

PRESENCIAS DEL MUNDO CLÁSICO EN LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA *

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

d_chazarreta@yahoo.com

El objetivo de este trabajo es indagar las diversas modalidades en que la cultura grecolatina ingresa a la poética de Lezama Lima. La hipótesis principal es que el mundo clásico representa para el poeta cubano el paradigma de la alta cultura y, por ello, a través de diversas estrategias, coloca su producción y la cultura cubana al nivel del orbe clásico.

Lezama Lima / intertexto / tradición / mito / poética

This article analysis the different ways that the classic culture appear in Lezama Lima's poetry. For the cuban poet, the classic world is the high culture paradigm and he uses strategies to install his production and cuban culture in the status of high classic culture.

Lezama Lima / intertext / tradition / myth / poetry

En general, la tradición suele leerse como una continuidad y una recuperación de ciertos estilos y cosmovisiones cuya idea de perfección se encuentra en un punto cercado, lejano y concreto, como es el pasado, especialmente en lo que se refiere a la lectura de los clásicos. Entre estas posturas nos encontramos con aproximaciones conocidas tales como *La tradición clásica* (1949) de Gilbert Highet, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (1974) de Luis Díez

* Este artículo es una síntesis de la presencia de la cultura clásica en la obra de Lezama Lima analizada en nuestras tesis doctoral "Hipóstasis del tiempo: reconstrucción de linajes y tradición en la obra de José Lezama Lima" dirigida por la Prof. Susana Zanetti y co-dirigida por la Prof. Dra. Ana María González de Tobia realizada gracias a una Beca Interna Doctoral otorgada por el CONICET (2003-2008).

del Corral y hasta el mismo Harold Bloom en *La angustia de las influencias* (1973) expresa su lectura nostálgica acerca de los clásicos.

Esta actitud se caracteriza, entonces, por ubicar la perfección, excelencia y lo superlativo con un halo sacro, hierático, en estéticas y artistas clásicos como indica, por ejemplo la siguiente apreciación de Highet, hablando acerca de la civilización occidental: "En realidad, por muchas riquezas que hubiese acumulado, por muchas guerras que hubiese ganado, por muchos inventos que hubiese realizado, *sería menos merecedora del nombre de civilización*, porque sus conquistas espirituales serían menos grandes."¹ Frente a estas lecturas de la tradición clásica están los cuestionamientos que Jacques Derrida y Giles Deleuze hacen de los griegos revisando sobre todo el orbe hierático del mundo clásico.²

Para el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976), la tradición resulta un hecho inexorable e irrefutable, un don trazado por sutiles huellas. Su primera etapa poética en particular lleva la impronta de "rehallar el hilo de la tradición"³ que reaparece en su imaginario a través de la búsqueda del padre. Se trata de "rehallar" porque el cordón se ha perdido en algún rincón del pasado a través de la apropiación, selección y consecuente construcción de un linaje. No existe en Lezama una actitud rupturista o antiparricida típica de la mayoría de las vanguardias históricas; el impulso de diferenciación que caracteriza su producción lo lleva a construir un linaje sin deponer la tradición dando cuenta del mito de gestación de su propia escritura.

Por supuesto que en este reservorio o legado, la tradición clásica tiene un lugar preeminente en la obra de Lezama Lima. Para acercarnos a este tratamiento, resulta imprescindible tener en cuenta la siguiente cita proveniente de "Mitos y cansancio clásico" de *La expresión americana* (1957): "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."⁴

De este fragmento nos interesan sobre todo dos nociones, la calificación de "viejos" y la necesidad de la novedad en la reconstrucción e invención ("ficción") de esos mitos, es decir, su resemantización. La postura opuesta a ello es la de la mera imitación y repetición de los clásicos que

¹ HIGHET (1954/1996³ reimp.: 11).

² Cf. especialmente el artículo "Nos-otros griegos" de DERRIDA (1994: 183-199) junto con el capítulo "La Grecia de Gilles Deleuze y la de Jacques Derrida" en CASSIN (1994: 153-182).

³ LEZAMA LIMA (1977 ["Julián del Casal"]: 68 y 78).

⁴ LEZAMA LIMA (1983: 58).

Lezama lee en T. S. Eliot⁵ y que coinciden con los tratamientos realizados por Highet y Díez del Corral.⁶ A Lezama le interesa, pues, reavivar ese pasado mítico, vivificarlo en las aguas de su poética a través de diversas estrategias. Sin agotar la materia que estamos considerando, son cinco las modalidades más significativas en que el orbe clásico se presenta en la obra de Lezama.

I

La primera de ellas, la más sencilla, tiene que ver con la alusión perifrástica proveniente del Siglo de Oro español, tal como la define Dámaso Alonso refiriéndose a la poética de Góngora: "A la abundancia de designativos metafóricos triviales tomados de la antigüedad -ya directamente, ya modificados y bellamente refundidos- y a las imágenes insignes creadas por el genio del poeta, habría que añadir otros muchos tropos usados por sistema a todo lo largo de la obra: *Vulcano*, por el fuego; *Baco*, por el vino; *Ceres*, por las mieses; *Febo*, por el sol; [...]."⁷

Esta modalidad está presente, por ejemplo, en "Son diurno" de *Enemigo rumor* (1941)⁸:

Ya en tus oídos y en sus golpes duros
golpea de nuevo una larga playa
que va a sus recuerdos y a la feliz
cita de Apolo y la memoria mustia.
Una memoria que enconaba el fuego
y respetaba el festón de las hojas al nombrarlas
El discurso del fuego acariciado.

⁵ En el capítulo mencionado de *La expresión americana*, Lezama se refiere a "Ulysses, Order and Myth", artículo de T. S. Eliot publicado en *The Dial* en noviembre de 1923.

⁶ DÍEZ DEL CORRAL (1974²: 9) indica que "Uno de los más curiosos y decisivos rasgos de la historia de Occidente es que sus distintas épocas se han definido en su peculiaridad y han tomado conciencia de sí mismas enfrentándose y midiéndose con la Antigüedad." Es justamente este rasgo de lo clásico que nos interesa destacar, el de ser paradigma cultural con el cual se debe parangonar cualquier expresión que quiera preciarse de estética. Este aspecto es el que cuestiona Lezama en "Mitos y cansancio clásico" (1993: 57-58), pues para él Eliot representa una vuelta al neoclasicismo: "Eliot pretende, en realidad, no acercarse a los nuevos mitos, con respecto a los cuales parece mostrarse dubitativo y reservado, o a la vivencia de los mitos ancestrales, sino al resguardo que ofrecen esos mitos a las obras contemporáneas, los que le otorgan como una nobleza clásica. Por eso, su crítica es esencialmente pesimista o crepuscular, pues él cree que los maestros antiguos no pueden ser sobrepasados, quedando tan sólo la fruición de repetir, tal vez con nuevo acento."

⁷ ALONSO (1960¹²: 87-99).

⁸ Es el primer poemario de Lezama dado a conocer después de "Muerte de Narciso" (1937), su primer poema, publicado en el número dos de *Verbum* (junio-noviembre 1937)-revista de la cual este poeta era secretario-. De este último texto reaparecen ciertos tópicos y procedimientos en *Enemigo rumor*, sobre todo en su primera sección

Este poema remite, como otros del poemario, a la búsqueda de una expresión propia y cubana presente tanto en las imágenes auditivas (relacionadas con la sinestesia inicial del título del poema, "Son diurno") y con el paisaje marino que se comienza a perfilar ("concha", "gaviota", "larga playa") que va otorgando contorno al tema del insularismo en el poemario. En este contexto "la feliz / cita de Apolo y la memoria mustia" hacen referencia sobre todo a una perífrasis por poesía tomando como su referencia a Apolo como dios de la *musiké*, subrayando, entonces, el contexto de gestación de la escritura poética lezamiana.

II.

Los "designativos metafóricos triviales tomados de la antigüedad", mencionados por Dámaso Alonso, aparecen sobre todo en la novela *Paradiso* (1966)⁹ como una de las peculiaridades privilegiadas de apropiación de lo clásico, así por ejemplo "gorgona" se emplea en lugar de "cabellera desprolija": "La Vieja Mela extendía una *gorgona* sobre los nódulos del tiempo. Su cabellera nonagenaria había mezclado los blancos, las cenizas, la nieve, ofreciendo una paradoja azafranada, unos amarillos que parecían dejados por la refracción de la luz sobre las hilachas."¹⁰

Vemos entonces cómo, por una parte, la presencia de lo clásico supone un lector culto, pero también, por otra, cada una de las referencias tanto naturales como culturales autóctonas, cubanas (sobre todo las referentes a la saga familiar) se trasladan a referencias cultas o a objetos artísticos; como indica Ángel Rama acerca de Rubén Darío, "la mera comprensión del texto se sostiene, como en Góngora, por el conocimiento de la alusión culta, voluntariamente encubierta para convocar exclusivamente al lector cómplice".¹¹

III

Otra variante de la presencia de lo clásico en Lezama se introduce a través del símil. La significación de esta modalidad es doble pues por una parte es una estrategia de legitimación de la propia poética al compararse

"Filosofía del clavel". Muchos de sus poemas habían sido ya publicados en la revista nombrada y en *Espuela de Plata* (1939-1941) algunos años antes a la aparición del poemario.

⁹ Es a partir de un fragmento de esta novela que Julio Cortázar conoce a Lezama, contribuyendo enormemente a partir de allí a la difusión del poeta cubano en el contexto de lo que se denominó el *boom* latinoamericano de los sesenta. Para más datos cf. CORTÁZAR (1982) y CELLA (1993: 9-10).

¹⁰ LEZAMA LIMA (1988: 113).

¹¹ RAMA (1985²: XXVII).

con una alta cultura, como la griega clásica y, a su vez, se resemantiza, "reinventa" y actualiza el orbe clásico en otro contexto, la poética lezamiana.

Esta significación se encuentra en "Fiesta callada" también de *Enemigo rumor* :

El verdadero rey forma la estatua de humo
para colocarla en el recodo más frío de la perfección
caída y vuelta a levantar, ya nada entre márgenes
seltas que le persiguen y no le invaden;
le ciegan y le despiertan por la mañana
*creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises.*¹²

Este poema inaugura "Único rumor", la tercera y última sección del poemario; allí se recupera la tradición del poeta como vate resemantizada con el tópico de la memoria donde el poeta ya es dueño y soberano de una tierra sin nombre. El sintagma valorativo "creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises", alude al episodio en que Odiseo engaña a Polifemo diciéndole que su nombre es Nadie,¹³ en oposición al diseño del sujeto poético quien, posteriormente, se describe con otro atributo y un nombre, es un "sabio" que asume la máscara de un guerrero otomano conquistador de tierras extrañas, Solimán. El tópico del poeta como guerrero se conjuga entonces con el del vate perfilados ambos por imágenes provenientes de otros intertextos culturales, entre ellos el griego clásico.

IV

Pero la ambición de Lezama no sólo es comparar y elevar su propia poética al nivel de la alta cultura griega clásica, sino sobre todo llevar la cultura cubana hasta ese punto. Esta impronta diseña el capítulo IX de *Paradiso*, en donde el *épos* construido por el intertexto de *Iliada* es la estrategia que permite colocar a José Martí en el pasado para desplazarlo y legitimar al propio Lezama como su heredero, utilizando la figura de Apolo como símil.

El acontecimiento histórico aludido en el capítulo es la manifestación del 30 de septiembre de 1930 contra la tiranía de Gerardo Machado, de la que participó Lezama (a los diecinueve años). Del suceso, la textura resultante en la novela incluye la épica homérica junto con referentes coetáneos al hecho. La intromisión de las modalidades épicas se hace evidente, se subraya y redundante de una manera tal que nos permiten pensar que la intención del

¹² LEZAMA LIMA (1985: 64. La cursiva es nuestra).

¹³ *Od.* IX, 350 y ss.

narrador es, justamente, dejar en claro la presencia de este subtexto. El realce del matiz épico busca recuperar el relato legendario y heroico. La *Iliada*, entonces, se presenta a través del léxico -que introduce un registro extraño para la mayor parte de la novela- y algunos tópicos. Se suceden pues, arcaísmos propios del estilo épico ("belfos", "marcial"), epítetos homéricos ("el que hacía de Apolo, de perfil melodioso"),¹⁴ de motivos épicos (el caballo humanizado: "terminando con que el caballo sudoroso se echaba a reír de las saltantes burlas de los estudiantes",¹⁵ recordando el momento en que Janto, el caballo de Aquiles, le anuncia su muerte)¹⁶ y, por último, la presencia de Apolo, sea por semejanza o por identificación.

Este relato, además, nos permite revisar uno de los modos de la presencia de la tradición clásica en Lezama, que se concretiza en la construcción de un *mythos* a través de un *épos* a partir de la identificación con la *Iliada*. El movimiento es doble: por una parte se mitifica el pasado colocándolo a la altura de los mitos clásicos, y por otra, las alusiones a la épica homérica no sólo resemantizan, sino que reactualizan el mito, cualidad definitoria de este arquetipo de la cultura humana.

En este contexto se ubica la figura de Apolo. El relato justifica la elección de este dios del orbe clásico ("El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no ctónico").¹⁷ El marco dramático de esta divinidad, emblema de la luminosidad destacada en el relato, es la hora más clara del día ("en la segunda parte de la mañana, desde las diez en adelante...",¹⁸ "el que tenía como la luz de Apolo"), significación que trae uno de los atributos de Apolo, el de ser el dios de la forma,¹⁹ que auspicia que se lo elija como deidad conductora de los estudiantes. Su referente histórico según Lezama sería Juan Antonio Mella (líder revolucionario de los años treinta, miembro fundador del Partido Comunista cubano, de la Federación de Estudiantes Universitarios en 1923 y de la Universidad Popular José Martí, y muerto un año antes de la manifestación).²⁰ La inclusión, entonces, de esta visión épica de la manifestación muestra también la dirección del relato no sometido a las coordenadas cronológicas, pues la imagen atiende a lazos significativos de la historia de Cuba.

¹⁴ LEZAMA LIMA (1988: 226).

¹⁵ *id.*, p. 227.

¹⁶ *II*, XIX, 400 y ss.

¹⁷ LEZAMA LIMA (1988: 227)

¹⁸ *id.*, p. 224.

¹⁹ NIETZSCHE (1992: 39).

²⁰ Cf. Nota 2 al capítulo IX en LEZAMA LIMA (1988: 487)

A la luminosidad se suma la *musiké*, el arte de las musas propia de Apolo, dado por "el de perfil melodioso" que confluye con la poesía y la danza ("El que hacía de jefe de la caballería ocupó el centro de la plaza, destacó al jinete de un caballo gris refractado bajo el agua, para que persiguiese al estudiante que volaba como impulsado por el ritmo de la flauta. A medida que la caballería se extendía por la plaza, parecían ganar alas sus talones de divinidad victoriosa al interpretar las reducciones de la luz").²¹ La *musiké* abre la posibilidad de que Apolo no sólo represente a Antonio Mella, sino que también sea el emblema del poeta-prócer, es decir el poeta que puede hacer penetrar la imagen en la historia, José Martí.²²

Lo que Cristo es para el esquema cristiano, Martí lo es para la historia de Cuba.²³ La figura de Jesús se anticipa en la novela, también de modo perifrástico, a través de las frases "Semana Santa", "fiestas de la Pasión", situados en el espacio "cuadrado" de una plaza -figura que para Lezama simboliza a Dios-. La teleología que construye la imagen de Apolo como dirigente de la manifestación estudiantil sugiere la confluencia de Juan Antonio Mella, José Martí y Jesucristo. El movimiento de lo circunscripto a lo universal cristaliza estas figuras en la modalidad épica que permite mitificar la historia centrada en Apolo, elegido por sus cualidades de luminosidad y de *musiké*.

V

Por último nos interesa la inclusión en la obra de Lezama de ciertas nociones significativas en su poética que provienen del orbe griego clásico y se perfilan también como intertexto cultural.

En este contexto se presenta la "memoria" a través del velo mítico y la transliteración libre del griego -"Nemósine"-, fuerte índice de la apropiación que se conjuga con la imagen de la Venus casaliana:

²¹ LEZAMA LIMA (1988: 225).

²² En la novela podemos leer la alusión a Martí si comparamos la siguiente cita del capítulo analizado con otra de uno de los ensayos de Lezama: "Las detonaciones impedían la llegada del verbo con alas, el que hacía de Apolo, de perfil melodioso." [LEZAMA LIMA (1988: 226)]. Como hemos señalado, hacia el final de su obra, Lezama define los *Diarios* de Martí en términos similares: "Martí puso al servicio de su causa los recursos más cautivadores del arte y de la inteligencia [...]. Fue suerte inefable para todos los cubanos que *aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia*. Fue suerte también que el que conmovió la esencia de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. *El verbo fue así palabra y el movimiento del devenir*." [Lezama Lima (1977: 1038. La cursiva es nuestra)]. Son notables, además, los paralelos entre este capítulo y el poema "Himno para la luz nuestra" de *Dador*; allí también son significativas las cuartetos cercanas al endecasílabo y ciertas ideas que aparecen que se relacionan con la visión analógica de *Versos sencillos*. Lezama también escribió "La casa del alibi", poema dedicado a Martí no publicado en libro.

²³ PELLÓN (1991: 79).

Cuando vendan peces las doncellas
 se llegarán a oprimir en las puertas
 si han abandonado la idea de saber la hora por los encogimientos
 de las arenas, por los pasos que formarán el sentido
 de creer que la unidad mojada en vino sanguinoso
 surgía de Nemósine, dulce y exacta,
 sentada en su corte de ardillas y nueces talismánicas.
 El trampolín es eficaz y puede ser vistoso.
 El anillo se presentará para unir los sexos o para enseñar los dientes de
 su redondez
 y tendremos un circo ensangrentado o un día de lluvia.
 El día de la lluvia en las arpas engendra las cabelleras.
 Los mercaderes saben que ha de llegar la princesa agraciada,
 regalando pestañas, mirando fijamente.²⁴

La diosa griega *Mnemósyne* es según Mircea Eliade la "personificación de la "Memoria", hermana de Krónos y de Okéanos, es la madre de las Musas. Es omnisciente, según Hesíodo [...], sabe "todo lo que ha sido, es y será". Cuando el poeta está poseído por las Musas, bebe directamente en la ciencia de *Mnemósyne*, es decir, ante todo, en el conocimiento de los "orígenes", de los "comienzos", de las genealogías."²⁵ Aquí se trata del origen de la escritura poética.

El poema también es interesante por su familiaridad con algunos de Julián del Casal (1863-1893), especialmente aquellos del espacio marino - otra de las aristas del elemento áqueo como el ámbito de la creación- como "Venus Anadyomena" cuyo intertexto pictórico es "Venus emergiendo de las aguas" (1866) de Gustave Moreau (1826-1898).²⁶

Nos interesa el vínculo por diversas razones: en el cuadro de Moreau, la diosa griega ocupa el lugar central no sólo por su disposición espacial, sino también por el blanco níveo de su figura. A sus costados las ninfas de

²⁴ LEZAMA LIMA (1985: 65-66).

²⁵ ELIADE (1985⁶: 128).

²⁶ En el poema de Lezama, podemos leer huellas de los siguientes versos de Casal:

Sentada, al pie de verdinegras moles,
sobre la espalda de un delfín cetrino.

También podemos comparar los siguientes. Leemos en Lezama:

Los mercaderes saben que ha de llegar la princesa agraciada,
regalando pestañas, mirando fijamente.

Y en Casal:

blancas nereidas surgen de las olas
y hasta la diosa de ojos maternas
llevan, entre las manos elevadas,
níveas conchas de perlas nacaradas,
igneas ramas de fúlgidos corales.

las aguas, las nereidas, la enmarcan con una palidez oscura sobre un fondo más oscuro aún -en los tonos ocres del agua marina, las rocas y un cielo crepuscular. Sobre un trono de rocas oscuras y un cielo plomizo, las nereidas ofrecen las conchas a Venus, la diosa del amor. A la monocromía del cuadro de Moreau, el poema de Casal le imprime el predominio del verde ("cetrino", "verdiniegros") como connotación de la fertilidad, el púrpura de la aurora ("arrebol") y el coral ("ígneas ramas") en contraste con el "blanco" del cuerpo de Venus, de las nereidas y las conchas. La diosa griega se presenta a través de una imaginería parnasiana ("jaspea", "alabastrino", "plateadas", "perlas nacaradas"), cuyo entorno marino es sugerido por "caracoles" y "conchas", además de las ninfas del agua.

En el poema de Lezama el proceso de gestación, de creación - representado por el elemento ácueo- se consolida en el siguiente verso ("el que no duerme esperando nueve meses / también pierde") y por la presencia de la lluvia ("día de lluvia") como símbolo de fertilidad. Al instalarse en el ámbito de lo marino, nos acerca a la costa ("juncos", "bambú", "delfines", "cisnes", "río", "inundaciones", "peces", "arenas").

Sin embargo, a pesar del vínculo entre ambos poetas, las imágenes que privilegia Lezama para la corte de "Nemósine" si bien son del orden de la sinestesia de solidez parnasiana ("nueces"), se realiza a través del eje naturaleza/cultura, sostenido en la recuperación de un paisaje insular. El objetivo de la creación, entonces, es la evocación del paisaje, la captación de su rumor ("El día de lluvia en las arpas engendra cabelleras"), que abre el despliegue de un número importante de imágenes acústicas:

Inadvertidos cometas y chispas en los acantilados
suenan sus alamedas robadas, sus bifrontes injurias
de corceles marinos en el aire reclaman,
en el agua rebotan,
se apresuran gimiendo.

Esta atmósfera de creación también está sugerida por el intertexto entre la Venus de Casal y la descripción de la memoria, pues la diosa grecolatina es la deidad del amor, del deseo erótico y de la germinación proliferante. Señala Robert Graves: "Las Parcas asignaron a Afrodita solamente un deber divino, a saber, hacer el amor";²⁷ y "La hierba y las flores brotaban de la tierra dondequiera que ella pisaba."²⁸

En Lezama, estas significaciones están concedidas a "Nemósine", transcripción personalísima de Mnemósyne. Tanto en Casal como en

²⁷ GRAVES (1995: I, 84).

²⁸ *id.*, p. 57.

Lezama, además, el mitema que se destaca es el acercamiento de la divinidad al orbe terreno, subrayado en el primero por el contraste entre la oscuridad de las rocas, ya presente en Moreau, y la blancura luminosa de Venus; en el segundo es una imagen más de un acercamiento amoroso de Dios hacia los hombres.²⁹

El bestiario del poema de Lezama, además, compuesto sobre todo por "delfines" y "corceles marinos" hace las veces de "contorno marino" o "ambiente", tomando el lugar de las "nereidas" casalianas.

"En Casal esa atracción radical de lo marino desaparece, -observa Lezama en "Julián del Casal"- así como cualquier intensidad derivada de una evocación natural. Pero el contorno de lo marino se puebla de cabelleras y de diosas que nos envían sus quebradizos ecos. Surge el tema de la Venus Anadyomena."³⁰ El motivo de la cabellera como símbolo de la sensualidad femenina, de larga tradición literaria, vuelve resignificado como otras veces en el verso: "El día de lluvia en las arpas engendra las cabelleras."

En él se produce una anamorfosis, una identidad de formas entre la cabellera y las ondas marinas. Nos recuerdan las ninfas de los ríos de Garcilaso, las oceánidas y la Venus Anadyomena de Casal presentes también en la ensayística de Lezama;³¹ en Casal, las deidades mencionadas traen "ecos", es decir, una reproducción imperfecta o inacabada de un sonido de un ámbito ajeno, representante de la otredad (como la ninfa Eco del mito de Narciso) que introduce sobre todo el mar. El "misterio del eco" es resultado residual del intertexto cultural, en un nuevo contexto de enunciación.³²

Las ninfas fluviales de Garcilaso, se destacan en "El secreto de Garcilaso" (1937)³³ -sobre todo por la acción de "escurrirse los cabellos"-, como una imagen metadiscursiva (semejante al saber mitológico volcado sobre los tapices de la *Égloga III*). El "saber" o "eco" que traen las ninfas desde la otredad tiene que ver con la relación entre naturaleza y arte presente en Garcilaso. Como indica Elias Rivers "las alusiones clásicas y cortesanas, los "artificios" y el *ingenium* de casi todos los versos de sus églogas indican que, para él, tanto las situaciones humanas generales como la poesía clásica, la naturaleza como el arte, colaboraban en lo que podemos llamar

²⁹ Esta idea se puede apreciar también en el poema "Rueda el cielo" de *Enemigo rumor*.

³⁰ LEZAMA LIMA (1977 ["Julián del Casal"]: 75).

³¹ Para confirmar esta presencia, cf. "El secreto de Garcilaso" y "Julián del Casal".

³² Así lo expresa Lezama: "como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales." (Lezama Lima (1977 ["Julián del Casal"]: 70.) Esta idea está implícita también en el título del poemario: *Enemigo rumor*.

³³ LEZAMA LIMA (1977 ["El secreto de Garcilaso"]: 28-30).

experiencia primaria de la vida y su proceso intuitivo o de elaboración."³⁴ En la égloga mencionada los mitos representados por las ninfas aluden perifrásticamente a la muerte de la amada de Garcilaso poniendo su historia a la altura de los mitos clásicos.

La singularidad del motivo del cabello en Casal está configurada según el imaginario finisecular francés del s. XIX donde la cabellera sugiere "la sensualidad femenina, la fuerza primigenia" -en especial en los prerrafaelitas-.³⁵ Estas características junto con la piel rosácea, configuran en Casal la imagen de la mujer angelical con todas sus significaciones de trascendencia y espiritualidad.³⁶

³⁴ RIVERS (1983: 307).

³⁵ BORNAY (2004⁵: 161).

³⁶ Tal cabellera es uno de los rasgos de las oceánidas en el poema homónimo:

Surgen de pronto del marino seno
ejércitos de oceánidas hermosas
de garzos ojos y rosados cuerpos
que, con ramos de algas en las manos
y perlas en los húmedos cabellos
color de oro verdoso, quieren todas
subir a consolar a Prometeo
[...].

También en la descripción prácticamente incorpórea y lumínica de "Una Peri" está presente esta significación ("pálido el rostro y el cabello lacio / blanca peri su cuerpo balancea"). El matiz angelical se recalca en el poema "Sueño de Gloria. Apoteosis de Gustavo Moreau", en especial cuando se describe la epifanía a través de la presencia de signos cósmicos y de ángeles:

De estrellas coronadas
las sienas, y la *rubia cabellera*
esparcida en las vestes azuladas,
como flores de extraña primavera,
legiones de *rosados* serafines,
[...].

Incluso en Elena, la representante de la Belleza en el mismo poema, se repite la misma descripción, en versos ya citados:

Bajo el dosel de verdinegro olivo
que el brillo de la luz tornasola,
bella y sombría, con el rostro altivo
tornado a los mortales, brilla sola
entre la flor de la belleza humana,
Elena, la cruenta soberana
de la inmortal Ilión. A los destellos
deslumbradores de la luz celeste,
fórmanle, destrenzados, los cabellos
de gasa de oro esplendorosa veste
que esparce por sus hombros sonrosados
para cubrir su desnudez. [...].

La presencia de estas consideraciones en Lezama Lima tienen, pues, dos matices: rescatar el modo de representación de las ninfas de Garcilaso y destacar que estas figuras femeninas son la voz de la Belleza en términos platónicos: tanto la Venus como la Elena de Casal son "soberanas", dueñas de una belleza trascendente cuya luminosidad ciñe un espacio que se contrapone a la oscuridad.

"Nemósine" nos permite examinar el modo de construir el linaje y la selectiva apropiación de la tradición allí trazada donde se conjugan la imagen clásica de *Mnemosyne*, el motivo de la cabellera proveniente de Garcilaso y de Casal.

Revisemos la significación de la memoria en la obra de Lezama, presente también en "Fiesta callada". Precisamente en su ensayo sobre Casal destaca: "De ese modo la memoria es *participante* y *actúa en el conocimiento de la materia*. Recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo. Ese *razonamiento reminiscente*, favorece una mutua adquisición, apega lo causal a lo originario, vuelve el guante para mostrar no tan sólo las artificiosas costuras y el rocío de la transpiración. Este razonamiento reminiscente ahuyenta la reminiscencia del capricho o de la nube, *comunicándole a la razón, proyección giratoria* de la que sale espejada y gananciosa."³⁷

Esta noción resulta, entonces, otro intertexto cultural al que se puede recurrir para dar cuenta de la escritura y del imaginario propios, consideración importante si se piensa que Lezama trata de recuperar diversas significaciones que involucran la noción de "memoria" y que corresponden a la cultura clásica y al imaginario judeo cristiano.

Volviendo a la cita anterior, la memoria "participante" o "razonamiento reminiscente" se vincula por una parte, con la *anámnesis* de la filosofía platónica o reminiscencia ("Digo razonamiento reminiscente, en vez de razonamiento sugestivo como Poe, por el poderoso atractivo que esta palabra tuvo para los griegos. Tanto en la Grecia de los mitos como la socrática mantuvieron idéntico gesto con respecto a la memoria")³⁸ pues su papel activo ("actúa en el conocimiento de la materia"³⁹) la acerca al pensamiento del filósofo para el cual la reminiscencia explica "la aprehensión

³⁷ LEZAMA LIMA (1977 ["Julián del Casal"]: 69).

³⁸ *id.*

³⁹ Por la lecturas que tiene Lezama y por la mención del mundo griego inmediatamente después de esta última cita, consideramos que "materia" está en el sentido aristotélico, filosofía en donde es el ámbito del cambio, del devenir "aquello en lo cual se produce el cambio", "aquella "realidad sensible" de la cual pueden abstraerse uno a varias determinaciones" según FERRATER MORA (1994/2004³: 2316-2317).

actual de las ideas a través de las sombras de los sentidos y constituye la única fuente de conocimiento verdadero."⁴⁰

Por otra parte se relaciona con el imaginario judeo-cristiano pues - como indica en la cita anterior- "recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo".⁴¹ El sentido semítico de "conocer", recuperado en este fragmento de la cita anterior, no "procede de una actividad puramente intelectual, sino de una "experiencia", de una presencia."⁴² De hecho esta palabra se utiliza para referir la unión sexual.

Lo relevante de ambas apropiaciones es que Lezama construye una idea de conocimiento en relación con la participación en el orbe de lo trascendente o inteligible o, al menos, su intento. Seguimos teniendo, pues, dos ámbitos, el terrenal o sensible y el trascendente o inteligible.

Justamente esta cópula entre dos esferas (lo humano y lo divino) está sugerida en "Fiesta callada": "por los pasos que formarán el sentido / de creer que la unidad mojada en vino sanguinoso / surgía de Nemósine"; "el anillo se presentará para unir los sexos"; "El agua que caía dentro del anillo robado / buscaba una playa de muslos".

La idea de "participación" del hombre en lo divino implica, pues, una experiencia de orden trascendente a partir de la materia, del ámbito del cambio, del devenir, de lo uno en lo múltiple. Por ello la memoria - continuando con la cita del ensayo- "apega lo causal a lo originario". En "Fiesta callada" es "trampolín eficaz", "red viva" y trama vínculos entre lo terrestre y lo acuático, reflejo de la otredad.

Además de estas cuestiones, la noción de "memoria" le permite a Lezama distanciarse, por un lado, de la poética de Poe acerca de la construcción del efecto en el relato y en la lírica⁴³ y podemos pensar también que de la poética de Góngora, especialmente en la frase "vuelve el guante para mostrar no tan sólo las artificiosas costuras y el rocío de la transpiración", que sugiere el recuerdo de la metáfora "quejándose venían

⁴⁰ *id.*, p. 3066.

⁴¹ LEZAMA LIMA (1977 ["Julián del Casal"]: 69).

⁴² *Biblia de Jerusalén*, nota a *Evangelio según San Juan*, cap. 10, vers. 14.

⁴³ En el ensayo sobre Casal, Lezama se refiere al "método de razonamiento sugestivo" de Poe presente "en sus cuentos, en sus estudios sobre la luz, en sus críticas" sin explayarse más allá. Lo que podemos deducir en una lectura integral del texto lezamiano y a la luz de la crítica y ensayística de Poe, es que Lezama destaca sobre todo la presencia del razonamiento en la composición de una obra comparada por Poe a la exactitud matemática (como puede apreciarse en su "Philosophy of composition" y "The rationale of verse", por ejemplo). La metáfora que lee Lezama sobre ello es la "luz" en el ensayo "Philosophy of furniture" donde hay notoria similitud entre la teoría de la composición poética y las preferencias de iluminotecnia del norteamericano.

sobre el guante / los raudos torbellinos de Noruega" de la *Soledad Segunda* de Góngora.⁴⁴

En Lezama, la memoria se relaciona con el halo de misterio del rito, lo cual le permite, por un lado corregir la excesiva racionalidad, el ponderado control exhibido en los textos de Poe acerca de la composición y por otro alejarse de la idea surrealista de la escritura automática ("ahuyenta la reminiscencia del capricho o de la nube").⁴⁵

De allí el rol atribuido a la razón, su control, personificada por Zeus o Júpiter, como lo podemos leer en el ensayo: "en Esquilo es más misteriosa, soplo más nutritivo, como rocío o niebla, la memoria. En definitiva la mitología acepta eso, pero ingresa Júpiter para disminuir la fuerza creadora de la memoria. Las nueve musas son hijas de Nemósine y Júpiter, acepta el griego del siglo IV antes de Cristo, ya muy apegado a Sócrates, dentro de una mitología oficial".⁴⁶ Y también en "Fiesta callada" donde se utilizan las figuras mitológicas para tramar la imagen de la creación poética que estamos analizando:

Nemósine y Júpiter no salen por las ventanas,
pero la única hazaña es deslizarse por las murallas
sin manchas y entregar el flautido cerrado como carta.⁴⁷

La memoria, según continúa Lezama en el ensayo sobre Casal, le comunica a la razón una "proyección giratoria de la que sale espejada". La metáfora, proveniente del lenguaje del cine, permite exhibir el modo en que la memoria -como si fuese un proyector- emite un haz de luz, un saber sobre la razón figurada como una especie de pantalla, con un amplio espectro de proyección, pues es "giratoria", es decir, que enfoca varios puntos sucesivamente. Por ello sale "espejada", pues recibe el reflejo, la proyección de un saber que podemos suponer trascendente.

V

Estos modos de apropiación del orbe clásico están regidos en Lezama por una fuerte reivindicación de su propia escritura. Para llevarlo a cabo, su principal estrategia es anular la causalidad cronológico-evolutiva

⁴⁴ Esta metáfora indicaría ciertas reservas hacia la poética de Góngora como se expresa en los ensayos "El secreto de Garcilaso" y "Sierpe de don Luis de Góngora" (1951). Para un análisis de esta cuestión cf. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1975).

⁴⁵ Toda la primera etapa lezamiana está atravesada por un rechazo de esta última poética; de ello pueden encontrarse alusiones y evidencias tanto en el *Primer diario* como en "El secreto de Garcilaso" y en "Julián del Casal".

⁴⁶ LEZAMA LIMA (1977 ["Julián del Casal"]: 69).

⁴⁷ LEZAMA LIMA (1985: 67).

en la visión histórica en la cual las culturas se definen por la acumulación cuantitativa de antigüedad histórica⁴⁸ tal como se trabaja en *La expresión americana*: "Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén de los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario."⁴⁹

En lo referente al orbe clásico la neutralización jerárquica entre las altas culturas y los denominados epígonos culturales se realiza a través del símil; retomando la estética del Siglo de Oro español, el orbe antiguo en Lezama asume muchas veces el carácter de arquetipo u horizonte para explayar una imagen, pero sobre todo, para colocar a la cultura americana en el mismo *status* cultural de las altas culturas universales.

⁴⁸ CHIAMPÌ (1993: 20).

⁴⁹ LEZAMA LIMA (1993: 49).

Bibliografía citada

- ALONSO, D. (1960¹²) *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid.
- BLOOM, H. (1973) *La angustia de las influencias*, Caracas.
- BORNAY, E. (2004⁵) *Las hijas de Lilith*, Madrid.
- CASAL, J. del (1945) *Nieve, Poesías completas*, recopilación y ensayo preliminar de M. Cabrera Saqui, La Habana.
- CASSIN, B. (1994) *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, traducción de I. Agoff, Buenos Aires.
- CELLA, S. (1993) Introducción a Lezama Lima, J., *Sucesivas y coordinadas*. Edición de S. Cella, Buenos Aires, pp. 9-47.
- CHIAMPI, I. (1993) "La historia tejida por la imagen", Lezama Lima, J., *La expresión americana*, México, pp. 9-33.
- CORTÁZAR, J. (1982) "Encuentros con Lezama Lima", Centro de Investigaciones Latinoamericanas (ed.) *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, vol. I, pp. 11-18.
- DERRIDA, J. (1994) "Nos-otros griegos", CASSIN, B., *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, traducción de I. Agoff, Buenos Aires, pp. 183-199.
- DÍEZ DEL CORRAL, L. (1974²) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- ELIADE, M. (1985⁶) *Mito y realidad*, traducción de L. Gil, Barcelona.
- FERRATER MORA, José (1999 / 2004 reimp.) *Diccionario de filosofía*, nueva edición actualizada por la Cátedra de Ferrater Mora bajo la dirección de J.-M. Terricabras, Barcelona, t. I, II, III y IV.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1975) "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, 92-93, pp. 479-491.
- GRAVES, R. (1985) Los mitos griegos, traducción de L. Echávarri, Buenos Aires, t. I y II.
- HIGHET, G. (1954) *La tradición clásica*. Traducción de A. Alatorre, Buenos Aires, t. I y II.
- LEZAMA LIMA, J. (1977) "El secreto de Garcilaso", *Analecta del reloj, Obras completas*, México, t. II, pp. 11-43.
- LEZAMA LIMA, J. (1977) "Julián del Casal", *Analecta del reloj, Obras completas*, México, t. II, pp. 65-117.
- LEZAMA LIMA, J. (1977) *Obras completas*, México, t. II.
- LEZAMA LIMA, J. (1985) *Enemigo rumor, Poesía completa*, La Habana.
- LEZAMA LIMA, J. (1988) *Paradiso*, edición crítica, C. Vitier coordinador, México.
- LEZAMA LIMA, J. (1993) *La expresión americana*, edición de I. Chiampi, México.

- NIETZSCHE, F. (1992) *El origen de la tragedia*, traducción de E. Ovejero Ymaury, Buenos Aires.
- PELLÓN, G. (1991) "Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia", *Revista Iberoamericana*, 154, pp. 77-79.
- RAMA, A. (1985²) Prólogo a Rubén Darío, *Poesía*, Caracas.
- RIVERS, E. (1983) "La *Égloga III* y la paradoja del arte natural", Rico, F. (comp.) *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, t. II, pp. 144-149.

Fecha de recepción: 1-06-09

Fecha de aceptación: 10-06-09

