

su casa"), y puntualiza la necesidad de volver sobre la historia crítica para así ocuparnos de los aspectos negativos de nuestro ser actual, y sobre la historia narrativa que nos permita recordar nuestra identidad cultural:

La intención del microhistoriador es sin duda conservadora; salvar del olvido el trabajo, el ocio, la costumbre, la religión y las creencias de nuestros mayores. Puede ser simultáneamente revolucionaria: hacer consciente al lugareño de su pasado propio a fin de vigorizar su espíritu y hacerlo resistente al imperialismo metropolitano o colonialismo interno, como también se llama.

Por su parte *La Querencia*, que bien puede ser una segunda sección de *La tierra donde estamos* (1971), podría tomarse como una crónica-reportaje de la trayectoria histórica de la región del occidente de México y, además, como un excelente ejemplo de las diferentes maneras y tonos para enfrentar el quehacer historiográfico. Entre las visiones panorámicas de la zona —"El oeste

mexicano"— y las visiones pormenorizadas de una región —"La Tierra Caliente"—, entre la presentación general de la historia de un estado de la república para un público lego —"Cardiogramas de Michoacán"—, y el desmenuzamiento de los elementos que pudieron influir en la aparición de un hecho específico —"El Bajío, cuna y cocina de la Independencia"—, Luis González y González hace crecer un entramado en que se contemplan tanto el paso del hombre a través de una historia como el paso de una historia a través de unos hombres.

A lo largo de todo el trayecto prevalece la prédica y la humildad de la microhistoria: "No ayuda a prever; simplemente a ver." Y con esto, una vez más, Luis González muestra, mas no demuestra, que la microhistoria es la alternativa más viable para intentar comprender los procesos regionales a partir de sus propias raíces y, simultáneamente, el recurso más asequible para "mantener el árbol ligado a sus raíces". Cabe aclarar que la historia matria tal como la concibe y hace no

conlleva una actitud pasiva o contemplativa. Por el contrario, *La Querencia* como antes *Pueblo en vilo* (1968) y *Zamora* (1978), son libros beligerantes en que el autor mira y presenta a su lector una historia crítica que abarca el pasado y el presente y, más ambicioso, aspira a una revelación de la conciencia histórica, a ser vehículo de identidad y a constituirse en base para nuevos proyectos regionales.

A su vez *Nueva invitación a la microhistoria* también es una proposición beligerante: romper con maneras más o menos establecidas de concebir y hacer historiografía. Con la aparición de *Pueblo en vilo*, Luis González y González alarmó a sus colegas por su modo para historiar: "el agotamiento crítico y veraz de las fuentes más amplias e inusitadas —apunta Enrique Krauze—, y el empleo de todos los métodos de indagación al pasado: de la historia oral al documento, del cuaderno casero al recuerdo". Desde entonces las búsquedas e incursión, la divulgación y explicación, la sistematización y enseñanza de la microhistoria han ocupado buen espacio de sus reflexiones y actividades; también desde entonces lucha a favor de una historia asequible a todos y cuestionante a las minorías encerradas en el claustro académico:

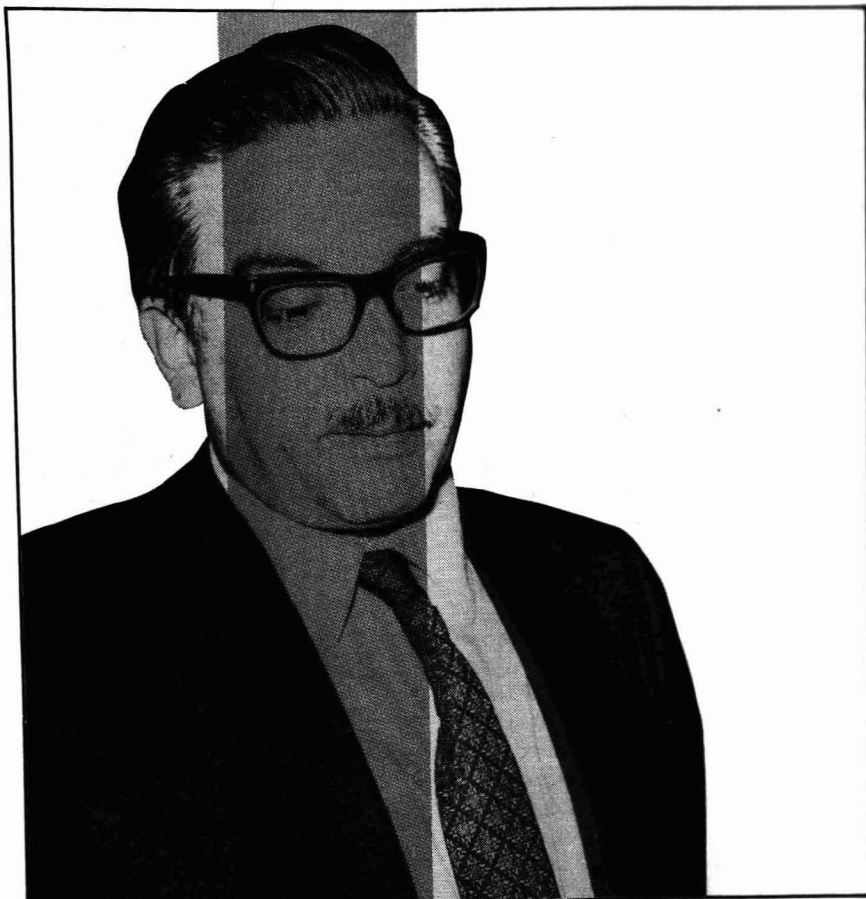
Lo bueno de la microhistoria es la expresión inspirada en el lenguaje común. Ni la pompa del pico de oro ni la desnuda monserga del científico. Si el habla de los buenos conversadores, el encanto de los cuenteros. Sin encanto no hay microhistoria que valga.

Víctor Díaz Arciniega

LA IMAGINACIÓN COMO HISTORIA

A lo largo de toda su vida, desde los tiempos de la revista *Graphos* (1933-1946), en la que se da a conocer como poeta, ensayista, crítico, traductor y narrador, hasta aquellos en los que redacta *Fragmentos a su imán* y *Oppiano Licario*, libros voluntariamente inacaba-

▲ José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, 203 pp.



Luis González y González

RESEÑAS

dos y editados póstumamente. José Lezama Lima publicó un amplio conjunto de prosas que no aparecen recogidas en sus distintos volúmenes de ensayos. Textos para exposiciones, notas periodísticas, prólogos, etcétera, se recogen ahora en este *Imagen y posibilidad*, título tomado de un ensayo del año 1968. No puede hablarse, ciertamente, de textos de circunstancia: *Imagen y posibilidad* recoge algunas de las páginas más importantes de Lezama. Se trata, más bien, de trabajos dispersos que su autor pensó acaso reunir algún día en volumen autónomo con relación a *Tratados en La Habana*, *Analecta del reloj* o *La cantidad hechizada*, y que representan un excepcional complemento al volumen II de las *Obras Completas* (México, 1977), que recoge la producción ensayística del autor de *Paradiso*.

La mayor parte de estos textos tiene su origen en "el hecho de necesitar... el constituirnos en una exigencia histórica y generacional", "una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico". Obsesivamente, y

desde temprana fecha, Lezama es llevado por un impulso de *fundación* que es siempre el que alimenta las raíces de una actitud ante la historia. La *resistencia frente al tiempo*, uno de los rasgos esenciales de su poética, lleva a Lezama a lo que él mismo denomina la "fuerza acumulativa expansiva" de la actividad crítica y ensayística en relación con su inmediato medio cultural. Es imposible, en cambio, no advertir que estos "corpúsculos de irradiación", artículos y ensayos —desde la página de presentación de *Orígenes* hasta los valiosísimos textos sobre Zenea o Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset o Martí, Gómez de la Serna o Cernuda—, son, en realidad, los mismos que fundamentan lo que Lezama llamó su *sistema poético*, el espacio resistente de la imagen.

Tal vez deba mencionarse en primer término, por su extraordinaria significación en el interior de ese *sistema*, la actitud de Lezama ante la tradición, que da motivo a varios ensayos de este libro. "Si es cierto —escribe— que la fidelidad de un poeta a su *eidós* no tiene

que ser inflexible, es en extremo acompañante comprender el material que gusta el poeta de gozar como antecedente y antepasado". Ese material fue para Lezama, literalmente, la historia universal; y, más exactamente, las *eras imaginarias* leídas en la historia. No había para el escritor cubano *dos* tradiciones, la universal y la insular, sino "un implacable, el de que toda obra nuestra debería tender a ser un producto universal, y no mostrada con fingidos localismos de humildad y pintarrajeos, en el intento y la valoración que se exigían". Pero, del mismo modo —y aquí reside una de las mayores lecciones de Lezama, aquello que le permitió elevar el espacio americano a la categoría de la *era imaginaria* por excelencia—, ese "implacable" fue siempre el de la tradición. Pero una tradición como *imaginación*; una tradición *por futuridad*: "había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico". He aquí no sólo uno de los elementos fundamentales de su *sistema poético*, sino el germen del mito de la insularidad, que llevó a Lezama a organizar la magna *Antología de la poesía cubana* y a escribir de la bailarina Alicia Alonso: "lo que ella baila es nuestra historia en relación con la historia universal". Las imágenes leídas por el poeta en la tradición y la historia buscan su encarnación. Tradición por la imagen, por proyección imaginaria. Tradición por la imaginación.

En "La posibilidad en el espacio gnóstico americano", ensayo de 1959 aquí recogido que enlaza con los ensayos de *La expresión americana*, Lezama hace ver que *tradición* ha de interpretarse igualmente como *invención*. No es otro el significado (la "fundación por la imagen") que en su obra ofrecen las figuras de Colón, Hernando de Soto o Martí. En una hora como la presente, en la que numerosos sociólogos y filósofos abordan la crisis de la modernidad como una quiebra del cosmopolitismo en favor de la tesis de una *post-modernidad* que redescubre la multiplicidad de tradiciones, la actitud de Lezama revela ser algo más que un feliz antecedente: es una actitud creadora que descubre el verdadero significado de la idea de tradición, superadora de todo dualismo, aquel que, heredado de la ilustración, informa gran parte de los desgarramientos intelectuales



José Lezama Lima

tuales, morales, sociales y políticos de nuestro siglo: "cuando la vida tiene la primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente". Las ideas de tradición y de historia como *imagen e invención* —despejados ya de un modo terminante todos los equívocos, singularmente los de tradicionalismo y nacionalismo— llevan finalmente a Lezama (lo que supone, además, una nueva convergencia con las teorías menos eclécticas de la *post-modernidad*) a formular una actitud según la cual *tradición y vanguardia* no se niegan mutuamente, pues *imagen e invención* representan claros presupuestos de la gnoseología de la radicalidad de la vanguardia. Para Lezama, esa radicalidad fue el Barroco, la mayor "prueba" del idioma en la metáfora y la imagen; la "vanguardia" del idioma castellano —parece decir— es el Barroco. "Góngora es el más moderno de todos los poetas de lengua española": Lezama habría suscrito —y de hecho lo muestra su obra— la reflexión de Haroldo de Campos. Es el punto al que llega el escritor cubano tras el vértigo intelectual y moral que le hace decir: "la imagen es la causa secreta de la historia".

Diversos ensayos de *Imagen y posibilidad* tienen, como dije, su motivo central en esta idea: "Secularidad de Martí", "Un día del ceremonial", "Diez años en *Orígenes*", entre otros muchos. Otra clase de textos, que podrían llamarse de carácter autobiográfico, han sido recogidos en este volumen. Es acaso el titulado "Lectura" el que mejor ejemplifica una arraigada posición del autor ante lo que llamó la *vivencia oblicua* (uno de los nombres con los que Lezama quiso definir el espacio y el tiempo de la metáfora), de la que existen en su obra deslumbrantes muestras; véase solamente, en *Fragmentos a su ímán*, lo cotidiano fabulado en camino hacia el mito. En "Lectura" describe Lezama su participación en la revuelta universitaria de La Habana en el año 1930. En "los tres tiempos esenciales de aquella mañana" coinciden los entierros de un estudiante y de un obrero asesinados; en un momento dado se unen los silencios graves de las dos comitivas. Lezama vive allí "el agua maternal de los sím-

bolos potentes": se halla "en esos menses medievales donde coincidían los cazadores de silogismos y los constructores de catedrales". Cintio Vitier habló de la *crecida descomunal* de la metáfora lezamiana. Gravita en ella siempre el Vico de la *Scienza Nuova*, el escaramiento continuo hacia el tiempo del mito, lo que Josep Carner ha llamado en el gran filósofo napolitano "el mito en su valor de embrión de la cultura", que, a través de la *Scienza Nuova*, se halla en el centro de la obra de Lezama.

Recoge *Imagen y posibilidad*, finalmente, numerosas páginas sobre distintos escritores, intelectuales, músicos, pintores. Bien lejos de lo que llamó alguna vez "las valoraciones profesoras de un didactismo simiesco monocul", los ensayos dedicados a Cernuda, Ortega y Gasset, García Lorca, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío se cuentan entre las mejores aportaciones críticas sobre las obras de esos escritores. Tras la descripción de la cercanía "numinosa" de Juan Ramón Jiménez en Cuba ("en él la influencia que perdura es la de la poesía, no de su poesía"), subraya Lezama en el ensayo titulado "Soledades habitadas por Cernuda" el proceso poético contemporáneo que es preciso recorrer para llegar a *La realidad y el deseo*; una poesía, la de Cernuda, definida por Lezama como *una mística corporal* amenazada por la angustia sensual y las "ausencias y exclusiones terrenales". Otros textos, como el titulado "Sobre poesía", necesitaríamos producirlos aquí íntegramente, tal es la importancia de un ensayo como el citado, en el que se resume en breves páginas un *sistema poético*, o de "Fragmentos", dispersas reflexiones sobre poesía incorporadas siempre en un intenso, desbordante sistema de imágenes.

"Me agrada recordar que sabor, sabiduría, sal, saltar, danzar, eran para los griegos una sola palabra": esta es, para Lezama, la palabra que resume la experiencia de las revistas que fundó, y singularmente la experiencia de *Orígenes* (1944-1956), de la cual se recogen aquí las notas nunca reimpresas hasta hoy. En esa revista aparece, en 1953, "Secularidad de José Martí". Volvemos a leer aquí el hallazgo de la imagen en la historia y la historia como imaginación. En Martí se hallan "dos de las mejores tradiciones españolas, el barroquismo de esencias y el misti-

cismo"; pero, sobre todo, se halla "la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos naciendo". Como a ninguna otra, esas palabras definen la obra de José Lezama Lima.

Andrés Sánchez Robayna

DE LETRAS

ANA CRISTINA
CÉSAR
(1952-1983)

El 29 de octubre del año pasado —un sábado— se suicidó en Río de Janeiro, arrojándose por una ventana del departamento de sus padres, la poeta Ana Cristina César, ya reconocida en los medios literarios brasileños a los 31 años, a partir de la publicación por la Editora Brasiliense (São Paulo, 1982), de su único libro de circulación comercial, *A teus pés* (A tus pies). Este libro reunió en un único volumen su producción anterior —*Cenas de Abril* (Escenas de abril) y *Correspondência Completa*, ambos de 1979, y *Luvas de Pelica* (Guantes de cabritilla) (1980), todos financiados por la autora— y el libro inédito que le da nombre.

La noticia consternó a todos los que, directa o indirectamente, acompañaron la afirmación de Ana C. (como era conocida). Su primera aparición "pública" fue en 1976, cuando participó en una antología de poetas nuevos, *26 poetas jovens* (26 poetas jóvenes), hecha por la crítica carioca Heloísa Buarque de Hollanda, antología que buscaba contrarrestar la paralización en el área de la poesía dentro de la vida editorial brasileña en los primeros años de los setenta. El libro reunía muchos de los nombres de la llamada "generación del mimeógrafo", que se habían dedicado a auto-imprimirse sus textos en ediciones caseras no siempre bien cuidadas. Este grupo trataba de vender su producción en las calles y en los bares y restaurantes, en un intento de "romper" el bloqueo de las editoriales