

Irleamar Chiampi

LEZAMA LIMA LA IMAGEN POSIBLE

“¿Quién oyó?
¿Quién ha visto lo que yo?”
Góngora

Lezama Lima es exactamente lo que puede llamarse un “caso” dentro de la literatura hispanoamericana. Unos ven con restricciones y hasta desconfianza el lenguaje tortuoso y oscuro de sus versos y prosas y confinan sus escritos a la categoría de lo aberrante o ilegible. Otros se adhieren con pasión a sus textos y exaltan su producción como la más afortunada aventura osada por un escritor de América Latina. Por otra parte, no son pocos los ingredientes biográficos cuyos desdoblamientos políticos se suman para profundizar las contradicciones: descendiente de la burguesía criolla cubana, Lezama jamás renegó de sus orígenes, ni siquiera dentro de los antagonismos creados por el espacio político de la Revolución Cubana. Homosexual y católico, quiso permanecer en La Habana hasta su muerte, en 1976, sin adaptarse al proyecto cultural del régimen pero sin convertirse, tampoco, en un contrarrevolucionario. Por su propia opción, o por prejuicios de los demás, permaneció al margen de la cultura oficial. No recibió, como Carpentier, el beneplácito del gobierno ni tampoco, como Cabrera Infante, sus maldiciones. Nunca se expuso a la furia de la izquierda, como Borges con su desfachada imprudencia, o como Octavio Paz con su incómoda independencia. En verdad, los hechos políticos no parecen haberle afectado o, mejor, resonaron en él metafóricamente, como en la memorable página que dedicó al Che Guevara, donde comparó el destino del comandante con el mito incaico de Viracocha. ¿Y quién podrá, al fin, explicar ideológicamente a ese poeta que interpretó la Revolución Cubana como una “era imaginaria”? Dicen sus contemporáneos que el gordo y asmático Lezama fascinaba a sus interlocutores con su erudición y su memoria asombrosas. Nunca viajaba, excepto alrededor de su biblioteca de la calle Trocadero, adquirida en La Habana Vieja. El legendario “Etrusco de La Habana” es hoy un texto bien nutrido para el futuro biógrafo.

Pero es para los críticos que Lezama se convierte en un caso serio. La proverbial dificultad para descifrar sus referencias y metáforas (“sólo lo difícil es estimulante”, escribió al comienzo de *La expresión americana*) se agrega a la de reconocer la tradición poética en que se inscribe su obra. Octavio Paz dice que con *La fijeza* (1949) se reabre la experimentación y la invención al término de la segunda guerra mundial —la vanguardia *otra*, crítica de sí misma, “en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia” (*Los hijos del limo*, p. 192). Pero ese post o neovanguardismo de Lezama escapa en varias direcciones (simbolismo, manierismo, culteranismo, gótico, o como muchos

simplificaron: “barroco”); algunas visibles influencias (Eliot, Claudel, Milosz, Rilke, Chesterton, Proust, Mallarmé, Martí, Rimbaud, Baudelaire, Blake, Quevedo, Góngora, los místicos españoles) y no pocas doctrinas (Santo Tomás de Aquino y Pascal, Nicolás de Cusa y Vico, Confucio y Pitágoras, San Agustín y Platón, Dilthey, los heterodoxos españoles, los estoicos y los escolásticos...).

Pero en un punto todos concuerdan: la obra de Lezama guarda una notable fidelidad consigo misma. En los cuarenta años que separan *Muerte de Narciso* (1937) de los últimos poemas reunidos póstumamente en *Fragmentos a su imán* (1978), ninguna fisura se abre en su quehacer poético, ninguna vacilación o abandono del proyecto de ejercer el absoluto de la poesía, de vivir el “Eros cognoscitivo” a través de la imagen. Lezama es un poeta que no “evoluciona”. Apenas puede hablarse de etapas en su obra. El mismo *tempo* maravilloso de los versos inaugurales —“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”— es sostenido en sus sucesivos libros de poemas (*Enemigo rumor* (1941); *Aventuras sigilosas* (1945); *La fijeza* (1949); *Dador* (1960)) con las alucinantes asociaciones hiperbólicas de imágenes, los retorcidos giros sintácticos, las lujuriosas combinaciones de tropos que tan bien caracterizan su poetizar hermético. El mismo distanciamiento crítico y la aproximación voluptuosa al banquete de la cultura universal que impulsaron los ensayos de *Analecta del reloj* (1953), tienen en *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958) y *Las eras imaginarias* (1971) las extensiones y desarrollos consecuentes de sus temas obsesivos. Son la misma tensión erótica de las palabras, la misma barbarización de la lengua y del conocimiento, la misma cubanía y la misma americanidad que atraviesan la fabulación de *Paradiso* (1966) y su narración complementaria *Oppiano Licario* (1977).

La cohesión y la coherencia del universo poético lezamiano pueden, además, ser aprehendidas más allá de los rasgos formales, del tono y del gesto cultural que animan sus textos. Se trata de su concepción de la imagen, sobre la cual Lezama fue teorizando paralelamente a su poesía, para construir un “sistema poético del mundo”.

Las ideas que son el núcleo de ese sistema ya se encuentran en un texto seminal, “Las imágenes posibles” (recogido en *Analecta del reloj* y publicado, en 1948, en *Orígenes*, revista que Lezama dirigió entre 1944 y 1956 y que impulsó el espíritu de la modernidad en Cuba). Pero no hay que creer que Lezama teorizó “claro”. Ni este, ni cualquier ensayo posterior se ofrece como un discurso didáctico. Lezama jamás escribió como un profesor sino, siempre, como un poeta. Sus teorías avanzan por alusiones oblicuas, referencias subyacentes, metaforización opaca, sin la menor indulgencia para con el lector. Algunos delineamientos de su poética (a manera de un modesto asedio):

El poeta ("apesadumbrado fantasma de nada conjeturales" —así comienza el ensayo citado), concibe el mundo como imagen: "la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles". Una noción clave justifica esas hipóstasis de lo poético: el mundo —el espacio ("los recursos intocables del aire") y el tiempo ("lo sucesivo")— no se da *per se* al conocimiento por haber perdido la memoria de la forma primordial ("una ruptura sin nemosine de lo anterior"). Superar esa ruptura, por la semejanza, es la función de la poesía, que se constituye, así, en la única posibilidad de rescatar la forma esencial. De ahí que la imagen sea la única realidad y la interposición que cubre la distancia entre esa Forma y la irrealidad de los objetos. El propio cuerpo sólo es "cuerpo" cuando se sabe como imagen, pues "el cuerpo —dice Lezama— al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen". Sustancia resistente al tiempo, "revelación encarnada", la imagen es el único testigo de un jubiloso encuentro con el "reverso". (pp. 151-152).*

"La red de imágenes forma la imagen" (p. 153), resume Lezama. La indistinción en el uso del término "imagen" (ora significa "metáfora" —el procedimiento del semejar—, ora la finalidad de las metáforas —constituir la Imago) es aquí a propósito. No es difícil deducir que Lezama alinea sus conceptos de poética por la doctrina platónica de las ideas, repasada por el discurso teológico de los filósofos cristianos medievales. La suprema meta del camino recorrido por las imágenes es Dios, que en este ensayo está referido por metáforas (el "anterior", la "Forma", el "reverso"). La dirección trascendente de toda *poiesis* (tópico que Lezama desarrollará más explícitamente en un ensayo de 1954, "Introducción a un sistema poético", en *Tratados en La Habana*, al hablar de la imagen habitada por "una esencia una y universal") viene todavía indicada por la asociación indisoluble que Lezama establece entre imagen y semejanza: "la semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen como el fuego y la franja de sus colores" (p. 151). De este modo, la imagen contiene el dibujo de la progresión de la semejanza en busca de la Forma esencial.

En esta concepción, la metáfora jamás será un mero ornamento del lenguaje, una modalidad expresiva, un desvío de la norma lingüística o una sustitución. Es un instrumento de conocimiento —el único posible, insiste Lezama. Sobre este punto, cabe subrayar la realidad antiaristotélica de la poética lezamiana. Si bien Aristóteles reconoció que la metáfora no es un juego gratuito o un ornamento, la *Poética* establece también que la función cognoscitiva de la metáfora es hacer ver la semejanza entre las cosas, de acuerdo con la identificación aristotélica entre el modo de ser de las categorías y el modo de ser del lenguaje. El ingenio natural del poeta, enseñó Aristóteles, consiste en "saber descubrir las metáforas, significa saber percibir las semejanzas" (1459a, 7-8). Cuando en la *Retórica* asocia la metáfora a la mimesis, queda claro que el conocimiento metafórico es el conocimiento del dinamismo de lo real (la representación de las cosas en "acción" —1411b, 25ss).

Es en torno al concepto de mimesis que Lezama teje objeciones (implícitas siempre) cuando dice: "Pero siempre en la imitación o semejanza habrá la raíz de una progresión imposible, pues en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados. Y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir al objeto, marcha sólo acompañada de la

horrible vanidad de reproducir" (p. 155). A la semejanza entre las cosas, Lezama opone la semejanza a la unidad primordial, siempre insistiendo con vocablos como "progresión", "marcha", "dirección", "penetración", para significar el camino recorrido por la red de metáforas. La síntesis poética sobre el recorrido metafórico está en esta frase fulminante: "Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento" (p. 156). La referencia a la tragedia de Eurípides (tercer episodio de *Ifigenia en Tauris*) condensa la función que Lezama asigna a toda metáfora: así como la carta que Ifigenia entrega a Pélope para llevar noticias a sus familiares en Argos, permite a Orestes la anagnórisis (el reconocimiento de la identidad de la hermana, supuestamente sacrificada por el padre a la diosa Artemis), lleva la metáfora al conocimiento, a la posesión de un secreto.

Es de esos presupuestos que Lezama deriva lo que puede considerarse como la porción más original de su obra ensayística: la teoría de las eras imaginarias. Él mismo explicó, en una entrevista, las motivaciones que lo llevaron a historiar la poesía por lo posible de las imágenes: "... fui comprendiendo que por ese juego reversible de la metáfora y la imagen, esa aparente dispersión de lecturas era una devoradora ansia de integración en la unidad, en el espejo, en el agua fluyente y detenida. Un día pensaba en grandes periodos 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 de lo temporal, donde no aparecía ninguna contraccifra del poeta como unidad expresiva. Y éstos eran los tiempos de Carlomagno, del *Enchiridion* o Libro mágico, las catedrales, El Santo Grial, los caballeros del Rey Arturo, las cruzadas, la leyenda dorada, San Francisco, Santa Catalina... Eso me llevó a estudiar lo que llamo las eras imaginarias o de predominio de la imagen..." ("Suma de conversaciones", pp. 29-30).

Esa poética de la historia o historia poética, en la cual Lezama volcó su voraz apetito de lecturas, ya se insinúa también en "Las imágenes posibles" (recordemos la definición del comienzo: "...la imagen como la última de las historias posibles"). En buena parte del ensayo, Lezama se ocupa en examinar momentos (a veces instantes) en que una determinada cultura alcanzó su síntesis expresiva por la imagen. He aquí algunos: el mito de Prometeo de la tragedia de Esquilo, la carta de Ifigenia a Orestes en Eurípides, los reyes medievales como símbolos de su pueblo, la mítica identificación del faraón con el sol, los legendarios reyes-sacerdotes chinos que establecieron los principios del método celestial, la muerte del rey Gustavo Adolfo en la batalla de Lutzen, los consejos de Krishna al príncipe Arjuna, en el libro religioso hindú, el *Bhagavad Gita*, etc. La intención no es ofrecer aquí una serie de "eras imaginarias", sino sugerir fragmentos de la historia en que ciertas culturas "evaporaron" imágenes como revelación encarnada de lo absoluto. Lo que Lezama ya propone es un método para una revisión de la historia de la poesía: un juego de asociaciones, que él denomina "prueba hiperbólica" (p. 164), que consiste en *parejar* ciertos instantes privilegiados por la imaginación sin someterse a la lógica causal, de nexos visibles o sucesivos.

La elaboración más explícita de esa teoría se encuentra en el libro *Las eras imaginarias*, que reúne ensayos de 1958 a

* Citaré siempre entre paréntesis las páginas de las obras referidas, cuyos datos completos están en la bibliografía final.



1968. Ahora Lezama establece las condiciones para que surja una era imaginaria: "tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse" (p. 44). Para identificar esas imágenes que se convirtieron en el paradigma de una cultura, Lezama focaliza mitos, fábulas, ritos, conceptos o hechos expresivos que han podido trascender el tiempo histórico: los mitos sobre la reproducción del hombre, entre culturas de tiempos remotos, como los idumeos, los escitas o chichimecas; los ritos de la muerte entre los egipcios; las fábulas acerca de la obtención del fuego, entre los etruscos; los reyes como metáfora de su pueblo, en la Edad Media; la sabiduría china en el pensamiento de Confucio, en el taoísmo y en los hexagramas del I-Ching; el culto de la sangre, en los druidas y los aztecas; los conceptos de gracia, caridad y resurrección en la religión católica; la Revolución Cubana con el espíritu de la "pobreza sobreabundante".

Sería inútil juzgar ese esquema por incompleto o carente de un criterio de historicidad. Se trata, primero, de un esquema abierto, un esbozo de sugerencias, sin pretensión de cientificidad. Segundo: lo más interesante de esa teoría es, precisamente, la brecha que abre en la concepción racionalista de la historia. La intención —ya insinuada en "Las imágenes posibles"— es estructurar a la historia como "crónica poetizable de imágenes", descartando la lógica de sucesión y consecuencia en favor de lo que Lezama denomina como el "inconicionado poético" (Cf. "Preludio a las eras imaginarias", pp. 9-30). Es esa otra causalidad, de enlaces invisibles, la que permite suprimir el continuo sucesivo para instalar el contrapunto cultural, el orden coral de las imágenes. En este sentido, poco importan, por ejemplo, los trazos diferenciales de naturaleza espacio-temporal que separan a las culturas celta y azteca, si los sacrificios humanos que practicaban son la metáfora de su cosmogonía. "La historia de la poesía no puede ser otra cosa que la imagen evaporada por esas coordenadas", insiste Lezama. Por eso la historia de la poesía, como sucesión de eras imaginarias, no tiene evolución, no

tiene el antes y el después, lo primitivo y lo civilizado. No se circunscribe a lo "literario", a los textos escritos y mucho menos a los poetas. Nótese que Lezama no indica "autores", en una perspectiva algo similar a la visión "impersonal" de la literatura que Shelley, Valéry o Borges propusieron.

Hay que advertir todavía que, si bien la teoría de las eras imaginarias se presenta como una serie de anotaciones o con un carácter excesivamente abstracto, Lezama dejó por lo menos dos ejercicios fundamentales sobre cómo organizar esa posible y otra historia de la poesía. Me refiero, sin poder comentarlos aquí, al "Prólogo a la poesía cubana" que acompaña a la *Antología de la poesía cubana* (1965) y al excelente *La expresión americana* (1957). El primero historia la imaginación insular, de Colón a José Martí, fijando los momentos en que la cubanidad (o más exactamente el sentimiento de "lejanía") se expresó en la poesía. El segundo es la empresa crítica más original llevada a cabo en América Latina. Cuatro siglos de vida y arte, envolviendo tanto el poderoso magnetismo del espacio físico como la festiva o trágica relación con el colonizador, son resumidos en una interpretación de la cultura continental. Al mostrar cómo las imágenes fueron constituyendo la Imago de los americanos, Lezama nos muestra a todos como personajes de una era imaginaria.

Dijimos al comienzo que la obra de Lezama Lima, por detrás de su lenguaje oscuro, es absolutamente fiel a sí misma. ¿Cuál es el vínculo, pues, entre los conceptos de imagen/metáfora/ semejanza con la teoría de las eras imaginarias? La analogía me parece clara: así como la metáfora avanza para la constitución de un cuerpo de la imagen, mediante la semejanza que resiste a la causalidad lógica, también la historia de la poesía es una sucesión de imágenes asociadas hiperbólicamente, sin nexos visibles. El mismo contrapunto, el mismo orden coral que dibuja la progresión metafórica rige la visión poética de la historia. Lezama podría haber dicho: la única historia posible de la poesía debe ser una... metáfora del poema.

La coherencia que nos brinda Lezama no se limita, tampoco, a la estrecha relación entre los conceptos que desarrolló. "Las imágenes posibles", como cualquier otro texto que haya escrito, se presenta como un discurso poético que refleja en su forma el propio contenido de la imagen que Lezama postula. Sin nexos lógicos, sin locuciones causales, sin racionalidad didáctica, el ensayo se vuelve el espectáculo de aquello que teoriza. Es un avance por asociaciones, por saltos, por iluminaciones en busca de la Forma. Lezama no explica, pues "lo máximo se entiende incomprensiblemente", como acostumbraba decir repitiendo a San Buenaventura. Su ensayo dibuja la imagen posible de un nuevo discurso teórico: aquel cuyo contenido va unido a su lenguaje tal como "el fuego y la franja de sus colores".

Lezama sólo dejará de ser un "caso" para los lectores y los críticos cuando sus textos sean disfrutados como un *cuerpo* que encarna una revelación. Para llegar a Lezama Lima debemos aceptar, como él mismo hizo con Góngora, que su luminosidad requiere, primero, de la oscuridad.

Bibliografía citada

- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- LEZAMA LIMA, José. *Analecta del reloj*. La Habana, Orígenes, 1953.
- *La expresión americana*. Santiago de Chile, Universitaria, 1968.
- *Tratados en La Habana*. Santiago de Chile, Orbe, 1970.
- "Suma de conversaciones". *Lezama Lima*, ed. A. Álvarez Bravo, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- *Las eras imaginarias*. Madrid, Fundamentos, 1971.