama Lima cuyas equivalencias simbólicas son otros símbolos, símbolos que remiten a símbolos en constante éxodo analógico, tránsfugas en deleitosa evasión metafórica. En este contexto quedo cautivo de su sistema de representación, irreductiblemente simbólico-alegórico)¹⁷¹

Por consiguiente, Yurkievich explica su idea de la representación simbólico-alegórica:

Traduzco la representación simbólico-alegórica del texto a sus equivalencias doctrinales, que remiten a la concepción estética de Lezama Lima: *Dador* impone la lectura metapoética. *Dador* se emparenta con la literatura mística; representa por la imagen un conocimiento cuyo objeto se sitúa en la infinitud transfenoménica. *Dador* establece una dialéctica trascendental entre imágenes fantásticas e ideas teológicas, que cristaliza en pasajes sentenciosos que dan las pautas de la interpretación simbólica.)¹⁷²

Así también el autor recalca la idea de la sobreabundancia en el texto:

Con su sobreabundancia fantasmática, Lezama Lima va a exagerar el rasgo distintivo de la lírica romance: el *trovar clus*, va a exagerar la tendencia a la autonomía el absolutismo del poema que se evade hacia su propio círculo

171Idem, p. 210.

172Idem, p. 215.

secreto, se recoge en la cámara nupcial donde celebra (es decir, apalabra) la unión incesante del deseo con su fantasmático objeto¹⁷³.

El término fantasmático podría propiciar alguna extraña resonancia, pero no cabe duda de que el autor se está refiriendo a todo lo perteneciente al *otro* mundo, como un espacio invisible real y una irrealidad visible.

Al inicio del ensayo, Yurkievich propone preguntarse: “¿qué dice *Dador*? (Dador de qué; dador de prodigios, Dador es uno de los nombres con que se designa el espíritu santo”¹⁷⁴.

Aquí se podría encontrar la segunda simbolización interpretada por el autor, que coincide con el inicio del ensayo de García-Marruz (incluso el autor se apoya varias veces en el texto de García-Marruz o pareciera tener un claro conocimiento del texto), pues la segunda coincidencia es el espíritu santo como símbolo preeminente o arquetípico de *Dador*. La primera, como se aclaró anteriormente, es el aspecto de la danza.

Para Yurkievich, las cariátides representan el mundo telúrico y el mundo estelar: “Las dos cariátides iluminan desde el fondo el escenario, una con luz fija, la otra con destellos intermitentes; vienen de lo sombrío, representan potencias nefastas, son mensajeras del mundo de abajo”¹⁷⁵.

Pero entonces Yurkievich orienta su análisis de *Dador* (más exactamente, de su primer poema homónimo) como un espacio heterogéneo donde existen doce círculos. Por ello, para el autor, el primer círculo representa: “las aguas genésicas, bautismales”¹⁷⁶. Pero no se detiene en aquellos títulos que sirven de sinónimos para identificar una posible recepción del poema, sino que comienza por analizar cada círculo (o esfera) que integra el poema entero. En el primer círculo, el hecho de que

173Idem, p. 223.

174Idem, p. 206.

175Idem, p. 207.

176Idem, p. 208.

aparezcan números como el seis o el cinco, le dan un fuerte grado de simbolismo al poema, que interpreta de la siguiente manera: "... el seis es simbólicamente principio de toda clase de ambivalencias: pone a prueba. Número de los dones recíprocos y de los antagonismos, corresponde al destino místico"¹⁷⁷.

El autor no deja pasar por alto la enumeración del cinco, que también aparece en los primeros versos de *Dador*. Expone Yurkievich: "El cinco para los pitagóricos es el número de unión, número nupcial: indica el centro armónico"¹⁷⁸.

Además de lograr una interpretación sobre los dos números que aparecen en los primeros textos de este extenso poema, el crítico y poeta argentino observa su implicancia para la relación entre lo invisible y lo visible: "Los guerreros abandonan el desierto, la caballería entra en Damasco, en la ciudad que concilia lo estelar con lo telúrico"¹⁷⁹. Y como bien explica el autor, en su nota al pie de la precedente cita, las ciudades simbolizan, para Lezama, un arquetipo de la relación entre lo telúrico y lo estelar.

Debo decir que la idea de los nueve círculos dantescos resulta tentadora para analizar el poema, ya que si se observara la estructura del propio poema, se verá que la separación de las secuencias versales corresponde perfectamente con la idea de Yurkievich, así como las temáticas tratadas en cada poema de los posibles círculos (dantescos) que conformarían el primer poema de *Dador*, no obstante, en la obra de Lezama, no son nueve los círculos, son once. Si en el primer círculo se trataba lo hermético y lo místico representado en el seis, y la unión universal representada en el cinco, en el segundo círculo Yurkievich interpretará que corresponde al cuerpo¹⁸⁰. Pero el cuerpo aquí no es el del ser humano únicamente, sino, el bestiario telúrico que vive en *Dador*, ese mundo inocente animal del que habla García-Marruz, la inocencia proveniente del mundo estelar sobre el cuerpo telúrico de los animales que integran

177Idem, p. 209.

178Idem

179Idem, p. 210.

180 Yurkievich afirma: "La cifra o el silogismo del segundo círculo (segunda secuencia versal) es el cuerpo", en *ob. cit.*

este bestiario. Por ello, atinadamente, Yurkievich enumera los animalejos que se encuentran en todo el poemario, partiendo desde el segundo círculo:

(El bestiario de *Dador* es vasto y fabuloso, reúne el guerrero caracol de las esencias, el misional egipcio insecto, el antílope volador o *volatus discantus*, la elefantita *paradisi*, el áspid de ondulantes ceremoniales, simios descifradores, simios escanciadores, la cigüeña japonesa de escasos trazos, la serpiente sumergida, la ballena de nocturno horno, la grulla suspendida en el tercer círculo de la uña del escriba, la vaca marina de caricioso vaho, los perros daneses de las pesadillas. Son los agentes del errante análogo en expansivo movimiento, artificios naturales por los que la imagen en total arbitrio accede a la sobrenaturaleza. Se trata de una fauna emblemática que va del Espíritu Santo del faisán al indescifrable sueño de la gaviota; parece culminar en el falo luciérnaga, en el Príncipe insecto que hunde su aguijón en los estambres de la Dama de los Helechos)¹⁸¹.

Posiblemente lo que Yurkievich resalta como *artificios naturales*, sea lo mismo que *inocencia del mundo del animal* para García-Marruz, porque ambos aspectos logran la misma finalidad, el acceso cognitivo a una sobrenaturaleza que corresponde al mundo estelar.

Para el autor, el siguiente círculo, es decir, el tercero, representa la androginia original o divina:

El tercer círculo se cuenta una historia fantástica: la parábola del germen que recibe el lanzazo vertical del verbo. Reaparece el ancestro y se metamorfosea en acto. (El ancestro es el andrógino primordial, el Adán anterior al nacimiento de Eva que lo divide en dos sexos; se relaciona con el mito del huevo cosmogónico, con la androginia divina y la autogénesis;

¹⁸¹Idem, p. 211.

una de las versiones es Shiva-Kali, pareja que se confunde, en un ser único)¹⁸²

Para seguir con la lógica de los círculos, el autor observa que en el cuarto círculo se encuentra *la casa de la sobreabundancia*:

La casa de la sobreabundancia es la casa del desierto donde toda aparición puede mostrarse como milagro (apariciones fantasmáticas *ex nihilo*), como un hacerse visible para lo desconocido. Sobreabundancia: casa de la aprehensión análoga por el ojo único (ojo dilatado, ojo divino, ojo de la clarividencia suprema) de la imagen, que hipostasia lo inexistente en sustancia, en cuerpo irradiante¹⁸³.

En el quinto círculo el autor interpreta que estos versos expresan una alusión inacabada sobre la idea del árbol, imagen en extensión vertical que conecta el mundo terrestre con el mundo estelar: “El modelo de este crecimiento expansivo es el árbol; Lezama Lima concibe a la poesía como energía arborescente”¹⁸⁴.

Esta imagen en extensión que representa lo arbóreo (las raíces sumergiéndose en la tierra y la copa elevándose hacia el cielo)¹⁸⁵ connota la relación inherente, por aprehensión indisoluble, entre el mundo telúrico y el mundo estelar. Así también se puede relacionar dicha aprehensión con la androginia original tratada en el tercer círculo: “Lezama Lima recurre al tao como la cifra de las innúmeras metamorfosis, de la invisible preñez, alude a la concepción taoísta del andrógino primordial, del embrión incesante que mora en los libros o en la raíz de los grandes árboles”¹⁸⁶.

182Idem

183Idem, p. 212.

184Idem, p. 213.

185A modo de relación, el lector podría consultar el poema de Lezama Lima “Rapsodia para el mulo”, especialmente los últimos versos en que se representa a los mulos cayendo al abismo y estos se trastocan en la imagen de un árbol: “al fin el mulo árboles encaja en todo abismo”, en Lezama Lima, José, “Rapsodia para el mulo”, «La fijeza», *Poesía completa*, ed. cit., p. 167. Véase también la aclaración del referente original, biográfico, de este poema en “Confluencias”, *ob. cit.*

186Yurkievich, Saúl, *ob. cit.*, p. 214.

En lo que respecta al sexto círculo: “El sexto círculo corresponde al cuerpo en su despertar arbóreo”¹⁸⁷. Aspecto que simbolizaría la exploración, la búsqueda y la revelación del encuentro con lo desconocido. Es decir, una revelación del misterio que no lo devela, una certeza de la presencia de lo invisible, pero que la razón no puede comprender; una revelación de lo imposible, y la única opción de entregarse al inasible mundo de aquella presencia sensorial y perceptiva, como lo plasma la propia poesía de Lezama¹⁸⁸. Por ello, Yurkievich, quizá haciendo implícita referencia al eros de la lejanía, dice: “...todo tiende al despertar en la extensión que conecta con la desmesura, con la intocable lejanía”¹⁸⁹.

Respecto al círculo, o secuencia poética, referida al siete, se abre una incógnita, ya no propuesta por Lezama, sino por el propio Yurkievich. Porque el autor argentino se salta esta parte del poema, no interpreta nada acerca de estos versos. Posiblemente, como se verá en *Dador*, tenga que ver con el despertar arbóreo también y el autor no haya hecho ninguna alusión, por ser repetitiva, al siguiente círculo, ya que, podría relacionarse con el círculo precedente ya comentado. No obstante, no se puede saber con certeza cuáles fueron los motivos por los cuales el crítico argentino no hace mención alguna del séptimo círculo. De todos modos, éste enigma podría relacionarse acaso con las intenciones propias de Lezama, por lo tanto, más que verlo como un error, prefiero complementarlo con mi posterior interpretación de *Dador*, y tomar este olvido como un elemento consciente que sigue las mismas pautas que Yurkievich se propone al inicio del ensayo: *disfrazarse* de Lezama.

En lo que concierne al círculo octavo, se adentra en el espacio telúrico y estelar: la octava secuencia poética urde un contrapunto entre lo luminoso ascendente -lo órfico,

187Idem

188Como se podrá ver en el siguiente capítulo donde me adentraré exclusivamente en *Dador*, Lezama escribirá allí: “Aquí el acto no es saltar de la boca de la malhumorada ballena, / ni sentir el novedoso oscurecimiento de los manglares por las inoportunas visitas lunares, / sino el arco del desconocido acto deja acariciar la pelusilla / de su forma eficiente en el placer de la crecida de los hongos, / hasta adquirir la nevada perspectiva de su indistinción. / El placer del relumbra frotado del tigre cuando acampa / en el círculo del ramaje retado con una varilla de ámbar. / El placer comienza cuando el campo de la visión toca y se ciega y se extingue en la coincidencia del contorno y el éxtasis”, en Lezama Lima, José, «*Dador*», *ob. cit.*, p. 248.

189Yurkievich, Saúl, *ob. cit.*, p. 215.

lo apolíneo-, vector de transparencia, ligado a la mirada interrogante, al despertar del cuerpo y a su contemplación, y el descenso al origen acuático, al algoso lecho, a la primigenia agua lunar¹⁹⁰.

Cabe preguntarse entonces si esa *mirada interrogante* de la cual habla Yurkievich se relaciona con el sentido cabalístico del ser humano y su intención de ascenso luminoso (desde el conocimiento poético o por medio de la imagen para Lezama), así como también preguntarse si aquel descenso al origen acuático, es la sumersión en lo telúrico como reflejo del desconocido mundo del origen estelar.

Por otra parte, el noveno círculo se caracteriza por una preponderancia de metáforas sexuales: “La novena secuencia versal, apoteosis fálica, celebra la cópula universal”¹⁹¹. A lo que agrega: “Plenilunio de estío, la matría lunar preside la priápica comitiva, estimula las fugas del cuerpo boquerón de deseos, inspira las proezas del falo piróforo”¹⁹². Porque entonces las aguas podrían representar el embrión maternal: “El *lingam*, principio de lo causal de la generación, entra en la vagina pluviosa para coronar las múltiples introducciones metafóricas por entradas que eufemizan las aberturas del cuerpo”¹⁹³.

En el décimo círculo continúa con la lógica de lo telúrico y lo estelar, así como el despertar arbóreo, o la contemplación de la lejanía: “La décima secuencia enuncia emanaciones, evaporación, condensación del esbelto cuerpo hundido aún en una deriva que prolonga el origen acuático. En él penetra lo terrestre que le da consistencia carnal, infernal gravedad, soliviantada por la poesía”¹⁹⁴.

Y, en el último círculo, y undécimo, también se continúa con la relación entre los dos mundos que viven en constante interacción:

190Idem

191Idem

192Idem, p. 216.

193Idem

194Idem

Existen dos salones, dos círculos de signos opuestos; uno es recinto de inocencia donde se aposenta el Espíritu Santo del Faisán que se baña en los ríos paradisíacos; allí resurge la evocación de los pasteles y la guayaba; el otro ámbito es morada infernal, boca del diablo, donde el lúbrico lince muestra en sus bigotes dos carbunclos¹⁹⁵.

Este ensayo de Yurkievich, como el de García-Marruz, enriquece la investigación de *Dador*. Aunque Yurkievich sólo se detenga en el primer poema, su análisis sirve de soporte comprensivo para todo el libro, ya que el autor recorre aspectos que reaparecen en los siguientes poemas. Por lo tanto, además de comprender *Dador* desde su esencia hermenéutica con su clara extensión de la imagen para producir la resurrección y su sentido místico que conlleva el acto poético de Lezama, el autor, desenreda cada secuencia versal del primer poema, y es por ello que su recorrido va desde lo hermético y místico hacia la idea del cuerpo como materia telúrica, pasando por un paralelo de la interpretación bíblica o de otras religiones, como bien lo aclara el autor, acerca de la androginia original y divina, así como también se detiene en lo que llama la casa de la sobreabundancia donde rige lo incondicionado sobre la causalidad y a la inversa; reconoce así cómo Lezama utiliza el símbolo del árbol como extensión de la imagen para lograr la conexión entre los dos mundos; incluso hasta se disfraza de Lezama, tomándose el atrevimiento de saltar el séptimo número, vacío que deja un enigma sobre los lectores; y, para finalizar su interpretación de los últimos círculos, nos habla de la cópula universal, donde cada cuerpo telúrico es dotado o copula con el ánima estelar que lo sopla desde un súbito invisible.

Se debe recalcar un detalle en el ensayo de Yurkievich, quien alude a “imágenes fantásticas” e “ideas teológicas”, como realidades paralelas que dialogan constantemente entre el espacio visible y en el espacio invisible, como lo aclara también el autor. Por ende, tanto en *Dador* como en toda la obra de Lezama, se debe aclarar que lo fantástico no es lo irreal sino la *otra* realidad. Habría que preguntarse

195Idem

entonces si para Yurkievich las “imágenes fantásticas” pertenecen a lo irreal, es decir, si la imaginación produce irrealidad. Lezama no parece dar cabida a la posibilidad de lo irreal, porque la *irrealidad* es lo imposible posibilitado, entonces lo irreal pasa a ser la inexistencia, el vacío, pero desde el momento en que hay vacío o nada, ya hay una existencia primigenia, pues para Lezama pareciera existir sólo lo real, especialmente desde el mundo de la imaginación, o mejor dicho, desde la imago, lo que podría denominarse como la *doble realidad*.

Hilando muy fino, algunas sutiles discrepancias pueden surgir con el texto de Yurkievich, especialmente cuando el autor justifica por qué considera que Lezama es un simbolista, definición que, como he dicho anteriormente, me resulta un tanto reductora para una literatura que sobrepasa al simbolismo. Escribe Yurkievich: "Históricamente, Lezama Lima resulta un simbolista rezagado. Integrante de una promoción postvanguardista, conoce las manifestaciones estéticas de su época, pero no afina mentalmente en lo contemporáneo"¹⁹⁶. Esta idea, particularmente, también es tratada de refutar o de matizar en el libro de Arcos, *La solución unitiva*¹⁹⁷. Como he remarcado, Lezama sobrepasa el simbolismo y el surrealismo, sin dejar de nutrirse de dichos movimientos literarios, pero también, se nutre de un romanticismo y de un modernismo y, por supuesto, se aboca a una estética más contemporánea, incluso propia, como ya se ha sugerido, con la creación de su poética personal, o sistema poético del mundo. Lezama, fiel a su proyección universal, no puede ser encasillado unilateralmente ni como barroco¹⁹⁸ ni como simbolista¹⁹⁹, ni como oscuro ni como luminoso. Su poética no busca la definición, sino al contrario, intenta destruirla. Por esta razón, resulta un tanto ligero encasillar o definir *Dador* o a la obra de Lezama en un mirador estético fijo. Habría que recordar lo que Lezama afirmaba acerca de la

196Idem, p. 221.

197Arcos, Jorge Luis, *La solución unitiva. sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, ed. cit.

198Véase: Arcos, Jorge Luis, "El Señor Barroco José Lezama Lima", *Desde el légame*, ed. cit.

199Véase: Arcos, Jorge Luis, *La solución unitiva...*, ed. cit.

poesía: "*Definir es cenizar*"²⁰⁰, o en sus verso famosos: "*Ah, que tu escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor*"²⁰¹.

3

El texto de Enrique Saínz (2003)²⁰² expone un análisis cosmovisivo de *Dador*; el autor parte desde un conocimiento general del sistema poético de Lezama. Asimismo, el ensayo de Saínz es acertado en algunas aproximaciones, como cuando considera: "Este libro nos comunica la fuerza de las entidades y los gestos de convivencia como una cualidad inherente a su ser"²⁰³. En este ensayo se encuentra mayor afinidad con el texto de García-Marruz. La atención se centra en el aspecto glorioso de la palabra y el canto como la revelación de lo divino. Señala Saínz: "*Dador* es un inagotable canto de alegría por el simple hecho de revelarnos la multiplicidad y, con ella, la integración de cultura y naturaleza"²⁰⁴. Esta última definición de *Dador* puede servir igualmente para calificar toda la obra de Lezama, donde siempre la naturaleza y la cultura están integradas. En *Dador* también²⁰⁵, aunque en este libro la relación entre naturaleza y cultura se manifiesta desde la entidad de lo telúrico o lo infernal, es decir, de lo mundano o inmanente fecundado por lo estelar. Luego, el texto de Saínz, en contraposición a Yurkievich²⁰⁶, habla acertadamente de *otra* realidad; dice Saínz: "Lezama Lima ve otra realidad, distinta no sólo por las específicas asociaciones que le da cuerpo y no busca la síntesis del todo"²⁰⁷.

No obstante, por momentos, el texto de Saínz omite aspectos relevantes de la obra, tal vez porque no haya sido el objetivo de su trabajo exponerlos. Habría que analizar la siguiente cita detenidamente; expone Saínz que Lezama: "No intenta desentrañar en

200Lezama Lima, José, "Interrogando a Lezama Lima", *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit., p. 29.

201Lezama Lima, José, "Ah, que tú escapes", «Enemigo rumor», *Poesía completa*, ed. cit.

202Saínz, Enrique, "*Dador*, de José Lezama Lima: algunas aproximaciones", *ob. cit.*

203Idem, p. 172.

204Idem

205Idem, p. 173.

206Recuérdese que Yurkievich habla de *irrealidad, fantástico, ficción, inexistente, fantasmático*, etc.

207 Saínz, Enrique, *ob. cit.*, p. 173.

cada ente individual o en la diversidad de sus relaciones aquello que lo hace potencialmente mutable hacia su función primigenia, hacia lo Uno del que surge”²⁰⁸.

Si se observa en *Dador* el movimiento de lo telúrico hacia lo estelar, es una devolución interpretativa que el poeta lanza al cielo. Es decir, el poeta es fecundado por el rocío estelar de las divinidades y reconoce el espacio telúrico, natural, para lograr las imágenes y las metáforas que propicien dicha devolución expresiva. Por lo tanto, considero que Lezama sí intenta desentrañar en cada ente individual todo aquello que lo hace potencialmente mutable hacia la unificación, quizá hacia el dios único. Es decir, considero que en *Dador* el autor busca reconocer lo invisible en lo visible, y lo desconocido en lo conocido por medio, también de la diversidad y la heterogeneidad. El juego no es dialéctico, sino que es dialógico, interactivo. De modo que, en la siguiente cita, Saínz podría confundir al lector, enredándose con su cita anterior: “La búsqueda de otro espacio y de otro cuerpo tiene en Lezama Lima una dimensión terrestre en primer lugar, y después, por derivación, un carácter metafísico”²⁰⁹.

Si la búsqueda de otro espacio tiene en primera instancia una dimensión terrestre, la cual, por derivación, se torna una búsqueda metafísica, ¿cómo es posible entonces que toda entidad individual no sea potencialmente mutable hacia la entidad primigenia? El breve ensayo de Saínz, en algunas ocasiones, podría generar confusión o ser poco claro. Aunque, como se ha remarcado, hay que reconocer que hay aspectos que son más precisos en su ensayo, por ejemplo, cuando observa en la obra la “ruptura de la temporalidad y el causalismo historicista”²¹⁰. No está demás indicar que existe este tipo de ruptura en *Dador*, pero podría resultar también una generalidad, ya que esta conceptualización rige en toda la obra literaria del autor, especialmente en sus ensayos sobre las eras imaginarias²¹¹, con mucho más desarrollo explicativo, metodológico y teórico que, por supuesto, el que puede estar presente en

208Idem

209Idem, p. 174.

210Idem, p. 176.

211Véase: Lezama Lima, José, *La cantidad hechizada*, ed. cit.

el poemario *Dador*. Si bien es precisa la cita, sería favorable para un lector que el autor hubiera ejemplificado con casos concretos en la obra analizada, por ello insisto en el grado de generalización presente en el ensayo de Saíenz.

Al final del texto se podría encontrar el mayor error de interpretación o generalización. En busca de una particularidad en *Dador*, Saíenz se pierde en los albores del nacionalismo cubano, olvidando la capacidad universal de *Dador*, y del propio Lezama. Esto no quiere decir que Lezama no haga referencia a aspectos de la cultura cubana, como lo ha hecho en muchos de sus escritos, ni que Saíenz no reconozca el grado de universalidad cosmovisiva de Lezama, pero resulta reductivo decir que el poema "Nuncupatoria de entrecruzados" sea una referencia a la unificación de lo cubano y lo universal. Dice Saíenz:

Final de la extraña intensidad en que lo cubano y lo universal se fusionan indisolublemente en estos versos: *El peregrino retoca al burlesco Caronte y el jinete de la impalpable madrugada/ la coraza del ómnibus se deshace en el humo de los cañaverales/ de la Estigia, cuando alguien despega y alguien se queda*²¹².

Mi pregunta es: ¿en qué momento de este verso Lezama Lima define lo cubano en fusión con lo universal? Se puede considerar que al ser un escritor cubano en busca de lo universal pueda ser definido así. Pero resulta un tanto peligroso definir este verso como lo hace Saíenz, aunque las metáforas permitan cierta ambigüedad para propiciar distintas interpretaciones, especialmente esta poesía, porque este verso podría ser mejor interpretado si se analizara, como se hará más adelante, desde la óptica de lo telúrico y lo estelar, desde los cauces de sus categorías poéticas, sin recaer en experiencias personales sobre el contexto histórico de Cuba²¹³. Por ello, es atinado el título de su ensayo: "Algunas aproximaciones...". Como he dicho y debo

212Saíenz, Enrique, *ob. cit.*, p. 176.

213Vale aclarar que la poesía, especialmente la poesía hermética o críptica, como sucede en *Dador*, puede permitir, por momentos, acercarse al lector a su vivencia personal de la historia. Pero esto sucede cuando se lee a un autor sin estudiarlo en profundidad, o cuando el investigador fuerza los conceptos para amoldarlos a su interpretación; un ejemplo claro de lo dicho es el trabajo de Enrique Pérez Cristóbal "Lezama Lima o la revolución del mito", *ob. cit.*

remarcar nuevamente, a mi entender, este último verso hace más referencia al contacto entre lo telúrico y lo estelar, a lo anagógico, que al nacionalismo cubano en contacto con la cultura occidental o la mitología griega. Las aproximaciones de Saíenz se inclinan muchas veces a conceptualizaciones acertadas, pero generales, o carecen de ejemplificación precisa, por lo que no se ha encontrado en este texto una gran profundización de la obra *Dador*, al menos desde la perspectiva que guía mi interpretación.

4

En el ensayo de Arcos (2010)²¹⁴ se encuentra un desarrollo interpretativo que se adhiere a la categoría poética aquí puesta en foco. Aunque el texto de Arcos se concentra, como los precedentes textos, en el misticismo de Lezama (el de sus relaciones con el *otro mundo daimónico*) y su formación religiosa, resalta algunos conceptos que son pertinentes para la investigación. Arcos recuerda una anécdota:

También existe el testimonio de Manuel Moreno Fragnals sobre las visitas que este realizaba, acompañado de un joven Lezama Lima, a los solares habaneros para ver los llamados *toques de santos*. Hay una anécdota muy interesante, rememorada por Mario Parajón, cuando este cuenta que María Zambrano le comentó sobre una visita de ella y Lezama Lima a los bailes de negros en Marianao, y que cuando Lezama Lima dijo: *Bailan como si viajasen*, María le respondió: *Danzan, no bailan*, lo que enseguida me hace recordar los versos de *Dador*: “*Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos*”. En este sentido, no estaba tampoco Lezama Lima a espaldas de la influencia del mundo de *lo sagrado*, y repárese en

214Arcos, Jorge Luis, "*Dador* o el otro mundo", *ob. cit.*

que la relación entre el Dios único o Dador y los Dioses (como imágenes del mundo de lo sagrado) es, tal vez, el centro cosmovisivo de *Dador*²¹⁵.

Aquí, en coincidencia con Yurkievich y García-Marruz, también se focaliza la atención en la idea de la danza, el viaje y la muerte. Características que pueden ser de gran ayuda para interpretar el diálogo existente entre el espacio telúrico y estelar de *Dador*; conceptos que son certeros, por ejemplo, para el verso citado en el ensayo de Saínz, sobre uno de los poemas de *Dador*, “Nuncupatoria de entrecruzados”. Luego, el texto de Arcos se proyecta hacia aspectos relacionados con el surrealismo y el psicoanálisis, vistos en la novela *Paradiso* y en la biografía del propio autor:

Aunque este es un tema que no puedo sino esbozar aquí, Lezama Lima hizo una muy libre reinterpretación de la catolicidad y llegó a aventurar esta profecía: “*El Paradiso será comprendido más allá de la razón, su presencia acompañará el nacimiento de unos nuevos sentidos*”. Sentidos poéticos, por supuesto, que le servirían para apreciar (como recrea en *Paradiso*), la primordialidad de la resurrección²¹⁶.

Si bien se sabe que toda la obra de Lezama tiene una coherencia entre cada una de sus partes, por lo cual es preciso reconocer intertextualidades entre sus diversas obras, esta estrategia de análisis no me permite, igualmente, profundizar en *Dador* en sí mismo. Es decir, se proyecta hacia una extensión creativa de la obra, pero sin entrar en el análisis de cada poema de *Dador*, siendo entonces un estudio cosmovisivo de la obra, al igual que el texto de Saínz. Por ejemplo, entre una de las propuestas, Arcos nombra una de las categorías poéticas que se ha seleccionado en el presente trabajo:

También habría que tener muy presente sus recreaciones del Eros de la lejanía, o ese derroche de una materialidad desconocida (o potenciada poéticamente) en toda su obra. Su propia concepción erótica, creadora, genésica de la imagen como *logos spermatikos*, como realidad de un

215Idem

216Idem, p. 5.

mundo invisible, no hacen sino reforzar este condicionamiento cosmovisivo²¹⁷.

Así como sucede en la siguiente explicación:

En una conmovedora y decisiva confesión en "Confluencias", Lezama Lima nos ofrece la clave más profunda de la naturaleza de su relación con el *otro mundo*, al recordar su experiencia infantil (que luego reencontrará en los *Cuadernos* de Rilke y en los manuales de psicología infantil) con la *otra mano*, la desconocida: "*estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca vería un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro*". Y, más adelante, agrega: "*Es una experiencia tan decisiva, que aunque la misma aparezca incluida como psicología infantil, todavía hay noches de la otra mano, las de la aparecida*"²¹⁸.

Es decir, se está de acuerdo con lo propuesto por Arcos, así como con muchas apreciaciones de García-Marruz o de los otros autores, pero, si se debe ser más minucioso, no siempre aparecen contenidos que tengan que ver directamente con la investigación aquí propuesta, es decir, que supone la destilación crítica de *Dador* poema por poema, a excepción de Yurkievich, quien se dedica a estudiar sólo el primer poema de la obra, o el ensayo que se verá posteriormente, de Sucre. No obstante, para una rigurosa investigación de *Dador*, los autores citados son esenciales, otorgan pistas que permiten una mejor comprensión de la obra. Estos textos dan al lector una serie importante de ideas que se plasman en *Dador*, teorías que se activan en el propio poema.

217Idem, p. 6.

218 Idem, p. 6. Véase: Lezama Lima, José, "Confluencias", *La cantidad hechizada*, ed. cit.

Por otra parte, el ensayo "*Dador* o el otro mundo" expone un gran conocimiento de la obra completa de Lezama Lima, pone en diálogo a la obra *Dador* con muchos otros poemarios y novelas, y, por momentos, se centra en el poemario *Dador*:

En unos versos de *Dador*, escribió Lezama Lima: "*Luz junto a lo infuso, luz con el daimon, / para descifrar la sangre y la noche de las empalizadas*". En última instancia, ¿a qué alude Lezama Lima cuando, en su imaginario *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, se refiere a conservar la "*riqueza infantil de creación*", sino a la pervivencia en el poeta de la percepción infantil, imaginal, o a su relación con el otro mundo?²¹⁹

Por otro lado, la interpretación de Arcos parece tener consonancia con la de García-Marruz, principalmente desde el punto de vista propuesto de la inocencia y la percepción infantil como nociones inherentes a la aventura de la poesía en lo desconocido, o en el reino de la imaginación. Se debe decir también que, a medida que se va avanzando en la lectura, se establece una mayor precisión sobre el poemario, y finalmente se acerca al punto de interés para mi investigación:

Dador es, ya decía, él solo, como una era imaginaria, como una suerte de cosmogonía poética, como la realización verbal de aquel "mito que nos falta" ("*Las hogueras de Ítaca, oh pordiosero*", dice en el verso más querido por mí de este libro inagotable), donde el Dios único convive con el mundo sagrado de los dioses páganos, donde el Paraíso se confunde con el Infierno ("*lo avérrnico*", le llama), donde un bestiario infernal, como en las catedrales góticas, lo recorre todo de principio a fin, donde, en fin, *este* mundo se confunde con el *otro* mundo²²⁰.

El ensayo de Arcos finaliza con precisión interpretativa sobre el poemario *Dador*, y pone en el centro la idea de lo infernal, aspecto que sirve para el entendimiento sobre la categoría de lo telúrico y lo estelar. Por lo tanto, si me posiciono en el texto de

219Arcos, Jorge Luis, *ob. cit.*, p. 6.

220Idem, p. 8.

García-Marruz, puedo ver una relevancia del aspecto estelar, y si me focalizo en el texto de Arcos, encuentro una relevancia en el aspecto telúrico de la obra. Así como si me posiciono en Yurkievich se pondrá en foco el grado enigmático de la obra, y si me detengo en Saínz, el alcance universal.

5

El crítico venezolano Guillermo Sucre escribió un ensayo en el cual realiza numerosas referencias sobre *Dador*²²¹. Su ensayo no se centra exclusivamente en la obra que tratamos aquí, pero utiliza, en gran parte, ejemplos y citas referidas a la misma, aunque no están indicadas. He incluido este ensayo ya que muchas de las apreciaciones de Sucre entran en diálogo con los textos anteriormente analizados. Para comenzar, Sucre escribe y desarrolla un criterio elocuente, que se podría poner en interacción directa con el texto de Yurkievich, más específicamente sobre el criterio de lo real e irreal en la obra de Lezama²²². Sucre expone su criterio al respecto:

Es obvio, por tanto, que la obra erige su total autonomía frente a lo real. Pero si esa autonomía es la ruptura de la causalidad realista, el hecho es que por efecto de lo que Lezama llama la vivencia oblicua, la obra penetra en “*la causalidad de las excepciones*”: entonces su irrealidad empieza a cobrar existencia, no porque se mimetice a lo real, sino por las transfiguraciones inesperadas que surgen de su irrealidad misma. La obra, por supuesto, no nos regresa al mundo; nos lo inventa²²³.

Podrían interpretarse dos aspectos que tienen el mismo origen. Si Yurkievich habla de lo fantástico y Sucre de lo irreal, ambos como conceptos que simbolizan la

221Sucre, Guillermo, “Lezama Lima: el logos de la imaginación, *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, ed. cit.

222Recuérdese que real e irreal son sinónimos de telúrico y estelar.

223 Sucre, Guillermo, *ob. cit.*, p. 159.

capacidad de invención de la poesía, en este caso de Lezama, también me animo a denominarlo la *otra* realidad que corresponde a lo estelar. De este modo, Sucre cita un verso de *Dador* que podría explicar así este tipo de correspondencia entre lo telúrico y lo estelar, o como se viene especificando, entre lo real y lo irreal:

Hay quienes se reconocen en “*la suprema esencia y la suprema forma*”- dice Lezama en un poema-, pero para confesar que a él solo se le hace “*visible la caída y la originalidad por la sombra y la caída*”²²⁴. La suya, pues, es una razón oracular: propone un mundo, no dispone de uno ya dado²²⁵.

Y esta idea de lo irreal creado desde lo real, así como la sombra²²⁶ y la caída, conlleva implícitamente la idea de hermetismo en la poesía de Lezama, aquella idea de la cual el propio autor habla cuando hace referencia al *trovar clus*. Al igual que los críticos que cité anteriormente, Sucre también hace hincapié en la idea de hermetismo en la obra de Lezama; se inspira en un verso del poema “Los dados de medianoche”: “*Encontrar la increada forma del logos de la imaginación*: creo que este intento es lo que explica, en gran parte, el hermetismo de la poesía de Lezama”²²⁷. Después Sucre añade otro verso de *Dador* (“Aguja de diversos”) que hemos citado anteriormente:

Pero Lezama nunca es un poeta abstracto: con frecuencia, sus imágenes tienen la visibilidad de un destino novelesco; sus poemas, ha dicho él mismo, son metáforas que marchan hacia la imagen final de *Paradiso*. Todavía más: toda su poesía esta penetrada de una materialidad muy viva, llena de cosas, comenzando por las domésticas y las de una larga tradición criolla. En verdad, la busca del logos de lo increado nunca excluye lo real inmediato y aun se confronta con él. “*Si la ruptura comienza por prescindir de la materia el capricho se hace sucesivo y se regala en la proliferación*.”

224 Lezama Lima, José, «*Dador*», *Poesía completa*, ed. cit., p. 236.

225 Sucre, Guillermo, *ob. cit.*, p. 160.

226Recuérdese que los griegos creían que la sombra era un reflejo del alma.

227Sucre, Guillermo, *ob. cit.*, p. 161.

*La resistencia de la materia tiene que ser desconocida y la potencia cognoscente se vuelve misteriosa como la materia en su humildad*²²⁸.

Esa hermenéutica de Lezama, que pone en juego los albores de la realidad para transmutarla en destellos de la inexistencia; o ese partir de la realidad para reconocer la otra realidad; o como se viene tratando aquí: ese surgir de lo telúrico en comunicación con lo estelar, es una guía esencial para la lectura de su obra. Sucre, parafraseando a Lezama, lo expresa mejor: “...*naturaleza creada* que nos pone en presencia de una *naturaleza original*: nos hacen ver con los ojos de una imaginación primigenia, que no interpreta sino que practica un continuo sistema de fusiones”²²⁹.

Pero entonces lo que surge de ese juego de signos entre lo telúrico y lo estelar es una poesía delfica, órfica, con su *hybris* que lleva al lector a posibles interpretaciones de un texto que se presenta hermético por esas mismas características. Nos dice Sucre:

El juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, "*ni dice, ni oculta, sino hace señales*", recuerda Lezama. "*La flota del vino desea que las aguas no la interpreten*", dice también en un poema. Es obvio que su hermetismo se inscribe en este contexto: su poesía emite señales, pero señales que son símbolos que encarnan en signos, no al revés²³⁰.

Y, como se aclaró anteriormente, es justamente la dinámica entre lo telúrico y lo estelar lo que produce una poesía difícil de interpretar, pero su instancia hermenéutica no libera ambigüedad, sino, al contrario, dirige al lector a una comprensión lúdica del misterio. Acertadamente, sin recaer en el aspecto determinista, Yurkievich hablaba de un uso desmesurado de los símbolos en la poesía de Lezama, pero Sucre lleva este concepto a un plano mayor, los símbolos que se convierten en signos. Podría entenderse ese proceso como la simbología que se desprende de la comunicación

228Idem

229Idem, p. 162.

230Idem

constante entre los dos mundos, por medio de la imagen como figura del signo. Esa dinámica de los dos mundos también la interpreta Sucre:

En contra de todas las reglas de una poesía hermética, el propio juglar descifra esta vez su código; lo hace no sólo con cierto abandono irónico en el sentido de hacer impracticable toda hermenéutica, sino también para mostrar otras de las ideas centrales de Lezama: sólo el Símbolo puede dar el signo. Así, las analogías de relación: entre la parte (lo natural) y el todo (lo sobrenatural), lo cual hace posible la sustitución entre los dos términos. En otras palabras, la naturaleza que nos presenta el poema puede ser perfectamente también el ámbito de lo sagrado²³¹.

Sucre señala, con profunda reflexión, lo que intento analizar en la tesis; parte de las palabras de Lezama para exponer su crítica (extensión creativa que permite al presente trabajo seguir profundizando en su objetivo). Sucre hace referencia a una distinción que realiza Lezama, en relación al escritor complejo y el escritor complicado, haciendo hincapié en el primero, como ejemplo del estilo literario de Lezama: “...aquél es necesariamente órfico: quiere identificarse con el esplendor visible y el subterráneo”²³².

Es la poesía entonces la doctrina de todo este periplo emblemático de lo imposible, la osadía, o voracidad literaria de Lezama por lograr con su alquimia de versos la creación de los signos como extensión de la imagen dotada de mística. Las reflexiones de Sucre tienen una correlación directa con el criterio de Lezama, con su poética:

La poesía es un descifrar y un volver a cifrar. La poesía nace de la resistencia que encuentra el *súbito* (la imagen) al querer penetrar en lo extensivo (lo real). Pero, advierte Lezama, en el mundo de la *poiesis*, a diferencia de la física, “*la resistencia tiene que proceder por rápidas*

231 Idem, p. 163.

232 Idem

*insinuaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giratoria*²³³.

En la misma explicación de Lezama, como se verá en *Dador*, se puede entender como el autor explica las cosas, usando principalmente la idea de la imagen. Ese cristal immaculado que la poesía intenta explorar, es el símbolo del misterio. Por eso Sucre agrega después:

Parece, pues, evidente: la poesía no es tanto esclarecimiento como revelación, ese instante en que la imagen nos pone ante una totalidad, en que el bandazo rompe la “embriaguez viciosa del conocimiento” y nos hace vivir, ver el esplendor. Aun podría añadirse: la revelación, pero del misterio mismo. No hay claridad separada del misterio: revelar es también velar para que lo irrevelable encarne, sea inteligible en el cuerpo mismo de su oscuridad²³⁴.

Y a esto, Sucre añade algo más preciso con respecto al objeto de mi análisis: “Con la capacidad que tiene Lezama para potencializar lo real y, esta vez, para hacer de lo entrañable algo estelar...”²³⁵

En estas páginas, particularmente, Sucre hace referencia al poema que ya he citado, “Rapsodia para el mulo”, ya que es un poema arquetípico dentro de toda la poesía de Lezama, y dialoga directamente con *Dador*: “No sólo ello, en todo el poema subyace la imagen *crística* del martirio y de la redención; la ocupación –diría Lezama- del desierto y del destierro para acceder a una visión estelar”²³⁶.

Otra aproximación poética que sirve de ejemplo para comprender *Dador* es la que hace Sucre en referencia a la idea del secreto, como si la poesía de Lezama tuviera un

233Idem

234Idem, p. 165.

235Idem

236Idem

secreto, lo cual es realmente cierto en *Dador* cada verso pareciera susurrar y contener un secreto. Sucre dice al respecto:

De suerte que lo importante no es la réplica del secreto, esto es, la verdad; lo importante es la contrarréplica: la trama imaginaria que va tejiendo. Hay un apólogo de Pascal al que Lezama alude en uno de sus ensayos y que es, en este sentido, revelador: la historia del náufrago que es recibido como el rey desaparecido y decide obrar como tal, sabiéndose impostor²³⁷.

A lo que añade:

Ya sé que es innecesario advertirlo, pero quiero simplemente subrayarlo: ese impostor es el poeta mismo. De ahí que Lezama titule su último libro de poemas con el nombre de *Dador* (1960). El poeta, en efecto, para él, es siempre un dador y lo que cuenta en su obra, o en su destino, es el acto mismo de dar y no lo dado; el impulso germinativo y no el objeto; la transposición imaginaria y no la veracidad realista. Siguiendo este mismo hilo, podría decirse que para Lezama el poeta es el ser que se pone máscaras: no tanto para esconder el rostro como para vivir²³⁸.

Y de este secreto poético, como búsqueda de la poesía, se desprende la idea de la máscara, a la cual alude Sucre:

La máscara es un conjuro: un modo de vencer la muerte. Pero ese conjuro nace de un impulso a la vez natural y sobrenatural: nos ponemos máscaras para fluir con el tiempo, no para detenerlo; para oponer a una transmutación la transmutación misma²³⁹.

237Idem, p. 166.

238Idem

239Idem

Se debe recordar al lector a modo de semejanza la idea de los adolescentes enmascarados danzando alrededor de mesas circulares, personajes que aparecen en la introducción de *Dador*²⁴⁰.

De este modo, Sucre explica que la máscara representa la búsqueda de lo otro, es decir, un proceso de anagnórisis que nace desde una empatía con lo desconocido, lo invisible. Dice Sucre acerca del poema “Muerte de Narciso”: “Narciso no se encuentra a sí mismo sino que es devorado por el espejo de lo Otro («el granizo/ en blando espejo destroza la mirada que lo ciñe»)”²⁴¹.

Posteriormente, Sucre expone una interrogante teórica acerca del poema sobre Narciso: “¿No está surgiendo el debate entre el *cuerpo* del universo y la *conciencia* del personaje?”²⁴²

Y acerca de ese concepto de lo *otro* Sucre parafrasea a Lezama para explicarlo: “...un espacio abierto (*gnóstico*, diría él) cuyos signos son la metamorfosis, la diversidad, la yuxtaposición. Las mil máscaras de un solo rostro”²⁴³.

Por lo tanto, por medio del reconocimiento de la heterogeneidad de lo telúrico en contacto con lo estelar, se puede reconocer en *Dador*, como ejemplo de su poética, el fluir hacia lo unitivo; la disolución del todo que fluye hacia el Uno. Pero en ese Uno la existencia múltiple de símbolos que lo conforman para la percepción poética, en ese Uno como universo, se encuentra la sobreabundancia. Añade Sucre:

Su virtud no está en purificar sino en acarrear la multiplicidad del universo. Así también, creo, la unidad en Lezama es una continua expansión; la superposición y el entrecruzamiento, no la reducción o la síntesis²⁴⁴.

240Así también se puede consultar el ensayo de Lezama Lima “Máscara de Portocarrero”, *Tratados en La Habana*, ed. cit., pp. 98-101.

241Sucre, Guillermo, *ob. cit.*, p. 168.

242Idem

243Idem, p. 169.

244Idem, p. 170.

En este punto, Sucre coincide con los ensayos precedentes, especialmente en referencia a la capacidad de Lezama por presentar su poesía como una representación de lo heterogéneo desmesurado. Así también, este texto coincide con la apreciación, algo más confusa, de Saíenz, acerca de la no síntesis en la poesía de Lezama. A ella agrega: “Lo uno es el imán que hace aparecer nuestra diversidad”²⁴⁵. Y justamente esa diversidad, multiplicidad o heterogeneidad que se plasma en la poesía de Lezama, como se ve en *Dador*, es lo inasible, lo inapresable que resiste ante la limitación temporal o definitoria, como expresa García-Marruz; es una gloria inmaculada esa resistencia que presenta la misma poesía, y como la busca Lezama. Por ello, dice Sucre acerca de esa tentativa desmesurada:

La sobreabundancia, en verdad, está ligada en Lezama a la intuición de que el secreto no que hay que develarlo sino dejarlo que germine desde sí mismo; recubrirlo con su propio crecimiento y no querer descubrirlo siguiendo tan sólo una clave. Es por lo que en otro poema de *Dador*, llega a decir: “*El hilo de Ariadna no destroza el sentido, / sino la sobreabundancia lanzada a la otra orilla carnal*”. No se trata, pues, de una simple piedra de toque; se trata de una vasta red de magnetismos²⁴⁶.

Al igual que García-Marruz, para Sucre, la idea de la sobreabundancia, que va en paralelo con la idea de exceso de William Blake u otros poetas, es un canto de gracia: “La sobreabundancia puede ser en Lezama una gracia (en el sentido teológico) o un don”²⁴⁷.

Así también, de la firme idea de la sobreabundancia, Sucre explica gran parte de todos los conceptos propuestos por Lezama, todas sus categorías poéticas. Por ello, Sucre utiliza algunos ejemplos que lo demuestran. Porque en la sobreabundancia debe estar la sobrenaturaleza, entonces todo aquel mundo telúrico se enriquece desde la metapoética en que lo percibe Lezama, y que lo relaciona con lo que llama el eros

245Idem

246Idem, p. 171.

247Idem

de la lejanía. Esa lejanía del mundo incógnito se presenta entonces como una posible realidad deseada, anhelada, tal vez, por su distancia. Así lo expone Sucre:

Imantada, erótica, esa distancia “*engendra su propio rostro*”; rompe con la causalidad realista e inicia otra: la de la imaginación del deseo, que es también, veremos, la de la memoria. Es esta nueva causalidad (de excepciones morfológicas, diría Licario) lo que permite a Lezama pasar indistintamente de lo estelar a lo entrañable, y viceversa²⁴⁸.

Cuando Sucre utiliza la frase de Lezama sobre lo “*semejante ancestral*”, la relaciona directamente con el bestiario utilizado en su poesía, especialmente en *Dador*. Pero ese bestiario responde al mundo lejano, como bien aclara Sucre: “No se piense, por supuesto, en un diálogo de la fauna tropical. Sin dejar de ser reales, los animales de Lezama son míticos...”²⁴⁹. Porque, como bien aclara Sucre:

Son animales órficos, como en cierto modo lo seguían siendo los de la mitología cristiana. Lo que ellos encarnan, en última instancia, es esa fuerza primigenia a través de la cual Lezama aspira a rescatar –a inventar– la naturaleza perdida²⁵⁰.

A continuación, se cita un verso de *Dador* que ya se ha citado anteriormente. Aquel verso que habla de la araña del Espíritu Santo que tiene apetito de hablar con el hombre o de esa misma araña que, se nos dice, su ámbito es más profundo que el del hombre; entonces ¿por qué quiere hablar con el hombre, quizá quiera contarle un secreto? Y ese secreto que puede revelar es lo que Sucre llama memoria:

La memoria, en tal sentido, es la resistencia contra el flujo del tiempo; su función, por tanto, es análoga a la de la imagen en el poema: resistencia final –ya sabemos– en que toman cuerpo las sucesivas metáforas. ¿No es

248Idem, p. 172.

249Idem, p. 174.

250Idem

también la memoria un poder imaginante y, como el de la imagen en el poema, ese poder no está fundado en la distancia, en la erótica lejanía?²⁵¹

De este modo, la memoria produce el deseo por reconocer esa lejanía, y dicha memoria intensifica el mundo telúrico: “Para Lezama, en cambio, se trata de una segunda vida: no la hipérbole que parte de lo real para exagerarlo, sino la hipérbole que parte de la memoria para iluminar e intensificar lo real”²⁵².

Considero atinada la propuesta expuesta por Sucre. Aunque me atrevo a considerar que en Lezama no es unilateral el diálogo, es decir, la hipérbole parte de lo real para exagerarlo y también parte de la memoria para intensificar esa realidad. No es que resulte ser una opción u otra, son todas, algo que corresponde precisamente a la idea de la vivencia oblicua. Pero también esa memoria permite alcanzar lo que Sucre señala de Lezama, aquello que nombra como *la justicia metafórica*. Porque como bien aclara Sucre, la memoria para Lezama es: “...una creación continua y tiene, por ello mismo, una dimensión metafórica”²⁵³. Y esa metáfora, como señala Sucre, es posible porque: “...le precede la memoria de la diversidad y de la sobreabundancia”²⁵⁴.

Finalmente, Sucre ejemplifica la idea con una cita precisa del poema “El coche musical”, aquel verso que dice: “*El sobreabundante tiene la justicia metafórica*”²⁵⁵. Y perfectamente Sucre ajusta el concepto de memoria:

Pero precisemos: no se trata simplemente de una memoria del pasado, sino del futuro. ¿Habría que recordarlo? “*Todo está dispuesto para un nacimiento, no para una repetición*”, ha dicho Lezama²⁵⁶.

251Sucre, Guillermo, *ob. cit.*, p. 176.

252 Idem

253Idem, p. 177.

254Idem

255Idem

256Idem, p.178.

Entonces, al estilo de Rimbaud, esa memoria sería una visión, o como se aclaró anteriormente, una *doble visión*. Sucre se atreve a señalar el futuro, porque en la poesía de Lezama, no existe el tiempo cronológico tradicional; justamente se puede hablar de pasado presente o futuro sin medida. Por ello Sucre profundiza, durante todo su ensayo, en el dialogo existente entre lo real y lo irreal; y en el sentido hermético de la obra de Lezama con su implicancia órfica. Ese orfismo que otorga la poesía como exploración del misterio; las máscaras como uso lúdico de ritual, donde el ser se reconoce en la lejanía, o en la diversidad de lo *otro*. Aquel *otro* lado que riega de heterogeneidad y sobreabundancia la naturaleza. Por ello Sucre finaliza su ensayo, reflexionando sobre la lejanía y la memoria.

6

Aunque Cintio Vitier ha escrito algunos de los ensayos más importantes acerca de Lezama Lima, utilizaré uno en particular: "Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular"²⁵⁷. En este escrito, al igual que Sucre, Vitier desarrolla conceptos relacionados con el sistema poético de Lezama, y, además, utiliza algunos ejemplos de *Dador* que sirven de soporte para el análisis de la obra. Para empezar, Vitier realiza un seguimiento, ordenado y cronológico, sobre las obras que fue publicando Lezama en vida. La primer mención es sobre el libro *Enemigo rumor*, del cual, expresa:

Leerlo fue algo más que leer un libro. Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Lautréamont, el surrealismo, Valéry, Claudel, Rilke) eran tan violentamente heterogéneos, que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo²⁵⁸.

257Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, ed. cit.

258Idem, p. 312.

Como los autores que cité anteriormente, Vitier no puede eludir el aspecto heterogéneo de la obra de Lezama, y si bien comienza dando ejemplos de otras obras, igualmente son idóneas para interpretar *Dador*. Luego, Vitier hace mención de la segunda publicación de Lezama: *La fijeza*. Obra de la cual Vitier expone: “La poesía se sitúa entonces, no en lo que nos sucede ni en la culpa subjetiva, sino en el pecado original y en lo que el acaecer desplaza como realidad que desconocemos”²⁵⁹.

Debo seguir remarcando que los criterios expuestos por Vitier son de gran ayuda para poner sus ideas en dialogo con los textos precedentes. Por ejemplo, el autor dice algo que se podría contrastar con la idea de Yurkievich acerca del aspecto fantástico en la obra de Lezama:

No se trata sin embargo de levantar una fantasía caprichosa sobre la realidad, sino de, respetando la poderosa y oscura sugestión inicial de las cosas, completar la otra mitad invisible del arco que ellas inician, mediante una creación de raíz reminiscente²⁶⁰.

Se puede decir que aquella *creación de raíz reminiscente*, podría ser motivada por lo que Vitier llama la *experiencia sensible* y la *experiencia intelectual*. Pero las secuencias empíricas a las cuales alude Vitier deben congeniarse con la búsqueda del poeta de la resistencia de la materia, es decir, de la posibilidad de hacer materia lo inasible e inapresable, y, en el caso de la poesía de Lezama, de lograr la imagen como una materia resistente, de lograr una extensión de esa imagen que le permita su permanencia. Vitier lo compara con el artesano cuando modela la forma de un objeto, y cita un fragmento del poema “Aguja de diversos”, del libro *Dador*:

Acostumbrado el barro a las caricias se entreabre, / el cuerpo de la jarra se contrae para crecer, / y el deleznable cuello semejante a la boca de la tambocha/ reclama una esbelta longura para oír las brisas superiores. / Es

259Idem, p. 315.

260Idem, p. 320.

*la materia lo que reclama su excepción / si el contrapunto de los dedos
está quieto en su humildad*²⁶¹.

Por ende, si se interpretara la *experiencia intelectual* de la cual nos habla Vitier, como aquella heterogeneidad de cultura y pensamiento (la diversidad de conocimiento científico, como de escuelas literarias y poetas) y la *experiencia sensible* como la percepción más directa y sensorial del poeta en relación a sus sentimientos; como podría ser la creencia de la memoria ancestral, es decir, la idea del pecado original que produce la lejanía para alimentar el deseo del eros, y así buscar la semejanza. En ese proceso, que se interpreta como espiritual, no es cosa sencilla crear la materia, ya que ésta responde al mundo estelar y por ende es invisible. Vitier profundiza al respecto:

Pero esa materia es, repetimos, para el poeta que responde al desafío de la sustancia inapresable, todo lo que en la experiencia sensible y en la experiencia cultural se nos aparece configurado en sensaciones, escenas, dichos, sentimientos, o bien datos históricos, interpretaciones especulativas, formas artísticas²⁶².

La recepción de Vitier es vasta y precisa, y coincide con gran parte de las ideas expuestas en los ensayos anteriores. Y además él también percibe en Lezama una ambiciosa búsqueda poética:

Lezama quiere vivir el absoluto de la poesía, de la realidad trocada en poesía. Este aspecto vital ha sido descuidado en los acercamientos a su obra, muchas veces de apariencia cultural y hasta libresca. (...) En ella, en efecto, la vida aparece imaginada (a través de la hipérbole y las asociaciones incesantes) mientras la cultura aparece vivida. Por eso aquí un estilo asimilado vale tanto como un recuerdo, una alusión no es menos entrañable que una experiencia. Lecturas y sensaciones, imágenes

261Idem, p. 321.

262Idem

mitológicas, históricas y personales, símbolos y anécdotas, se integran en el hiperbólico mundo de Lezama, buscando la resistencia de otra naturaleza, de otra naturalidad donde todo haya sido transmutado en relaciones y sentidos poéticos.²⁶³

Luego Vitier ejemplifica con poemas como “Doce de los órficos” o con “Venturas criollas”, los cuales integran la obra *Dador*²⁶⁴. Del primero, nos dice:

...uno de esos poemas de Lezama que no parecen hechos para leerlos sino para entrar en ellos como en una monstruosa edificación sagrada egipcia o hindú, de pronto el silencioso rasguño sensitivo que nos detiene, que nos despierta al otro sueño, como una mano suave en el hombro: *Sensación final/ del rocío: alguien está detrás.*²⁶⁵

Y, del segundo:

Pero aquí las cosas hierven como en su noche germinativa. Sentimos esa realidad cruda, un poco destemplada, hiriente, ese despego de huracán ardor que ya se traslucía en el último *Diario* de Martí.²⁶⁶

Posteriormente, a ese *despego de huracán ardor* Vitier lo llamará *despego cubano*, haciendo notar el sentido cultural de lo cubano plasmado en el poema, coincidiendo, de manera más sutil, con lo propuesto por Saíenz; quizá este poema tenga más relación con lo cubano que el poema elegido por Saíenz. Pero entonces Vitier se olvida de lo criollo y desarrolla su recepción en relación al sentido cosmovisivo de la poética de Lezama:

De entrada para él, la poesía no puede ser un predio autónomo ni un refugio. Recordemos que, al contrario, ya en la primera carta citada la

263Idem, p. 322.

264Véanse también los siguientes versos del poema “El coche musical”: “*La imagen de lo hiperbólico llega escondida por las aguas,/ es el adormecerse bruscamente en el destaparse del/ principio*”, en Lezama Lima, José, “El coche musical”, «*Dador*», *ob. cit.*, p. 414.

265 Vitier, Cintio, *ob. cit.*, p. 323.

266Idem

concibe como una sustancia devoradora. Su propósito, entonces, no es aislarla o rescatarla, sino penetrar con ella la realidad, toda la realidad que sea capaz de visualizar una pupila poseída por lo que él llama "la curiosidad barroca"²⁶⁷.

Más adelante, agrega: "En la visión de Lezama, la cultura universal es ofrecida por primera vez al americano como una fiesta o como una tragedia: ambos contenidos se unen en el distanciamiento amoroso de su voluptuosidad"²⁶⁸. Aunque para Vitier esa fiesta sólo puede ser posible si se logra aquel imposible de la imagen:

Esto sólo será posible si encontramos la *liaison*, el enlace, en un punto común que encierre la virtud germinativa original de ambas esferas: historia o cultura de un lado, del otro la poesía. Ese punto medio y esa fuerza germinal totalizadora los halla Lezama en la imagen²⁶⁹.

Así como antes Sucre hacía referencia a las máscaras como una metáfora, como una burla a la muerte, Vitier dice acerca de la imagen utilizada en la poética de Lezama: "Lo que se reconoce se torna imagen. Lo que hace posible ese reconocimiento es la metáfora"²⁷⁰. Por ello, anteriormente, Vitier aclara: "Por metáfora entiende Lezama la capacidad que hay en el hombre de dirigir sus pasos hacia una claridad de la anagnórisis"²⁷¹. De este modo, Vitier comprende que: "El historiador, el sociólogo, el mismo filósofo de la historia, trabaja con imágenes dadas, cerradas, inalterables a las cuales quiere apresar dentro de la imagen de su interpretación"²⁷².

En conclusión, Vitier argumenta con destreza intelectual y conocimiento la idea de Lezama sobre la imagen histórica. Por lo tanto, el autor atraviesa conceptos clave que explican el sistema poético de Lezama. La heterogeneidad cosmovisiva en la obra de Lezama, que parte del pecado original y produce la búsqueda de la imagen, la cual, a

267Idem, p. 327.

268Idem

269Idem

270Idem, p. 328.

271Idem

272Idem

su vez, desprende su implicancia fundamental en la historia para lograr el proceso de reconocimiento en el ser.

Capítulo III. Para una lectura de *Dador*

*"Las palmas caminaban en el Eros distante, pues la lejanía avivaba la irritada piel de la distancia, entre nosotros cada palma lanza el voluptuoso contrapunto de su ámbito, y así la mirada reconoce su carnalidad en el palpo de la coraza de la noche"*²⁷³

José Lezama Lima

La introducción en prosa de *Dador* tiene la apariencia de una escenografía teatral con tintes surrealistas, pero, a diferencia del surrealismo, como bien se dijo antes, se orienta hacia la finalidad última: la imagen. Al comienzo de esta obra se expresa una posible relación pitagórica: "*Aparecen tres mesas ocupadas por tres adolescentes con máscaras doradas*"²⁷⁴; los adolescentes y la danza con las cariátides echando luz sobre los cuerpos implican en la poesía de Lezama una frecuencia similar a la de un río con su movimiento siempre permanente y cambiante, pero con un detalle: la fijeza en la mirada del ser sobre la naturaleza:

*Al aumentar tan poderosamente la cariátide mayor la proyección de la luz, hará aparecer por momentos a los movimientos como spintrias y peces ciegos rapidísimos*²⁷⁵.

Posteriormente, en el siguiente poema, "Las horas regladas", Lezama escribirá unos versos que se podrían relacionar con aquel inicio: "*Círculo, clama por cerrarse/ reclama, abierta espiral./ Disfraz, persona unitiva*"²⁷⁶. Estos versos podrían relacionarse directamente con el inicio de la obra. Pero también expone un

273Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", «Dador», *Poesía completa*, ed. cit., p. 283.

274Idem, p. 231.

275Idem

276Idem, p. 281.

fundamento para la comprensión de aquel inicio, en que los danzantes en semicírculos y espirales lo hacen disfrazados, buscando la unidad, además de la implicancia del número tres.

Como se irá viendo a lo largo del presente capítulo, los versos, aunque pertenezcan a diferentes poemas, tienen conexión entre sí. *Dador* se inicia con la danza, y con personajes extraños, pero a medida que se avanza en los siguientes poemas la introducción de *Dador* se va clarificando con este tipo de correlaciones. Por momentos un verso podría responder a otro verso de un poema diferente. Por otra parte, vale mencionar, como se ha remarcado en el capítulo anterior, que la idea de la máscara simboliza el autorreconocimiento, o el proceso de *anagnórisis* en los personajes (los cuales están enmascarados)²⁷⁷, pues no es fortuito en Lezama escribir sobre personajes enmascarados que bailan en círculos alrededor de las mesas.

Pero, adentrándome en la introducción del libro, considero que la idea del número tres no es casual y puede ser de especial importancia. Lezama presenta un escenario donde hay tres mesas, y en cada mesa se encuentran tres adolescentes que danzan alrededor de la tabla. Cada grupo de adolescentes tiene sus colores característicos, pero lo que resalta es la importancia del número tres: tres adolescentes por cada tres mesas²⁷⁸; pero también describe el autor que hay cuatro personajes con armaduras detrás de ellos que también danzan, y entre éstos hay una que representaría, a mi entender, la historia del ser humano, la naturaleza cubriendo toda su historia, como una vegetación a una estructura²⁷⁹, donde podría comprenderse la idea de la imagen histórica puesta en movimiento desde el género poético:

277Consúltese el ensayo de Guillermo Sucre acerca de las máscaras. O el ensayo de Lezama "La máscara de Portocarrero": "Portocarrero sabe que en cada hombre hay la infinitud del mundo alcanzado por su máscara, que es su rostro reconocible por lo estelar fugitivo", en Lezama Lima, José, "La máscara de Portocarrero", *ob. cit.*, p. 332. Véase también la siguiente cita: "Si un ser no se transmuta en su máscara no alcanza nunca el misterio de su yo separado y superior", *Idem*, p. 332.

278El lector podría imaginar entre esas mesas a Fronesis, Cemí y Foción (tríada pitagórica de personajes de *Paradiso*).

279Analícese, a modo de relación, el siguiente fragmento: "Detrás de la armadura ¿qué separaba la respirada/ agonía/ de la extensa muerte?/ La gravedad de los fluctuantes y bruñidos hierros marcan la sutileza del recorrido aliento./ ¿Qué separa la armadura del fantasma que le huyó?/ Y si alguien duerme en aquel costillar ¿cómo sus sueños/ podrán endurecer las orgullosas manchas de las nubes?/ La batalla rasgaba de nuevo sus enumerativas crónicas/ y el costoso jugo de sus variaciones se alejaba del río/ y la armadura./ La armadura de la muerte que

*La otra figura de armadura, igualmente pesada y brusca, tiene sus hierros cubiertos de fragmentos vegetativos. Agita sus ramajes y hojas, y baila describiendo también espirales y semicírculos, entre las tres restantes figuras de armadura*²⁸⁰.

Pero ¿qué sucede aquí? Lezama describe cuatro armaduras, por lo tanto, pareciera escaparse del triángulo pitagórico para exponer un cuadrado, pero no, porque pareciera también que el destino siempre fluye hacia el número tres, ya que una de las armaduras va a desaparecer; señala Lezama:

*La otra armadura muestra una gran mancha, y se presupone que es la figura que va a morir, muévase con servicial geometría, sin acabar de terminar sus gestos y como con dolorosos y arrastrados movimientos*²⁸¹.

Si en esta introducción de *Dador* (y del poema "Dador") el destino de los personajes se integra en la órbita simbólica del tres, en un verso del poema "Aguja de diversos" Lezama refuerza quizá la idea:

*...el triángulo de diferencias es como la superficie sin tiempo./ Pues es la coincidencia de dos rostros,/ con la tercera persona increada en la distancia,/ sólo un acercamiento del dominó al nuevo foso*²⁸²

Pero, volviendo al poema inicial, luego las cariátides iluminarán la escena, logrando así, como he dicho, un acercamiento a lo que podría ser la iluminación de una escenografía teatral. Esta introducción hecha en prosa es el inicio de un extenso poema, y en ese comienzo el lector podría observar lo que Lezama llamó *la imago*. La presentación descrita permite imaginar, desde una óptica omnicomprendiva, la

ocupaba el primer término de la composición,/ el testimonio del sobreviviente sólo registra la destreza/ de la composición y el sitio donde la armadura recibe/ los más historiadados reflejos;/ abre la puerta del instante entrañado en el cristal extraído/ de cenagosas corrientes y de los acuchillados saltos/ de la sangre innominada./ Recostada la armadura en bruscos sacos arenosos,/ se ve la muerte como desinfladura,/ el pellejo/ recostado en la armadura/ adhiriéndose como tierra/ costera", en Lezama Lima, José, "Los dados de medianoche", «Dador», ob. cit., p. 394.

280Lezama Lima, José, ob. cit., p. 231.

281Idem

282Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", ob. cit., p. 360.

imago actuando en la historia desde un poema que posteriormente recreará el alma del libro en diferentes poemas. Así también, en el primer poema en verso, lo primero que se puede observar es la importancia que da Lezama a la figura del pez, como animal luminoso que representa el movimiento en las profundidades de las aguas. El pez es el primer referente de todos estos poemas que están desbordados de referentes²⁸³:

*El esturión con flaca tinta borrosa/ Preparando los tapetes rajados de las consagraciones/ Comienza a balbucir en el culto maternal de las aguas*²⁸⁴.

Al esturión, en los siguientes versos, lo relacionará con el hombre y lo que él llama la *segunda muerte*, aspecto que será tratado más adelante:

*Entre el légamo inmemorial y el acto el hombre pez,/se lanza en la segunda muerte al remolino,/su cabellera ondula la escribanía de la vegetación polar,/voltea enloquecido en las mareas, desea morir*²⁸⁵.

La idea de un ser (o un hombre-pez) sumergido en las aguas podría denotar la apreciación de un mundo telúrico en relación con la reminiscencia estelar, y digo estelar porque:

*Toda punta que se aplique sobre las formas,/ precisa reminiscencia del ánade y la cola del gato,/ reminiscencia gobernada de una desaparición*²⁸⁶.

Entonces surge desde la naturaleza el recuerdo de lo estelar o su influencia (el esturión y el culto maternal de las aguas o el légamo inmemorial y el acto del hombre pez, o todo aquello que apunte al cielo o a las profundidades, en sentido anagógico). De este modo, el poema inicial describe el mundo de la naturaleza, por ello entre el

283La poesía de Lezama no suele tener un referente concreto, como se puede observar en la mayoría de sus poemas, donde la referencia no solo es múltiple y heterogénea, sino casi imposible de precisar. A lo sumo, se podría interpretar que en la poética de Lezama el único referente es la poesía misma.

284Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 232.

285Idem, p. 242.

286Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *ob. cit.*, p. 361.

encadenamiento de versos expresa: “*La hybris destila su hinchazón*”²⁸⁷, concepto griego que implicaría la idea de la desmesura, o, en Lezama, la sobreabundancia; después dice: “*El rabo de un lejano animalejo*”²⁸⁸, de lo que se podría interpretar que en Lezama *lejano* significaría como lo proveniente del mundo desconocido. Por ende, en sólo dos versos ya se podría observar la idea de la sobreabundancia y de lo estelar, es decir, la *hybris* como la sobreabundancia y *un lejano animalejo* como proveniente del mundo invisible o desconocido, siempre en contacto con el mundo y toda su naturaleza expresiva. Posiblemente lo que implique la *hybris* es lo metapoético, lo incondicionado, es decir, la incidencia del espacio desconocido sobre lo inmediato y lo real.

Como se ha explicado anteriormente, la idea cristiana de la caída (el pecado original y la expulsión del paraíso), fundamenta la idea de la imagen en Lezama. Así como lo expresa en los versos siguientes:

*...pero a/ nosotros/ sólo se nos hace visible la caída y la originalidad por
la sombra y la caída*²⁸⁹

Pero luego de esa caída, al ser le queda la imagen. Y la primer imagen que se hace visible es la sombra (lo telúrico), el recuerdo de lo estelar, es decir, de la semejanza divina. En los siguientes versos, correspondientes a lo que Yurkievich llama el *tercer círculo*, uno de los referentes de los versos es el *germen* como idea de inicio. Y ese germen como una sustancia creadora penetra las esencias de la naturaleza: “*como una hoja absorta para ser penetrada por los coloides de la brisa*”²⁹⁰. Esa penetración es un algo invisible que devora y permite vislumbrar el recuerdo de lo ancestral primigenio, o, como expresé con anterioridad, el eros de la lejanía ancestral. Escribe Lezama:

287Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 232.

288Idem

289Idem, p. 236.

290Idem, p. 238.

*pues esa voracidad necesita de un ancestro que pregunta;/ del existir en el anegado renuente, de un voraz ancestro/ que está en su propio protoplasma y vuelve siempre/ adormecido/ al protón y las siete ruedas somníferas*²⁹¹.

Más adelante aclara: “*En aquella voracidad del germen hay la vuelta al ancestro*”²⁹². Pero esa vuelta al ancestro, al semejante divino, es *dada* desde un inicio telúrico, como diría aquí Lezama: “*Las raicillas del helecho vuelven al padre*”²⁹³.

La secuencia versal es elocuente: la caída, el germen penetrando en el ser, trayendo consigo la herencia de lo divino, la vuelta al ancestro. Pero si esa vuelta que también precisa como “*al padre*”, es representada en la imagen de las raíces de los helechos (lo sombrío y lo húmedo), Lezama nos está diciendo en este verso que a partir de lo telúrico se produce la vuelta a lo estelar, es decir, desde lo sombrío se reconoce el fulgor paradisiaco. Y ese hombre que nace en las profundidades, ese “*caricioso hombre pez*”²⁹⁴ que nace de “*la violada cascada maternal*”²⁹⁵, como representación del origen y exploración de las profundidades (lo desconocido), trae consigo, como se ha dicho, el recuerdo de la identidad ancestral:

291Idem

292Idem, p. 239.

293Idem, p. 241.

294Idem. Repárese en la relación simbólica del pez con Cristo, como se ejemplifica en el *Diccionario de los símbolos*, de Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain, pp. 823-825. Pero sus posibles significaciones son muy numerosas, como puede comprobarse, también, en el *Diccionario de símbolos*, de Cirlot, Juan-Eduardo, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1992, sin contar las que puede conferirles el propio Lezama. Un ejemplo de texto crítico que ensaya desentrañar (aunque no agota) diferentes significados simbólicos de animales (o animales símbolos) en la poesía de Lezama, sería el de Río Surribas, Juan Manuel del, “El universo animal en la poesía de José Lezama Lima: pez, pájaro, caracol”, *Alpha*, Osorno, (22): 109-125, julio, 2006. Asimismo, en otro texto suyo, “Hilar con(ciertos) animales. Acerca de «Discurso para despertar a las hilanderas» de José Lezama Lima”, VV.AA., *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, Universidad de Valencia, Congreso de la Asociación ALEPH, 2004, pp. 679-688, analiza el bestiario de dicho poema de *Enemigo rumor*, pero hace al final algunas menciones al bestiario de *Dador*. Aunque no referido a *Dador*, el ensayo de Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, “El imaginario mítico en los bestiarios de los poetas (Laforgue, Apollinaire, F. Halas, J. Lezama Lima)”, *Ópera Románica*, Colloque International- České Budějovice, *Rêve, imagination et réalité en littérature* (10): 327-334, 2007, ensaya sobre esta tendencia de la poesía lezamiana. Para una visión más general y complementaria del bestiario lezamiano de *Dador*, puede consultarse también: Schneider, Marius, *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totémica y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Madrid, Ediciones Siruela, S. A., 1998, 2013.

295Idem, p. 246.

*La marcha de la metáfora restituye,/ el ciempiés a la urdimbre, el vuelco del Eros/ relacionable logra las tersas equivalencias siderales/ y las coordenadas donde las palabras se hunden en las semejanzas*²⁹⁶.

Si el ciempiés representa la sobreabundancia, entonces la sobreabundancia del mundo telúrico permite (por medio de la imagen) el contacto con el pasado paradisiaco, aquel mítico origen de la androginia de Adán y Eva en un mismo cuerpo. Tal vez, lo que Lezama llama: "*andrógino esturión*"²⁹⁷. Pero así también expresa en el poema "Doce de los órficos": "*Lo semejante sólo se rompe con la resurrección*"²⁹⁸, o como dice en el mismo poema después: "*Pero la resurrección es el secreto del saber en el humo pompeyano*"²⁹⁹. De este modo, si la resurrección es "*el secreto del saber*", y "*La socarronería de Tiresias reúne la tentación y el conocimiento*"³⁰⁰, podrían interpretarse estos dos últimos versos como una referencia directa al pecado original; pero, entonces, esa expulsión del paraíso representa un tipo de resurrección que podría entenderse como la primer muerte, la primer resurrección, lo que implicaría que hay un retorno, una segunda resurrección donde la semejanza se recupera. Una referencia importante, al respecto, se puede encontrar en el siguiente verso del poema "El coche musical":

*Aquí el hombre antes de morir no tenía que ejercitarse en la música,/ ni las sombras aconsejar el ritmo al bajar al infierno./ El germen traía ya las medidas de la brisa,/ y las sombras huían, el número era relatado por la luz*³⁰¹.

Si ese "*aquí*" es una referencia al paraíso, entonces la primera muerte-resurrección es la expulsión del paraíso y la segunda el retorno; por eso, cabría preguntarse: ¿es posible que la segunda resurrección se perciba con la transfiguración de la mirada?

296Idem, p. 247.

297Idem, p. 249.

298Lezama Lima, José, "Doce de los órficos", *ob. cit.*, p. 349.

299Idem

300Idem

301Lezama Lima, José, "El coche musical", *ob. cit.*, p. 405.

Obsérvese el siguiente verso del mismo poema: “*Los aulladores están allí, para percibir el cuello/ de la iguana cuando se transfigura en lo semejante*”³⁰². Pero, esos aulladores ¿de dónde vienen, quiénes son?; en el siguiente verso, Lezama lo explica: “*Esa sobreabundancia tiende al hambre y lo aúlla*”³⁰³.

Como se ha mencionado ya, aparece la idea del agua como símbolo maternal del origen y la creación. Por ello, en muchas ocasiones, Lezama relaciona al agua con lo maternal o lo femenino, como la cita anterior en que se habla de la “*violada cascada maternal*”³⁰⁴. No obstante, al decir violada, estaría refiriéndose a lo maculado. Lo indiscutible es que el agua tiene su ánima femenina. Como dice en un verso del poema inicial: “*El lingam con su mascarón ornado de cuchillas japonesas,/ penetra en las campanillas de la vagina pluvial*”³⁰⁵.

Estos versos son ejemplos que permiten ver en acto cómo Lezama construye las relaciones entre cultura mítica y naturaleza para llegar a la imagen, o a lo metapoético de la sobrenaturaleza. Aquella sobreabundancia es heterogénea, como bien explican los críticos que he comentado. Esa diversidad se puede encontrar en las permanentes relaciones que establece Lezama entre símbolos de la cultura y signos de la naturaleza. En ese contacto pareciera existir el punto medio: la imago actuando como germen y logrando el recuerdo de lo estelar. Por ello, escribe más adelante: “*La penetración de las letras terrenales,/ prolongándose en el origen maternal de las aguas*”³⁰⁶. Si las letras representan la cultura del hombre, y son terrenales (o telúricas), entonces el insecto que pertenece a la naturaleza del planeta debe ser luciferino³⁰⁷. En otro poema, “Himno para la luz nuestra”, hace una referencia concreta o acaso sugiere la idea del fruto del pecado:

302Lezama Lima, José, “Doce de los órficos”, *ob. cit.* p. 352.

303Lezama Lima, José, “Recuerdo de lo semejante”, *ob. cit.*, p. 415.

304Se supone que *violada* se relaciona con la idea del pecado original.

305Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 257.

306Idem, p. 258.

307Idem, p. 257.

*El murciélago que labia el fuego,/ desdeñoso humeó en su gruta,/ borraba del poliedro de la fruta/ la oscura pulpa que nos ruega*³⁰⁸.

Como se ha expuesto anteriormente, la idea del pecado divino³⁰⁹ y la consecuente expulsión del paraíso podrían relacionarse con la caída luciferina. Esta idea de la existencia permite interpretarse en el inicio del poema "Dador" del libro homónimo. Considero que, por ello, como ejemplo inicial del poema, aparece el cómputo por seis, número relacionado con el demonio, o, como se mencionó anteriormente, con el misterio, lo cual significaría simbólicamente lo mismo³¹⁰. El inicio de este primer poema de la obra podría verse como infernal, donde el poeta representaría un ángel caído; por ello Lezama escribe: "*También romper la tierra tiene la escritura del sueño*"³¹¹. Por un lado, interpreto que *romper la tierra* significa el impacto de la caída, y *la escritura del sueño*, como el ámbito más cercano al encuentro con lo desconocido, luego de esa caída. Pero antes de este verso, se puede analizar otro en que lo telúrico copula con lo estelar:

*El cultivo del mijo y el cómputo por seis van entrando/en el nido de bambú que huye del río y las sumergidas/lunas reapareciendo en las escaleras de las chimeneas,/cuando el humillo de la ternera escribe en el semisueño/ de los coperos dictando*³¹².

Y esos versos, "...*las sumergidas / lunas reapareciendo en las escaleras de las chimeneas*", son la imagen que permite la relación de lo estelar con lo telúrico, el humo que asciende y la luna (ámbito estelar) sumergida en lo telúrico, mezclándose con el humo.

Pero un verso que precede al anterior trae otra conceptualización:

308Lezama Lima, José, "Himno para la luz nuestra", *ob. cit.*, p. 324.

309A modo de argumentación, véanse estos versos: "*La pareja reinaba en lo sobrenatural naturalizante, habían surgido del sueño y permanecían en la Orplid/ del reconocimiento*", en Lezama Lima, José, "El coche musical", *ob. cit.*, p. 405.

310Se recomienda repasar la interpretación de Yurkievich acerca del número seis, expuesto en el capítulo anterior.

311Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 234.

312Idem, p. 233.

*el trabalenguas del zampallo proclama y enamora en la zampoña/ aunque vuelva sobre su cuello con el disimulo de los cisnes/ no es el cordón umbilical que vuelve sobre la torre/ de Damasco y que preludia las lisonjeras danaides en cuclillas*³¹³.

Si se relacionara la zampoña (instrumento musical andino) con Damasco (Siria) y las danaides (personajes griegos míticos), se comprendería como Lezama unifica diferentes culturas desde sus primeros versos, así como también se leerían estos versos como un ejemplo de lo que tratamos en el capítulo anterior sobre la vivencia oblicua, aspecto que se irá profundizando a lo largo de todo el poemario, poblándose el primer poema de una sobreabundancia de flora y fauna, entrelazada con seres míticos.

En la continuación del poema inicial, una mano izquierda responde al cómputo del número seis, pero en los versos siguientes aparece la mano derecha y el cómputo por cinco: “*La mano derecha estruja la centifolia y fija el cómputo por cinco, aquella mano repasa las flores del desierto regadas con arenas*”³¹⁴.

A esta representación del desierto inmiscuida en lo simbólico de los números³¹⁵, la remarco como ámbito telúrico que se desencadena en secuencias relacionables con el ámbito estelar, lejano o desconocido, visto desde la categoría poética del eros de la lejanía:

El cómputo por cinco amiga la distancia del jinete y la estrella fría,/ siente la apagada distancia entre la testa y el brazo,/ allí antes crecía el árbol de la conjugación del Eros,/ el jinete pasaba por la sombra del árbol y se dividía;/ del brazo a las caderas tenía la otra enigmática planicie,/ pero allí vuelve la estrella fría de la distancia sin lenguaje,/ y las caricias son de

313Idem

314Idem, p. 234.

315Acerca de la numeración simbólica se recomienda repasar el ensayo de Yurkievich.

*poro a poro, de poro a estrella, enloquecidas*³¹⁶.

De este modo, el poemario comienza con un permanente diálogo entre los dos mundos, el visible y el invisible. Al leer el poema y tratar de desenredar sus posibles significados, es decir, su sentido hermético, uno se puede encontrar con que el inicio corresponde al infierno o tierra (la primera muerte, la caída), pero su continuación es el cielo o paraíso. Los dos planos de la existencia fecundados por el misterio: lo telúrico y lo estelar. Como dice el siguiente verso: “*Existir no es así una posesión sino algo que nos posee*”³¹⁷. Es evidente que en toda escritura literaria existe un efecto de posesión en el escritor. Es sabido que las voces que pueblan la mente de un escritor crean personajes y dan palabras a quien escribe³¹⁸; y este modo de posesión debería corresponder al estilo de Lezama para escribir poesía, de ahí su distanciamiento con el surrealismo, ya que dicha posesión no proviene simplemente del inconsciente, al estilo del psicoanálisis, sino de los espíritus que poseen al cuerpo o de lo que él llama, en el verso que cité, ese *algo* que se torna invisible, indescriptible, y el inconsciente sirve de medio para captar o recibir este tipo de correspondencia universal. Como ya señalé, el inicio del poema permite visualizar la creencia en el abismo o inframundo, el sentido telúrico de la vida como inicio, en un viaje que llevará al ser al reconocimiento de lo estelar.

El golpe de la caída; la gravitación y la espesura visible de la sombra; los pies en la tierra como raíces y la fijeza de la contemplación, son componentes necesarios para comprender parte de este poemario. El verbo y la escritura impulsados por la mirada contemplativa para la creación poética; motricidad y veloz fijeza de la pupila que observa a la natura en derredor; el inicio para recuperar lo estelar perdido. Como expresa el siguiente verso: “*Después que el verbo y la sustancia traspasaran el germen, el sentido se alzó a la escritura penetrando por la mirada*”³¹⁹. Por ello, posteriormente, haciendo dialogar cada poema de *Dador*, nos dice: “*Pero cada*

316Lezama Lima, José, *ob. cit.* p. 235.

317Idem, p. 237.

318Se debe recordar que en la antigüedad se le llamaba las musas.

319Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 239.

*imagen llega a nuestro cuerpo guiada por aquel golpe*³²⁰. Porque la contemplación es el acto primordial para iniciar las imágenes y las metáforas. Nace el verbo y la curiosidad del ser por conocer lo que se ha olvidado. *Dador* se proyecta hacia el infinito para alcanzar las estrellas y responder a la correspondencia del ser con el universo, de lo telúrico con lo estelar, y de lo divino con lo terrenal, o, en términos de Lezama: lo incondicionado actuando sobre la causalidad y la causalidad actuando sobre lo incondicionado; como un cíclico movimiento en espiral. *Dador* se expulsa en un vaivén de sensaciones que corresponden, probablemente, a la identidad divina. ¿Quién podría ser *el padre* al que hace referencia Lezama?: “*El germen metamorfoseado en el acto puede participar, se libera de su hambre que lo rendía a la doctrina del padre*”³²¹.

En otras ocasiones, Lezama nombra al rocío como una entidad perteneciente al mundo invisible que cae sobre la hierba (como una gracia) dotando a las cosas del mundo telúrico con el poder del ánima paradisíaca. Pero no sólo le llama rocío, también puede hablar de la luz en los árboles de la sabiduría (lo que también nombra Lezama como un *logos spermatikos*): “*La copa de los árboles recibió el semen de la luz cognoscente*”³²².

El abundante uso de imágenes pareciera tener una coherencia sensorial, o, como he precisado anteriormente, ser un ejemplo de la transfiguración o doble visión, es decir, de los dos mundos en donde los sentidos poéticos son un cuerpo, una resistencia como un puente que conecta lo estelar y lo telúrico; por ello, expresa Lezama en "Los dados de medianoche":

El reflejo busca reaparecer desconocido en otro baile,/ ha cansado a sus momentáneos cuerpos derivados,/ y después de un desenvuelto sueño recostado en el muro,/ va penetrando con su nuevo disfraz de murmullo./

320Lezama Lima, José, “Fragmentos”, *ob. cit.*, p. 381.

321Idem, p. 382.

322Idem

*El murmullo concentra el reflejo para oír/ y el reflejo queda como el murmullo en la mirada*³²³.

Traspassando la oscuridad enigmática de las metáforas de Lezama surge la luminosa esencia de sus versos. O como el propio Lezama llama: "*Reino de las imágenes*"³²⁴. O, como dirá en "Fragmentos": "*la gracia o aprovechamiento de las imágenes que desconocen las escalas de nuestro cuerpo*"³²⁵.

Es la búsqueda de un vacío, un enigma, un misterio, lo que permite el eco de un canto delfínico, como se muestra en *Dador*; el inicio de una idea explayada sobre los versos de la obra, un vacío o un desierto que no carece de sentido y se completa de gracia, como diría Lezama en uno de los versos de *Dador*: "*El primer desierto es el del rasguño de la piedra/ se toca así la primera risueña absurdidad*"³²⁶. O como dirá más adelante en el poema "Las horas regladas": "*Creando el increado sin sentido*"³²⁷.

Porque entonces el *sin sentido*, la posibilidad de hacer existente lo inexistente, es lo que motiva esta poesía; es la suprema búsqueda poética de Lezama. El *sin sentido* equivale a la sobreabundancia, al exceso, y esto permite la sobrenaturaleza, lo invisible copulando con lo visible. Como diría Lezama en "Himno para la luz nuestra": "*Las fiestas del sin sentido*"³²⁸. Pero se debe aclarar también que el vacío es una de las formas, en Lezama, de representar al infierno en contacto con lo paradisiaco, como dos caras de una misma moneda; por ello dice: "*Aquí la luz se divierte/ al hundirse en el cóncavo en donde el cántaro/ vacío el moviente influjo del infierno lunar*"³²⁹. O esa misma luz creadora sobre el cuerpo: "*La luz lo recorrerá preguntándole,/ lo hace oscurecerse para el ejercicio del despertar/ en las ruedas de la luz comunicada, tenazmente indivisa*"³³⁰. La luz proveniente del espacio sideral, la

323Lezama Lima, José, "La rueda", *ob. cit.*, p. 391.

324Lezama Lima, José, "Fragmentos", *ob. cit.*, p. 380.

325Idem, p. 381.

326Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 245.

327Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *ob. cit.*, p. 372.

328 Lezama Lima, José, "Himno para la luz nuestra", *ob. cit.*, p. 321.

329Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 251.

330Idem, p. 253.

luz como conocimiento de lo ancestral paradisiaco, aquella luz que el ser humano debe interpretar desde la oscuridad, desde su sombra y caída, como decía el autor en versos anteriores (o desde lo telúrico, más específicamente)..., pero esa luz no la recibe sólo el hombre, también el árbol o la propia naturaleza del mundo. Se puede ver cómo en otro poema relaciona la idea de la luz con la del recuerdo: “*Con el relámpago surgiendo de los hígados celestes,/ el recuerdo se deja leer, la primera inscripción*”³³¹.

De este modo, recaemos en un concepto indispensable de *Dador*. Si hay una primera inscripción entonces tendrá que haber una segunda; quizá es lo que mencioné en páginas anteriores, y Lezama le llama la segunda muerte o la segunda naturaleza de la gracia, o la segunda resurrección:

*Pues si nacer al otro nacimiento es el apetito,/ voracidad de transparencia ganada después de aquella/ suspensión,/ y en que el apetito se hace con nosotros como la segunda naturaleza de la gracia, ya que el cuerpo dañado/ es la no transparencia y la hibridez de la voracidad;/ morir la segunda muerte, la muerte del resurrecto*³³².

"*la muerte del resurrecto*" ¿es entonces la muerte del ser humano? Es decir, si la primera muerte es la expulsión del paraíso, la segunda podría ser la muerte del mundo telúrico y el retorno (o imagen del juicio final, y la resurrección). La relación entre la tierra y el cielo, entre el infierno y el paraíso, sólo se hace real cuando el ser es atravesado por la imagen, y desde ella puede alcanzar, como una apetencia, la resurrección, la otra muerte:

¿Cómo esperarán la segunda muerte? La de morir/ su otra muerte, ya situado entre la muerte/ y la otra muerte después del valle de esplendor. / ¿Aquella resurrección entrañaba ver de nuevo/ aquellas apreturas y el detenimiento/ congelado del corcel? ¿O penetrar en las esencias/ que

331 Lezama Lima, José, “Aguja de diversos”, *ob. cit.*, p. 364.

332 *Idem*, p. 375.

*habían hecho signos en sus párpados?/ Siempre aquella indefensión y el temblor/ al escribir la historia del resurrecto./ En ese desconocimiento de lo situado entre las dos muertes,/ prefiere situarse antes de la resurrección./ ¿El resurrecto se dispone a su otra muerte?*³³³

Se podría pensar que el traspaso, la mutación, la transfiguración en la nueva imagen: la resurrección que resulta ser la consecuencia de lo telúrico y lo estelar, entre la vida y la muerte, están presentes, como escribe Lezama en el último verso de "Nuncupatoria de entrecruzados":

*El peregrino retoca el burlesco Caronte y el jinete de la impalpable madrugada./ La coraza del ómnibus se deshace en el humo de los cañaverales/ de la Estigia, cuando alguien despega y alguien se queda*³³⁴.

La diversidad de versos con que Lezama podría hacer referencia al contacto entre los dos mundos es constante y variada: "la levitación anemónica se alza sobre la infernal gravedad"³³⁵. Así como también la idea del eros de la lejanía es continua, en relación al sentido de reminiscencia; por ello dice más adelante:

*La rechazada ocupación de la música/ despierta el conocimiento lejanía, la llave en el signo/ de nuestras manos/ coincide con la puerta voluptuosa abriéndose soplada/ hacia afuera*³³⁶.

Se debe aclarar que en *Dador* no todo es abstracción de imágenes y metáforas, porque a veces, aunque oscuramente, Lezama integra a esos versos anécdotas de la vida cotidiana, como es el caso de su recuerdo acerca del café Alaska³³⁷: "El agua era

333Idem, p. 373. Véase, a modo de relación Diego, Eliseo, "El segundo discurso: aquí un momento", «En la calzada de Jesús del Monte», VV.AA, *Los poetas de Orígenes*, Selección, prólogo, bibliografía y notas de Jorge Luis Arcos, La Habana, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

334Lezama Lima, José, "Nuncupatoria de entrecruzados", *ob. cit.*, p. 427.

335Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 259.

336Idem, p. 260.

337Véase, más adelante, la nota 342.

*una afable señora, una esperada también./ hablábamos del saber hecho instinto como en el canario*³³⁸.

Nuevamente aparece aquí la referencia al agua como lo femenino, pero también nos deja una importante idea en un verso, el "*saber hecho instinto*". No es anómalo que se relacionen esos dos versos, la señora -el agua-lo maternal- y el saber vuelto a su sentido primigenio y animal -el instinto. Luego, el poema continúa con la recreación del salón Alaska, pero Lezama distingue dos mundos en ese salón que representaría lo inmediato:

*Pero nosotros sabemos que existen los dos salones. / Uno, para la música que se retira/ y los paseos del perro con la oreja doblada./ En el otro las brusquedades del acordeón,/ detienen la marcha de los ojos alrededor de las pestañas de la sombrilla*³³⁹.

Es difícil lograr una interpretación certera y ajustada al análisis de los dos salones como los dos mundos (el visible y el invisible) pero podría pensarse que en estos versos Lezama logra alcanzar una de esas clásicas coincidencias con las que gusta jugar: la vivencia oblicua, en el mismo salón, dos salones. Este poema inicial Lezama lo finaliza con una extraordinaria comparación de lo que él visualiza como el infierno:

*El infierno es eso:/ los guantes, los epigramas, las espinas milenarias, /los bulbos de un oleaje que se retira,/ las dos máquinas que se seguían, el Orfeo de Pergolesi,/ los mozos recogiendo las migas ingeniosas en su fuga,/ la puerta que se cierra como un tutti orquestal en el vacío,/ mientras el japonés en smoking se inclina,/ para recoger el clavel frappé, en el bostezo/ de la cuarta dinastía de sus sandalias charoladas*³⁴⁰.

338Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 263.

339Idem, p. 264.

340Idem, p. 266.

Aquí observamos el ejemplo de un poetizar hermético, como lo plantean los críticos que he repasado. Aquí el infierno también es lo desconocido, la relación de cosas en fuga como las "*migas ingeniosas en fuga*" o "*los bulbos de un oleaje que se retira*". Y la imagen final del japonés inclinado, una suerte de vivencia oblicua entre dos cosas que no aparentan tener relación pero confluyen en el mismo ámbito, en este caso, el infierno³⁴¹

En el caso de "*Venturas criollas*", el lector se podrá encontrar con un vaivén de imágenes relacionadas entre cultura y naturaleza, y con un alto grado de hermetismo que motiva el uso de la vivencia oblicua:

*Por el aguzo, recamo o antecámara/ el brazo se yergue sin entregar sus
dones/ golpea suave la puerta de algas viejas;/ las algas viejas son espadas
secas*³⁴².

O como en el siguiente:

*De la reserva enhiesta la lasca jamonera/ va a su rebato con teje de
roedor,/ pues preparando en seco la alquimia de jaulera/ le pone arrugas
al priapo verdor*³⁴³.

341Es importante añadir que de este primer poema de *Dador*, "Dador", se conoce su "referente". Cuenta Yurkievich, lo siguiente: "Durante el coloquio sobre José Lezama lima, organizado por el Centro de investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, del 19 al 22 de mayo de 1982, Fina García-Marruz reveló haber asistido al episodio generador de *Dador*. Es interesante consignarlo. En una tarde habanera en que los amigos de Orígenes salían de la librería Úcar, sitio habitual de sus encuentros, y que habían paladeado, como solían los pasteles de guayaba comprados en la calle Obispo, cayó de pronto una lluvia torrencial. El grupo, con Lezama Lima a la cabeza, se refugió en el café más próximo, el Salón Alaska, anunciado por un cartel rojo («*un escalofrío escarlata*»). En ese antro poco frecuentado por ellos, una victrola («*murga de níquel voluptuoso*») difundía el *boogie* lento. De pronto, alguien ejecutó un danzón en su acordeón, instrumento raramente empleado en este tipo de música. Hubo un niño que recorría las mesas vendiendo algo y en torno a Lezama Lima se creó, un círculo hechizado. con esa lluvia afuera, el lugar extraño y la inesperada danza. Por un lado, este espacio epifánico; por el otro, el salón con su clientela habitual: círculo infernal. un perro, merodeando entre uno y otro ámbito, hizo de mediador. El acontecimiento que motiva el largo poema será transfigurado, sin que las transposiciones metafóricas oculten del todo lo referente a la experiencia vivida. Este suceso suscitador se situará al final del poema; lo puntualiza y lo rebaja a lo eventual, a lo ajeno a toda gracia", *A través de la trama...*, ed. cit., nota 2, p. 207. Vitier también corrobora este hecho cuando afirma del poema: "su última sección evoca nuestro encuentro, una mañana lluviosa, en el Salón Alaska, de la Habana Vieja", en "«La casa del *alibi*»", *Obras 4. Crítica 2*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001, nota 22, p. 449. Por cierto, en esta nota también se aclara que ese texto («La casa del *alibi*») -tres hojas de un poema inédito, hallado en su papelería por Vitier en 1985, y escrito aproximadamente en 1952-, formó parte después -y no exactamente igual- de la sexta sección del poema "Dador", pero ya sin ninguna mención nada menos que a José Martí y al misterioso *alibi*...

342Lezama Lima, José, "*Venturas criollas*", *ob. cit.*, p. 306.

O más claro aún en los siguientes versos del poema "Los dados de medianoche", donde Lezama abre una interrogante retórica: "*¿Cómo el pájaro se le avecina y le ocupa el centro/ de la rama y el espacio?*"³⁴⁴. El uso del lenguaje se exprime al máximo aquí, a tal punto que se hace hermética la conjugación de versos entre sí, incluso la invención del lenguaje, o alteraciones gramaticales, como es el ejemplo de adjetivar a Priapo y nominalizar al color verde. Más allá de esos juegos léxicos, en el aspecto semántico las relaciones son extrañas, tanto que para comprenderlas de mejor manera hay que leer estos versos repetidas veces (hasta sentir acaso más una materialidad, una presencia, un cuerpo viviente, que una explicación).

Como ya se mencionó, la flora y la fauna refuerzan la conexión con lo mítico; por ello dice: "*Aquí la flora, aquí el celeste viso/ alcanzó en justicia su corona/ Aquí el faisán su infierno paraíso/ calentó la astronomía de su doma*"³⁴⁵. U otro verso que explica también la interacción de los dos mundos desde la imagen: "*Conchas labian el vacío,/ ramas, madreporas, brazos,/ruinas, tréboles escasos*"³⁴⁶. Así como en otras ocasiones en que hace referencia directa al mundo animal en comunicación con el mundo invisible: "*pestaña al ángel el camello;/ si el pavorreal atragantado eriza,/ el erizo, ríspido tetrarca, irisa*"³⁴⁷. La flora y la fauna, la naturaleza invisible y creadora. Lezama, en *Dador*, da rienda suelta a esta creencia: el esturión, el cisne, la tortuga, la tiara, la *hybris*, la zampona, Damasco, Danaides, la centifolia, el mijo. La creación del hombre mezclada con la creación de dios en la naturaleza, ambas tomadas de la mano. Como para utilizar una imagen a modo metafórico, se podría pensar en *Dador* como la mano del ser (lenguaje) estrujando la rosa (imagen) que expande su aroma (poesía). Porque la idea del sistema poético de Lezama, desde la postulación de las categorías poéticas que he tratado, es generar una ruptura con todo sentido racional o condicionado que pudiera restringir la voracidad creativa de la poesía. El autor

343Idem, p. 309.

344 Lezama Lima, José, "Los dados de medianoche", *ob. cit.*, p. 387.

345Lezama Lima, José, "Las horas regladas", *ob. cit.*, p. 274.

346Idem, p. 275.

347Idem

expone la siguiente metáfora en este verso: “*El hilo de Ariadna no destroza el sentido sin la sobreabundancia lograda a la otra orilla carnal*”³⁴⁸.

La sobreabundancia permite entonces relacionar los dos mundos, el invisible y el visible; la sobreabundancia fundamenta la vivencia oblicua y la presentación de imágenes, desde el momento en que se destroza el sentido. Su carácter no es homogéneo, y como bien aclaran los críticos, no busca la síntesis, al contrario, busca la multiplicidad en la diversidad, y aquí está el sentido cosmovisivo y universal de Lezama, como expresa en "Para llegar a la Montego Bay" -un texto, por cierto, muy gustado por Julio Cortázar³⁴⁹ -:

*El refinamiento del bosque/ de cocoteros iguala a la franja de la cacatúa/
austríaca./ pues una esbeltez que parecía no traspasable se multiplica/
como las quemantes naves de los aqueos delante de/ la frivolidad de
Ilión*³⁵⁰.

Se pueden aislar varios ejemplos de la urdimbre de relaciones que teje Lezama con sus metáforas; así también se desprende un misterio en el propio sentido del verso. Pero entonces la interpretación se asienta cuando se comprende el intento del autor por conjugar la naturaleza con la cultura en la historia. La historia (poética) para explicar la multiplicidad del refinamiento y la esbeltez de la naturaleza. Ese tipo de conexiones son postuladas con frecuencia en la poesía de Lezama, y, particularmente, en *Dador*. Así también cada uno de estos versos tienen una inclinación onírica que atraviesa las imágenes que el autor presenta. Esa heterogeneidad de imágenes que implica la sobreabundancia, Lezama la aclara:

348Idem, p. 240.

349Véase: Cortázar, Julio, "Para llegar a Lezama Lima", *ob. cit.*

350Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", *ob. cit.*, p. 287.

*pero sobreabundar es como cuando el durmiente, descendiendo en grabado de ausente y extensión plomiza,/ se encuentra que la luna ha llegado también al fondo del infierno*³⁵¹.

El durmiente, en esa extensión plomiza, se sumerge en el mundo de la inconsciencia, y en esas oníricas visiones que se le presentan en imágenes alcanza la elevación a la luna, pero, como se ha remarcado, la luna también desciende y comparte el mundo telúrico o el fondo del infierno, como dice Lezama. Porque, para el autor, tanto lo telúrico como lo estelar están en permanente contacto, cada uno dotando al otro de su esplendor. Por ello, compara, en "Aguja de diversos", el rostro y las raíces:

*El rostro y las raíces tienen el mismo canal/ para particularizar el airecillo./ Y el rostro/ enterrado en el aire o la raíz que vuela/ dentro de la tierra, tienen el mismo surgimiento/ para que la voz y el aliento se encuentren*³⁵²

Los dos mundos en comunicación directa, desde un onírico sentido, y la inconsciencia como productora de las imágenes reminiscentes. De este modo, como se ha remarcado anteriormente, la casa de la sobreabundancia, la casa del durmiente soñador, que abre los poros de la inconsciencia para pasarse por el reino de la imagen:

*Con la madera y el metal iniciando relatos,/ y los inicios de paseos para irse reconociendo en el/ sueño/ y establecer la distancia eficaz del lenguaje./ Nuevas tiras poéticas cubren la casa con ríspida insolencia*³⁵³.

Era el propio Lezama que hablaba del *poema mudo*, dando a entender que el poema debía buscar la heterogeneidad de imágenes o lo que denomina como lo incondicionado. La distancia eficaz del lenguaje es quizá lo que permite producir la imagen. El sueño como puente entre los dos mundos, el infierno o el cielo. Por ello,

351Lezama Lima, José, *ob. cit.*, p. 241.

352Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *ob. cit.*, p. 365.

353Lezama Lima, José, "Venturas criollas", *ob. cit.*, p. 319.

en otro verso del poema "Las horas regladas", hace algunas referencias al sueño y al infierno como mundos paralelos:

*Fruto infernal que prolonga Eurídice,/ mientras Orfeo entonando rota,/ y la perseguida sombra nos desdice/ el sueño que el descenso nota*³⁵⁴.

Pero estos misterios del origen, de la reminiscencia, del descenso del sueño al mundo invisible, como se ha dicho, nunca pueden ser develados: “¿El misterio toca?/ Se ríe, saluda/ y vuelve a su misterio”³⁵⁵. Además, justamente ese misterio que se mantiene inmaculado, y que Lezama desprende en sus versos, en el uso de imágenes -como ya se ha ejemplificado-, aquel cristal filosófico y literario que es el misterio; cristal irrompible, por cierto, y de incognoscible origen, precisamente por no poder ser roto, o develado, mantiene su gracia, se *ríe*, como dice Lezama. Ese misterio es posiblemente un fundamento de poderosa vitalidad. Cuando escribe sobre Montego Bay, algo expresa acerca de esa gracia:

*Reaparecía por el pueblo con la gracia y el sueño./ Con la gracia, relieve del sueño./ y con el sueño, fortaleza de una gracia aumentada/ por los astros que duermen y las playas despiertas*³⁵⁶.

La idea de lo invisible como signo del misterio es un aspecto importante en *Dador*; las referencias son constantes, y eso es omnipresente en esta poesía:

*Aunque el oído me da la fe,/ la visión como un mastín rastrea/ lo que el Arcángel flamea/ en el punto donde no se ve*³⁵⁷.

O como escribe en otro verso de "Doce de los órficos": “Es visible el miedo ante la mirada,/ pero es invisible el miedo cuando somos mirados”³⁵⁸. Aquel miedo invisible del misterio se vuelve un *potens* creador, como lo expresa Lezama en el siguiente

354Lezama Lima, José, “Las horas regladas”, *ob. cit.*, p. 272.

355Lezama Lima, José, “Para llegar a la Montego Bay”, *ob. cit.*, p. 282.

356Idem, p. 285.

357Lezama Lima, José, “Himno para la luz nuestra”, *ob. cit.*, p. 321.

358Lezama Lima, José, “Doce de los órficos”, *ob. cit.*, p. 350.

verso del poema "Aguja de diversos": "...el hombre ha hecho de su terror un soplo"³⁵⁹. A lo que agrega: "Y nosotros mismos penetramos por nuestro soplo en cavidades de otras medidas en el sueño"³⁶⁰.

La mención del mundo desconocido como espacio invisible que se vuelve visible, por medio de la poesía como potencia creadora, también se encuentra en uno de los últimos versos que Lezama dedica al pintor cubano René Portocarrero:

*La imaginación es una casa al lado del río,/ y el río es la primera ley de lo visible invisible,/ que no se transparenta hasta que el ángel/ se zambulle uniendo sus manos, mordiendo la mejorana*³⁶¹.

Lo *visible invisible*, lo que se ve en lo desconocido, se ve con el movimiento del río siempre cambiante. Pero esa conexión que hace Lezama entre los dos polos, se expresa en diálogo permanente, el de la existencia y el de la inexistencia viva. Por ello, en otro poema dedicado a Eliseo Diego por su poemario *En la calzada de Jesús del Monte*, expresa:

*La mano que no existe,/ en su ademán persiste/ y cubre la otra mano*³⁶².

Y lo invisible puede ser una posible ejemplificación del misterio. ¿Qué puede resultar más invisible que la sombra evaporada de las aguas? , como lo expresa Lezama en los siguientes versos:

La laminación cruje y se corrompe por la espesada/ evaporación/ de las aguas, si no la angélica transparencia igualaría/ a la espesura vertical de la carne vegetativa, y el reciente nadador/ estaría inmóvil entre la penetrabilidad de la espesura/ y la transparencia/ angélica, pero no, la

359Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *ob. cit.*, p. 354.

360Idem, p. 355.

361Lezama Lima, José, "Primera glorieta de la amistad" (A René Portocarrero), *ob. cit.*, p. 334.

362Idem, "Primera glorieta de la amistad" (Para Eliseo Diego, por su Calzada de Jesús del Monte), p. 335.

*sombra evaporada de las aguas puede penetrar/ por los bosques de cocoteros de la Montego Bay*³⁶³.

A García-Marruz le dedica otro poema en que no menciona al misterio pero sí lo llama secreto, simbolizado en Neptuno. Aquí se expresa una suerte de vivencia oblicua que no puede explicarse racionalmente, sino que el lector debería dejarse llevar por la imagen propuesta de esas conexiones estelares con lo telúrico:

*Neptuno gira el pescuezo,/ y la alquilla si se irrita,/ el tridente se nos quita/
del avérnico mastuerzo./ Enigmático palomar,/ sube agua del fanal./ Gato
en un oscuro discreto,/ la escalera se retira,/ cuando la mirada mira/ a
Neptuno vuelto secreto*³⁶⁴.

La noche también es un ámbito que invita a la presencia de lo invisible y lo enigmático, donde pareciera existir la copulación entre lo desconocido y lo real:

*La noche va a la rana de sus metales,/ palpa un buche regalado para el
palpo,/ el rocío escuece a la piedra en gargantilla/ que baja para tiznarse
de humedad al palpo*³⁶⁵.

Así como el recuerdo anterior de ese lugar húmedo de Jamaica, aquí el rocío *escuece* a la piedra y la piedra *tizna* de humedad. Entonces el rocío podría ser como el fuego. La poesía de Lezama busca esas relaciones imposibles entre las cosas, jugando, en ocasiones, con el oxímoron, y tensándolas en un inaudito camino para atravesar un último confín. En el caso del rocío o la humedad, éstos no se ven con los ojos de la razón, pero las consecuencias de su presencia están latentes y se perciben poética y sensorialmente. El palpo es tiznado por la piedra que fue escocida por el rocío. Lo invisible usando sus manos en la naturaleza, ese mundo del ánimo, desconocido, desde su lejanía, lo incita al poeta a establecer la conexión entre los dos mundos:

363Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", *ob. cit.*, p. 289.

364Lezama Lima, José, "Primer glorieta a la amistad" (*Para Fina, por Las miradas perdidas*), *ob. cit.*, p. 337

365Lezama Lima, José, "Venturas criollas", *ob. cit.*, p. 320.

*Era el lenguaje de la tribu escapada de lo escrito,/ donde la móvil sombra
era la fija sombra arbórea,/ La planta del pie tenía nocturnas raicillas,/ la
palma de la mano escondía estrellas descifradas y respirantes*³⁶⁶.

Como he mencionado anteriormente, y como lo hacen los críticos de *Dador*, también, se debe destacar lo arbóreo, el despertar arbóreo, el árbol en su doble extensión, de sus raíces hacia lo profundo y de su copa hacia el cielo. Así como en otro poema de Lezama, los mulos cayendo al abismo se transfiguraban en un árbol³⁶⁷, lo mismo acaece para las partes del cuerpo del ser humano (las plantas del pie y la palma de la mano).

En gran parte de su poesía ronda siempre la idea de lo invisible, quizá lo que Yurkievich llama *fantasmagórico*; en el último verso del poema "Aparece Quevedo", Lezama deja una conmovedora referencia, quizá también relacionada con la idea del *trovar clus*:

*Soy un soplo, soy un fuego dividido,/ estoy entre los dos montes./ Velamen,
morados saltamontes/ocultos. Me oculto estremecido*³⁶⁸.

Y así como era la sombra evaporada de las aguas en "Para llegar a la Montego Bay", en "Venturas criollas" nos dice algo más acerca de esa invisibilidad:

*Miríada de miramientos, saltito de balanza/ le hacen nacer el polvo al
rocío/ y fijan el refranero, rocío: Dormir la hoja*³⁶⁹.

Pero ese *dormir la hoja* ¿tendrá relación con el siguiente verso dedicado a Agustín Pi: "Si quieres que te recuerde,/ sóplame./ Conviérteme en una hoja"³⁷⁰? Por supuesto que la tiene, porque ese inmemorial *dormir la hoja*, como lo hace el rocío, es el sentido somnífero de lo invisible actuando como un soplo, el germen *dador* de vida

366Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", *ob. cit.*, p. 292.

367Lezama Lima, José, "Rapsodia para el mulo", *ob. cit.*

368Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", *ob. cit.*, p. 302.

369Lezama Lima, José, "Venturas criollas", *ob. cit.*, p. 313.

370Lezama Lima, José, "Primera glorieta de la amistad" (*Para Agustín Pi*), *ob. cit.*, p. 340.

que *dará* el recuerdo sumergido en los sueños. O como en otro poema dedicado al poeta Octavio Smith, Lezama, quizá recordando al poeta cubano Zequeira³⁷¹, expresa: “*La niebla es el sombrero de una vida sumergida,/ quitarse el sombrero es lo invisible que convida*”³⁷². Pero aquella invisibilidad también puede ser traducida o encarnada en un fantasma, como lo planteaba Yurkievich. Esa invisibilidad perteneciente al mundo desconocido, la expone Lezama así:

*Pero el fantasma masca sus designios/ y regala un cabello, se deniega por la nuca;/ abre el matorral golpes de flautas/ y graba en la flauta signos de preso bajo el agua*³⁷³.

Como se plantea al principio de *Dador*, la danza como burla hacia la muerte, y la música como espacio invisible donde se percibe su existencia por las ondas sonoras. Por ello, dice Lezama, rememorando aquel oleaje que se retira:

*Es cierto lo del oleaje de los bailes,/ tienen la tapa que sobrevive al cerco,/ el nadante por el techo pechugado,/ el nadado tirado a volar sobre la orquesta*³⁷⁴.

Es entonces la contemplación de la naturaleza telúrica fecundada por la naturaleza estelar lo que permite el ingreso de la imagen que Lezama elabora. Y sólo desde el vacío y la oscuridad puede entreabrirse el espacio para dar lugar a la luminosidad. Desde la caída, el ser nace para lograr tocar con sus ojos la visión (o memoria o rememoración) de lo paradisiaco. El primer verso del poema "La rueda" es elocuente al respecto. Lezama nos expone una imagen que puede resultar trascendental:

371Lezama, al escribir sobre el poeta Zequeira, se detiene en un poema que para su gusto tendría que estar entre los diez mejores poemas de la literatura cubana; ese poema se llama "La ronda" y para Lezama es una de las grandes novedades de la inicial literatura cubana, donde el racionalismo y la causalidad más cronológica sufren una ruptura poética, pues, como dice Lezama, *se sitúa en un tiempo meramente poético*, lo cual puede diferir de las estructuras de un tiempo lógico: “*Nuestro poeta Zequeira y Arango enloquece con un bello capricho, cree que se torna invisible al ponerse un sombrero*”. A lo que añade: “*Es un asombro sin tregua que este neoclásico, armado a veces de los utensilios retóricos del siglo XVIII, a veces de los más deleznable y percederos, nos ofrezca ese poema que parece situarse en un tiempo meramente poético, liberado de toda circunstancia cronológica*”, en Lezama Lima, José, "Prólogo a una antología", *La cantidad hechizada*, ed. cit., pp. 109-110.

372Lezama Lima, José, “Primera glorieta de la amistad” (*Para Octavio Smith*), *ob. cit.*, p. 339.

373Lezama Lima, José, “Venturas criollas”, *ob. cit.*, p. 315.

374Idem, p. 317.

“*Hombre untado de negro. Ojos rojos*”³⁷⁵. Entonces el contacto con lo terrenal o telúrico, desde la imagen, hace que *Dador* responda directamente a la influencia estelar en ese contacto con lo telúrico. Quizá aquel despertar al que hace referencia Lezama podría significar el despertar de la caída, es decir, el encuentro súbito con lo estelar, con la identidad perdida, u olvidada. A mi entender, la relación entre lo telúrico y lo estelar es aquí el eje del libro y lo que permite reforzar una interpretación de *Dador*; y aquella luz perteneciente al mundo de lo desconocido, o también al eros de la lejanía, vista la lejanía como el mundo invisible para los ojos de la razón, es lo que pareciera corresponder al siguiente verso del poema “Himno para la luz nuestra”: “*Délfica, también la luz al templo asciende, yerba de la herencia divinal*”³⁷⁶.

Lezama explora la imagen desde las iconografías semánticas del averno, acudiendo a ejemplos de la mitología, o a animales e insectos de la naturaleza. He encontrado un verso que recuerda una escena de la novela *Oppiano Licario* cuando Cemí visita con Ynaca la casa abandonada³⁷⁷ o desaparecida de Licario³⁷⁸. En el siguiente verso se podrá comprender lo que significa este suceso, una buena explicación de la

375Lezama Lima, José, “La rueda”, *ob. cit.*, p. 383.

376Lezama Lima, José, “Himno para la luz nuestra”, *ob. cit.*, p. 325.

377Aquí se podría ver en acto cómo se interpreta la idea de una casa abandonada: “Una casa como un caracol en el fondo rocoso y batido por las corrientes submarinas. Una casa que no dependía de su círculo o cuadrado en el espacio, sino del tiempo de sus moradores, por el estilo de su marcha, de su mirada, por el eco o la desaparición de la voz. Un tiempo creando en la extensión inexorable y desértica. Una partogénesis de la extensión que cruje y se fragmenta y se enlaza de nuevo. Al romperse las murallas, al deshacerse la casa en polvo, la voz se expandía, la marcha hacía visible su destino, los gestos volvían a ser acompañados por las órdenes o súplicas. El continuo que había fluido en el tiempo, al perder su envoltura, su casa, alcanzaba su atropía como si el espacio hubiera sido tan sólo un paréntesis, una imantación del tiempo entre dos polaridades. En ese campo la aguja había sido tan sólo remplazada por el continuo temporal. La casa, como el cuerpo, tenía también su imantación temporal donde se alojaba la semilla de la imagen. En el espacio vacío pone sus huevos la imagen, cuyo líquido amniótico viene siendo el fragmento del continuo temporal, que se totaliza por el aglutinante de los poros de imantación. El aquí y el ahora se han transformado en la plomada del nuevo muro, después que el muro se lo tragó la invasión de las aguas o la desazón temblorosa de la tierra”, en Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, ed. cit., p. 153.

378Ynaca Eco Licario es la hermana del personaje Oppiano Licario. Hay una escena en que Cemí se encuentra con ella para visitar la casa de Oppiano. De esa situación, nos dice Lezama: “Al desaparecer la reminiscencia de la casa sobre la tierra, tenía que descender la imagen de la misma casa del cielo a la tierra, pues solamente evapora la reminiscencia cuando la imagen gravita hacia el espejo central de la tierra. El hecho de que la imagen tuviera que reconstruir la casa, nos llevaba al convencimiento de que sólo la imagen la había destruido, pues jamás sus moradores habían pensado en cumplirse por la sucesión en la sangre o en el espíritu”, *Idem*, p. 152.

importancia que tiene, en su poética, un insecto como la araña³⁷⁹. Pero es también un animal que simboliza el punto medio entre los dos mundos. Escribió Lezama:

*Simbólicamente la araña es el portero,/ domina el prelude de los trasposos, las transmigraciones/ y la primer metamorfosis, pues nada más posee/ un surgimiento visible y redondeado*³⁸⁰.

La caída, el golpe, luego la voz, el aliento, el lenguaje y la poesía nacen en el hombre poético para dar sentido a la creación. Por ello, estos versos de "Fragmentos":

*No será imposible para el hijo toda palabra,/pues la brisa penetra en el vegetal, pero la palabra penetra por el golpe./ La brisa tiene que adquirir el color del ámbito del árbol,/ y la voz persiste con la primera caída del enemigo./ La palabra penetra por el costado con la hueste/ de la sombra del árbol; el golpe, no el soplo, es su diverso./ El tropel va penetrando lentamente, pero las decisiones de la voz llegaron rápidas*³⁸¹.

Si antes se hablaba del padre, ahora se habla del hijo. Luego de la palabra, la posesión por lo desconocido, la aceptación de lo enemigo; aquello que arriba sin anunciarse y posee espiritualmente a Lezama para dar empuje a los versos y el relumbrante destello de las imágenes, que en el caso de su poética, se asemejan al jefe de la tribu, al médium de la comunidad que debe comunicar sus visiones de la sobrenaturaleza:

Las imágenes proclaman nuestro cuerpo,/ caen en lo sucesivo o en la esfera, siempre en una voz/ que le prestó el centro de su aliento./ Nuestro cuerpo llega a ser un obstáculo donde la lejanía/ se revuelve. Ay, nuestro cuerpo a horcajadas en otras imágenes,/ que no eran para él, oscuro y musical impedimento/ penetra en la desolación, el soplo que transfigura a

379Lezama siempre relaciona objetos con animales, quizá sea esta una forma de darle ánima a los objetos, por ejemplo, establece la relación entre los relojes y las arañas: "Aquellos relojes orgánicos continuaban segregando en el espacio vacío", Idem, p. 138.

380Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *ob. cit.*, p. 365.

381Lezama Lima, José, "Fragmentos", *ob. cit.*, p. 383.

*la hoja no es el que recibirá como terror*³⁸²

Vale añadir que otro significativo aspecto de este poemario es la notoria flexibilidad semántica del verso hermético, el estiramiento del verbo y la prominente adjetivación como nominalizaciones, que dan clara muestra del dominio que tenía Lezama de la lengua española. El uso deslumbrante e inusual, creador, de la lengua poética española está a la vista en su poesía; así como su concepción omnicomprendiva, cosmovisiva, totalizadora de la imagen poética.

También, quizá, por ello, dice Lezama: “*Pero hoy las sirenas están en la capa, en el cubrefuego ya en los contraídos nudos del hipérbaton latino*”³⁸³. Una relación que se podría constatar en el siguiente verso, donde Lezama nos habla del cubrefuego de la imagen de manera indirecta, al referirse al sonido, ya que el poema está dedicado al músico Raimundo Valenzuela y sus orquestas de carnaval, en el poema "El coche musical". Lezama comienza diciendo: “*No es el coche con el fuego cubierto, aquí el sonido*”³⁸⁴. En otro poema dedicado al pintor Alfredo Lozano también escribe sobre la idea del cubrefuego de la imagen: “*Vueltas el fuego recobra,/ como que arde en su centro*”³⁸⁵.

En la serie de poemas titulados "Primera glorieta de la amistad", el lector puede encontrarse con pasajes donde se fundamenta su sistema poético del mundo a través de la singular relación que establece con sus amistades, acaso en las tertulias barrocas (símbolo del exceso) que compartió el poeta con sus amigos, en las que se conversó y se conformó el pensamiento poético de los poetas origenistas, como rememora en el poema dedicado a Vitier: “*Se nos fue la vida hipostasiando, haciendo de los dioses un verano*”³⁸⁶. Y como un interrogante que gravita sobre el sentido de su poética,

382Idem

383Lezama Lima, José, “Primera glorieta de la amistad” (*Para el Pbro. Ángel Gaztelu*), *ob. cit.*, p. 328.

384Lezama Lima, José, “El coche musical”, *ob. cit.*, p. 401.

385Lezama Lima, José, “Primera glorieta de la amistad” (*Para Alfredo Lozano, por el Obispo, el Ícaro y el Pez*), *ob. cit.*, p. 331.

386Idem (*Para Cintio Vitier*), p. 330.

Lezama sopesa su pensamiento cognitivo, porque en una simple pregunta a su amigo Vitier se podría acaso condensar toda su cosmovisión poética:

*¿Pesa el conocimiento como cae el brazo?/El aliento y el bostezo divino
enlazo/si el pez y el relámpago son pares*³⁸⁷.

Como tal vez ya se ha podido apreciar, en varios poemas suyos se puede comprobar el dominio que tenía del soneto o la rima de la lengua hispana, y, en general, de las formas clásicas de la poesía, y que le confieren una gran musicalidad rítmica al poema³⁸⁸. Pero, en muchas ocasiones, en este libro, la poesía de Lezama encuentra un ritmo y una musicalidad extrañas, inusuales, suyas, sin ajustarse a las estructuras clásicas de la poesía. Como si su verso se liberara de todo límite, y ascendiera de los avernos, de los profundos, se expresa Lezama, por ejemplo, en versos como estos:

*El cuatro se apresura a su Hades como un tonto desprendimiento,/ los
cabezazos de Aries tienen su ascenso estelar,/ pues la distancia tiene que
engendrar su propio rostro,/ y un descenso por la acordonada sangre de
los árboles,/ donde al final conversamos con la pérdida de la destreza en
Radamanto*³⁸⁹.

Lezama ha visto en el poeta Quevedo un ejemplo de la dinámica anagógica entre lo telúrico y lo estelar. Por ello le dedica un poema en este libro. Destaco unos versos que refuerzan mi lógica de investigación, así como ilustran una vez más la dinámica anagógica o vertical que permite relacionar los dos mundos, el visible y el invisible:

*Tersa un ave no rasguña/ el cielo. Que no rompa. Que no bruña./ Así es el
cielo, así es la tierra*³⁹⁰.

¿Es el demonio y el dominio del conocimiento, el pecado original? Pero no sólo el mito cristiano responde a esta enseñanza mítica, si se repasaran otras cosmogonías se

387Idem, p. 331.

388El lector podría observar lo dicho, si repasara el poema "Himno para la luz nuestra", *ob. cit.*

389Lezama Lima, José, "Doce de los órficos", *ob. cit.*, p. 346.

390Lezama Lima, José, "Aparece Quevedo", *ob. cit.*, p. 300.

podrían encontrar similitudes. Por ejemplo, el fuego robado a los dioses, el heroísmo de Prometeo y su castigo. Su vientre picoteado eternamente es el vientre de los humanos, las consecuencias de robar lo que es divino y prohibido para los mortales. Dicha similitud podría responder a lo que Lezama llama *la imago* en la imagen histórica, es decir, una sola fuerza ejerce influencia en lo mítico cristiano y lo mítico griego³⁹¹.

En los siguientes versos se puede observar un vestigio del aspecto telúrico e infernal de *Dador*:

*Febo, efebo, Fos: que era del linaje del fuego,/ y las respuestas para un tridente cruel y locuaz./ Dadnos la tierra que interpreta, es el ruego/ de la saeta, de la semilla y del demoníaco rapaz*³⁹².

Si se piensa en Febo como símbolo mítico del fuego, también se podría pensar en Apolo como simbolización mítica de la razón poética (o quizá como la llama Lezama: *justicia poética* o *justicia metafórica*; o si se piensa en efebo (palabra que deriva del griego y significa adolescente), entonces se establece aquí una relación pitagórica -ya que se habla del tridente cruel y locuaz y el demoníaco rapaz (el infierno)- con la adolescencia y el conocimiento poético. Quizá la adolescencia, como puede apreciarse en *Paradiso*, con los personajes Cemí, Foción y Fronesis, represente la búsqueda y exploración del conocimiento, y una alegoría de iniciación también.

Volviendo al poema "Himno para la luz nuestra", debo decir que se puede interpretar un acercamiento concreto a la idea de la resurrecta imagen, el renovado ciclo del espíritu (la segunda resurrección), la resurrecta esencia de la luz, el retorno al origen:

Luz junto a lo infuso, luz como el daimon,/ para descifrar la sangre y la noche de las empalizadas./ Las tiras de la piel ya están golpeadas,/ y

391Véase la explicación del Capítulo II del presente trabajo donde se analiza la idea de la imagen histórica, la imago y las eras imaginarias.

392Lezama Lima, José, "Himno para la luz nuestra", *ob. cit.*, p. 325.

*ahora, clavada la luz en la cruz de la Pasión*³⁹³

La memoria de lo perdido, el recuerdo como una visión del novedoso nacimiento y la inminente creación. Así como en otro poema de *Enemigo rumor* dice: "mi memoria prepara su sorpresa / gomo en el cielo, rocío, llamarada"³⁹⁴, o en *Dador* pregunta a Vitier, como se ha citado anteriormente: "¿pesa el conocimiento como cae un brazo?" La sorprendente fulguración de la aparición y su posterior extinción; lo que se nos presenta pero se hace inasible, la misma poesía, nos dice de otra forma Lezama:

*El asombro es una envoltura que cae, y atraviesa/ las dos nubes de su transfiguración, y la epifanía/ tiende a reconstruir su leve sobre los objetos,/ y por eso necesita la momentánea puerta del asombro/ y la meticulosa negación del fulgor, su arrancar,/ su tirar hacia atrás, su entre dos, su ya no está*³⁹⁵

Entre los dos planos, como en el pasaje de la caída, el ser ha caído del cielo como un meteorito luciferino, y en la tierra, donde el espacio telúrico se puebla de la abundancia que entrega la naturaleza, comienzan leves destellos de un recuerdo paradisiaco. Ese recuerdo podría asemejarse, por momentos, a la infancia, o es en la infancia donde esos recuerdos son más fuertes. Aunque en la vida telúrica yace ese leve recuerdo, como un eros de la lejanía, se va extinguiendo hasta hacerse invisible, y en esa evaporación la imagen se aleja para hacerse una nueva imagen en su fruición del destello. El autor escribe:

*¿Cómo lo semejante puede crear la copia?/ Es lo semejante ancestral que aleja la imagen,/ hasta sentarse en la fuente más allá de los bastiones*³⁹⁶

393Idem, p. 326.

394Lezama Lima, José, "Una oscura pradera me convida", «*Enemigo rumor*», *Los poetas de Orígenes*, ed. cit., p. 38.

395Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *ob. cit.*, p. 359.

396Lezama Lima, José, "Recuerdo de lo semejante", *ob. cit.*, p. 407.

Porque la copia de lo semejante es una imperfección, el ser un desvío de lo paradisiaco; es imposible reproducir los cantos celestiales, sólo quedan los ecos etéreos en una deformación telúrica. Y nos pregunta Lezama y a la vez nos responde:

*¿Podrá reaparecer lo semejante primigenio?/ ¿La indistinción caminadora de las entrañas terrenales?/ Sólo nos acompaña la imperfecta copia,/ la que destruye el aliento del metal ante lo semejante*³⁹⁷.

Otro aspecto que demuestra la pluralidad de sus invenciones, creencias o cimientos para su edificación poética es la idea del objeto y la forma, criterio que da contenido a su sistema literario:

*¿La salud del objeto es su posible reducción/ a forma? ¿El acabado alcanza su transfiguración/ en la forma? ¿La forma es un objeto?/ ¿El objeto creado por la forma es un fragmento?*³⁹⁸

Con un estilo que, por momentos, se aproxima al uso socrático de la mayéutica, los interrogantes en su poesía no suelen contener respuestas, al menos no las respuestas previsibles, asemejándose quizá al sentido que tenía el oráculo de Delfos, que entregaba respuestas enigmáticas. En el caso de la precedente cita, se puede interpretar un interrogante que abre las puertas de una respuesta, pero precisamente ese portal guía al lector hacia un plano que inaugura el espacio del misterio. Posiblemente la última interrogante que expone Lezama en su texto sea una tentadora respuesta iluminadora; no obstante, no creo que cumpla estrictamente con los principios mayéuticos, porque, al contrario, establece un paradigma que preserva las raíces del misterio para dar alas a la imaginación reflexiva del lector, o del mismo poeta que escribe los versos. Como dirá Lezama en un verso que inspiró el ensayo de Sucre: “*Buscando la increada forma del logos de la imaginación*”³⁹⁹.

397Idem

398Lezama Lima, José, “Aguja de diversos”, *ob. cit.*, p. 358.

399Lezama Lima, José, “Los dados de medianoche”, *ob. cit.*, p. 388.

El *dador* como el poeta que parte de la oscuridad para reconocer la luz. O como se mencionó anteriormente en relación a la idea del vacío; o, acaso, la creación de un poema hermético, como diría Lezama, de un *poema mudo* que permite, dentro de su silencio espectral, el nacimiento de las imágenes y el fortalecimiento de las metáforas. Por ello propone:

*Se pinta a oscuras y el nacer de los colores/ hace la luz, cada color apoya
el golpe mate/ de su compañía y después nacerá otro color/ en cuyo rostro
se despereza la danzante*⁴⁰⁰.

Claro está, la simbolización poética de la caída no se ajustaría a la creencia católica ortodoxa, pero en el caso de Lezama, como buen conocedor de diversas culturas, relaciona todo desde una complejidad pluralizada, respondiendo así al sentido de lo que el autor llamó la vivencia oblicua⁴⁰¹ o el uso de la imagen o visión histórica. Hace notar la relación existente entre la creencia cristiana y la mitología antigua; su vasto conocimiento se orienta a propiciar los conjuros de una poética universal. Con su entonación órfica (que podría resultar herética para los creyentes católicos más tradicionales) desarrolla su idea de lo telúrico y lo estelar, del ascenso y del descenso, de la imagen y la resurrección, como vías para el conocimiento poético. Su descenso y ascenso de los infiernos está relatado por las imágenes que parecen entonar un inmenso himno hermético, como imágenes anegadas por un rocío metafórico y musical.

Por otra parte, el doble, la identidad y el espejo⁴⁰² como portal hacia el otro lado, el exceso para permitir el arribo de lo estelar, en un destino ineludible, ya que para Lezama “*La rueca humedece la suerte infernal del Doble*”⁴⁰³.

Las señales de un mundo desconocido y los vestigios de lo invisible: su llegada se hace inesperada para el plano de la razón lógica. Quizá sea la noche el ámbito para

400Lezama Lima, José, “Aguja de diversos”, *ob. cit.*, p. 368.

401Como ejemplo de la idea de la vivencia oblicua, véase el poema XI de “Aguja de los diversos”, *ob. cit.*, p. 361.

402Véase el primer poema publicado por Lezama, “Muerte de Narciso”, *ob. cit.*

403Lezama Lima, José, “Doce de los órficos”, *ob. cit.*, p. 343.

las extrañas tertulias de Lezama, cuando los *daimones* (seres representativos de la *otra* realidad) asedian lo telúrico. Lezama lo resume todo en estos versos: “*Un mortal interrogatorio cae sobre la lista de los no invitados: ¿dónde / comenzarán a reunirse?*”⁴⁰⁴

⁴⁰⁴Lezama Lima, José, “Nuncupatoria de entrecruzados”, *ob. cit.*, p. 420.

A manera de conclusión

Como se ha visto, *Dador* soporta con grandes cimientos el asedio de un análisis basado en las categorías propuestas por el propio autor; obra que puede resistir una vastedad heterogénea de análisis, principalmente, porque es enigmática en cada uno de sus versos y eso la hace hasta cierto punto inapresable para la crítica tradicional. No obstante, el estudio previo de los ensayos escritos por Lezama y sobre su obra favorecen un mejor entendimiento de la investigación. Como se ha notado, los ensayos escritos por Lezama y las novelas (donde se refuerza el movimiento o "novelización" de su sistema poético) son de gran ayuda para la comprensión de su poesía (género donde no sólo se pone en movimiento su sistema poético, sino que, en cierta forma, lo encarna en acto), y, en este caso, de *Dador*.

Por lo tanto, el hecho de enfocarme en las propias palabras de Lezama que explican su sistema poético, me ayudó también a comprender de mejor manera los ensayos escritos sobre su obra. De este modo, la crítica, como un complemento del análisis, enriqueció mi *background* (o bagaje cognitivo) para luego afrontar la investigación específica de la obra *Dador*. Sin embargo, los análisis hechos sobre la obra no impiden una mayor profundización futura. Es decir, que el abanico de posibilidades que abre *Dador* permite diferentes tipos de análisis, demostrando su riqueza poética. Por ello, si bien considero que esta investigación ha cumplido con mis expectativas, también debo reconocer que el análisis de *Dador* podría profundizarse mucho más y abrirse a otras perspectivas de análisis.

José Lezama Lima busca y explora la imagen más singular o portadora del *potens* poético para acercarse a ese mundo perdido (o inalcanzable) que es lo estelar. Desde su posicionamiento poético que resulta, metafóricamente, como un submarino, su poética, como se puede observar en *Dador*, se sumerge en las profundidades del ser, desciende al inframundo como Orfeo para ascender después hacia la luz. Se encuentra con el esturión, a quien monta como si fuera un Pegaso para volar en las

aguas submarinas, y digo volar porque el inframundo puede conectarse con el paraíso. La luminosidad que fulgura desde la oscura conciencia es lo que le permite al poeta recorrer la espesura de las imágenes de este libro como un chaman, un iniciado, un mediador entre este y el otro mundo, entre lo telúrico y lo estelar.

Lezama, como Prometeo, osa robarle el fuego a los dioses, y mientras sus entrañas son picoteadas por el águila recurrentemente, aún nos entrega con entereza y humildad los versos más singulares, los versos que quieren continuar penetrando en lo oscuro, en lo invisible, en lo desconocido. Lezama, como un *dador* (cartero), nos entrega a los lectores esas letras (epístolas) que nos interpelan desde el *otro* mundo. Lezama hace desfilar frente a nuestros sentidos las imágenes más desafiantes y resistentes con una sobreabundancia inaudita, tanto carnal como espiritual, tanto material como abstracta. Nos acerca lo lejano, nos aleja lo cercano. Y todo ello con un rigor, consecuencia de una autenticidad, una vocación y sacrificio, difíciles de concebir, frutos de una actitud, una imaginación, unos sentidos radicalmente poéticos, creadores de *otra* realidad.

En definitiva, *Dador* es una obra muy singular, y que no puede ser abordada desde una sola perspectiva crítica, y, mucho menos, desde una recepción tradicional de la poesía. Si bien mi propuesta fue la de analizar la obra desde la cualidad anagógica que se establece a partir de la relación entre lo telúrico y lo estelar, también existen otros conceptos de vital importancia que no pueden ser eludidos. Si el lector repasara cada obra de Lezama, podrá encontrar una correspondencia entre cada una de ellas, es decir, que cada verso de su poesía puede tener una relación dinámica con muchos pasajes de su narrativa. Como se aclaró anteriormente, la poesía de Lezama encarna en acto el contenido teórico, discursivo de su sistema poético, y ha sido uno de mis objetivos primordiales constatarlo en *Dador*. Por ello, se puede notar cómo, entre lo telúrico y lo estelar, Lezama sitúa a la imagen, una imagen *dadora* de un conocimiento o visión histórica de la cultura (no cronológica, no condicionada), pero también de la naturaleza. De ahí que la imago que sustenta la idea de la imagen o visión histórica conforme el núcleo de la naturaleza poética de las eras imaginarias:

aprehensión poética de las culturas de diferentes épocas, pero en permanente contacto con la naturaleza -a lo que Lezama ha llamado también el *espacio gnóstico* americano-. De este modo, el autor busca fundir la naturaleza con la cultura para alcanzar una imagen que opere desde una concepción poética de la realidad, que remita siempre a una perspectiva mítica (o esa unión indiscernible entre lo telúrico y lo estelar). Aquí funciona la idea que plantea la crítica acerca de la sobreabundancia y la heterogeneidad, y uno de los métodos poéticos para activar este concepto *del exceso* de imágenes es el de la vivencia oblicua. Se debe precisar que tanto lo telúrico y lo estelar, como la imagen y la resurrección, así como la sobreabundancia, tienen una íntima y poderosa relación entre sí, porque forman parte de un mismo organismo teórico y poético que construyó Lezama con su obra. Porque si la sobreabundancia y la heterogeneidad están relacionadas con la idea de la vivencia oblicua, entonces la idea del tiempo cronológico y condicionado se destruye para dar espacio a la metáfora, y a lo incondicionado, pero esa metáfora o analogía poética fecundada por la imago, traspasada por una simultánea perspectiva anagógica, deviene en el cubrefuego de la imagen. Ya que el cubrefuego es lo que mantiene intacta esta posibilidad imposible de su poesía.

Esta acendrada búsqueda poética del autor implicaría también la vivificación del eros de la lejanía. La poesía de *Dador*, como bien lo señalan todos los críticos comentados aquí, es enigmática, y ese hermetismo es precisamente lo que produce la lejanía (o extrañeza) en la recepción, pero, como se ha señalado, esa lejanía supone una reminiscencia de reconocimiento, una rememoración o recreación creadoras, lo que devuelve el eros en función de esa misma distancia desde lo desconocido, lo invisible u olvidado. Para ser más claro aún, si se afirmara que *Dador* representa de manera fiel y dinámica cada uno de los conceptos (o categorías poéticas o de relación) tratados aquí, la obra misma desbordaría de estos conceptos poéticos o figurados. De esta manera, si la lejanía implica lo desconocido y la imagen es la posibilitadora de una reminiscencia de lo invisible, esa tensión se resuelve a través del eros poético entre lo telúrico y lo estelar.

Hay que insistir en que el referente o los referentes de la poesía de *Dador* se encarnan, metapoéticamente, en su propia poesía, la cual, a su vez, remite a todos los conceptos poéticos (y valga este oxímoron de *lo imposible*) que la nutren y la integran. Como se ha remarcado, la poesía para Lezama funciona como un cuerpo resistente ante la fatalidad de la muerte; la poesía como infinita, o trascendente, es decir, como imagen de la resurrección. Como señalaron algunos críticos, la obra de Lezama es un canto de gracia, de alegría -no por gusto Lezama habla de una *alegría salvaje*-; es un festejo de la creación poética, o, como planteara Vitier de Lezama, que ve la cultura universal como una fiesta, o, en palabras de Lezama, cuando se refiere a "la gran tradición, la verdaderamente americana, la de impulsión alegre hacia lo que desconocemos"⁴⁰⁵.

Cualquier lector que lea *Paradiso* u *Oppiano Licario*, o cualquiera de sus ensayos, incluso cuentos, podrá notar que en la obra de Lezama la poesía es un referente permanente, más, una suerte de energía vivificadora; es la sombra constante que necesita de la luz para ser remarcada (pero sin dejar de ser sombra), por eso la afición de Lezama por la idea del *trovar clus*. De modo lúdico, uno podría extraer cualquier fragmento de una novela de Lezama, o ensayo, y estructurarlo en versos, y tendría un poema, porque Lezama escribe siempre poesía, en verso o en prosa, lo mismo *da*. Por supuesto que el autor no ha sido ingenuo en saber qué género utilizar para exponer su pensamiento. Por ello, como señalé, sus ensayos demuestran una asidua inclinación hacia lo discursivo, y su poesía, en verso o prosa, como es el caso de *Dador*, expresan la proyección, más implícita, de su cosmovisión poética. Por esta razón, y por última vez, vale aclarar que en los versos de *Dador* el lector no encontrará un desarrollo explicativo, referencial o directo en relación a los conceptos de su "sistema poético del mundo" o hacia un referente concreto, sino, al contrario, los versos de *Dador* encarnan los conceptos (de un modo imaginal, simbólico o infuso, por no decir, sencillamente, poético), de ahí también su cualidad enigmática o hermética. Explicar un verso de Lezama (tratar de encontrarle un referente concreto, por ejemplo) puede

⁴⁰⁵Lezama Lima, José, "Señales", *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 194.

resultar peligroso, o desorientador, porque el autor busca integrar un todo dentro de un cúmulo de diferencias y rupturas. Cosmos y caos. Porque lo telúrico no es lo mismo que lo estelar, pero ambos copulan y se fusionan permanentemente.

San Carlos de Bariloche, Marzo, 2016

Bibliografía

Agamben, Giorgio, "Los fantasmas de Eros", *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Traducción de Tomás Segovia, Valencia (España), Pre-Textos, 2006, pp. 57-68. [Según Yurkievich: "Debo a este libro varios penetrantes préstamos que me permitieron desovillar la intrincada madeja de *Dador*", *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, ed. cit., nota15, p. 220.]

Álvarez Bravo, Armando, "Órbita de Lezama Lima", VV.AA., *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970, pp. 42-67.

Arcos, Jorge Luis, "*Dador* o el otro mundo", VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama* (La Habana, 1910-1976), Laurence Breysse-Chanet e Ina Salaxart, coordinadoras, Paris, Editions Le Manuscrit, 2010, pp. 239-250; *República de las Letras*, Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España, Madrid, (118): 65-70, octubre, 2010.

Arcos, Jorge Luis, "El imaginario Lezama", *El Nuevo Herald*, Miami, 2010.

Arcos, Jorge Luis, "Las islas o las catacumbas creadoras de María Zambrano", María Zambrano, *Islas*, Compilación e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid, Editorial Verbum, 2007.

Arcos, Jorge Luis, "Lezama y su *risa salvaje*", *Diario de Cuba*, Madrid, 23 de diciembre, 2010. [http://www.diariodecuba.com/cultura/1293087053_2081.html]

Arcos, Jorge Luis, "2.2.7.3. Los poetas del Grupo Orígenes: Lezama Lima, Vitier, García-Marruz, Diego y otros", VV.AA., *Historia de la literatura cubana*, Tomo II, La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística, 2003;

“1.2.1. La poesía de José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Samuel Feijóo, Gastón Baquero, Octavio Smith, Eugenio Florit, Félix Pita Rodríguez”, VV.AA., *Historia de la literatura cubana*, Tomo III, La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística, 2008.

Arcos, Jorge Luis, “Lezama Lima: para una relectura de *Oppiano Licario*”, *Diario de Cuba*, Madrid, 5 de octubre, 2010, y en VV.AA., *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Compilación, edición e introducción de Teresa Basile y Nancy Calomarde, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013.

Arcos, Jorge Luis, “Los poetas de Orígenes”, VV.AA., *Los poetas de Orígenes (Antología)*, Selección, prólogo, bibliografía y notas de Jorge Luis Arcos, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Arcos, Jorge Luis, “Orígenes Group and Journal” [“Grupo y revista Orígenes”], “*Paradiso*” [“*Paradiso*, una novela omnicomprendiva”], VV. AA., *Cuba*, West-Durán, Alan, ed., Detroit, MI: Gale, Cengage Learning, 2012.

Arcos, Jorge Luis, “Orígenes: ecumenismo, polémica y resistencia”, VV.AA., *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski, editor, Buenos Aires-Madrid, Alianza, Editorial, S. A., 1999.

Arcos, Jorge Luis, *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*, Madrid, Editorial Colibrí, 2007. [“El Señor Barroco José Lezama Lima”, pp. 91-110, “Cuarenta años de *Paradiso* o el barroco carcelario”, pp. 111-116, “La arena mojada o el legado de Orígenes”, pp. 117-126, “*El alma se da en la sombra*. La Cuba secreta o la revelación de lo sagrado”, pp. 127-154]

Arcos, Jorge Luis, *En torno a la poesía de Fina García-Marruz*, La Habana, Ediciones Unión, 1990.

Arcos, Jorge Luis, *José Lezama Lima a través de Paradiso*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Arcos, Jorge Luis, *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana, Ediciones Unión, 2003. ["Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX", pp. 101-135, "*Orígenes*: ecumenismo, polémica y trascendencia", pp. 136-166, "Los poetas de Orígenes", pp. 167-186, "La poesía de Lezama Lima: para una lectura de aventura poética", pp. 187-214]

Arcos, Jorge Luis, *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990.

Arcos, Jorge Luis, *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas, 1994. ["José Lezama Lima a través de *Paradiso*", pp. 9-37, "Lezama. *El sueño de una doctrina*", pp. 38-65, "*Fragmentos a su imán*: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima", pp. 66-74, "María Zambrano y la Cuba secreta", pp. 80-96, *et al*]

Arcos, Jorge Luis: "Las palabras son islas, Introducción a la poesía cubana del siglo XX", VV.AA., *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, Selección, prólogo y bibliografía de Jorge Luis Arcos, La Habana, Letras Cubanas, 1999, pp. XIX-XLIII.

Armas, Emilio de, "La poesía del Eros cognoscente", Lezama lima, José, *Poesía* [completa], Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

Bejel, Emilio, "El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima", *Thesaurus*, Centro Virtual Cervantes, Tomo XVIII, Núm. 1, pp. 69-91. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_001_077_0.pdf]

Berenger, Carmen; Fowler, Víctor, *José Lezama Lima. Diccionario de citas*, La Habana, Casa Editora Abril, 2000.

Bremond, Henri, *La poesía pura*, Traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Argos, 1962.

Calomarde, Nancy, *El diálogo oblicuo: Orígenes y Sur, fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción Editora, 2010.

Casallas Villate, Andrés Felipe, "Aguas", *José Lezama Lima*, joselezamalima.blogspot.com.ar/a.html [«El último poema que puede sostener este pequeño concepto es "Para llegar a la Montego Bay" que aparece en *Dador*. Acá retomamos la concepción del agua como hermana del lenguaje, “*los versos garapiñados y garañones, /anuncian la lluvia, el tocoloro, el abuso y compadre*” (pág. 45), sin embargo, es un agua que puede tocar todo. A diferencia de la noche insular, la luz ya está en el mar, no tanto por la claridad del día como por la cualidad evaporativa del agua. Esta luz es como una condición inmanente ya establecida en la evaporación, en ese humo acuático que es la evaporación. La bahía es permeada por el mar, las olas llegan hasta sus acantilados, playas y costas, pero su alcance es mayor cuando se evapora, llega hasta la espesura de la selva a la que quería entrar San Juan de la Cruz, perderse en el misterio. El agua como vapor puede alcanzar todo, por eso, la palabra llega a tocar todo, la profundidad y la espesura. La destilación de la palabra que Lezama le otorgaba a Mallarmé por llevar su sentido hasta la vacuidad se transforma en vapor. La poesía, el verbo dado divino, llega a promulgar el misterio; luego, lo esconde en la reminiscencia y lo vuelve a buscar en el líquido: “*la tierra, evaporada por la solitaria conjugación del verbo, /entre el círculo mayor y menor, enloquecida o titánica vuelve*”. Lezama se hace agua, para descubrir el mundo, para llevarlo hasta el delirio de lo divino, para conocerlo, para encarnar en todos los estados posibles con su poesía. Terremoto marino revuelve la sensación y el pensamiento, tempestad verbal».]

Castillo Zapata, Rafael, *La espiral incesante. Lezama y sus herederos*, Caracas, Fundación CELARG, 2010.

Cella, Susana, *El saber poético: la poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003. [<https://es.scribd.com/search?query=Cella%2C+Susana>]

Chacón, Alfredo, *Poesía y poética en el grupo Orígenes*, Edición y prólogo de Alfredo Chacón, Caracas, Biblioteca Ayacucho, No, 182, 1994.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1992.

Cortázar, Julio, "Para llegar a Lezama Lima", VV.AA., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970; *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo 2, Buenos Aires, Siglo XXI editores, (1967), 2009, pp. 41-82; *Unión*, La Habana, oct.-dic., 1966, pp. 36-60.

Cruz-Malavé, Arnaldo, *El primitivo implorante: el sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Amsterdam, Rodopi, 1994. [No consultado]

Cuba Soria, Pablo de, "Capítulo II. José Lezama Lima o el ocultamiento barroco de lo moderno", *La usina del lenguaje. Teoría de la poesía neobarroca*, Texas A&M University, 2013, pp. 44-79. [Tesis doctoral, copia digital] [Referencias a "Agujas de diversos", de *Dador*]

Cuba Soria, Pablo de, *La última lectura de Orlando. Ensayos sobre poesía cubana*, Miami, Editorial Silueta, 2015.

Díaz, Duanel, *Límites del origenismo*, Madrid, Editorial Colibrí, 2005.

Feijóo, Samuel, *Azar de lecturas*, Santa Clara, ed. Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Central de Las Villas, 1961, p. 147. [Referencia a *Dador*: (...) "*Dador* (1960), un mosaico de figuraciones, ritmos, mordientes de la imagen, que le rezuman o se le detienen en su estilo, tironeante, y hermético tantas veces por intimado a su frenesí (que este copioso poeta atestigua como destreza: *Prueba final de destreza: / cánones del desvarío, / la brisa en la llama ilesa*, que es su estética) (...)]

Fernández Retamar, Roberto, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Publicaciones de Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 159-176.

Fernández Retamar, Roberto, "La poesía de José Lezama Lima", VV.AA., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970, pp. 90-99.

Fernández Retamar, Roberto, "Poesía trascendentalista", *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1954.

Fernández Retamar, Roberto, "Orígenes como revista", *Thesaurus*, Centro Virtual Cervantes, Colombia, Instituto Caro y Cuervo, XLIV (2), 1994.

García-Marruz, Fina, "La poesía es un caracol nocturno", *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, pp. 89-126, y en VV.AA., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.

García-Marruz, Fina, "Por *Dador* de José Lezama Lima" (pp. 107-126), "Estación de gloria" (pp. 278-288), VV.AA., *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970.

García-Marruz, Fina, "Lo Exterior en la poesía", *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, pp. 75-88.

García-Marruz, Fina, *Hablar de la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

García-Marruz, Fina, *La familia de Orígenes*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.

García-Marruz, Fina; Vitier, Cintio, "La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo", VV.AA., *Cercanía de Lezama*, [compilador, Carlos Espinosa], La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, pp. 48-84.

Gómez, Susana, "Cortázar lee a Lezama Lima: una dificultad instrumental", VV.AA., *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Teresa Basile y Nancy Calomarde, Compilación, edición e introducción, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013, pp. 394-308.

González Cruz, Iván, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, 2000.

González Echavarría, Roberto, "Lezama, Góngora y la poética del mal gusto", *Crítica práctica / Práctica crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

González Echevarría, Roberto, "La fiesta en Lezama: la representación de la fiesta y su significado en *Paradiso* y «El coche musical»", VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 19-44; "La fiesta en Lezama", *Letras Libres*, enero, 2011, pp. 56-63.

Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos. Para una historia de la imaginación*, Girona, España, Atalanta, 2006.

Harpur, Patrick, *La tradición oculta del alma*, Girona, España, Atalanta, 2013.

Harpur, Patrick, *Realidad daimónica*, Girona, España, Atalanta, 2007.

Heller, Ben A., *Assimilation/Generation/Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, EE.UU, Bucknell University Presses, 1997.

Junco Fazzolari, Margarita, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, Fernando García Gambeiro, 1979. [No consultado]

Kansepolsky, Adriana, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Lezama Lima, José, "Aguja de diversos", *Orígenes*, La Habana, año 12, (37): 34-42, 1955.

Lezama Lima, José, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", *La cantidad hechizada*, la Habana, Ediciones Unión, 1970, pp. 413-434; *Casa de las Américas*, La Habana, (2): 1-8, 1968. [Prólogo a la edición cubana de *Rayuela*, La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1968]

Lezama Lima, José, "Dador", *Lunes de Revolución*, La Habana, (8): 14, dic. 19, 1960.

Lezama Lima, José, "Doce de los órficos", *Orígenes*, La Habana, año 10, (33): 78-84, 1953.

Lezama Lima, José, "El coche musical", *Lunes de Revolución*, La Habana, (85): 9, dic. 5, 1960.

Lezama Lima, José, "El coche musical", *Poemas* (2008), España, Visor Libros S. L., Colección: L De Viva Voz. [<http://www.tutomundi.org/2012/03/jose-lezama-lima-poemas-2008.html>]

Lezama Lima, José, "El cubrefuego", *Orígenes*, La Habana, año 5, (20): 17-18, invierno, 1948.

Lezama Lima, José, "Nuncupatoria de entrecruzados", *Orígenes*, La Habana, año 8, (29): 26-33, 1951.

Lezama Lima, José, "Órbita de Lezama Lima" («Suma de conversaciones»), *Órbita de Lezama Lima*, ensayo preliminar, selección y notas de Armando Álvarez Bravo, La Habana, Colección Órbita, Ediciones Unión, 1966, pp. 9-47.

Lezama Lima, José, "Para llegar a la Montego Bay", *Orígenes*, La Habana, año 11, (35): 30-38, 1954.

Lezama Lima, José, "Venturas criollas", *Orígenes*, La Habana, año 7, (26): 39-51, 1950.

Lezama Lima, José, [Textos inéditos] *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Número especial dedicado a José Lezama Lima, La Habana, año 79, (2), mayo-agosto, 1988.

Lezama Lima, José, “A Carlos Meneses” (3 de agosto, 1975, pp. 243-244; 22 de agosto, 1975, pp. 245-246), *Como las cartas no llegan...*, Introducción, selección y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Ediciones Unión, 2000.

Lezama Lima, José, “Cuadernos de Apuntes (1939?-1958?)”, *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Transcripción, selección, introducción y notas de Iván González Cruz, Madrid, Editorial Verbum, 2000.

Lezama Lima, José, *Analecta del reloj*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1953.

Lezama Lima, José, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Prólogo de Eloísa Lezama Lima, Introducción de José Triana, Madrid, Editorial Verbum, 1998.

Lezama Lima, José, *Cuentos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.

Lezama Lima, José, *Dador*, Traducción al francés por Gérard de Cortanze, Paris, Flammarion, 1981.

Lezama Lima, José, *Diarios 1939-1949 / 1956-1958*, Compilación y notas: Ciro Bianchi, La Habana, Ediciones Unión, 2001. [También contiene, como «Apéndice», dos entrevistas que le hizo Ciro Bianchi a José Lezama Lima, tituladas "Asedio a Lezama Lima", pp. 121-171. En una de ellas se aborda el sistema poético.]

Lezama Lima, José, *El reino de la imagen*, [Antología] Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Lezama Lima, José, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Selección y prólogo de Horacio González, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2014.

Lezama Lima, José, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, Selección y prólogo de Iván González Cruz, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Lezama Lima, José, *Fragmentos a su imán*, Prólogo de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo, Barcelona, Editorial Lumen, 1977.

Lezama Lima, José, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.

Lezama Lima, José, *La cantidad hechizada*, La Habana, Ediciones Unión, 1970.

Lezama Lima, José, *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

Lezama Lima, José, *La Habana. JLL interpreta su ciudad*, Segunda edición, revisada y ampliada, Presentación: Gastón Baquero, Prólogo: José Prats Sariol, Madrid, Editorial Verbum, 2009.

Lezama Lima, José, *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Introducción, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, Madrid, Editorial Verbum, 2000. [También en edición y versión anteriores: Lezama Lima, José, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998]

Lezama Lima, José, *Oppiano Licario*, La Habana, Editorial Arte y literatura, 1977.

Lezama Lima, José, *Paradiso*, Edición crítica, Cintio Vitier, coordinador, Madrid, Colección Archivos, 1996.

Lezama Lima, José, *Poesía [completa]*, Edición e introducción de Emilio de Armas, Madrid, Cátedra, 1992.

Lezama Lima, José, *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

Lezama Lima, José, *Poesía completa*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970.

Luis, Carlos M., *El oficio de la mirada. Ensayos de arte y literatura cubana*, Miami, Ediciones Universal, 1998.

Malpartida, Juan, "Luz en la sombra" [Sobre *Poesía completa*, de José Lezama Lima, Prólogo y edición corregida y aumentada de César López, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 590 pp.], *Letras Libres*, México, D. F., septiembre, 2000, pp. 96-97.

Marqués de Armas, Pedro, *Fascículos sobre Lezama*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

Martín Hernández, Evelyne, "Reflejos, reflexiones", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, ed. cit., pp. 157-170. [Referencias a algunos poemas de *Dador*]

Mateo Palmer, Margarita, *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

Milán, Eduardo, "Un novelesco lezamiano", *Revista de la Universidad de México*, México, 38 (13): 44-46, mayo, 1982.

Moreno Sanz, Jesús, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje del hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*, 4 volúmenes, Madrid, Editorial Verbum, 2008.

Ortega, Julio, "Aproximaciones a *Paradiso*", VV.AA., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970.

Ortega, Julio, "La Biblioteca de José Cemí", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, 41 (92-93), 509-522, julio-diciembre, 1975.

Ortega, Julio, "Una coherencia de la expansión poética", *Revista de Bellas Artes*, México, (27): 81-85, mayo, junio, 1969.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

Pelegrín, Benito, "En soledad confusa... Sonora soledad *Audible oscuridad*", *VV.AA., Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 217-238. [Sobre el poema "Visita de Baltazar Gracián", de *Dador*]

Pérez Cristóbal, Enrique, "Lezama Lima o la revolución del mito", *Boletín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Asociado UNED, Núm. 27, 2008, 415-423. [file:///C:/Users/W7/Downloads/Dialnet-LezamaLimaOLaRevolucionDelMito-2864466.pdf] [En torno al contexto de *Dador*]

Pérez Cristóbal, Enrique, "Una lectura de *Dador*. La poesía de José Lezama Lima" (Inédita) (Tesis Doctoral, Director: Millares Martín, Selena), Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Literatura Española e Hispanoamericana, 2006. [No consultada]

Perlongher, Néstor, "Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense", pp. 93-101, "La barroquización", pp. 113-117, "Cuba, el sexo y el puente de plata", pp. 119-125, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Boigorría, Buenos Aires, Ediciones Colihue S. R. L., 1996.

Piñera, Virgilio, "Opciones de Lezama", "*Terribilia meditans*", *Poesía y crítica*, Prólogo de Antón Arrufat, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Ponte, Antonio José, *El libro perdido de los origenistas*, México, D. F., Editorial ALDUS, 2002.

Prats Sariol, José, *Lezama Lima o el azar concurrente*, Madrid, Confluencias, 2010.

Rensoly, Lourdes y Fuentes, Ivette, *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1990.

Río Surribas, Juan Manuel del, "El universo animal en la poesía de José Lezama Lima: pez, pájaro, caracol", *Alpha: revista de arte, letras y filosofía*, Osorno, (22): 109-126, julio, 2006.

Río Surribas, Juan Manuel del, "Hilar con(ciertos) animales. Acerca de «Discurso para despertar a las hilanderas» de José Lezama Lima", VV.AA., *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, Universidad de Valencia, Congreso de la Asociación ALEPH, 2004, pp. 679-688.

Río Surribas, Juan Manuel del, "Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento", VV.AA., *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Eva Valcárcel, editora, La Coruña, Editorial Universidad de La Coruña, V Congreso Internacional de la AEELH, 2005, pp. 197-204.

Ríos Ávila, Rubén, "Perlongher pasea por el parque Lezama", VV.AA., *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Teresa Basile y Nancy Calomarde, Compilación, edición e introducción, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013, pp. 177-188.

Ríos Ávila, Rubén, "La imagen como sistema", VV.AA., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Tomo I, Poesía, ed. cit., pp. 125-131.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "El imaginario mítico en los bestiarios de los poetas (Laforgue, Apollinaire, F. Halas, J. Lezama Lima)", *Ópera Románica*, Colloque International-České Budějovice, *Rêve, imagination et réalité en littérature*, (10): 327-334, 2007.

Ruiz Barrionuevo, Carmen, "*Enemigo rumor*, de José Lezama Lima", VV.AA., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. I: Poesía, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984, pp. 171-186.

Sáinz, Enrique, "*Dador*, de José Lezama Lima: algunas impresiones", *Diálogos con la poesía*, La Habana, pp. 172-178.

Sáinz, Enrique, "La poesía de Lezama Lima: algunas consideraciones", www.acul.ohc.cu/consideraciones_poesia.pdf

Santí, Enrico Mario, "Entrevista con el grupo Orígenes", VV. AA., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Vol. II: Prosa, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.

Santí, Enrico Mario, "La invención de Lezama Lima" [Sobre *Imagen y posibilidad*], *Vuelta*, (102), mayo, 1985.

Santí, Enrico Mario, "Parridiso" y "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente", *Escritura y tradición. Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Laia, 1987.

Santí, Enrico Mario, *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Sarduy, Severo, "Dispersión /falsas notas (homenaje a Lezama)", *Mundo nuevo*, (24): 5-17, junio, 1968.

Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco", *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, editor, México, Siglo XXI, 1972.

Sarduy, Severo, "Un heredero", Lezama Lima, José, *Paradiso*. Edición crítica, ed.cit.

Sarduy, Severo, *Antología*, Prólogo de Gustavo Guerrero, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.

Sarduy, Severo, *Barroco. Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

Sarduy, Severo, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1982.

Schneider, Marius, *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y*

megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español, Madrid, Ediciones Siruela, S. A., 1998, 2013.

Sucre, Guillermo, "Lezama Lima: El Logos de la imaginación", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, 41 (92-93): 494-508, julio-diciembre, 1975, y en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

Tedeschi, Stefano, "Traducir la poesía de Lezama: ¿una apuesta imposible?", VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*, ed. cit., pp. 347-374 [Sobre la traducción de *Dador* al francés por Gérard de Cortanze, Lezama Lima, José, *Dador*, Paris, Flammarion, 1981].

Ugalde Quintana, Sergio, *Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, Madrid, Editorial Colibrí, 2011.

Valcárcel, Eva, "La vivencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, (28): 1255-1263, 1999.

Valéry, Paul, "La poesía pura", *Política del espíritu*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940.

Vitier, Cintio, "Decimosexta lección: Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", *Obras 2. Lo cubano en la poesía*, Edición definitiva, Prólogo de Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

Vitier, Cintio, "José Lezama Lima", pp. 313-314 [«hasta el mundo de asociaciones herméticas de *Nuncupatoria de entrecruzados*», p. 313], VV.AA., *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Ordenación, poesía y notas por Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952. [Incluye "Venturas criollas"]

Vitier, Cintio, "Recuento de la poesía lírica en Cuba, De Heredia a nuestros días", (*Revista Cubana*, La Habana, XXX: 111-118 octubre-diciembre, 1956), *Obras 3. Crítica 1*, Prólogo de Enrique Saíenz, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000.

Vitier, Cintio, *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1948.

Vitier, Cintio, *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 2002.

Vitier, Cintio, *Obras 4. Crítica 2*, La Habana Editorial Letras Cubanas, 2001. [Contiene, entre otros, los siguientes ensayos: Sección 3: "Un libro maravilloso" (Sobre *Tratados en la Habana*), "Introducción a la obra de José Lezama Lima", "Nueva lectura de Lezama" (Sobre *Fragmentos a su imán*), ""Martí y Darío en Lezama", "Invitación a *Paradiso*"; Sección 4. «Para llegar a Orígenes»: "Presentación", "Nota en torno a Eduardo Mallea", "Palabras en el Pen Club (Con motivo de la publicación de *Diez poetas cubanos*)", "Diez años" (de la fundación de la revista *Orígenes*), "De las cartas que me escribió Lezama", "«La casa del *alibi*\"", "Un párrafo para Lezama", "La aventura de *Orígenes*", "Coloquio Internacional «Cincuentenario de la revista *Orígenes*», (Palabras de apertura)", "El pensamiento de *Orígenes*. (En diez puntos.)", pp. 297-508.]

Vitier, Cintio, *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Ediciones Unión, 1994.

Vitier, Cintio, *Poética*, La Habana, 1960; *Obras 1. Poética*, Prólogo de Enrique Saíenz, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.

VV.AA., *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, Selección, traducción, prefacio, glosario y notas de Rinaldo Acosta, Traducción revisada por Desiderio Navarro, La Habana, Colección Criterios, Casa de las Américas / UNEAC, 2002.

VV.AA., *Cercanía de Lezama*, [compilador, Carlos Espinosa], La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

VV.AA., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, 2 Volúmenes: Poesía y Prosa, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.

VV.AA., *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Coordinadores: Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, Madrid, Editorial Colibrí, 2004.

VV.AA., *Diccionario de la literatura cubana*, 2 tomos, La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística, 1980.

VV.AA., *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama* (La Habana, 1910-1976), Laurence Breysse-Chanet e Ina Salaxart, coordinadoras, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2010.

VV.AA., *Historia de la literatura cubana*, Tomo II, La literatura cubana entre 1899 y 1958, La República y Tomo III, La Revolución (1959-1988), Con un apéndice sobre la literatura cubana de los años noventa, La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística, 2003 y 2008.

VV.AA., *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Teresa Basile y Nancy Calomarde, Compilación, edición e introducción, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013.

VV.AA., *Orígenes. Revista de arte y literatura. La Habana, 1944-1956*, Edición facsimilar, VI Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, Ediciones del Equilibrista, Madrid, Ediciones Turner, 1989.

VV.AA., *Recopilación de textos sobre la obra de Lezama Lima*, Roberto Méndez, editor, La Habana, Editorial Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 2010.

VV.AA., *Recopilación de textos sobre la obra de Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Editorial Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970.

Xirau, Ramón, "Lezama Lima o de la fe poética", *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 470-489.

Yurkievich, Saúl, "La expresión americana o la fabulación autóctona", *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Vol. LVII (154): 43-50, enero-marzo, 1991. [Escribe Yurkievich: "(No puedo, frente al discurrir de Lezama Lima archipleni-super-ultra-metafórico, empedernidamente simbólico-alegórico, ejercer la dilucidación analítica, traducir lo figurado, el pleno florilegio a discurso recto, aplanarlo y alinearlos tratando de recuperar una intelección que apenas vertebró este desenvolvimiento en ancho y en largo, esta dilatación, que apenas articula el despliegue siempre en abanico, arborescente; no puedo sino hacer paráfrasis o exégesis propensa al contagio del discurso objeto; no puedo sino aceptar el reto de Lezama Lima y operar dentro de su círculo encantado, círculo hermenéutico; no puedo sino internarme en esta espesura, dejarme atrapar por esta maquinación, por esta mitomaquia)", p. 43.]

Yurkievich, Saúl, "José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnívora y omnívora", *Eco*, Bogotá, (194): 212-223, dic., 1977; *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 116-125.

Yurkievich, Saúl, "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poesía, Francia, Espiral, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, 1984, pp. 187-208; *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid/Vervuert, Iberoamericana, 2007, pp. 205-228.

Zahorí, "Dador por José Lezama Lima", *Idea*, Lima, (232): 8, abril-junio, 1961. [Texto no consultado]

Zambrano, María, "La Cuba secreta", "José Lezama Lima: Hombre Verdadero", "Hombre Verdadero: José Lezama Lima", "Breve testimonio de un encuentro

inacabable", *et al*, *Islas*, Compilación e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid, Editorial Verbum, 2007.

Zambrano, María, *Algunos lugares de la poesía*, Edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Editorial Trotta, S. A., 2007.

Zambrano, María, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Compilación, introducción, cronología, bibliografía y notas de Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996.