

El Caribe es otro Mediterráneo (o la condición trasatlántica al lezámico modo)

Remedios Mataix (Universidad de Alicante)

RESUMEN

La reflexión cultural que acompañó y fundamentó la obra literaria de Lezama puede ser leída como uno de los diálogos trasatlánticos, transhistóricos y transartísticos más sobresalientes establecido entre el Caribe, porque aquella “ínsula distinta e indistinta a la vez en el cosmos”, desde la que siempre pensó, se erige en su obra como el centro de un tejido dinámico de transculturaciones que contribuyó a renovar un discurso de identidad que en su momento constituía ya una tradición en la que casi todo parecía estar dicho.

Palabras clave: Literatura cubana, José Lezama Lima, insularidad, transculturación, condición trasatlántica, identidad cultural

ABSTRACT

The cultural reflection that accompanied and that was based on Lezama's literary work can be read as one of the most excellent transatlantic dialogues, 'through-historical' and 'through-artistic' established inside the Caribbean, because that "island different and indistinct at the same time in the cosmos", where he always thought, is raised in his work as the center of a 'trans-culture's' dynamic fabric that contributed to bring up to date a discourse of cultural identity which, in its own time, represented already a tradition where almost everything seemed to be told.

Keywords: Cuban Literature, José Lezama Lima, insularity, 'trans-culturalization', transatlantic condition, cultural identity

El Caribe es otro Mediterráneo (o la condición trasatlántica *al lezámico modo*)

Remedios Mataix (Universidad de Alicante)

“La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” fue uno de los postulados iniciales de la revista *Espuela de Plata* que dirigiera un joven José Lezama Lima en La Habana, entre 1939 y 1941 (Lezama, “Razón que sea” 1). No significaba sólo una nueva formulación de la recurrente “dialéctica matriz” entre lo local y lo universal, autoctonismo e internacionalismo característica del proceso de búsqueda de una autodefinición discursiva e identitaria de la cultura hispanoamericana, como estableciera Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928); ni mucho menos —como a veces se ha dicho— el emblema de una orientación estética atenta a la vanguardia mundial y desatenta al sentimiento nacionalista, regionalista o americanista. Al contrario, el exergo lezamiano continuaba explicitando su programa apartándose de toda polémica sobre “realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre” (*ibidem*) y dando unas pautas sobre lo que quedaba aún por hacer en la cultura cubana de entonces, que condensaban su voluntad de neutralizar la estéril discrepancia entre lo propio y lo ajeno, entre originalidad e imitación, e incluso entre modernidad y reforzamiento de la identidad cultural (por la revalorización de lo tradicional que éste conlleva). Esbozaba así uno de los diálogos transatlánticos, transhistóricos y transartísticos más sobresalientes establecido entre el Caribe y sus vínculos con el resto del mundo, porque para Lezama aquella ínsula, lejos de ser un espacio aislado, se constituía en el centro de un tejido dinámico de relaciones culturales recíprocas; y con ese desplazamiento “transatlántico” del enfoque de un problema teórico aún no resuelto entonces, en lugar de subrayar una vez más el eje unidimensional de un centro europeo y una periferia colonial o poscolonial, privilegiaba la complejidad de los procesos de transferencia cultural y una concepción de identidad que tenía menos que ver con esa especie de sujeto colectivo, compacto y verdadero hasta entonces buscado (o construido discursivamente) para dar coherencia al conjunto de seres humanos de orígenes geoculturales comunes, que con los diversos diálogos transatlánticos que desde el siglo XVI tuvieron al Caribe —y a Cuba, especialmente, por su importancia geoestratégica— como punto de llegada y de partida, como un espacio clave en el proceso de “globalización” iniciado con la colonización y la trata de esclavos transatlántica, y vigente hasta la actualidad.

Ese ejercicio de ampliación de las coordenadas culturales desde las que pensar “lo cubano” todo lo determina en la obra de Lezama: su poesía, sus

relatos y novelas, su crítica literaria o artística, y tiene como consecuencia inevitable la que es también característica más marcada de su escritura: su peculiar “conceptismo”, por el que las llamadas asociativas que todo texto realiza a sus lectores y que remiten al sistema cultural en el que se inscribe no sólo amplían extraordinariamente (y deliberada, programáticamente) la *enciclopedia implícita del texto* —los datos de la historia, el arte, la filosofía, la literatura misma—, sino que exigen una lectura acorde con el “método” personal con que el autor hace suyos esos datos; en este caso, esa voluntad de acumulación y fusión de materiales culturales para decantarlos y hacer con ellos algo nuevo y propio, que traducía a un proyecto estético la temprana intuición de ser heredero de una cultura mestiza, en cuyo vasto acarreo histórico se funden cuatro continentes y antiguas culturas superpuestas. Para Lezama fue éste un programa no sólo literario o individual, sino cultural y colectivo que, a través de lo que llamó “capacidad incorporativa” y “alquimia trasmutadora” (apertura a la recepción de influencias y asimilación creativa de lo recibido que atribuye a lo americano como hecho de cultura¹), ofrece lo que será otra clave de su obra: la relectura o reconstrucción de la polifónica tradición cultural cubana —“convergencia de las más soterradas y opuestas voces”—, pues “la tradición, como en la célebre frase sobre la libertad, es un don, pero es también una conquista”, como concretó al formular los fundamentos de una poética (lezamiana y origenista) cuyos propósitos acabaron siendo muy dilatados: “Queríamos hacer tradición, donde no existía; queríamos hacer también profecía para diseñar el destino y la gracia de nuestras próximas ciudades” (“Después de lo raro, la extrañeza” 51).

El Sistema Poético del Mundo fue el instrumento ideado por el autor para ese peculiar ejercicio de reconquista de la tradición, la estrategia consistía en “apretar una cultura y destilarla”, y en esa exploración universal Lezama llegó hasta la China del siglo VI antes de Cristo, es decir, no apretó y destiló una, sino muchas culturas, y su Eros cognoscente las abrazó a todas. Pero una de las alquimias trasmutadoras más significativas para el tema que nos ocupa se tradujo en un acercamiento con ánimo renovado a la tradición occidental, a eso que Lezama prefería llamar “la cuenca del Mediterráneo”, cuyo “papel todavía rector en los rumbos del espíritu” concentra en “lo mitológico [que] es siempre esclarecimiento, árbol genealógico” (“Exámenes” 59). Con ello la cubanidad cósmica del Sistema Poético redundaba en la idea del Caribe como “el otro Mediterráneo”, a menudo identificada preferente o únicamente con el famoso capítulo 24

¹ La imagen de América como “espacio gnóstico” (espacio de/para el conocimiento) que Lezama analiza al final del ensayo *La expresión americana* (1957) recoge y funde esos dos rasgos en el “apasionado diálogo” o “Eros Cognoscente” que crea la cultura (125-128).

de *El siglo de las luces* (1962), en que Alejo Carpentier la formula como imagen fundamental para la celebración del mestizaje y la transculturación americanos¹, “ese acontecimiento tan trascendental y tan importante que hemos de decir que es el acontecimiento más importante de la historia”, por el que

el suelo caribe se vuelve teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que, como tales, no se habían encontrado nunca: la blanca de Europa, la india de América, que era una novedad total, y la africana que, si bien era conocida en Europa, era desconocida totalmente de este lado del Atlántico. Por lo tanto, una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones culturales, y que habría de crear una civilización enteramente original. (Carpentier, “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe” 217).

Tal reactualización del significado y la ubicación de *Mare Nostrum* se mantiene vigente entre los intelectuales caribeños, quizá porque esa región, que no puede evadirse de su particular circunstancia geográfica hecha de islas y litorales que delimitan un mar también mediterráneo al otro lado del Océano, ha llegado a considerarse “la cuenca uteral de América”, el espacio donde se inauguraron las confluencias, confrontaciones y cruzamientos que darían lugar, como en el mar fundador de la cultura occidental, a esa civilización enteramente original, pero procede de una vasta tradición —arranca desde que los *Diarios de Colón* dieran nombre al espacio primigenio del Nuevo Mundo, pasa por “el Mediterráneo de las Mil Bocas” como lo llamara Humboldt, o por el americanismo modernista, con la proyección de una genealogía espiritual del continente vinculada a las culturas clásicas de Grecia y Roma, y cristaliza en conceptos como la

¹ Me refiero al tan comentado y antologado fragmento, fundamental para la poética carpenteriana, en que se habla de:

la turbulenta y soberbia civilización mediterránea ahora prolongada en este Mediterráneo Caribe, donde proseguíase la Confusión de Rasgos iniciada, hacía muchos milenios, en el ámbito de los Pueblos del Mar. Aquí venían a encontrarse, al cabo de larga dispersión, mezclando acentos y cabelleras, entregados a renovadores mestizajes, los vástagos de las Tribus Extraviadas, mezclados, entremezclados, despintados y vueltos a pintar, aclarados un día para anocheerse en un salto atrás, con una interminable proliferación de perfiles nuevos, de inflexiones y proporciones, alcanzados a su vez por el vino que, de las naves fenicias, de los almacenes de Gades, de las ánforas de Maarkos Sestios, había pasado a las carabelas del Descubrimiento, con la vihuela y la tejoleta, para arribar a estas orillas propiciadoras del trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz. (*El siglo de las luces* 184).

“transculturación” de Fernando Ortiz (*Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* 1941)—, que llega antes a Lezama, quien significativamente añade la oriental a las variadas “corrientes marinas” que confluyen en ese Mediterráneo Caribe; un mar-mundo mestizo —matizará también significativamente— que no sólo recibe y digiere, sino que aporta a su vez, con “la resaca”, nuevos materiales a la marea universal (*Coloquio con Juan Ramón Jiménez* 155-168). Es sólo una de las muchas imágenes lezamianas de la condición que hoy denominaríamos trasatlántica de un Caribe erigido en paradigma de las pluralidades, intercambios, mutaciones y simbiosis que se dan en América, cuyas prácticas culturales entendió el autor explicables sólo como esa red transcultural de relaciones dinámicas y reciprocidades universales ejemplificada en sus propios escritos y su pensamiento poético. No en vano usó también a menudo la imagen del “banquete literario” con invitados de todos los tiempos y todos los mundos como acta de “nacimiento de la expresión criolla” (*La expresión americana* 265 y ss), o la metáfora hoy ya tan conocida del ajiaco, plato principal de la cocina criolla insular en que a la amalgama prehispánica se incorporó y fusionó la cocina española, la africana y las china y cantonesa, para derivar en esa alegórica “cazuela puesta al fuego de los trópicos” apetitosamente descrita por Fernando Ortiz, por las mismas fechas en que Lezama empezaba a reflexionar sobre la cuestión, como símbolo del proceso de formación de la cubanidad a través de la “constante coedura” de Asia, Europa, África y América:

...Y, allí en lo hondo del puchero, una masa nueva ya posada producida por los elementos que al desintegrarse en el hervor histórico han ido sedimentando sus más tenaces esencias en una mixtura rica y sabrosamente aderezada, que ya tiene un carácter propio de creación. Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante coedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borbor de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catado en lo profundo o en la panza de la olla o en su boca, donde las viandas aun están crudas y burbujea el caldo claro (Ortiz 1939, 186).

No es otra cosa la “curiosidad barroca” de Lezama, alimentada por el “Horno trasmutativo de la Asimilación” o ingenio cubano por el que la historia, el arte, la literatura y el pensamiento universales son espacios donde “la hipérbole de la memoria, que lo es también de la curiosidad” acumula erudición asimilada por una lectura inteligente (y sobre todo en-

trecruzada) al servicio de un proyecto cultural por el que levantar una nueva tradición que las asume todas, con el gesto *barroco* que permita la expresión —y la comprensión— de un mundo donde se entrelazan todos los hilos. Es, nos explica en *La expresión americana*, “como si el señor barroco, auténtico instalado en lo nuestro, quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y su despilfarro” (231) y donde la libre mezcla de las filiaciones y saberes vertebraba una cultura de la mayor diversidad, no sólo de origen sino de destino, que suma lenguas y fronteras, y adelanta postulados recientes acerca de “La condición internacional” de la cultura hispanoamericana (Ortega 2008).

A ese mismo juego libérrimo con los referentes culturales y las asociaciones intelectuales se adscribe sin disimulos la constante operación de resemantización mítica que recorre y vertebraba la obra de Lezama: son decenas los textos en que, de manera programática o circunstancial, ordenada o caótica, aclaradora o enigmática, el autor emprende variadas recuperaciones de aquel “árbol genealógico mediterráneo”, que se revela como tal especialmente en los textos que ponen en práctica esa operación de manera orgánica y metódica, es decir, con el propósito definido de llevar a cabo una explicitación de su sistema, y hasta una autoexégesis. Abordaré sólo dos ejemplos significativos de ello, empezando por la reformulación lezamiana del mito clásico fundacional (que él asume también como tal, además de como peculiar declaración de intenciones) sobre el rapto de Europa por Zeus, responsable en el Sistema Poético del Mundo de sostener ese proyecto cultural que entrecruza la erudición asimilada (es decir: hecha propia) para diseñar una nueva tradición que las asume todas, un nuevo “rapto” de Europa o un nuevo “fuego robado a los dioses” donde, como supo ver Julio Cortázar, lo americano irrumpe sin complejos de inferioridad cultural:

Lezama en su isla amanece con una alegría de preadamita sin corbata de pájaro, y no se siente culpable de ninguna tradición directa. Las asume todas, desde los hígados etruscos hasta Leopold Bloom sonándose en un pañuelo sucio, pero sin compromiso histórico [...] Puede escribir lo que le dé la gana sin decirse que ya Rabelais, ya Marcial... Con Lezama lo genial irrumpe sin los complejos de inferioridad que tanto nos agobian en Latinoamérica, con la fuerza del robador del fuego (“Para llegar a Lezama Lima”. 197-198).

Con ese impulso prometeico construyó Lezama su célebre “imagen posible” de Taurus y Europa, seleccionando, para reescribirlos, los principales mitemas de las versiones más difundidas del mito (Apolodoro,

Hesíodo, Herodoto, Ovidio). Especialmente su ambivalencia fundacional, oscilante entre un conflicto y una seducción recíproca, entre una posesión violenta y un prolongado “rapto” amoroso, que convierte al relato mítico en objeto idóneo para ser reinterpretado por una nueva mitología americana interesada, como es el caso, en encontrar solución intelectual al problemático proceso de recepción de la cultura europea, a esa dialéctica constante de acercamientos y rechazos a ella que constituye la clave para la construcción de una voz propia en América Latina, porque, como dijera Lezama, “una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado” (“Julián del Casal”. 184):

Taurus siempre ha sido débil con la blancura de Europa y consentía en dejarse poner flores de almendro en el testuz —reescibe el autor—. Pero el toro comenzó a caminar hacia el mar, luego hacia el mar con noche...Y Europa comenzó a gritar. El toro, antiguo amante de su blancura y su abstracción, siguió hacia el mar con noche, y Europa fue lanzada sobre los arenales, hinchada con un tatuaje en su lomo sin tacha: *tened cuidado, he hecho la cultura*. Europa, con su blancura y su abstracción, está sola en la playa. Europa hizo la cultura y aquel verso: *Tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos*. ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos? El toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal. Recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad. (“Las imágenes posibles” 15-16).

No me cabe duda de que tal reformulación del mito obedecía a la convicción lezamiana de pertenencia a una cultura inevitablemente signada por las conflictivas relaciones coloniales y postcoloniales, ni de que estuvo orientada a reformular tanto el papel fundacional europeo en América como el largo y desigual intercambio cultural que prefirió ignorar lo que América aportara a esas relaciones transculturales. Es la ruta que los recientes estudios trasatlánticos hispanos han contribuido a consolidar: un circuito de manifestaciones culturales y literarias que son resultado de la interacción, a pesar de la desigual distribución de poder característica, y que ya en Lezama constituyó la gran propuesta cultural que subyacía a su teoría y su práctica poéticas. Porque en ellas, sobre la base de esos renovados héroes fundacionales Europa y Taurus, un personal sustrato mitológico omnicultural y diacrónico en el que conviven amistosamente el Olimpo y el *Popol-Vuh*, o Confucio y Lao-tsé con los cemíes taínos y los loas africanos, serviría al autor para fundamentar e ilustrar constantemente su obsesiva persecución de una “sensibilidad insular” y cósmica a la vez con que

satisfacer el singular apetito ecuménico de su propio Eros cognoscente, sí; pero también una sensibilidad insular integradora de todas las facetas de “lo cubano”, capaz de apresar instancias universales y capaz de construir un archivo de mitos y valores nacionales inteligible desde los códigos de la alta cultura universal (por estar inserto en ella), que por lo menos hasta mediados de los años 50 será responsable de ese “estado de concurrencia poética”, como llamó Lezama al grupo de escritores vinculados a sus revistas, además de constituirse en la matriz simbólica para una reconstitución mítica de la cultura cubana que se propuso competir (y compitió) con las dos ontologías culturales que se disputaban el campo intelectual de la Cuba de su época: la del insularismo autocontemplativo (intelectualista o existencial) y la del mestizaje afrocubano.

Como motivación para la creación en el joven Lezama, esa necesaria “Teleología Insular” —otra de sus formulaciones destinadas a tener un eco inmediato y duradero entre el todavía innominado Grupo Orígenes (véase Vitier, “Las cartas que me escribió Lezama” 277-278)— es visible desde su primer poema, *Muerte de Narciso* (1937), donde el procedimiento auto-explicativo a partir de la materia mitológica era más complejo, pero era el mismo. Ese poema-poética inaugural que preludia la evolución de su obra futura está conformado con la sustancia del mito fundacional que hemos visto reformular al autor, que converge ahí en un mensaje metapoético y programático, a propósito de otro mito que sirve de marco simbólico: la historia de Eco y Narciso; aunque los laberintos verbales de Lezama hacen difícil remitir los versos al relato mitológico original, o intentar reducirlos a una lógica argumental: todo el poema es en realidad una gran imagen, o un aluvión de imágenes que se ofrecen como el “significante” de un “significado” a cuyo sentido último sólo tenemos acceso al final, exactamente como el “súbito” lezamiano, la revelación o anagnórisis resultante de las conexiones asociativas trazadas por la trayectoria de la metáfora, que “se apodera de la totalidad en una fulguración” y ofrece un significado apodíctico que el poeta concibe como conclusión “natural” (“Preludio a las eras imaginarias”, 26-27). En *Muerte de Narciso* tal método condensaba toda una nueva visión y misión de lo poético para la que el mítico antecedente es la maldición que hizo a Narciso víctima de una pasión autocontemplativa y estéril de la que nada pudo distraerlo hasta su muerte.

Por supuesto, tal ejercicio de relectura no era una novedad y el Narciso que llega a Lezama es ya un signo fuertemente polisémico que ha entrado en contacto con la dimensión estética y ha pasado a convertirse en símbolo de la introspección y la autoconciencia. Es la lectura que inaugura André Gide con su *Traité du Narcisse. Théorie du Symbole* (1891), la misma que continúan, entre otros, Paul Valéry, Vicente Huidobro, Juan Ramón Jiménez o el propio Lezama. Pero su *Muerte de Narciso* creaba algo nuevo

dentro de esa tradición de reinterpretaciones: su lectura, que recoge sólo un fragmento del mito (no la Historia o la Metamorfosis de Narciso, sino su muerte) y lo reubica en un espacio tan inequívocamente suyo como esas “islas no cuidadas” que le sirven de escenario, no es una actualización de la fábula clásica, sino un proceso de resemantización del que sale totalmente transformada y convertida en una alegoría personal que encaja la materia mitológica en los moldes de su Sistema Poético, para crear una especie de gran motivo básico en el que confluyen todos los Narcisos posibles (clásicos, medievales, renacentistas, barrocos y contemporáneos, literarios o psicoanalíticos) y cuyo significado se sirve de la aventura cognoscitiva del personaje para ilustrar *en negativo* el universalismo que alimentó el Sistema Poético. Así, pese a la dilución argumental de la que hablábamos antes, sabemos del protagonista que es un ser aislado, ensimismado, alienado, según los epítetos que lo nombran en los versos: “rostro absoluto”, “pulso desdoblado”, “fría mirada”, “olvidado papel”, “marmórea cavidad”, “aislado cabello”, “ciego desterrado”. Un ser “cerrado” que proyecta una imagen perfecta de soledad y alienación: “la perfección que muere de rodillas / y en su celo se esconde y se divierte”. Este Narciso está además en una isla extraña, lejos de su paisaje mítico habitual, y otro de los elementos reveladores del poema es la elección de ese escenario: Lezama reubica el mito y hace de su Narciso —personaje aislado ya por la circular contemplación de sí mismo—, un ser doblemente insular y, además, *marino*, habitante de unas contradictorias “islas no cuidadas, guarnecidas / islas” que pueblan el poema de “conchas”, “olas”, “sal”, “playas”, “espumas”, “caracolas”. Fácilmente puede interpretarse esa insularidad como una de las primeras representaciones que ofrece el autor del espacio fundacional caribeño, tanto por la exuberancia y la fuerza primigenia en que envuelve desde el principio al decorado y sus “invasores” (“En chillido sin fin se abría la floresta / al airado redoble en flecha y muerte”), como por la definición de ese espacio como depósito cultural: “islas donde acampan / los tesoros que la rabia esparce, adula o reconviene”. Es una insularidad americana todavía obligada por Europa (que Lezama nombra aquí sólo por su epíteto mitológico) a recibir pasivamente los restos que dejan llegar a sus orillas las corrientes marinas:

La blancura seda es ascendiendo en labio derramada,
abre un olvido en las islas, espada y pestañas vienen
a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.

En ese escenario insular aparece también uno de los personajes del mito clásico que en las relecturas estéticas del mismo no suele aparecer, o tiene un valor sólo anecdótico: la ninfa Eco, enamorada fatalmente de Nar-

ciso, que la ignora, y condenada a poder hablar sólo para repetir las últimas sílabas de lo que otros dicen. Es en el poema de Lezama una presencia anónima pero constante y con un significado fundamental que redundando en el fatal destino del protagonista e ilustra por sí sola buena parte del pensamiento cultural del autor: como “boca negada”, “dócil rubí”, “lengua alfilereada” o “pulso desdoblado” persigue a Narciso a lo largo del poema y funciona como refuerzo de la idea central, pues si la actitud ensimismada del protagonista lo empuja a la incomunicación (“la mudez primera ya sin cielo”), la pasión frustrada de Eco no es sólo una consecuencia más de esa comunicación imposible, sino además de lo estéril de una voz condenada a ser también sólo un reflejo que repite lo que el otro ha dicho ya. Pronto la muerte los acecha a los dos en el poema: absorto en su contemplación superficial, Narciso se encierra en “el círculo en nieve que se abría”, una forma de morir, un “sepulcro”, y Eco es ya “garganta muerta”. Pero el poema parece plantear esas muertes como la extinción necesaria de lo que los personajes simbolizan: una actitud ensimismada, cerrada, fanáticamente insular, y un saber estéril que sustituye lo real por un reflejo o las palabras por sus ecos. Porque otro de los elementos medulares del poema es la propuesta alegórica del “nuevo saber” lezamiano, un modo de conocimiento poético que comienza atravesando —trascendiendo— la superficie para sumergirse en lo esencial de la realidad, de la historia o del hombre. Sólo así “el espejo su puerta entreabre”, confirma el texto. Narciso, por tanto, pudo haber penetrado en esa trascendencia, pero equivoca la vía cognoscitiva y —“terco rostro”— queda anclado en la contemplación de su imagen reflejada en la superficie el agua, sin rebasarla. Su “flecha cerrada” no emprende el tránsito de la realidad visible a la oculta previsto en todas las formas de pensamiento esotérico. Se trata, claro, de una formulación más de la emblemática *resistencia* lezamiana, y en este caso lo que Narciso debería vencer para trascender y trascenderse es el espejo de agua, que se convierte desde aquí en un correlato objetivo fundamental del simbolismo del autor. El poema lo advierte:

Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.
Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado.

Pero Narciso parece ignorarlo; cae en la trampa de la “firmeza mentida del espejo”, la cree única meta apetecible y ahí se detiene, atrapado en una sabiduría inútil en la que “desde ayer las preguntas se divierten o se cierran”. Por eso la suya es ya una quietud mortal (“marmórea cavidad que mira”, “estatua polvorienta”), y Lezama parece recriminárselo:

Narciso, Narciso, las astas del ciervo asesinado

son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados...

Al Narciso de Ovidio le fue permitido reconocer su error: “Iste ego sum! Sensi; nec me mea fallit imago” (v. 464). Era el cumplimiento del destino que predijo Tiresias, el reconocimiento fatal que desata la agonía. Pero el Narciso lezamiano contradice a Tiresias y muere porque no se conoce, y no se conoce porque no atraviesa en ningún momento la superficie del agua-espejo, lo que lo separa de sí mismo, lo que se interpone, lo que ofrece resistencia, que empieza siendo en el poema “ausencia”, “río mudo” o “laberinto y halago”, y acaba convirtiéndose en el lugar donde el silencio y el olvido se reúnen: el “sepulcro” fatal de “aquel que quería ser al mismo tiempo el otro”, como evocará el autor en su novela *Paradiso* (459). El tipo de saber perseguido por Lezama reúne ahí todas las claves del Sistema Poético en un Narciso “a lo esotérico” que requería del personaje un cambio en su actitud, un sumergimiento. Pero la fábula se suspende sin que el personaje nombrado como “manos secas” las haya humedecido siquiera en busca de la trascendencia y sin que se haya verificado la transformación que Ovidio atribuye al personaje o cualquier otra posibilidad de redención. El poema se cierra con la muerte de Narciso anunciada en el título, que aniquila también su actitud:

Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.

Ese misterioso final ha sugerido variadas interpretaciones por parte de la crítica, pero si acudimos al imaginario lezamiano y a la simbología de inconfundibles raíces martianas que practica el autor, “sin alas” equivale al desahucio espiritual: Narciso fugó sin alas y sin posibilidad de ser. El poema ofrecía como “mensaje”, sencillamente, el que su título anunciaba, que adquiere su valor apodíctico en el marco general de la obra del autor, donde esa muerte de Narciso funciona a la manera de rito iniciático y abre paso a la idea de la inmersión en aguas profundas para emerger luego con un raro tesoro, imagen recurrente, casi omnipresente, en las teorizaciones y prácticas de un concepto poético (u órfico, o católico) del saber como “revelación” que se consolidaría progresivamente con *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La Fijeza* (1949) y *Dador* (1960). No es extraño encontrar esa reinterpretación del mito situada en los umbrales de su obra, si tenemos en cuenta que su mensaje admite también sin dificultades una lectura cultural y contextualizada que el propio Lezama había emprendido paralelamente en numerosos de los ensayos y conferencias recogidos luego en volúmenes como *Analecta del reloj* (1953), *Tratados en La Habana* (1958), *La cantidad hechizada* (1970) o *Las eras imaginarias* (1971), para explicar la gran propuesta cultural que subyacía a su Poética

trascendentalista. Es, como ya se ha dicho, lo que bautizó como “Teleología Insular” y adoptó como el sentido sagrado de su labor como intelectual: el rescate de una cubanidad que él sentía incompleta por estar anclada, bien en una autocontemplación superficial —léase: los peligros de lo costumbrista o lo folclórico—, o bien en una falacia especular resultado de la inercia de copiar modelos recibidos, de “las influencias mal asimiladas, las simpatías inconsecuentes y los plagios porque sí” (“Recuerdos” 26). Como gesto fundacional de una poética así, dispuesta a sumergirse en las profundidades de lo cubano para abolir su narcisismo autocontemplativo o especular, ese Narciso doblemente incompleto debía morir y exorcizar a la vez los dos “peligros disociativos” que el autor diagnosticó en el contexto en que empezó a encontrar su lugar como escritor: en pleno auge de las dos grandes líneas en que se desarrolló la poesía posvanguardista en Cuba, la poesía pura (en la estela de los grandes maestros europeos procedentes del Simbolismo o el artempurismo vanguardista) y el negrismo (que, como especialización autóctona del nativismo e indigenismo continentales, invadió con declarado afán de primacía y exclusiva representatividad nacional la cultura cubana), cada verso de Lezama era también una contundente respuesta práctica y teórica contra algunos de los excesos (o límites) tanto temáticos como formales de esas corrientes estético-literarias. Apoyado en su arsenal culturalista y en invitaciones al trascendentalismo poético, exhibía una originalidad que paradójicamente se sentía deudora de una antigüedad milenaria, transcultural y transartística, ofrecía deslumbrantes hallazgos verbales exentos tanto de los alardes verbalistas del purismo como de los logros rítmicos y sonoros del negrismo, y trataba asuntos que evitaban tanto “la síntesis sanguínea apresurada de una expresión mestiza que excluye en la integración de la nacionalidad a ciertos elementos constitutivos que se resentirán de esa violencia de síntesis forzada” como los “cristales helados” de la poesía pura: dos “tesis disociadoras por semejanza y exclusión” que sólo compartían el ir “contra la expresión de valores y angustias universales” (*Coloquio con Juan Ramón Jiménez* 160-162). En la superación de esos dos modelos establecidos y mutuamente excluyentes vio la clave para consolidar un sentimiento de identidad colectiva más resistente, y tan lejos de la mentalidad culturalmente colonizada como del rechazo hacia la asimilación creativa de lo ajeno. Tenía razón el también origenista Virgilio Piñera cuando —pese a las profundas desavenencias que entonces lo separaban de la estética lezamiana— apuntó que las dos obras inaugurales de Lezama, *Muerte de Narciso* y *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, significaban también el comienzo de una “liberación”, pues “sacaban a la poesía cubana del *impasse* Florit-Ballagas y a la crítica de su manifiesta indigencia conceptual” (“*Terribilia meditans...*” 171). Podría añadirse a ellas el ya citado texto de

presentación de *Espuela de Plata* para establecer el corpus completo donde se expuso por primera vez la posibilidad programática de impulsar una insularidad no antagonista del flujo ecuménico universal que conciliaría la dualidad hasta entonces en pugna para las vertientes literarias nacionales. Pronto Lezama mismo daría continuidad a esa propuesta, pues al emprender tal reescritura personal, insular y marina pero sobre todo apodíctica y programática del mito clásico, Lezama estaba iniciando también aquella reconquista de la tradición o rapto de Europa de los que habló siempre un Sistema Poético del Mundo concebido como soporte para esa “cultura mediterránea de innumerables aportes e impulsión decisiva” que el autor adjudicó a lo americano; de ahí la continuidad natural que se puede (y se debe) establecer entre las reformulaciones mitológicas del primer poema de Lezama, las reflexiones sobre la insularidad de su coloquio con Juan Ramón y las aventuras que emprendería el autor hasta muchos años después, bien a la búsqueda de *La expresión americana* que pudiera revocar la pena de ecolalia con que pudo ser castigada alguna vez América-Eco por la diosa Europa, bien para desplegar sus teorías sobre el “razonamiento reminiscente” y “los misterios del eco” (“Julián del Casal” 182-185), una nueva posición crítica que fue la suya y que propone al americano releerse a sí mismo fuera del “desteñido complejo de epígono” que deriva del historicismo buscador de fuentes, e iniciar la revalorización de esa “suma crítica” que desmonta, funde y traba de otra forma en otra circunstancia, y que en esa operación encuentra la originalidad de una cultura de condición inevitablemente trasatlántica: quizá fue ésta la aportación más significativa del autor; sin duda lo fue para los discursos de identidad hispanoamericanos que en su momento constituían ya una tradición en la que casi todo parecía estar dicho.

Bibliografía citada

Carpentier, Alejo (1962). *El siglo de las luces*. México. Siglo XXI Editores, 1984.

—. (1978). “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

Cortázar, Julio (1967). “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate, 1993.

Lezama Lima, José (1937). “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. *Revista Cubana*, 11 (1938). Cito por el texto recogido en Cintio Vitier (comp.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. La Habana: Arte y Literatura, 1981.

—. (1939). “Razón que sea”. *Espuela de Plata A* (1939): 1

—. (1941). “Julián del Casal”. *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

—. (1945). “Después de lo raro, la extrañeza”. *Orígenes* 6 (1945).

—. (1948). “Las imágenes posibles”. *Orígenes* 18 (1948).

—. (1953). “Exámenes”. *Analecta del reloj*. La Habana: Ediciones Orígenes.

—. (1956). “Recuerdos”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 2 (1988).

—. (1957). *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

—. (1957b). “Preludio a las eras imaginarias”. *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Fundamentos, 1971.

—. (1966). *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 1989.

Ortega, Julio (2003). “Post-teoría y estudios transatlánticos”. *Iberoamericana* III, 9.

—. (2008). “La condición internacional”. *Letral* 1 (2008).

Ortiz, Fernando (1939). “Los factores humanos de la cubanidad”. *Revista Bimestre Cubana* V, XLV, N°. 2 (1940).

—. (1941). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Piñera, Virgilio (1942). “Terribilia meditans...”. *Poeta 1* (1942). Cito por el texto recogido en *Poesía y crítica*, sel. de Antón Arrufat, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1968.

Vitier, Cintio (1984). “Las cartas que me escribió Lezama”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 1984.