

Versiones caleidoscópicas: algunas miradas a la visualidad lezamiana

Mariana Sierra¹

Resumen: Pese a que la palabra lezamiana posee una notable visualidad, el poeta cubano no escribió sobre este destacado rasgo de su obra en prosa y en verso, pero sí destacó el carácter platónico de la imagen, su relación con la Idea y su posición como centro de lo que él denominó como “sistema poético del mundo”. En consecuencia, en las siguientes páginas nos proponemos observar las características de esa visualidad en dos ensayos de José Lezama Lima, *La expresión americana* y “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)”, con el ánimo de determinar su poética visual desde la ecfrasis y a partir de su peculiar concepción del vínculo entre la imagen y la historia.

Palabras clave: imagen; visualidad; ecfrasis; historia; barroco.

Abstract: Although the lezamian word has a noticeable visibility, this Cuban poet did not write about this important characteristic of his work in prose and verse, but he emphasized the platonic aspect of the image, its relation with the Idea and its position as center of what he labeled as a “poetic system of the world”. In consequence, in the next pages we aim to observe the characteristics of that visibility in two essays by José Lezama Lima, *La expresión americana* and “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)”, in order to determine his visual poetics from the *ekphrasis* and his particular conception about the link between image and history.

Keywords: image; visibility; *ekphrasis*; history; baroque.

1 Magíster del programa de Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana por la Universidad de San Pablo. Actualmente es profesora substituta (T-40) en el área de Literaturas Hispánicas de la Universidad Estatal de Paraíba (UEPB). Correo electrónico: mariana.sierra@gmail.com.

En la obra lezamiana es posible encontrar reiteradamente una fuerte visualidad que se expresa de múltiples maneras. Una de ellas la podemos leer en su crítica de arte, otra, en los ensayos donde expone su sistema poético (e histórico) del mundo y, la última, en su obra narrativa y lírica. Tres vertientes que no son aisladas sino que integran una visión particular de la creación o *poiesis*, donde dialogan las artes del espacio –la pintura– y del tiempo –la poesía. A diferencia de la distinción tajante elaborada por Lessing acerca de estas dos manifestaciones artísticas, la versión que José Lezama Lima nos ofrece posee ecos del romanticismo y del simbolismo: el lenguaje debe detentar cualidades plásticas. De ahí que un encuentro con esta particular poética nos lleve a revisar la propuesta creativa y crítica de Charles Baudelaire, las nociones de *ecfrasis* y de *ut pictura poesis* como interpretaciones del diálogo entre ambas disciplinas estéticas, y pasajes de sus textos ensayísticos y poemas donde exista alguna referencia pictórica externa o que representen en sí mismos ejercicios visuales.

Como la totalidad de los textos de José Lezama Lima tienen como eje su particular propuesta de un “sistema poético del mundo”, retornaremos a conceptos básicos como la metáfora, la imagen y las eras imaginarias desde la perspectiva de los ensayos “La expresión americana” y “Paralelos. La poesía y la pintura en Cuba en los siglos XVIII y XIX”. En ambos el elemento central es la relación entre la poesía y la pintura, por lo cual nos preguntaremos por una traducción intersemiótica como la ecfrasis y por las mediaciones y los mediadores. En este primer caso, las maneras como se despliegan estas “transcripciones” entre sistemas signícos diferentes nos proporcionan una comprensión abarcadora sobre el ejercicio de lo visual en Lezama Lima y nos muestran los vínculos con una escritura decimonónica evocadora y sugestiva que ambiciona la creación de imágenes. En cuanto a las mediaciones, observaremos, por ejemplo, la forma en que este escritor examina a Julián del Casal (1863-1893), un poeta modernista cubano que en *Nieve* (1892) describe los lienzos de Gustave Moreau.

Por último, intentaremos un encuentro entre el poeta caribeño y Haroldo de Campos desde el eje de la visualidad y de la noción de barroco. No podemos olvidar que el barroco –o neobarroco, como será bautizado posteriormente– se convirtió en un lugar común de la crítica a partir de los textos de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, que colabora en la definición de lo latinoamericano y que merece alguna revisión, más aún, si una carta de José Lezama Lima problematiza este concepto en un momento crucial de su discusión y un año antes de su muerte.

La imagen lezamiana: una visualidad no aceptada

La reflexión sobre una poética visual lezamiana de entrada nos coloca un obstáculo: este autor no teoriza directa y claramente sobre la imagen como una operación visual; por el contrario, la *imago* posee rasgos platónicos y, en consecuen-

cia, un carácter abstracto. Un ejemplo de esta caracterización la encontramos en el *Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima* de Iván González Cruz. En una de las entradas correspondientes leemos: “Y como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija” (2000: 57). Una definición con ecos platónicos y católicos donde hallamos una “Forma esencial” que corresponde a una Imagen ideal –y también a Dios–, de la cual el mundo objetivo resulta en una mera derivación o un reflejo, y una *imago* que, en el sentido lezamiano, funciona como testimonio de esa otra realidad superior e invisible. Desde este panorama, y en palabras de Irlemar Chiampi, la imagen resulta “la única realidad y la interposición que cubre la distancia entre esa Forma y la irrealdad de los objetos” (1982: 30). Esta clara identificación entre la imagen y la realidad, la podemos corroborar con las palabras del escritor en otro fragmento del *Diccionario*. En otro pasaje de González Cruz, vemos que:

Yo no creo que haya que establecer un dualismo entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen. Si no fuera por eso, el mundo sería intocable e indefinible y una especie de ceguera tenebrosa rodearía la naturaleza, haciéndola imposible a su penetración al hombre. (2000: 210)

La imagen como testimonio de la Idea, la imagen como única realidad posible, equivale a una *imago* transformada por el avance de la metáfora, por sus desplazamientos semánticos, cuya finalidad es esa “Forma”. Con esta noción platónica acerca de la imagen también encontramos la noción lezamiana de “sobrenaturaleza”, que no es otra cosa que la intervención de la metáfora en la recreación de la naturaleza, del mundo físico. En otras palabras, la creación de esa “sobrenaturaleza” (“ya que la naturaleza se ha perdido”) corresponde también al acto creativo de la realidad por parte de la imagen.

Por otra parte, aunque la imagen se asocie al verbo y no exista una teoría por parte del autor sobre su poder óptico, no podemos dejar de lado la mirada que Lezama exige en su lector. De manera constante hallamos referencias a pinturas y cuadros verbales en la totalidad de su obra. Así, frente a esta paradójica ausencia, proponemos un examen a la manera en la que estos “lienzos” son pintados por su palabra. Una transcripción no exenta de interrogantes que analizaremos en *La expresión americana* y “Paralelos...”.

La ecfrasis como traducción y el caso lezamiano

Un recorrido histórico acerca de la *ecfrasis* o *ekphrasis* nos conduce a los siglos III y IV d.C y a la obra *Ecphrasis. Progymnasmata* de Hermógenes. En sus orígenes, se trataba de un procedimiento retórico-discursivo desarrollado por los

rétos, cuyo rasgo principal era la formulación de una descripción extendida, minuciosa y expresiva, que permitía “presentar el objeto ante los ojos” gracias a la virtud de la *energeia* (KRIEGER 1992: 7). Esta última, una habilidad para generar la potencia visual dependiente del enunciador, quien debía hacer vívido al auditorio lo que describe.

Con el paso del tiempo la ecfrasis perdió su función como creación de imagen visible de cualquier objeto mediante el discurso verbal y se articuló únicamente como la descripción vívida en torno a un objeto plástico. Desde esta dimensión se han desarrollado y se continúan estudiando las relaciones entre los lenguajes verbal y visual. No obstante, esta especificidad de la ecfrasis no presupone una definición unívoca. Por el contrario, este concepto es problemático y, como veremos, proporciona algunas dificultades en cuanto a la denominación gracias a la ausencia de límites claros.

Uno de los inconvenientes que atraviesa la noción de ecfrasis lo encontramos en las definiciones de Claus Clüver. De acuerdo a este crítico, en una de sus conceptualizaciones, ésta es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto de un sistema signico no verbal” (1994: 26). Una acepción en la que, por una parte, cabe la representación en el discurso de una pintura existente o no, pero también la misma poesía visual porque esa “representación verbal” puede emplear los recursos de ese sistema “no verbal” como el espacio y la disposición tipográfica. Dos años más tarde, el mismo autor resuelve este equívoco mediante la ecfrasis como “la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en un sistema signico no verbal” (apud CONRADO 1996: 28) y la poesía visual queda por fuera.

Como verbalización de una manifestación plástica, la ecfrasis también puede evidenciar un problema de traducción entre dos sistemas distintos. En esta trasposición entre medios expresivos, el procedimiento retórico no es la descripción de los detalles visuales de la obra y sí la reproducción de sus efectos en los lectores-observadores. El obstáculo está en que existe una insuficiencia del lenguaje verbal para plasmar los efectos de la pintura, como lo manifiesta Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, escrito publicado en *Le Figaro* en 1863. En este texto afirma que:

En verdad, es difícil para la simple pluma traducir un poema semejante, hecho de mil croquis, tan vasto y tan complicado, y de expresar la embriaguez que se desprende de lo pintoresco, generalmente doloroso, pero jamás lacrimógeno, en algunas centenas de páginas cuyas manchas y rasgaduras dicen, a su manera, el problema y la turbulencia en medio de los cuales el artista presenta sus recuerdos de la jornada. (BAUDELAIRE 1999: 527)

Una deficiencia que colocada en los términos de la traducción parece contribuir a una interpretación creativa por parte del comentador o crítico de arte con respecto a la expresión plástica y no a su simple descripción “mimética”, ya que

tiene que hacer evidentes las sensaciones producidas por la pintura. Recordemos que Constantin Guys, el artista al cual se refiere Baudelaire, es también alguien que “traduce” sus propias impresiones. No perdamos de vista la aseveración: “así, M.G., traduciendo fielmente sus propias impresiones, señala con una energía instintiva los puntos culminantes o luminosos de un objeto” (BAUDELAIRE 1999: 521). De manera que, desde los textos sobre arte y sobre crítica baudelerianos, se resuelve la dualidad entre imitación e imaginación a favor de esta última y se señala que ambos –tanto el creador como el crítico– son productores de expresiones creativas.

Ahora bien, en el caso de Lezama Lima encontramos diferentes funciones de la ecfrasis. Por una parte, encontramos procedimientos ecfrásticos en su crítica de arte que hacen patente un sustrato creativo y no una mera descripción, pero también hallamos explicaciones de cuadros cuya funcionalidad excede la mera transposición o relato de sus pormenores. De todos modos, y como veremos en las próximas líneas, esta expresión del fenómeno visible a través del lenguaje es omnipresente en su obra. No tenemos que esperar a ensayos como “Paralelos...” u “Homenaje a René Portocarrero”, entre otros², para contemplar estos ejercicios visuales. Ya desde las primeras palabras de un ensayo como *La expresión americana* encontramos la alusión a pinturas medievales y renacentistas que confirman, por ejemplo, que la historia se estructura a partir de lo óptico:

Si revisamos una serie de lienzos, desde ilustraciones de libros de horas hasta pintura flamenca o italiana renacentista, podemos situar, con la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico, esa causalidad de sentido, y esa imagen, que da la visión histórica. Si contemplamos la ilustración “Septiembre”, de los hermanos Limbourg en *El libro de horas* del Duque de Berry, vemos a los campesinos regando alegremente a los pies de un castillo. En seguida subrayamos que el sentido deviene por una serie de escalas establecidas en lo histórico. El rico esmalte de los azules humedece las puntas largas de las estrellas otoñales, y el castillo, en lo alto de un roquedal presagioso, se envuelve en los destellos que pronuncian la secreta y esencial vida de sus moradores feudales. (LEZAMA LIMA 2001: 49-50)

En este caso particular la imagen pictórica cumple una función sobresaliente dentro de la armazón argumentativa de este ensayo de 1957. Pese a que hemos mencionado que Lezama Lima no escribe o teoriza directamente sobre la visualidad de la imagen, esto no quiere decir que esta *imago* no cumpla un papel importante dentro de sus propuestas. De hecho, su explicación acerca del sujeto metafórico a partir de los lienzos “El caballero da Fogliano” de Simone Martini y de “Septiembre”

2 Existen varios ensayos de José Lezama Lima sobre artistas plásticos específicos, casi todos pertenecientes a la segunda vanguardia cubana y la mayoría amigos suyos, entre ellos podemos mencionar a Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Fayad Jamís y Luis Martínez Pedro, entre otros.

del *Libro de horas* de los hermanos Limbourg, entre otras obras citadas al comienzo de este ensayo, posibilita la comprensión de su concepto de historia y, sobre todo, su noción de cultura, ambas dinámicas y no congeladas en compartimientos aislados como suele establecer la historiografía tradicional. Precisamente gracias a estos cuadros el lector puede leer y observar a través de la ecfrasis las metamorfosis que opera la metáfora en la historia.

Esta “visualidad infinita” —como reza el título de la compilación de textos lezamianos de Leonel Capote— posee múltiples funciones con un rasgo en común: la presencia de la música. En las primeras páginas de *La expresión americana*, aparece una mención significativa a los músicos Palestrina y Tomás Luis de Victoria: “¡Manes de Victoria y de Palestrina, erudita polifonía con cuatro momentos de cultura integrándose en una sola visión histórica!” (LEZAMA LIMA 2001: 52). Aunque parece una frase dicha de paso y con poca conexión con el discurso inmediatamente anterior sobre un mito del Ecuador, es realmente importante esta alusión a dos compositores renacentistas que emplean el contrapunto musical eclesiástico. Finalmente, ¿no es esta técnica musical con sus varias voces la que informa y estructura su concepción de la historia, de la pintura y la poesía? ¿No es la combinación rítmica y armónica de dos o más melodías diferentes?

Primeros pasos: la visualidad de *La expresión americana* y de *Las eras imaginarias*

El ensayo *La expresión americana* de 1957 representa el comienzo de varios de los planteamientos que Lezama Lima desarrollará con más amplitud en *Las eras imaginarias* (1971), entre otras obras. Entre estas nuevas propuestas encontramos la idea de *imago* histórica y la asunción de la ficción como un imperativo de su discurso. Por ahora, nos detendremos en la primera o, en otros términos, en la era imaginaria y en su génesis, y en la idea de la ficción como un paradigma elegido porque permite dos operaciones: la creación de nuevos mitos o la renovación de los antiguos y la resolución de la carencia. Como es deducible, estos tres aspectos aparecen imbricados y los encontraremos juntos en “Paralelos...” como ensayo de tinte histórico.

Desde su inicio, *La expresión americana* se refiere a la difícil obtención de una visión histórica, comprendida como la trayectoria interpretativa de una imagen y su consagración como creadora de la historia misma. Leemos que:

En realidad, ¿qué es lo difícil? [...] Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. [...] Visión

histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia. (LEZAMA LIMA 2001:49)

Esa dificultad en el logro de una imagen eficaz o configuradora de la historia sucede por un proceso de asociaciones en el trasfondo temporal que no se detiene. Más que espacio, la imagen requiere de tiempo, al contrario de la distinción tajante elaborada por Lessing en su *Laocoonte* de 1766, en la que la imagen pictórica, al margen del trascurso del tiempo, se define en el espacio³. Así, encontramos una propuesta lezamiana dialogante con las de figuras como Jorge Luis Borges, el historiador de arte Aby Warburg y los filósofos Walter Benjamin y Giorgio Agamben. Todos ellos concibieron la relación entre la imagen y la historia, y también extrajeron consecuencias semejantes a las de nuestro autor⁴.

En este comienzo resulta curioso y paradigmático que la imagen presentada sea la visual y no aquella más abstracta y de cuño platónico. Como mencionamos en el apartado anterior, las imágenes que Lezama enuncia y describe son “Septiembre” del *Libro de horas* de los hermanos Limbourg, “La cosecha” de Bruegel, “El canciller Rolin” de Roger van der Weiden, “Madonna del canciller Rolin” de Jan van Eyck y “El caballero da Fogliano” de Simone Martini. Ahora bien, el procedimiento empleado es la comparación entre las dos primeras obras y luego entre las dos siguientes; “El caballero da Fogliano” queda, en cambio, para la operación de “contrapunto” que sintetiza la imagen o visión histórica. Así:

¿Qué relación puede haber entre el Caballero Da Fogliano, que se pasea garbosamente por sus posesiones y el castillo cerrado, alzado en la medianoche de septiembre? No podríamos establecer una relación entre el óleo de Simone Martini y la lámina de los Limbourg, sino por un contrapunto donde las puertas que se abren hacia afuera, obtenida esa entidad por los consejos del Yi King para sacar el alma del cuerpo, permitan al caballero salir del castillo y pasearse por sus tierras de cultivo, entre el asombro que despiertan sus ornamentos de amarillo centella y la armonizada confianza con que se aleja del castillo. Cómo se ha obtenido esa

3 En la traducción de Márcio Seligmann-Silva de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* encontramos que: “Se, portanto, a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições” (LESSING 1998: 190).

4 Raúl Antelo en su texto *Potências da imagem* nos recuerda que Aby Warburg fue el pionero de esta relación entre la imagen y la historia en el terreno de la historia de arte. De acuerdo a la explicación de este crítico argentino, la imagen –según Warburg– tiene una dimensión de memoria o de tiempo histórico condensado que en su rememoración produce un intrincado sistema con vida propia (ANTELO 2004: 9-10).

revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión. (LEZAMA LIMA 2001: 153)

A partir de este extenso fragmento podemos observar varios trazos de la escritura lezamiana. Uno de ellos es la presencia de la polifonía y del contrapunto como base formal de sus textos. En su escritura hay un claro rechazo a la univocidad, a la linealidad, y sí están presentes, en contraposición, formas acumulativas y digresivas. No por acaso en páginas anteriores mencionábamos la alusión a dos músicos que trabajaron desde esta técnica polifónica y desde la misa parodia, y que Lezama invoca como modelos de su método de superposición. No podemos perder de vista que esta variedad, esta síntesis de varias voces, tiene su origen en el renacimiento y su máximo desarrollo con la música barroca.

No obstante, el contrapunto no solamente cumple una función formal en la manera como Lezama dispone situaciones o imágenes en diálogo o comparación sino también porque representa el centro de esa nueva realidad, de esa nueva imagen histórica del caballero que sale del castillo. La llegada a esta nueva *imago*, no pintada pero sí imaginada a partir de varias asociaciones con otras figuraciones con un marco temporal diferente y con relatos míticos, es otra manera de pensar en ese “contrapunto animista” que no es otra cosa que la metáfora. Las asociaciones entre elementos semejantes (las pinturas) y elementos ajenos o diferentes (los hexagramas del *Yi King* y la leyenda Tacquea) es el contrapunto metafórico entre melodías distintas, pero que constituyen una nueva imagen histórica: el nuevo lienzo del orgulloso caballero que vence el hechizo del castillo, que no se dobla ante el poder del señor feudal. Una intervención de la “fuerza revulsiva” del “sujeto metafórico” –como lo llama Lezama– que “actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales [campesino] o culturales imaginarias [campesino que trabaja a los pies del castillo] se queden *gelée* en su estéril llanura” (LEZAMA LIMA 2001: 54). Desde esta lectura, para la imagen como fuente de la historia es primordial el factor temporal y la exégesis de la memoria o del tiempo que la rodea a la luz de otras imágenes y de otros tiempos.

Además del contrapunto como metáfora o agente de metamorfosis, es central la concepción lezamiana acerca de una entidad cultural imaginaria de “sólida gravitación” o perdurable en el tiempo. Es esta categoría que se destaca por su pervivencia la que unas páginas más adelante nuestro autor denominará “era imaginaria” y cuya teoría desarrollará en los años sesenta y setenta. No obstante, retornemos a esta formación cultural y al papel destacado que le otorga el poeta. En sus palabras:

Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones, “fábulas milesias” o “ruinas de Pérgamo”, adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación. (LEZAMA LIMA 2001: 54)

Es claro que para Lezama resulta preponderante la formación de imágenes históricas, eras imaginarias o entidades culturales imaginarias como caminos de renovación de la historia y de la cultura. Este imperativo, que presupone la transformación de una entidad natural en una cultural mediante la metáfora, aparece claramente en ensayos como “Pascal y la poesía” cuando afirma que “hay inclusive como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado” (LEZAMA LIMA 1977: 564). La naturaleza es fabricada por la labor creativa del hombre (del poeta) convirtiéndola en una entidad cultural, ya que gracias a la ausencia de la naturaleza todo puede ser “sobrenaturaleza”.

En cuanto a la innovación que propone la teoría de las entidades culturales imaginarias o eras imaginarias encontramos una ruptura con el modelo lineal tradicional de la escritura histórica, cuyo material empírico es descrito en términos de escuelas, corrientes y artistas, y una marcada visualidad; una alteración en la que no se trata de repetir viejos mitos –a la manera de Eliot– sino en el enfoque en culturas que lograron esa “sólida gravitación” temporal a partir de la obtención de una imagen que sintetiza la capacidad asociativa de la metáfora y su visualidad. En otras palabras, de la misma manera que Lezama propone la imagen plástica del otro caballero Da Fogliano que sale del castillo a partir de la asociación de “Septiembre”, de la imagen original del caballero de Simone Martini, de uno de los hexagramas el Yi King (puerta que se abre) y de la leyenda ecuatoriana del fuego de Tacquea, también se refiere a culturas que mediante situaciones asociativas lograron la consagración de su imagen en la historia, su perdurabilidad. Una re-construcción o re-creación donde intervienen las particularidades de las culturas elegidas, pero también los vínculos insospechados elaborados por Lezama. De ahí que encontremos culturas milenarias al lado de figuras como José Martí o la comparación de los egipcios con el prócer cubano⁵. Veamos, entonces, la antesala al concepto de eras imaginarias

5 Pese a que Lezama no escribió un ensayo decisivo sobre Martí, sí lo coloca como la última era imaginaria o como la culminación de esa historia elaborada a partir de imágenes. En su particular visión histórica, la figura de este personaje es comparada con los egipcios en una asociación donde también aparece Cristo. Lo que nos interesa señalar aquí es el carácter de este cotejo, ya que más allá de colocar a este caudillo de la historia cubana en diálogo con dos tradiciones distintas, sobresale el hecho de la analogía de los diarios martianos con *El libro de los muertos* egipcio de

que Lezama Lima desarrollará en el conjunto de ensayos del mismo nombre y publicado originalmente en 1971:

Nuestro método quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método mítico-crítico de Eliot. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.

Para ello hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etc., donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria, cobró su realidad y su gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable.

Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia. (2001: 58-59)

En esta cita extensa de *La expresión americana* observamos tanto la enunciación de esa *imago* histórica o era imaginaria como la idea de la ficción como procedimiento. Con la primera resulta clara la transformación en el método historiográfico propuesta por Lezama cuando reclama atención para estas eras donde “la imaginación [...] al surgir sobre el tapiz [...] cobró su realidad y su gravitación” (LEZAMA LIMA 2001: 58) y no hacia la clasificación en culturas o hacia la típica mirada diacrónica. Sin embargo, este tipo de imaginación que el autor destaca como propia de unas culturas determinadas se enlaza con su capacidad asociativa a la hora de crear imágenes de carácter visual: no es gratuita aquí la mención del tapiz. Una forma de imaginación que cristaliza en una imagen óptica, una serie de asocia-

una manera inesperada y reveladora porque no es directa, sino que procede mediante ecos. Así, hallamos en el capítulo “El romanticismo y el hecho americano” de *La expresión americana* el siguiente fragmento: “Las palabras finales de sus dos *Diarios*, nos recuerdan las precauciones, que se han de tomar por las moradas subterráneas según el *Libro de los muertos*. Pide limón, pide jarros con hojas de higo” (LEZAMA LIMA 2001: 131). Gustavo Pellón en su artículo “Martí, Lezama y el uso figurativo de la historia” nos aclara el otro término de la analogía: “Los pasteles de azafrán” del mundo tanático egipcio y va aún más allá cuando compara a Martí con Osiris gracias a otras resonancias como que “ambos mueren por mano de un hermano hostil (Set / las balas españolas), ambos cadáveres sufren un tipo de fragmentación, son embalsamados, y enterrados varias veces” (disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4857/5017>).

ciones que se condensan en uno o varios elementos que se ofrecen a la mirada. En consecuencia, podemos leer *Las eras imaginarias* en términos de imágenes como la de Fou Hi y la de su hermana Niu Kua o en las columnas egipcias que incluyen palmeras o juncos y que soportan la bóveda celeste⁶.

En cuanto a la ficción, Lezama se adelanta a Hayden White en lo que se refiere a la atribución de una forma narrativa a la estructura de la historia. En su texto *Trópicos do discurso*, este historiador afirma que la constitución de una situación histórica es esencialmente una “operación literaria”, es decir, “creadora de ficción”, donde las “estructuras del argumento” equivalen a “una de las maneras de que la cultura dispone para tornar inteligibles tanto el pasado personal como el pasado público”⁷ (WHITE 2001: 102). En el caso de Lezama la ficción como técnica y estructura inherente al texto histórico es superada y llevada al contenido, de modo que ocasiona que la historia relatada parezca avanzar en forma de espiral y nunca en forma lineal. Avances, retrocesos, repeticiones y saltos en los que se verifica una escritura acumulativa que procede a partir de digresiones. Por esta razón, en los es-

6 Es notable la presencia de estas dos eras imaginarias en la totalidad de la obra lezamiana. Si pensamos, por ejemplo, en el caso de los egipcios, tenemos los paralelos entre la manera de concebir la muerte en esta era y el caudillo cubano José Martí, o si buscamos la síntesis de la dualidad china y la importancia de las mutaciones —o correlato del avance metafórico—, encontramos la reiterada presencia de la cultura china a lo largo de ensayos como “Paralelos...”, pero también en los ensayos sobre poesía, entre otros textos. La centralidad de estas eras o “culturas” se debe a que brindan la estructura a la concepción lezamiana acerca de la poesía y su función como poiesis o creación. Desde esta perspectiva, resultan la fuente de imágenes (visuales o no visuales) o de concepciones que evitan un estancamiento, que es lo que el autor atribuye al pesimismo eliotiano. El hecho de que la cultura egipcia ignore el principio de causalidad o que exista un pensamiento oriental centrado en las mutaciones representa una manera de evitar el estatismo o la representación de modelos ya existentes. No podemos olvidar el *horror vacui* del autor como “el miedo a quedarse sin imágenes, en las épocas en las que predominaba la finitud combinatoria y pesimista de corpúsculos sobre la ruptura espiraloide del demiurgo. En numerosas leyendas medievales aparece el espejo que no devuelve, la imagen del cuerpo dañada o demoníaca, ya que cuando el espejo no habla el demonio enseña su lengua saburrosa” (LEZAMA LIMA 1982: 180). Un temor que conduce a la multiplicación de las imágenes o a la proliferación asociativa de la metáfora.

7 El título original de esta obra es *Tropics of discourse: Essays of cultural criticism* y su año de publicación es 1978. En nuestro caso, citaremos la versión en portugués (traducción de Alípio Correia de Franca Neto) con el fin de aclarar un poco más esta tesis central acerca de la narrativa histórica. “Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chama-lá assim não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento” [...], así “estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público” (WHITE 2001: 102).

critos de esta índole como *La expresión americana* o “Paralelos...” aparecen volutas, como cuando se refiere a una obra literaria cubana específica del siglo XIX y a renglón seguido realiza una asociación con los colores de la pintura cubana, con Goethe y con Humboldt, o cuando habla de un personaje o una situación específicos y luego desarrolla comparaciones con elementos de las culturas de sus eras imaginarias. En suma, una forma de pensamiento que asume un desarrollo no rectilíneo, una presencia constante de imágenes (visuales o no) que son producto de asociaciones imprevisibles y una escritura acumulativa que intentan resolver una situación de carencia como marca de lo cubano y también de lo americano. Con respecto a esto último, un fragmento de “Paralelos” no deja lugar a dudas:

Entre nosotros es casi imposible configurar una tesis o un punto de vista aproximativo sobre nuestro pasado, ya de poesía, ya de pintura, porque los diversos elementos larvales aún no se han escudriñado, ni siquiera señalado su regirar ectoplasmático [...]. Pero aún hay más, en esos dos siglos tan sólo no existe lo configurativo operante, ni siquiera lo larval llega a su etapa formal, en el sentido escolástico de etapa última de la materia, a la materia que se remansa por una extensión de su materia. (LEZAMA LIMA 1994: 71)

La dificultad a la que se refiere Lezama es la falta de elementos que permitan la configuración de una verdadera historia de la poesía o de la pintura, es decir, no hay un material empírico, no hay una producción significativa que posibilite el encuentro de las dos artes, pero tampoco hay una “tesis” o “un punto de vista aproximativo” que reflexione sobre esos elementos iniciales, poco desarrollados y en estado “larval”. De modo que el autor viene a suplir esta falta, este vacío que pide ser llenado, a partir de un nuevo concepto de la historia, de un llamado a la metáfora y a la imagen para que dentro de esa historia configuren una posibilidad (el *potens* etrusco como diría Lezama): la de una era imaginaria cubana. Por esta razón nos interpela desde el comienzo de *La expresión americana* con la idea de la dificultad y nos pide que asumamos su estímulo hacia la constitución de una visión histórica. Una petición que él sustenta en una escritura ensayística y poética sobre la historia basada en el poder asociativo de la metáfora y en el carácter de la ficción.

“Paralelos...”: versiones visuales e imagen como ficción

Un título como “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)” deja entrever una estructura de contrapunto, de diálogo entre las dos artes, que las aproxima y las pone en relación. La forma como Lezama construye su ensayo invoca un vínculo, una *poiesis* universal donde la noción de creación es el eje que reúne a la poesía con la pintura y con la música (aunque este último lazo no esté muy desarrollado). Así, desde las primeras líneas del texto encontramos una *ecfrasis*, una descripción de imágenes pictóricas cuyo protagonista es Cristóbal Colón:

Antes de saltar embebido las clavijeras amarras, el misterioso surcador Cristóbal Colón se aposenta demorado frente a unos tapices. Ha cruzado una poderosa llanura, lo que debe haberle producido la sensación de una navegación inmóvil, está en un extremo de Castilla la Vieja y entra para oír misa de domingo en la Catedral de Zamora [...]. Uno de los tapices entreabre las guerras de Troya, con el rapto de Elena. En el centro, una barca medieval de gran tamaño, los mástiles ganan la altura del tapiz, aparece un marinero de extraña catadura, muy barbado, soltando el ancla, otro marinero recoge las amarras. Rimas provenzales limitan el panel, en torno del mástil, como palomas. [...]. En los otros tapices las muertes de Aquiles, Troilo y Paris. Los caballos se recubren de unas gualdrapas tan guarnecidas como el manto que cubre el elefante de un rajá. Aparecen curvados barcos, como góndolas de la Serenísima. Debajo de los muros y las ruinas estallan las flores como llamas torneadas. Un caballero pisotea las rosas de más sonriente amanecer. Las interminables llanuras de flores se confunden con las más presuntuosas alfombras persas con motivos de venatoria. Cuando el Almirante va recogiendo su mirada de esos combates de flores, de esas escaleras que aíslan sus blancos como aves emblemáticas, el arquero negro cerca de la blancura que jinetea Tanequilla, y las va dejando caer sobre las tierras que van surgiendo de sus ensoñaciones, se ha verificado la primera gran transposición de arte en el mundo moderno. De esos tapices ha saltado a tierra, y los blancos fantasmales, las cabelleras de las doncellas y los arqueros sombríos han comenzado a perseguirlo y arañarlo. (LEZAMA LIMA 1994: 66-67)

En este primer encuentro con la Isla están presentes un origen, una idea de americanidad y la fundación de un carácter nacional (y de lo americano) mediante el **relato ficcional**, gracias a la transposición de imágenes donde priman una imaginación o un delirio europeos. El propio ensayista, en el “Prólogo a una antología” señala que “la imaginación europea, tanto la grecolatina, como la medieval, pasa en su totalidad a una nueva circunstancia” (LEZAMA LIMA 1977: 997). Esa nueva circunstancia, la realidad americana, es fundada gracias a la “imagen, la fábula y los prodigios” de un imaginario europeo que es personificado en las mujeres aborígenes, el chamán o sumo sacerdote indígena y los manatíes-sirenas. No se pueden olvidar las palabras que abren este escrito: “Nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía” (LEZAMA LIMA 1977: 995). Un origen poético que tendría como centro a la imagen y a la metáfora. Esta última representada en la “seda de caballo” como figura asociada al cabello de las mujeres indígenas, pero que Lezama convierte en la imagen de lo cubano y del mismo Martí, cuando al final de este texto el prócer es caracterizado como el poseedor de la “más honda fineza y la más invencible resistencia” (LEZAMA LIMA 1977: 1037).

Ahora bien, la descripción de imágenes pictóricas presente en “Paralelos...” es el inicio del diálogo entre la poesía y la pintura. Un relato donde aquéllas se suceden creando una acción, donde las flores aparecen para luego ser pisoteadas por un caballero, y una primera aproximación de la expresión visual a la poesía como

creación de imágenes en el tiempo o en una sucesión temporal. Así, la imaginación del Almirante reconstruye una imagen que de estática se ha convertido en dinámica y que plantea una continuidad entre la representación del tapiz y la realidad: el desembarco de Colón en América.

Este puente entre la representación pictórica y un episodio real es una estrategia que destaca el nivel de ficción de la imagen. En vez de una ecfrasis en la que la verbalización de la imagen resulta una labor en otro sistema que rompe con el silencio de la experiencia visual, la propuesta lezamiana instauro desde sus primeras líneas una poética histórica ficcional. Decimos “poética histórica” porque “Paralelos...” representa un recorrido peculiar por los eventos más significativos de la tradición artística cubana en las artes visuales y en las letras, y ficcional porque recurre a este tipo de procedimiento como operación que permite suplir una carencia, que posibilita realizar el diálogo entre dos disciplinas estéticas con poco desarrollo en el subcontinente americano. En otras palabras, la peculiaridad de un ensayo como “Paralelos...” es que desde su inicio quiere convertirse en una propuesta de una era imaginaria cubana reflexionada desde la alteridad, a partir de las formas de imaginación que los europeos poseían acerca de lugares y situaciones extraordinarias, y que se hacen visibles y vivenciales en América. La circunstancia de la mirada que se translada de las telas pintadas a la realidad de ese nuevo territorio es un correlato de las tácticas que él mismo autor emplea en su ensayo cuando cita eras imaginarias como la china, con un alto contenido visual, y unas líneas después prosigue con las circunstancias estéticas de la Isla. Una correlación que también parece una autorización o una “carta blanca” a las maneras posteriores de lograr esa *imago* cristalizada de lo cubano en la historia y que podemos leer en el contundente ejemplo final cuyo eje es otro diario: el de Martí. En la última página del texto lezamiano, encontramos que:

Ve surgir el gigante de las ruinas, tal como lo vio Heredia, pero ya en Martí el gigante está reducido por la corbata que le ha hecho un niño. De pronto se oyen las reyertas de los reyes en la tienda maldita de Agamenón. Hay una página arrancada. Me detengo absorto ante ese vacío. Pero mi perplejo se puebla, allí están, uno tras otro, los tres negritos de Juana Borrero. La página arrancada ha servido de fondo a la sonrisa acumulativa e indescifrable del cubano. (LEZAMA LIMA 1994: 106)

Ante el estado embrionario de la historia artística cubana, Lezama decide instaurar una *imago* perdurable mediante la superposición, la apropiación de diversas fuentes y la continuidad entre la imagen y la realidad. Al igual que al inicio de “Paralelos...” con la secuencia entre el tapiz y el desembarco, las últimas palabras de este ensayo superan una mera “verbalización” de una imagen existente o no y proponen una nueva realidad histórica alimentada por la dimensión ficticia de la imagen pictórica. Así, desde una *imago* enteramente visual donde se entrecruzan las imágenes iniciales de los tapices de Zamora (“Las reyertas de los reyes en la

tienda de Agamenón”) y los tres negritos de Juana Borrero, Lezama Lima aplica su “técnica de la ficción”, un procedimiento que se verifica también en la analogía, como cuando compara –algunas páginas atrás– este mismo lienzo de Juana Borrero con la Gioconda de Da Vinci. Surge así su modo particular de lectura porque no solamente intenta la integración de esta pieza a una tradición estética reconocida, sino que la convierte en otra gracias a la ruptura del pacto entre ícono-cosa, entre el objeto “los negritos” y su representación pictórica. Con este quebrantamiento, el cuadro puede ser leído como y bajo la figura de cualquier otro, de la misma forma que toda su historia artística cubana se lee a través de los egipcios, de los chinos y hasta de figuras inventadas como Rutilio Graco.

La teoría crítica del *sympathos*: Baudelaire y Lezama

Desde las páginas iniciales de “Paralelos...”, José Lezama Lima justifica la asociación entre las artes a partir del “júbilo del *sympathos*” o la convergencia que posibilita la reunión de la poesía y la pintura con Baudelaire y Delacroix. Como su etimología lo indica, simpatía viene de –syn (reunión, convergencia) y –pathos (experiencia, afección, dolencia, sufrimiento), y aunque actualmente se entienda como una inclinación afectiva de las personas hacia las demás, en su origen esta palabra significaba “la mutua imbricación de las partes de un todo” (ESTÉBANEZ 1998: 320). Con la adhesión a este concepto desde las líneas iniciales, Lezama buscaba romper con el procedimiento tradicional de la crítica, el cual “aisla y separa colocando distancias inconmensurables”, y posicionarse a favor de la reunión, de las expresiones estéticas como un todo y no como compartimentos estancos sin ninguna relación entre sí. Una postura que nos permite una lectura doble: por una parte, la reafirmación de la *poiesis* como acto común a las artes que permite los “paralelos” y, por otra, la inscripción del autor al proyecto moderno en la estela de Baudelaire.

En este retorno al poeta y crítico del siglo XIX cuentan varios elementos: la música como arte supremo, la noción de la pintura como lenguaje, el sistema de “las correspondencias” como un lazo entre las artes dentro de los medios de cada una, su preferencia plástica por el color frente al dibujo y la búsqueda de la expresión del dinamismo en la pintura. Una lectura dedicada a este escritor, pero que en realidad es extensiva a Lezama y a sus preferencias acerca de las expresiones visuales.

Uno de los acentos que nos interesan es el énfasis en la música como arte que se aparta de la mimesis. En el romanticismo, la expresión *Ut pictura poesis* se reemplaza por *Ut musica poesis* (ABRAMS 1962: 450). Este giro presupone que la música asume un lugar sobresaliente dentro de las artes por la ausencia de un referente externo y que los poetas comienzan a privilegiar sus efectos inmediatos en el receptor. De ahí que comiencen a favorecer la sonoridad y la melodía del verso por encima del sentido de las palabras. Una intención que apunta al alcance de la gran expresividad propia de la música, y en la que, tanto los pintores como los autores

líricos, de acuerdo a Jose Aguinaldo Gonçalves en su *Laokoon revisitado*, “passaram a experimentar formas sonoras, a fragrância musical e a harmonia das cores, que, [...] Baudelaire apreende e analisa nas pinturas de Delacroix y de outros pintores no ‘Salon de 1846’” (GONÇALVES 1994: 101). Una alianza entre los efectos musicales y el uso de imágenes que aparece claramente en el modernismo hispanoamericano con poemas como “Sinfonía en gris mayor” de Rubén Darío, entre otros. Sin embargo, y de modo exclusivo, el tema de la música parece ir más allá en cuanto a nuestro autor. Textos como el de Sarduy nos recuerdan el énfasis de Lezama en el elemento fonético. En sus palabras, para el poeta y novelista “la prioridad formal es tal que se trata de la fonética propiamente dicha” (SARDUY 1969: 65), y completa con una anécdota sobre la importancia de la disposición de los sonidos: tras un encuentro donde comentan un espectáculo de ballet, este escritor recuerda en la voz, la entonación, las “largas vocales abiertas”, la “respiración arrítmica” y en las “rupturas de bajo albanbergiano” (SARDUY 1969: 62), el particular compañero musical de la metáfora lezamiana. Una imagen de la peculiaridad del lenguaje del autor de *Paradiso* presente en la vida cotidiana y que continúa en la voz de sus ensayos.

Otra situación que nos permite leer un parentesco entre los dos poetas a nivel de la crítica de arte podemos encontrarla en la propensión del primero hacia aquellos pintores que recurren al color como su elemento expresivo particular. Es lo que sucede con Delacroix que, como artista admirado por Baudelaire, lo emplea “na busca de uma subversão desse conceito clássico de beleza, para a recuperação do sentido dinâmico da superfície plana bidimensional” (GONÇALVES 1994: 120). De acuerdo a este crítico, la posición incómoda de un pintor como Dominique Ingres proviene de su inclinación hacia la herencia clásica recibida, lo que convierte su arte en una paradoja en tiempos del romanticismo, ya que su medio de indagación estético es el dibujo. En las convenciones pictóricas, éste se emparenta con la línea y el límite, con el estatismo, mientras que el color obedece más a la viveza, al movimiento, y su manejo es uno de los parámetros de la pintura moderna.

En Lezama la preferencia por el trazo colorista es notable. La observamos en los pintores aludidos en “Paralelos...” y en *La expresión americana*, y también en otros ensayos donde la pintura no aparece únicamente como una referencia, sino como un eje desde el cual puede explicarse el proceso metafórico de las artes. En estos escritos se evidencia la predilección del autor cubano hacia obras y artistas cuyo rasgo distintivo es el empleo de la tonalidad y no tanto la perspectiva o el dibujo. De este modo, y al igual que Baudelaire, el poeta caribeño no privilegia la concepción clásica o neoclásica, ya que artistas como Rafael, David, Ingres o Pous-sin no son mencionados, mientras que pintores como Uccello, Brueghel, Jan Van Eyck, Roger Van der Weiden, Simone Martini, los hermanos Limbourg (autores del *Libro de horas* del Duque de Berry), Monet, Utrillo, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky, Klee, entre otros, hacen parte de su canon de pintores, un catálogo que orbita alrededor de los siglos XIV y XVI con los pintores del estilo gótico internacional,

de la escuela flamenca y del primer renacimiento italiano, y que también incluye a los impresionistas, post-impresionistas, los primitivos⁸ y los vanguardistas. Cabe destacar que desde esta mirada, también la perspectiva, como se concibe en el Renacimiento, colabora con la rigidez y, en consecuencia, sería una característica pictórica poco tenida en cuenta en el recorte del poeta.

Por último, nos gustaría reflexionar sobre la obra plástica como “potencia de lenguaje” (GONÇALVES 1994: 115). Para Lezama, esta es una de las peculiaridades de la pintura, es un universo de imágenes que dialoga, en contrapunto, con la poesía. De modo que la reflexión presente en “Paralelos...”, por ejemplo, sobre las relaciones entre las artes hermanas, no concibe cada manifestación estética por separado, sino como parte de un todo, de una *poesis* que, como creación, parte de un proceso de metaforización, de la invención de una obra de arte, pictórica o poética, que es un *otro*. Una otredad en el proceso creador en la que el nuevo objeto no guarda la misma relación de ícono-cosa o símbolo-concepto. Es ahí, a partir de esta perspectiva, que debemos entender la importancia de la creación de imágenes en sus ensayos o en la ficcionalización de la historia artística cubana presente en “Paralelos...”. Lezama Lima lee el devenir estético cubano como una gran fábula donde nada parece quedar exento de esta “potencia de ficcionalización”. Inclusive los fragmentos donde una pintura es descrita, sucede una recreación absoluta, y de un cuadro como “Los negritos” (su título correcto es “Los pilluelos” y es de 1896) obtenemos una analogía con La Gioconda de Da Vinci, pero estos no son los únicos procedimientos. En distintos textos contemplamos su peculiar manera de verbalizar la imagen o de traducir ecfrásticamente; una forma que, lejos de mostrar exclusivamente en el lenguaje verbal las impresiones producidas por la obra o los detalles de la misma, pretende re-crear una imagen existente, crear una nueva pieza visual, leerla a través de otras o –como en la ecfrasis referencial genérica enunciada por Luz Aurora Pimentel– describir un estilo o una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista (PIMENTEL). De modo que nos encontramos con verdaderas poéticas visuales alrededor de objetos estéticos existentes o creados en y mediante

8 En cuanto a los primitivos, pensamos en los dos momentos de su aparición en la historia del arte. Una primera con artistas italianos como Simone Martini (Escuela sienesa) o con los pintores flamencos de los siglos XV y XVI como Jan van Eyck, Roger van der Weiden, El Bosco o Pieter Bruegel el Viejo; una segunda, en el siglo XIX, con el Aduanero Rousseau (pintor que recibe gran atención por parte de Lezama Lima en su novela *Oppiano Licario*). En el primer caso, la noción de primitivismo se debe a la permanencia en su expresión plástica de estilos medievales como el gótico o, como sucede especialmente con los flamencos, por su aislamiento de la revolución del Renacimiento y su carácter intelectual evidente en el estudio de la perspectiva a partir del desarrollo matemático u óptico (el arribo de los holandeses a este elemento pictórico será empírico e intuitivo). En el segundo, el arte primitivo podemos verlo, *grosso modo*, como un arte ingenuo, natural o sin artificios técnicos.

el lenguaje verbal. Una visualidad abundante en la totalidad de su obra sobre la cual, paradójicamente, nunca teorizó.

Baudelaire, Lezama y Casal: las mediaciones y la crítica poética

Las manifestaciones de la visualidad en la obra lezamiana podemos leerlas también en su discurso crítico y no solamente en sus poemas o en sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Los textos específicos sobre el arte plástico y sobre otros poetas poseen pasajes ecfrásticos donde se ponen en juego las estrategias –o poéticas– visuales de este autor. En este caso, dos poetas nos permiten una configuración inicial acerca de estos mecanismos en su escritura. Uno de ellos es Charles Baudelaire, el otro es Julián del Casal. La incorporación de ambos aquí obedece a que el primero revoluciona y modifica la manera descriptiva y normativa de la función del crítico que lo caracterizaba hasta ese momento, hacia una concepción donde intervienen la subjetividad y la creatividad, mientras que el segundo –poeta modernista nacido en La Habana– desarrolla una expresión poética sobre el pintor Gustave Moreau que, al igual que José Lezama Lima, depende de la intercesión de un tercero, ya que no tiene cómo ver las obras originales y depende de las copias que le envía Joris-Karl Huysmans. De esta manera, y a partir de estas circunstancias compartidas por los dos autores de la isla, nos interesa observar los procedimientos mediante los cuales podemos hablar de la emergencia de una crítica-poética al modo de Baudelaire, cuando en su famoso ensayo *A quoi bon la critique?* del “Salón de 1846” consigna que el “mejor informe de un cuadro podría ser un soneto o una elegía” o un poema ecfrástico.

Esta misma noción baudeleriana acerca de que el mejor método de crítica es el poético justifica, en gran medida, la comparación entre el poeta modernista y nuestro autor a partir de la serie de sonetos publicados en *Nieve* (1892) (“Mi museo ideal” y “Marfiles viejos”), del primero, y del conocido poema “Oda a Julián del Casal”, original de 1963, del segundo. Los sonetos de “Mi museo ideal” fueron el resultado de un intenso intercambio epistolar que Casal inició con Huysmans y con Gustave Moreau, cuyas pinturas –o mejor, copias– obtenía a través del autor de *À rebours*. Esta imposibilidad de gozar de los originales y la dependencia de terceros para ver las obras plásticas son circunstancias similares a las del propio Lezama, y, en otro sentido, los sonetos casalianos representan un modelo de crítica creativa con respecto al arte plástico susceptible de ser equiparado con el poema de aquél.

En “Mi museo ideal”, la entidad enunciativa en estos poemas, que no podemos confundir con la del bardo, emplea el intertexto pictórico en la reflexión y en el compartir con el pintor ese estado alterado de fuerzas opuestas que lo atraen. En consecuencia, hallamos mayormente una meditación apreciativa acerca del acto de la creación pictórica y poética que se sustenta en los lienzos y, en menor medida, un análisis que parte de la propia figura del creador plástico, descrita en “Vestíbulo”

como “rostro que desafía los crueles / rigores del destino; frente austera / aureolada de larga cabellera” (CASAL 1982: 139).

En contraste, José Lezama Lima elabora en “Oda a Julián del Casal” una composición lírica donde realza la figura del modernista a partir de varias estrategias, entre las que sobresalen una notoria visualidad y el predominio del color verde como la tonalidad de los ojos del poeta y como una referencia a la vida, a la naturaleza, pero también –y gracias a la presencia de personajes míticos y de la religión como Adonis/Adonai– al orfismo. Recordemos los versos:

[...] La misión que te fue encomendada,
descender a las profundidades con nuestra chispa verde [...] (v. 165-166)

[...] Pues todo poeta se apresura sin saberlo
para cumplir las órdenes indescifrables de Adonai [...] (v. 169-170)

[...] quisiste llevar el verde de tus ojos verdes
A la terraza de los dormidos invisibles (v. 172-173). (LEZAMA LIMA 1994a: 368)

En líneas generales, con la “Oda...” Lezama se inscribe y continúa en la estela de una crítica-poética que proviene del siglo XIX y que, desde esta visión, no se instala necesariamente en el ensayo⁹. Una política de continuidad que busca plasmar un ideal crítico donde se muestran varias intenciones. Entre ellas, la voluntad de alejamiento de un discurso en prosa que, por poseer un lenguaje mayormente denotativo, permite la presencia de conceptos y teorías; la búsqueda de una verdadera libertad expresiva en la poesía; y, en tercer lugar, el anhelo de una escritura crítica que pueda ser un espejo de la expresión artística plástica, esto es, que cree imagen; *imago* que aparece como eje de su sistema poético y como centro de toda su obra, sea de forma “abstracta” como la conversión en otro operada por la metáfora, o sea de un modo sensorial con el logro de imágenes absolutamente visuales.

La imagen sensorial: versiones según Lezama

Una frase que explica el rasgo visual de la obra lezamiana señala que “la metáfora verbal solamente es comprensible a través de la metáfora visual” (ROGERS 1985: 120). Esta afirmación, cuyo origen es una anécdota donde Picasso al ser inter-

9 Otro tipo de situación de crítica-poética se revela en los poemas lezamianos “Pequeña oda a Víctor Manuel García”, “Nuevo encuentro con Víctor Manuel”, “Ronda sin fanal” (para Mariano Rodríguez), “De la primera glorieta de la amistad” (para René Portocarrero) y de las “Décimas de la querencia” (para Luis Martínez Pedro). En ellos la perspectiva crítica está mediada por la amistad.

rogado acerca de la metáfora dibuja un cisne y un escorpión unificados, presupone que no es posible aislar la visualidad y el contenido expresado mediante la palabra. En consecuencia, una escritura metafórica, llena de recursos pictóricos como el color y que puede calificarse como “lienzo verbal”, resulta un banquete de sensaciones ópticas que apela a nuestra imaginación, a que quebramos el pacto entre el ícono y la cosa. Estos son los procesos que suceden con poemas como “Me hace propenso” o “La prueba del jade”. Detengámonos en un fragmento de este último:

Qué comienzos, qué oros, qué trifolias,
el conejo, la reina del jade, el frío que interrumpe.
Pero el jade es también un carbunclo entre el río y el espejo,
una prisión del agua donde despereza
el pájaro hoguera, deshaciendo el fuego en gotas.
Las gotas como peras, inmensas máscaras
a las que el fuego les dictó las escamas de su soberanía.
Las máscaras hechas realezas por las entrañas
que les enseñaron como el caracol
extraer el color de la tierra.
Y la frialdad del jade sobre las mejillas,
para proclamar su realeza, el peso verdadero,
su huella congelada entre el río y el espejo.
Probar su realidad por el frío,
la gracia de su ventana por su ausencia,
y la reina verdadera, la prueba del jade,
por la fuga de la escarcha
en un breve trineo que traza letras
sobre el nido de las mejillas.
Cerramos los ojos, la nieve vuela. (LEZAMA LIMA 1994a: 378-379)

Este poema, publicado originalmente en 1966, en la antología *Órbita de Lezama Lima* organizada por Armando Álvarez Bravo, presenta solamente una escena pictórica que se bifurca a partir de una sensación; una bifurcación que en términos plásticos presenta elementos e imágenes con color, pero que también articula la capacidad dialógica de la palabra, su capacidad de entablar relaciones donde no imperan el sentido o el contenido, sino, como afirma Sarduy, un “espejeo” (SARDUY 1969: 68). Precisamente no es una casualidad que en este poema aparezca un espejo en el momento exacto en que se plantea un vínculo inesperado con el fuego, un elemento opuesto a aquel frío que Lezama busca retratar.

De forma detallada, en este pasaje del final del poema hallamos la sensación del frío de la piedra semipreciosa en el rostro de un “yo” protagonista que se hace evidente mediante el uso de imágenes que incluyen el blanco, la escarcha, la trans-

parencia del agua y del espejo, pero también gracias a elementos opuestos como el fuego. Una escena que conjuga también una escritura poética desbordante que no condesciende a una única imagen visual y sí a la acumulación. Parece como si su construcción obedeciese a un deslizamiento metonímico, a la proliferación de las imágenes por contigüidad; un cuadro que bien podría ser cubista. Según críticos del arte como Francis Frascina, el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo se asocian a un proceso metafórico, mientras que el cubismo presenta una orientación metonímica, en donde el objeto es transformado en un conjunto de sinécdoques (FRASCINA 1998: 146). Un procedimiento curioso en la pluma de alguien que tuvo una posición ambigua hacia las vanguardias: de rechazo en el caso de la poesía y de aceptación en la pintura. Quizá la motivación del uso de una visualidad tan evidente y de tipo cubista resida, justamente, en esta aprobación de los procedimientos meramente visuales del cubismo pictórico, y en su propia noción de la subordinación del fenómeno visual a la palabra. De acuerdo a sus propios planteamientos, “es el verde o el matiz que como un gusano se entremete en la separación y ascensión de lo poético. Se aparta del color, pero capta un esbozo o un gesto y es la palabra poética la que ordena las condensaciones” (LEZAMA LIMA 1994: 69), lo que quiere decir también que el lenguaje poético puede asumir los diversos modos ecfrásticos, sea mediante poemas cuya predominancia de la metáfora conduzca a una imago surrealista o a aquellos que gracias a las metonimias se orienten hacia la imagen cubista. En suma, se trata de emplear todas las posibilidades de la plasticidad visual de la palabra poética.

Coda

Como hemos visto, en la obra de José Lezama Lima es evidente una poética ficcional que atraviesa el material empírico de la historia en textos como *La expresión americana*, “Paralelos...” y *Las eras imaginarias*, su lectura y escritura ecfrástica de cuadros, corrientes y artistas plásticos, y que también está presente en su palabra ensayística, narrativa y poética. Articulada sobre una concepción platónica de la imagen y no en su versión visual y sensorial como fenómeno óptico, esta *imago* tiene como eje el proceso metafórico. No obstante, y como hemos demostrado, el mismo Lezama emplea frecuentemente imágenes visuales como ejemplo de las transformaciones ejercidas por la fuerza creativa de la metáfora-imagen, como un lugar y destino de la ficción —el ejemplo de los tapices y el desembarco resulta paradigmático— y en la idea de una crítica poética, en particular con su “Oda a Julián del Casal”, que lo sitúa como heredero de Baudelaire. Curiosamente, en sus diferentes textos son mencionadas las mismas representaciones, lo que nos indica una poética visual donde cabe el color y, en consecuencia, el movimiento.

Más allá de la postulación de la visualidad en la obra lezamiana, que pudimos corroborar con algunos ejemplos, nos interesa ahora una última posibilidad: el pu-

ente con el mundo literario brasileño, más exactamente, con Haroldo de Campos. La posibilidad de un entronque de este tipo surgió con la traducción al portugués del poema arriba mencionado, “La prueba del jade”, y la escritura de un breve texto titulado “Barroco, neobarroco, transbarroco” en el 2002, ambos por parte de Campos. Pese a que este diálogo puede alcanzar límites insospechados, sobre todo si pensamos en la relación entre el Haroldo neobarroco y el concretista, dedicaremos las próximas líneas a una visión general de este encuentro y a los límites del concepto de barroco del propio Lezama.

Un dato relevante para esta convergencia es la traducción al portugués del poema “La prueba del jade” que analizamos en el apartado anterior. Elaborada en 1971, es la primera traducción de Haroldo de literatura hispanoamericana e integra su ensayo “Uma arquitetura do Barroco” del libro *A Operação do texto*, publicado en 1976. En este escrito resulta central la reflexión acerca del barroco y no el poema traducido, que más bien resulta una derivación de *Paradiso* de Lezama Lima “fechando-se em si mesma, imprevista, súbita, como uma estatueta chinesa num oratório crioulo” (CAMPOS 1976: 144). Una analogía final que parece extraída del propio Lezama por su carácter “delirante”, como diría Severo Sarduy, en el que no cuenta el contenido semántico de la comparación, sino “su presencia dialógica, su espejeo” (SARDUY 1969: 63).

Sin embargo, la importancia de este poema no se limita a este texto. Posteriormente encontramos ecos del poema lezamiano en el poema de Haroldo “A morte vestida de verde-jade”, publicado en la *Folha de São Paulo* del 12 de diciembre de 1999 y que podemos caracterizar como un juego sintáctico donde sobresalen los desplazamientos metonímicos. A semejanza del poema de Lezama donde, como parte de la metáfora poética, leemos la posibilidad de expansión infinita del significante a través de la metonimia, en “A morte...” haroldiana hallamos este mismo procedimiento. De manera que:

branco
puritano_feito uma
vulva den-
ticulada

aranha-rainha
piranha carangue-
jeira aliás

viúva-ruiva
levando o branco pu-
ro a uma pri-
ápica sú-
bita e-
reção de cal

La elección del poema lezamiano por parte de Haroldo permite entrever, al menos, dos estrategias: una, donde percibe la fuerza de la metáfora poética lezamiana con su rasgo dialógico y sus desplazamientos metonímicos de carácter proliferante; otra, donde distingue la capacidad de esta metáfora “(neo)barroca” para crear un efecto de visualidad pura. Pese a que el mismo Lezama no escribe sobre el fenómeno visual y no se considere un “(neo)barroco”, ya que debemos esperar a que Severo Sarduy acuñe este término en los años setenta, no podemos desconocer que el neobarroco hispanoamericano puede caracterizarse como una asociación entre poesía e imagen o, en palabras de Andrés Sánchez Robayna, “uma variação do ‘pregar aos olhos’ barroco, procedimento segundo o qual, [...] ‘a palavra pinta, cria, suscita imagens; a imagem (esculpida, pintada) ajuda, determina a palavra”” (ROBAYNA 1990-1991: 139). Un vínculo entre la poesía y lo visible que atraviesa la totalidad del trabajo haroldiano de diversas formas: con el exceso y el gasto propio de la proliferante palabra barroca o con la austeridad y la visualidad directa del ideograma.

Por otra parte, un texto como “Barroco, neobarroco, transbarroco” enuncia el reconocimiento de Haroldo hacia José Lezama Lima y a su postulación del barroco como “arte de la contraconquista”, y también un barroco transhistórico haroldiano. Pese a que esta idea no es nueva ni exclusiva del poeta paulistano, nos permite ver un último contrapunto. Más que un encuentro entre ambos escritores, es una réplica de Lezama que aparece en una carta fechada en 1975. Este descubrimiento resulta polémico porque representa una oposición a sus propias teorías acerca del barroco, a las de Alejo Carpentier sobre el mismo tema y a los planteamientos del neobarroco de Sarduy y de Campos. A continuación, reproducimos un fragmento:

La Habana, 3 de agosto de 1975

Querido amigo Carlos Meneses: [...] Paso ahora a responder a sus preguntas: 1) Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas, España, por ejemplo, quema como siete civilizaciones. Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar y Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos. La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esta vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor. (apud LABRIOLA 2012: 9)

Surgen, así, varios interrogantes que presuponen una revisión de las propuestas lezamianas. Sin embargo, la frase sobre el barroco como “un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio” parece apuntar a la negación por parte de

Lezama de los planteamientos a partir de su propio trabajo de Sarduy y Campos y que poco tiempo después se consolidarán como la teoría del neobarroco. En suma, una repulsa que coloca en cuestión el vínculo hecho entre Lezama y Haroldo, y que conduce a nuevas investigaciones sobre la concepción histórica de aquél, entre otras.

Referencias bibliográficas

Obras de José Lezama Lima

LEZAMA LIMA, José. Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX). In: *La visualidad infinita de José Lezama Lima*. Introducción, estudio crítico, selección y notas de Leonel Capote. La Habana: 1994, 66-106.

_____. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994a.

_____. *La expresión americana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

_____. *Obras Completas*. Tomo II. *Ensayos y cuentos*. Madrid: Aguilar, 1977.

Obras de carácter general

ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova, 1962.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Brodard et Taupin, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. A morte vestida de verde-jade. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 dez. 1999. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212199918.htm>. (25/01/2014)

_____. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: *Revista Sol Negro*. <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/haroldodecampos.htm>. (29/01/2014)

CASAL, Julián del. *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

CHIAMPI, Irlemar. Lezama Lima: la imagen posible. Trad. Eduardo Milán. In: *Revista de la Universidad de México* 13, mayo 1982, 29-31.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non- Verbal Texts. In: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 19-33.

CONRADO, Maria Fernanda. *Ekphrasis e Bildgedicht: processos ekphrásticos nas Metamorfoses de Jorge de Sena*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Universidade de Lisboa, 1996.

ESTÉBANEZ GARCÍA, Fernando. *Étimos griegos. Monemas básicos de léxico científico*. Barcelona: Octaedro, 1998.

FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: introdução à semiótica e ao cubismo. In: *Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, 85-105.

GONÇALVES, José Aguinaldo. *Laokoon revisitado. Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONZÁLEZ CRUZ, Iván. *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1992.

LABRIOLA, Rodrigo. La carta robada de Lezama Lima: utopía, literatura y política intelectual. Ponencia presentada en el 54 Congreso de Americanistas (Viena 2012). http://simposio-filosofiautopia.files.wordpress.com/2012/07/rodrigo-labriola_ponencia.pdf (04/05/2014)

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora. Ecfrasis y lecturas iconotextuales. <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>. (24/10/2013)

ROBAYNA, A. S. Barroco da leveza. Trad. Beatriz Sidou. In: *Revista USP*, São Paulo, dez./jan./ fev., 1990-1991, 135-140.

ROGERS, Franklin R. *Painting and Poetry: Form, Metaphor, and the Language of Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.

SARDUY, Severo. Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama. In: *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos sobre crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, 61-89.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2001.