

INTRODUCCIÓN

JOSÉ LEZAMA LIMA
DE LAS COORDENADAS A LAS SUCESIVAS

TERESA BASILE Y NANCY CALOMARDE

Este volumen¹ reúne un conjunto de trabajos que constituyen una puesta al día de la crítica sobre la obra de Lezama Lima, una revisión que se hace necesaria por el lugar a la vez central y polémico que el poeta de Trocadero ocupa en el campo literario cubano y latinoamericano de las últimas décadas. Basta con señalar la inclusión de Lezama que hace Harold Bloom cuando en 1994 publica *El canon occidental*, así como la cita de un extenso fragmento de Lezama en *Un banquete canónico* (2000) de Rafael Rojas y, también, la opinión de Roberto González Echevarría quien –impelido seguramente por encontrar, al modo del Shakespeare de Bloom, un escritor central del canon cubano– elige a Lezama en lugar de Carpentier: “En una época pensé que Carpentier era el mejor escritor de los dos, pero hoy me inclino a pensar lo opuesto” (en su artículo “Oye mi son: el canon cubano”, 2002). Además, no es un dato menor de la centralidad de Lezama, las derivas de su escritura en los neobarrocos que alcanzan al cono sur, en el *neobarroco* de Severo

¹ Los trabajos aquí reunidos fueron presentados en su mayoría en el *Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, coorganizado por la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de La Plata, que se desarrolló desde el 1 al 3 de septiembre de 2010 en los recintos de la Ciudad Universitaria de Córdoba.

Sarduy, en el *neobarroso* de Nestor Perlongher, en el *neobarrocho* de Pedro Lemebel o en el *neobarroco transplatino* de Roberto Echavarren, entre otros. En el campo intelectual y cultural cubano de las últimas décadas, debemos agregar, Lezama adquirió un notable protagonismo en los debates que se abrieron en la década de 1990 sobre el canon cubano, leído ahora a la luz de otras cuestiones como la defensa de la autonomía del arte, y el discurso gay y las teorías *queer*, tal como se ve en *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea, uno de los filmes claves de la Cuba de esa década.

Podemos advertir tres ejes en esta “puesta al día” que llevan a cabo estos artículos. En el primer eje se recensionan en su vasta complejidad las principales líneas de la crítica en torno a la obra de Lezama, y los debates y polémicas de que ha sido objeto, considerando tanto las lecturas regidas por criterios estéticos y paradigmas teóricos, como aquellas tensadas en los avatares políticos y en las pugnas ideológicas (trabajos que reunimos en el capítulo *Interpelaciones al canon lezamiano*). El segundo de los ejes se detiene en los temas y focos de su obra, tales como las imágenes en torno a La Habana (en el capítulo *La Habana de Lezama*); las nuevas perspectivas que las recientes publicaciones de sus cartas y diarios abrieron para la crítica (en el capítulo *Escrituras privadas: diario y epistolario*); los vínculos de Lezama con la Revolución cubana, tanto la peculiar perspectiva del origenista respecto al “acontecimiento” revolucionario, como sus relaciones problemáticas con las instituciones de la administración cultural (*Lezama en la Revolución cubana*); y una indagación y revisión de las dimensiones coloquiales, del “insularismo” y de la “teleología” (*Lezama conversa: entre el coloquio con Juan Ramón Jiménez y las lenguas cotidianas*). Finalmente, el capítulo *Intersecciones barrocas* explora las reescrituras del barroco lezamiano tamizado por el neobarroco sarduyano en los territorios literarios del sur latinoamericano, auspiciados por el neobarroso de Néstor Perlongher. Los artículos aquí congregados asedian una y otra vez diversas facetas de la obra de Lezama e intervienen en debates centrales que a continuación intentaremos explorar.

Una serie de artículos reevalúan los modos en que su obra fue ubicada dentro del canon literario. Ya se trate de lecturas regidas por los paradigmas teórico-críticos hegemónicos o intersectadas por las transformaciones político-culturales de la región, la colocación de su escritura en las operaciones de la crítica pone en escena las condiciones de legibilidad que rigen los campos específicos. De ahí que *Interpelaciones al canon lezamiano* configure y reorganice una puesta a punto de los estudios lezamianos hasta el presente.

Para llegar a Lezama hoy es necesario atravesar ríos de tinta, de defensas encarnizadas y de inquinas ideológicas, poéticas y políticas. Esa densidad escrituraria deja entrever la construcción de una *episteme poética lezamiana*, tanto como los cambios del lugar del poeta en el *canon cubensis* y el proceso de recolocación de su obra en la agenda académica internacional, ligado a múltiples y complejos factores, principalmente, al recambio de paradigmas teórico-críticos operado en las metrópolis culturales. Paralelamente, es imprescindible tener en cuenta que este derrotero está indisolublemente ligado a las operaciones concomitantes que afectaron al grupo origenista en conjunto, integrado básicamente por aquellos poetas que Vitier consagró como los *Diez poetas cubanos*. El lugar de Lezama como director de la revista *Orígenes* (1944-1956) ha funcionado como un centro gravitante desde el cual se diseminaron las operaciones críticas de reinención o clausura. A punto tal que hoy resulta difícil desagregar la especificidad de la obra del autor de *Paradiso* en esas lecturas, ya que su efecto más relevante se configura como una densa trama discursiva regida por el eje semántico de la constelación lezamiana.

El principal vocero y legitimador de la obra lezamiana fue, sin dudas, Cinto Vitier. Como poeta, ensayista y conspicuo discípulo del “peregrino inmóvil” abre el proceso de escritura crítico-poética, tempranamente, en tiempos de *Orígenes*, que se expande a lo largo de más de cincuenta años a través de antologías, ensayos y estudios críticos. El texto inaugural de esta genealogía es la antología de 1948, *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, a la que le siguen *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), *Lo cubano en la poesía* (1958),

Ese sol del mundo moral (1974) y *Para llegar a Orígenes* (1994). También la integra una antología en colaboración con Fina García Marruz, *La flor oculta de la poesía cubana*, aparecida en 1978. A través de este tejido puede observarse cómo su razonamiento ha sufrido una serie de desplazamientos profundamente imbricados al devenir histórico de la isla, entretanto, su figura como legitimador de una herencia ha ido fortificándose.

El texto de 1948 constituye un hito clave. Escrito y publicado en un año que será significativo para el origenismo, una de las voces capitales del grupo tiene a su cargo la tarea de fijar el canon Lezama. A cuatro años de su creación, grupo y revista alcanzan una maduración que hace necesaria la tarea de forjar un espacio público para estas voces en el contexto de una República “frustrada en lo esencial político” como la definiría Lezama en una de sus *Señales*. En *Diez poetas cubanos*, Vitier recoge el santo y seña de la “constelación Lezama”: los poetas seleccionados poseen el mérito de “lo realmente distinto”, imprescindible para dotar de nueva vida al cuerpo muerto de las letras cubanas: “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años.” (Vitier 1948 9)

Para Vitier, el operativo definitorio de esta constelación poética es el de producir el salto de la escasez a la voracidad de sentido, de la forma medida a lo imprevisto de la búsqueda, del esteticismo a la metafísica, de la superficie al hermetismo penetrante. Este nuevo canon sustitutivo de lo viejo y agotado de las experiencias modernistas y vanguardistas, cede paso a “la perfección que muere de rodillas” (Vitier 1948 10), según Vitier citando al propio Lezama. Salto al futuro, borradura de ciertos fragmentos del pasado, construcción de una noción de Patria que es a la vez texto e hipertexto, escritura y cotidianeidad. Por este camino puede hacer compatible la vía de fundar un nuevo tipo de historicidad con la poesía origenista, en una relación indisoluble que ha sido reiterada por intelectuales cercanos a Lezama. Tal es el caso de María Zambrano, quien señala precisamente ese vínculo entre poesía y renacimiento de sentidos misteriosos de la insularidad. A través del gesto unitivo,

consagra una estrecha interpenetración entre lo poético y Cuba: “la isla dormida comienza a despertar” (Zambrano 1948 20 4).

Entre el texto de 1948 y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), la segunda de sus antologías, media la consagración y legitimación del origenismo. Estos cuatro años van a implicar el abandono del margen origenista y su recolocación en el centro del sistema. Las razones implícitas en ambas antologías pueden explicarse a través de una conciencia autoral que se considera capaz de efectuar la múltiple operación epistémica de discernir, separar y fijar; es decir, la que se instaura como voz autorizada para dotar de una claridad distintiva a esa poética, y para ser susceptible de traducirse a un sistema explicativo y argumental. El gesto va acompañado, además, de la maquinaria legitimadora que ubica a la antología dentro una praxis cultural de carácter nacionalista.

Los eventos políticos que rodean a ambas publicaciones permiten, en parte, explicar ese lugar. A pesar de las condiciones adversas de la frustración de la Tercera República, la parafernalia oficial concita adhesiones y cooptaciones de grupos intelectuales en los festejos dobles del Cincuentenario de la República y del Centenario martiano.² El texto de Vitier forma parte de ese operativo, ya que fue invitado por el gobierno dictatorial de Batista a participar, con su antología, de la gesta. De manera paradójica, entonces, el golpe de 1952 va a coincidir con el punto de mayor visibilidad de la revista y de sus paratextos. La antología constituye uno de los emergentes de esa consagración. El trabajo construye una ficción teórica que recoloca buena parte del sistema origenista y hace posible su exitosa reinvencción en la década de 1990. En primer lugar, el tono nacionalista de su crítica-ensayística hace que pueda preludear los orígenes de la cubanía en un tiempo poco verosímil. El siglo XVII muestra, en la ficción viteriana, los primeros esbozos de ese ser nacional que se iluminaría recién en la medianía del XX. El anacronismo nace de la deliberación de un gesto crítico metafórico y tam-

² Este complejo sistema de relaciones es estudiado por Salgado en su artículo “Orígenes ante el Cincuentenario de la “República” (2004).

bién fundacional. Profundizando una insinuación que había hecho ya Lezama acerca de *Espejo de paciencia*³, Vitier exagera porque necesita hacer legible, en el nuevo sistema que despunta, la lectura y selección del origenismo. De este modo, el poeta no solamente ubica la tradición a la que él mismo pertenece en el diafragma de una aurora nacionalista, sino que reafirma la estrecha unidad entre poesía y nación, como un tópico que acrecentaría la legitimidad de la poética del grupo y su perspectiva de intelectual típicamente cubano.

A un año del cierre de la revista, pronuncia una serie de conferencias en el *Lyceum* de La Habana, entre el 9 y el 13 de diciembre. Meses más tarde, las conferencias aparecen publicadas guardando su formato inicial de “clases” y su tono magisterial, reflexivo y didáctico-moralizante. Entre el cierre de la revista y la revolución, se produce la emergencia de *Lo cubano en la poesía*. Su sistema argumental sufre cierto giro cosmético. Sin descolocarse del lugar de vocero que la tradición origenista ya le había instituido, el texto de 1957 muestra un desplazamiento del centro de su grupo hacia un lugar más ambiguo, pero también más enraizado con los movimientos sociales que se dejaban oír desde el Cuartel Moncada (1953). En este texto, Vitier se ve interpelado por las condiciones históricas, de modo que la escritura da cuenta de una pulsión nueva: la necesidad de hacer compatible las duplas poesía-revolución, símbolo-catolicidad, identidad-cubanía. Sin embargo, la lectura del poeta asumirá un rasgo desplazado de la ideología estatal al colocar su énfasis en la catolicidad de la poesía origenista, una lectura que Lezama compartirá solo en parte. La ortodoxia vitieriana fija el universo origenista en el entramado de la imagen que alumbra la resurrección de un tiempo histórico, la reencarnación del verbo como momento creador de sentidos, y, fundamentalmente, la *Imago* como la supresión de la falla implicada desde el pecado original

³ Referidas, en particular, en sus consideraciones vertidas en *Antología de la poesía cubana* de 1965, según las cuales la obra de Balboa implicaba “el nacimiento de modos y maneras de los cubanos” (Lezama Lima 2002 10), una afirmación bastante menos categórica que la que pronunciara Vitier en 1958.

(es decir, la ruptura del cosmos) y la posibilidad de un cosmos re-entativo donde la poesía como *poiesis* y *paideuma* cobrará espacio sagrado. Este sistema de tradiciones procura realizar la sutura entre universos culturales diversos que sincretizan la cultura cubana: lo español y lo indígena, lo clásico y lo cristiano a través de la imagen místico-mítica de una isla que despunta sus sentidos en la formación de la nación (Vitier 1958 34).

Tal como hemos venido observando, Vitier se coloca en el texto nacional como un vocero de su grupo pero también de las tradiciones no leídas en la Cuba de la frustración republicana. Se auto-ins-taura como “la voz” en el silencio de la “patria prenatal” de Zambrano, una voz que procura corroer las dicotomías de las cuales ya había abjurado Lezama, postulando un saber poético que trasciende la retórica y el academicismo. Su invitación al colectivo configura una voz coral que concita “la fiesta de todos” (Vitier 1970 20). El principal sujeto invocado en esta gesta será Martí como nexo entre *Orígenes* y el cuartel Moncada, el espacio simbólico y textual de la conciliación. Haciendo uso de una estrategia propia de la revista y de una referencia inevitable para los poetas de su grupo, rearma una historia que emerge en el siglo XIX martiano y se frustra con su muerte, la historia posterior es solamente “falsa literatura”, novela fallida de una revolución que solamente renacerá en el origenismo y podrá hallar continuidad en 1959. Paralelamente, Martí cifra otro tipo de conciliación: la relación con lo hispánico. Su capacidad de integración entre el repertorio cultural español y lo americano lo configura como el camino que permite la emergencia de la expresión cubana (Vitier 1958 232), a través del vínculo con dos tradiciones: estoicismo y barroquismo.

La escritura de Vitier va operando un efecto cada vez más centrípeto, desagrega contenidos poéticos divergentes del centro lezamiano, a la vez que dentro de ese mismo universo restringe con mayor claridad la proteica heteronomía lezamiana. En esta línea, si en su primera antología había colocado a Virgilio Piñera en el borde del sistema origenista, rescatando su trabajo retórico, es decir recuperándolo como “escritura” no como poesía, en sus conferencias lo

clausura. Niega en su obra toda capacidad comprensiva y germinativa, acusa a su estética de “desustanciadora” y a su carnalidad de vacío, a la manera de un cuerpo poemático sin cuerpo y de una especie de tautológica creación de la Nada. Concluye el párrafo funerario con la referencia a los caminos de la tradición popular. Retomando en parte la visión que había expuesto respecto de la poesía de Guillén, ubica a *La isla en peso* dentro de la herencia de Cèsaire a través de su *Retorno al país natal*. La internación en la especificidad cultural (del negro, del indio o el hispano) es visto por Vitier como una limitación. Por vía de un pensamiento utópico de ascendente ilustrado y romántico, concibe lo nacional en términos hegelianos, una lectura que el origenismo había desplazado. Sin embargo, en su visión nacional, la idea de una entidad integradora y superadora de las diferencias hace posible leer el cuerpo social como una especie de organismo vivo que procede de una dimensión evolutiva cuya dinámica coincide con la reinención revolucionaria. La diferencia, que hace cada vez más evidente la distancia entre la poética lezamiana y el modelo que encuentra en ciertos escritores, estriba en los modos de concebir literatura y poesía, escritura e imagen, Cuba y Antilla. En rigor, la reinención de sus *Diez poetas...* no puede sino ser leída a la luz del cierre de la revista, de la pelea entre Lezama y Feo y de la recolocación piñeriana (un Piñera que ahora escribe en la otra *Orígenes* y en *Ciclón*). Sin ignorar tampoco el evento poético de la irrupción de Fidel Castro a través de su texto del mismo año “Manifiesto de la Sierra Maestra”.⁴

Si el mérito de la coherencia programática le cupo a Vitier a lo largo de su vida literaria, es, sin duda, el texto de 1974, el que expresa de modo más sistemático el doble vínculo entre revolución y poesía cubana, y entre el discurso apostólico y la *Imago* origenista, en el marco de un proceso que se había abierto después del caso Padilla y de los pronunciamientos de Castro en el Congreso de Educación y Cultura de 1971. En *Ese sol del mundo moral*, el autor segmenta

⁴ Texto en el que Castro acuerda con el llamado a elecciones y llama a restaurar las disposiciones de la Constitución de 1940.

en dos la historia cubana: entre la colonia y la obra de Martí, entre Martí y la revolución. Resulta evidente el criterio en base al cual recorta la historiografía cubana, sin duda de carácter político y poético, dentro del cual ordena el cuerpo recortado de la cultura cubana en una propedéutica nacionalista, revolucionaria y católica.

El objetivo que formula Vitier en las primeras páginas de su ensayo es el de la “progresiva concepción de justicia y las batallas por su realización en la historia cubana” (Vitier 2002 5). Ese espacio de “la realización” invierte la ruta “occidentalizadora” y promueve el aporte cubano de su modo peculiar de expresión, “las esencias de cada país en la poesía y el arte universales” sobre la base de formas, argumentos y modulaciones propias que configuran aquello que denomina espacio de la eticidad cubana. Esa expresión del carácter nacional no se constituye de manera azarosa o laxa, sino, sistemáticamente, ordena un metarrelato comunitario donde el sujeto ha enfrentado a los problemas de constitución –intelectual y política– de lo nacional. En otros términos, ese espacio de lucha por la construcción de la especificidad es lo que el autor denomina, remozando el discurso lezamiano, “encarnación de la conciencia en la historia” (Vitier 2002 7). En una narratividad que articula los dos momentos de la encarnación –Martí y Fidel–, Vitier consagra un espacio no solamente cubano de moralidad y legitimidad histórica, sino parte de “nuestra lucha americana”. El modelo de la revolución, como parte del programa oficial, entonces, constituye una alternativa continental al fracaso del programa modernista de la unidad latinoamericana. En este metarrelato, Martí no solamente es la encarnación de la eticidad cubana, sino el autor intelectual del movimiento 26 de julio. Es en esta instancia, entonces, cuando el autor redefine algunas de las categorías recortadas de la poética lezamiana: la poética de la encarnación anuncia la gesta revolucionaria. Particulariza, entonces, que los “cotos de mayor realeza” de Lezama no significaban culteranismo, sino la tradición por futuridad, la *Imago* encarnando su realización histórica. De este modo “Lezama se había convertido en una especie de revolucionario silencioso en las letras cubanas” (Vitier 2002 169). Negocia nuevamente el lugar de *Orígenes*, soste-

niendo que sus miembros eran religiosos pero no se ajustaban a la ortodoxia institucional, y que, perteneciendo a la clase media, estaban distantes de cualquier vinculación con la derecha ideológica. Fundamentalmente, consagra al grupo liderado por Lezama como un espacio de lucha antimperialista, y en ese sentido, descolonizador. Su trabajo de ensimismamiento poético es, en rigor, una forma de la resistencia y una poética compensatoria que había permitido al origenismo superar el espíritu de Martí y anunciar la revolución; a Lezama, anticipando la discursividad de Fidel, poner en Verbo el estado de fracaso histórico; y a la labor del conjunto, encarnar el espacio de la eticidad cubana.

La claridad con que exhibe este texto su esfuerzo por articular la propedéutica nacional desde la matriz utópica revolucionaria, lleva al autor a promover un giro antes impensado en su poética origenista. Claramente, le adjudica al grupo de Lezama un momento en el *continuum* narrativo de la encarnación de la poesía en la historia. En base a un complejo sistema cultural, hecho de contenidos cívicos, religiosos y poéticos, Vitier da letra a una historia de la *Orígenes* revolucionaria, o lo que para él sería un sinónimo: la raíz poética de la revolución.

En su texto tardío de 1994, *Para llegar a Orígenes*, vuelve a su labor de vocero, aunque opta por el camino del ensayo más claramente expositivo y analítico. Allí, Vitier profundiza una alianza clave, la de dos categorías que harían legible y “moderna” la lectura origenista, dada por la feliz confluencia entre lo natural maravilloso y el catolicismo. El texto, haciendo justicia a su título, propone una manera de leer la tradición origenista desde el contexto de las cambiantes condiciones históricas de la Cuba de la década de 1990. Probablemente el gesto crítico más relevante de este texto esté centrado en la consagración de la categoría lezamiana de lo “natural maravilloso”, como anticipatoria de la más célebre y difundida categoría de lo real maravilloso de Carpentier. Además, el autor reconcilia a toda la tradición poética –de la que proviene– con la catolicidad, estableciendo una genealogía que procede de San Juan de la Cruz, César Vallejo, Rimbaud, Claudel, Du Bois, Zambrano, San Agustín,

Pascal, Unamuno y Milosz hasta el reverso agnóstico de Piñera y García Vega, para indicar que entre lo real maravilloso de Carpentier y lo real natural de Lezama obra una zona de profundas coincidencias dadas por la sobreabundancia de la catolicidad natural. Sin embargo, pese al tono conciliador, profundiza la brecha entre lo decorativo y la creación poética. Entonces, vuelve a *Verbum* para señalar un “programa nacional de salvación del arte y de la identidad por la cultura” (Vitier 1994 74).

Este texto, que constituye una especie de Suma crítica, recuperando trabajos previos y centrando la lectura de lo cubano en los aportes del origenismo, cobra una dimensión particularmente interesante en la medida en que su primer capítulo establece una relación poco estudiada y de enorme importancia con la literatura argentina. En el capítulo “Nota en torno a Eduardo Mallea”⁵, Vitier pone de manifiesto no solo la lectura atenta de la obra de un escritor argentino, sino también el descubrimiento de una comunidad de intereses y problemas. Y si se estrechan lazos, es posible inferir un sistema de coordenadas culturales entre esta red de escritores. Zambrano, comentando la antología de Vitier de 1948, expone una visión próxima a la de Mallea de las dos Argentinas. También para la española, existe una Cuba secreta que espera ser develada. Casi cuarenta años más tarde, Vitier recoge el guante de una antigua disputa, para mostrar su vigencia y su sistema de correspondencias: la secreta corriente que aproxima y tensa dos universos culturales en los extremos del continente. De este modo, para Cintio, las novelas-ensayos de Mallea (*Historia de una pasión argentina, La bahía del silencio y Todo verdor perecerá*) ponen en escena la búsqueda de un sentido integrador y trascendente a través de la literatura. La literatura habilita una operación epistemológica imprescindible para la forja del colectivo. La lectura de Mallea le permite a Vitier ordenar su relato en términos de la relación entre el sujeto cultural escritor, letrado y dueño de un deber ético frente a la “totalidad” que lo contiene, y ese espacio colectivo y amorfo que, en la visión

⁵ Este artículo había sido escrito en 1941.

del escritor, se sumerge en el cotidiano de la isla. Renovando un tópico largamente transitado por la intelectualidad latinoamericana, Vitier deja expuesta la visión utópica y mesiánica del poeta frente a lo nacional. Para ello se vale del escritor argentino, a quien siente próximo en la “soledad escritural” que habitó en *Orígenes* y de ese otro margen, menos preciso, de la isla, del estar fuera, del no estar o estar de diferente modo en la tierra.

Las operaciones críticas que realiza Vitier a lo largo de cincuenta años exponen el esfuerzo por traducir la poética lezamiana a un sistema nacional, hacerlo legible, y sobre convertirlo en el más cubano de los escritores modernos. Las derivas de su sobreabundante escritura también hacen ostensible el derrotero de la construcción de su propio lugar como intelectual capaz de operar la *hermeneusis*, la traducción y la propedéutica enlazando poesía y nación a través de una misma constelación revisitada, “la fiesta de todos”.

Si Vitier claramente funda un canon, podemos también reconfigurar otra serie, recogiendo los ensayos académicos, las tesis y las sucesivas intervenciones de intelectuales que, dentro y fuera de Cuba, procesan durante la segunda mitad del siglo pasado, diferentes modos de inflexión crítica para comprender la poética lezamiana. Bien podemos designarla, entonces, como serie académica. El recorrido por estos textos nos permite revisar las operaciones de recolocación de la agenda Lezama en los estudios críticos latinoamericanos (ya se trate de los producidos desde América Latina, como los que se producen sobre América Latina) en estrecha vinculación con los procesos de recambio de paradigmas teórico-críticos, y con los avatares de la revolución y de los nacionalismos en la historia moderna. A modo de mapa podemos inferir que a una primera emergencia crítica, sucede un período de silenciamiento de alrededor de casi dos décadas. Recién comienza a problematizarse ese ostracismo, a mediados de la década de 1980, cuando un evento de imantación internacional como lo fue el Coloquio de Poitiers, muestra el punto de inflexión. Años más tarde aquel gesto expondrá su eficacia cuando Lezama y la tradición origenista encuentran un espacio central en los festejos cubanos por el cincuentenario de la revista.

En 1954, la tesis de posgrado de Fernández Retamar⁶, uno de los jóvenes poetas del grupo, constituye el primer intento de dotar de un cuerpo de enunciados teóricos a las metáforas y ficciones que venían siendo utilizadas para explicar el origenismo en su conjunto y la poética lezamiana en particular. Publicada con el título *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, construye una constelación de categorías traducibles al saber académico que no ha dejado de reproducirse dentro de las industrias universitarias. Pero es su propio texto también una escritura sujeta, ya que el efecto deudor de la obra de Lezama hace que las categorías teóricas que utiliza para explicar la poética del origenismo no se desplacen del foco que había propiciado el maestro. Este movimiento de sujeción y recolocación –al fijar una agenda y un modo de registro institucional sobre ese objeto– puede advertirse en el espacio que adjudica a la poesía en su estudio (el de la configuración de una nación frente al estado claudicante y amorfo del presente histórico) y en el tipo de conceptualización que produce y que acusa el condicionamiento histórico de los estatutos de conformación del saber académico.

En la primera mitad del siglo XX, con el auge de la Filología y de la Estilística⁷ en los estudios literarios, la relación obra-autor, la idea de que el carácter individual y original de un texto tiene como supuesto principal la noción de un sujeto creador fuerte, dueño de un “estilo” propio y de una verdad –y por ello una moral– estética irrecusable, constituyen una matriz que atraviesa en buena medida la concepción de la literatura latinoamericana.⁸ La característica de

⁶ Esta tesis fue presentada en la Universidad de La Habana un año antes y el propio autor declara acerca de sus condiciones “didácticas” y de la tutoría del propio Vitier: “Al publicarlo ahora (pensando en la escasez de trabajos sobre el tema), he preferido no alterarlo: conservarle esa forma “escolar” que, frente a muchas molestias, puede tener la virtud de la claridad” (Fernández Retamar 1954 6)

⁷ La enorme circulación institucional de las aportaciones de Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, entre otros.

⁸ Si observamos la bibliografía y las notas introductorias al trabajo, percibimos no solamente la presencia de estudios cubanos acerca de las problemáticas historiográficas y literarias de Cuba (Portuondo, Lizaso, Lazo), sino también

estos enfoques consiste, básicamente, en proponer “obras de autor”, basadas en un fuerte concepto de sujeto creador y del proceso de individuación que se llevan a cabo a través del lenguaje y los procedimientos retóricos, con una clara delimitación de géneros. Esta matriz se transparenta en el texto de Fernández Retamar, debajo de cuya conceptualización se actualiza la noción de obra de autor. De ahí que procure inscribir “esa obra” individual e histórica dentro de una de las generaciones literarias del sistema cubano, y luego avanzar sobre la especificidad irreductible de cada obra.

A Fernández Retamar debemos la primera teorización sobre el origenismo de cuño poético, a través de su noción de “poesía trascendentalista” que, aun siendo tributaria del concepto poético esbozado por su maestro Lezama, fija una matriz más teórica. Curiosamente, el texto del autor de *Calibán* negocia con la teoría lezamiana anti-generacional, postula sus debilidades, escuchando la voz del maestro. Sin embargo, a pesar de los recaudos y matices, su esfuerzo de “tesis académica” debe apoyarse en un sistema categorial legitimado, que lo hace retomar las disquisiciones de Portuondo⁹ y también los aportes de Raimundo Lazo y Salvador Bueno. Más tarde, su texto de 1966 reordena este conjunto, ubicando a la tradición de la revista en el espacio de una “generación entre revoluciones”.¹⁰

Al elaborar una categoría específica para la poesía origenista, se aproxima a Kant en tanto lo “trascendental” no ignora su inmanencia al tiempo que integra tradiciones diversas. De este modo, se construye como un espacio de búsqueda del conocimiento de índole diferente del que se funda en el racionalismo cartesiano, un espacio epistemológico que posee la capacidad constitutiva de alumbrar una

la herencia de Onís –el discípulo del filólogo Menéndez Pidal– de enorme circulación continental.

⁹ Los textos de Portuondo que revisa Retamar para su tesis son: de 1939, *Proceso de la cultura cubano*; de 1944, *El contenido social de la cultura cubana*; de 1948, *Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana*; y de 1950, *Realidad y falacia de las generaciones*.

¹⁰ Se trata del texto “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”.

visión integradora del mundo.¹¹ En tal sentido, continúa la tesis de Guillermo de Torre, quien, en su texto de 1951,¹² había planteado la transición entre poesía pura y poesía absolutista señalando que esta última “no se conforma ya con ser pura (...) quiere convertirse en una actividad del espíritu y en un método de conocimiento” (Fernández Retamar 1954 88).

Fueron necesarias dos décadas de ostracismo¹³ –sólo interrumpidos por dos o tres eventos– para que otra tesis, la de Efraín Barradas, continuara la tradición. Este trabajo, *La revista Orígenes (1944-1956)*¹⁴, es el primero en concebir a la revista como un corpus, corriéndose de la tradición de entender las publicaciones periódicas como mero telón de fondo o el elemento ancilar de una poética de autor (Schwartz y Patiño 2004). Dos años después de la muerte de Lezama y apaciguados los escándalos y polémicas sobre *Paradiso*, este trabajo de 1978, se preocupa por ubicar al origenismo dentro del cuadro generacional fundamentándose en la preeminencia programática de la poesía. Lo más relevante de *Orígenes* parece ser también para el puertorriqueño, su factura poética. Respondiendo a la retórica y a la organización de un texto académico y tributario en buena medida de las categorías planteadas por Fernández Retamar, Barradas intenta explicar el funcionamiento de la revista en relación

¹¹ Señala al respecto “Pero así como esta inmanencia general admite siempre dentro del vasto recinto de la literatura, una actitud tan “ancilar” como la de la poesía social política, admite también otras, como las de Rimbaud, Claudel, Unamuno o Rilke (y en similar dirección a los poetas de *Orígenes*) en las que es evidente una voluntad de trascender la arquitectura de las palabras, para llegar por su medio a enfrentar lo desconocido, una realidad que vislumbran más entrañablemente.” (Retamar 1954 86-87).

¹² Confrontar el texto *Problemática de la literatura*, publicado en Buenos Aires.

¹³ No es posible detenerse en este trabajo en lo acaecido en esas décadas, sino someramente apuntar los efectos que producen los discursos de *Ciclón* (1955-1959) y *Lunes* (1959-1961), el caso Padilla y la cerrazón nacionalista del Congreso de Cultura y Educación (1971). Para su profundización, ver el Capítulo 1 de la tesis doctoral *Escenas de lectura y escritura* (Sur y Orígenes: fragmentos de un diálogo oblicuo, Calomarde 2009).

¹⁴ Se ha consultado la edición microfilmada que posee la Biblioteca Benson en la Universidad de Texas, en Austin. La tesis fue presentada en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Serie Thesis Princeton University.

a las líneas canónicas del sistema literario cubano. En este sentido, recupera la idea de “trascendentalismo” que el cubano había utilizado para explicar la estética origenista. Es claro que el operativo del autor está impregnado de la herencia del boom y sus objetos consagrados, particularmente por la onda expansiva del realismo mágico en sus diferentes vertientes. Sin embargo, y a pesar de que su texto acusa en alguna medida las huellas del estructuralismo en boga de la década de 1970, el hecho político relevante de su lectura estriba en que, en la década del absoluto silenciamiento del grupo *Orígenes*, una tesis doctoral “institucionaliza” su lectura –la traduce a los códigos específicos–, la hace compatible con los códigos de la visibilidad académica.

El primer impulso de reinención¹⁵ del origenismo se da en el Coloquio de 1984 en Francia¹⁶, dentro del cual una serie de textos consagran el evento bisagra: dotar al origenismo de una nueva “actualidad crítica”. Si bien del encuentro participan tanto teóricos como antiguos miembros activos de la revista (Vitier y Marruz), el efecto que había generado la polémica por la prohibición de *Pa-*

¹⁵ Se trata de un evento colectivo que transforma la agenda literaria, sin desconocer los esfuerzos aislados de algunos críticos que desde mediados de la década anterior habían venido ensayando una relectura de los productos lezamianos: especialmente en el trabajo de Santí (1975) publicado en *Revista Iberoamericana*. Véase la tesis doctoral *Escenas de lectura y escritura* (Sur y Orígenes: *fragmentos de un diálogo oblicuo*, Calomarde 2009).

¹⁶ La obra que reproduce los trabajos fue publicada en 1984, sin embargo el Coloquio tuvo lugar dos años antes. Allí, en una ponencia fallida, Cortázar proclamaba “se me ocurre que esta reunión en Poitiers tiene algo de legendario, algo que reúne una vez más a Arturo y los caballeros en torno a la mesa redonda. Nuestro Grial se llama Lezama Lima, hay que buscarlo porque solo lo conocemos y lo alcanzamos en parte, hay que traerlo a nuestra interioridad para que nos ilumine; hay que defenderlo de manos sucias y de intenciones impuras que se sirven de él ahora que no puede rechazarlas con ese humor que a su tiempo redujo a cenizas tantos ataques de resentidos y de envidiosos. Seamos hoy aquí sus caballeros andantes, ayudemos a destruir a tantos monstruos, enanos y brujas que acechan en los caminos por donde se va al encuentro de ese espléndido Grial de la poesía cubana.” El texto está reproducido en el volumen *Cercanía de José Lezama Lima* (Espinosa 1986 185).

radiso años antes y el interés por Lezama por parte de una de las figuras claves del Boom, como Cortázar¹⁷, ayudan a explicar esta circulación sinécdótica de los productos lezamianos¹⁸, en una ruta que se diseña primero fuera de la isla y que concluirá, años más tarde en el centro de La Habana. Este recorrido, avivado por el “efecto Boom” pero también por las polémicas nacionales acerca de las relaciones problemáticas entre canon y la revolución dentro de la literatura cubana y el subsiguiente “silenciamiento” de la constelación origenista¹⁹, se construye a lo largo de un proceso que tiende hacia una integral revisión de la labor del grupo que alcanzará su punto de máxima exposición y tensión en el año del cincuentenario de *Orígenes*. Es entonces cuando se produce el segundo y capital momento de la crítica rehabilitadora del origenismo, en el año 1994, momento que señala definitivamente una divisoria de aguas respecto del lugar que ocuparán estos estudios en las agendas académicas. Testimonio de este profuso operativo constituye la serie de textos críticos que se publican dentro y fuera de Cuba, bajo la ola expansiva de la efeméride. Esta revisión se ve fortalecida y complejizada por el recambio de paradigmas teóricos que se advierten en los inicios de la década de 1990; el auge de los Estudios Culturales en las academias estadounidenses y poco después en las academias de América Latina, como así también los estudios post (primero, el

¹⁷ Se trata de los textos de Cortázar “Para llegar a Lezama Lima” (1966), del texto de Vargas Llosa “*Paradiso*: una suma poética, una tentativa imposible”, y asimismo de los artículos publicados en las actas del Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima celebrado en Poitiers, Francia, en 1982.

¹⁸ Utilizamos el plural porque simultáneamente a esta resurrección transnacional de Lezama se observa un creciente interés por la obra de Piñera y de otros origenistas.

¹⁹ Recordemos el efecto Padilla y el discurso de Castro en 1971 –“Palabras a los intelectuales”– con motivo del Congreso de Educación que marca un punto de inflexión en el modo de considerar el Estado cubano las relaciones entre literatura y nación, además de un nuevo modo de “corporativismo intelectual” que se pone en escena en las cartas y documentos públicos de diversos intelectuales que participan activamente del debate Padilla. Un ejemplo claro de esa re colocación constituye la “Declaración de los 62” y el “Fragmento del discurso de clausura” del Congreso de Educación y Cultura.

posestructuralismo, luego los estudios poscoloniales, la cuestión de la posmodernidad, entre otros) y el interés por objetos dejados de lado por la crítica académica (en este caso puntual, el estudio de las revistas literarias y culturales).

Como anticipando la oleada que se despliega dos años más tarde, Barquet –otro miembro de la generación de “los hijos de Orígenes”– publica una nueva tesis doctoral sobre el origenismo.²⁰ En su perspectiva, las “fórmulas interpretativas” del origenismo no fueron comprendidas por muchos de sus coetáneos, lo que explica la acusación de hermetismo y elitismo. A partir de este supuesto, recupera la noción lezamiana de “taller”²¹ para señalar el hiato que la obra colectiva instaura a “la tradicional dicotomía entre trabajo intelectual (creador, artístico) y el trabajo físico” (Barquet 1992 57). Merced a esta estrategia, *Orígenes*, eludiendo la polémica explícita con otros contemporáneos, en la manufactura literaria, labra su distinción.

Una de las hipótesis más sorprendentes que aporta su estudio es la que refiere a la matriz política del origenismo orientada a la reformulación de lo social que según Barquet aporta “el elemento de negación dialéctica (que) garantizaba un desarrollo más amplio y seguro de la cultura cubana”, lo que denomina también “el ritmo otro” de su sociedad, los fracasos ante la revolución, el desencanto.

Otro texto de Retamar, ya en el marco del Coloquio de 1994²², “Orígenes como revista”, constituye una de las operaciones críticas principales de la tarea de reinención del universo lezamiano. Esta operación, inscripta profundamente en las condiciones revolucionarias del momento, funda un modo de acceso a Lezama interpelado por la necesidad de reinventarse en el contexto crítico de la era postsoviética y de la profunda crisis económica y política

²⁰ Nos referimos a *Consagración en La Habana*, con lo cual recupera el nombre que había propuesto Feo para su revista y que fuera derrotado frente a la idea de Lezama. Sobre la polémica por el nombre se han consultado las cartas cruzadas entre sus directores (Rodríguez Feo 1989).

²¹ Es posible vincularlo también con el artículo de Hernández Novás (1990) “Renacimiento de un taller renacentista”.

²² Confrontar el *Coloquio sobre Orígenes* con motivo del cincuentenario de su creación, realizado en La Habana en 1994.

que atraviesa a la isla y que exige una revisión del nacionalismo. Lo que sirve, a continuación, para definir otro rasgo fundamental: Lezama había participado en la revolución de 1930 y la frustración por no haber sido incluido en las lista de los que redactarían el manifiesto se tradujo en una redefinición pública del poeta a través de la cual desaparecería el hombre de acción pero colocaría su ansia revolucionaria en una prodigiosa imaginaria, como una especie de sublimación. En segundo lugar, otra de las operaciones de reinención del sentido Lezama se configura en la relación que establece, por vía del cristianismo de raíz ecuménica, con una línea del pensamiento latinoamericano atravesado medularmente por lo político-social continental. Como “buscadores de Dios” religa un cuerpo de tradiciones que venían siendo estudiadas como antinómicas. El mote del origenismo como artificio, retórica y evasión sufre una drástica recolocación en el sistema literario continental, por medio de uno de sus promotores más prestigiosos. De este modo, Retamar lee, bajo el paraguas ideológico de un ala del pensamiento religioso no ortodoxo de matriz cristiana, una de las aristas del pensamiento pre-revolucionario. Y entonces puede establecer el circuito que va desde el sustrato espiritual origenista hasta los textos que se aproximan a la Teología de la Liberación.

Otro de los aportes centrales al estudio de la poética lezamiana es el de José Luis Arcos. Su trabajo de 1994, *Orígenes: la pobreza irradiante*, constituye un recorrido por las poéticas de sus diferentes y más importantes autores, como los casos de Lezama Lima, Zambrano, Vitier, Marruz, Diego, Smith y Baquero, articuladas a partir de la categoría “pobreza irradiante” que expone la idea de un margen capaz de producir un proyecto poético inasimilable, como el de Lezama. En otro trabajo de 1999 propone el concepto de “origenismo clásico” definido como poética de la encarnación y la trascendencia, como parte aguas con el “otro origenismo” (el de Piñera); los tópicos centrales de ese clasicismo son definidos como: creación, cristianismo, clasicismo ecuménico, estética de la fijeza y de la concurrencia o integración y resurrección, poética del verbo encarnado, trascendencia, espíritu de “otra” Modernidad –una zona

del Modernismo hispanoamericano y del 98 español– y de la “otra” vanguardia, configurada en la lectura de Vallejo.

Por último, el texto de Duanel Díaz, *Los límites del origenismo* (2007), indaga en los procedimientos que contribuyeron decisivamente en la construcción del canon y la posterior clausura de ese paradigma en el campo cultural cubano. Estudia la constitución histórica de ciertas marcas críticas sobre *Orígenes*, el problema del canon –su relación con la Vanguardia, los nacionalismos de las décadas de 1920 y 1930– y su vinculación con los constructos ideológicos que informan la revolución. El recorte fundamental que propone este texto es el de revisar el ensayo que configuró *Orígenes* a través de sus tres figuras estelares: Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz, en el período posterior a la “rehabilitación oficial” del origenismo en la isla. Desde allí, se pregunta cuál fue el papel del origenismo en la construcción de la cultura cubana y sus “límites”.

Atravesar este enmarañado tejido, producto de una selección arbitraria que solamente tiene como propósito relevar ciertas marcas en el proceso de relectura de la poética lezamiana, deja expuesto el monumental edificio crítico que se instituyó en torno a ella en la crítica literaria latinoamericana. Deja explícito también los dos modos principales en que operó el discurso “sobre” la tradición Lezama y los devenires de un saber que se fue redefiniendo al calor de las transformaciones políticas, culturales e ideológicas.

Sin embargo, es necesario anotar que frente a la lectura católica y nacionalista (a la que luego integra la revolución) que hace Cintio Vitier de Lezama, Severo Sarduy desde la vereda opuesta de los saberes telquelinos, posestructuralistas y atentos a las perspectivas de género sexual, reinventa a un Lezama en clave de barroco y neobarroco que inaugura una prolongada y deslumbrante tradición de escritores latinoamericanos. Esta línea sarduyana en clave de herencia, diseminación y traición abre a una tradición que en las décadas de 1980 y 1990 constituye un heterogéneo mapa que permite vincular a Kozer con Lemebel, a Carrera o Echavarren con Perlongher.

Entre los estudios que integran este volumen, encontramos en primer lugar, el trabajo de Remedios Mataix, “Otra broma colosal. Lecturas y relecturas del Lezama póstumo”, parte de la hipótesis de que el último Lezama “se piñeriza” al lanzar sus “destellos equívocos”, y desde este concepto desafía la ortodoxia crítica fijada de manera privilegiada por Cintio Vitier. Desde esa noción, la autora se adentra en el estudio de la recepción que tuvo el cubano en la España posfranquista de las décadas de 1960 y 1970. Luego del impacto del Boom sobre la redefinición de la literatura latinoamericana en su conjunto, las operaciones que introducen tanto la recepción de *Oppiano Licario* como la de *Fragmentos de su imán* son abordadas por Mataix como regidas por los ideogramas de la época, principalmente la idea de que el valor simbólico que adquiere la revolución cubana resulta una compensación para la derrota del bando republicano español en la guerra civil de 1939. En este sentido, Lezama es leído como producto de la revolución, una idea que el poeta no comparte pero que, sin embargo, coadyuva a difundir su obra. En esta línea, la autora señala, en el contexto postsoviético, otro efecto paradójico que produce la recepción española: su despolitización, un operativo que parte de una relectura del autor de *Paradiso* y se expande a la literatura cubana en general. Una operación complementaria podemos leer en el trabajo de Jorge Luis Arcos, “Para una relectura de *Oppiano Licario*”, porque propone otro desplazamiento crítico. En este caso se trata de un desplazamiento respecto del centro poético simbólico que la crítica configuró en torno a la novela *Paradiso*. Al proponer que *Oppiano* resulta más incitante que *Paradiso*, el autor introduce las nociones de “impresión cosmovisiva”, “fragmentación” y “ludismo cervantino” como rectoras de su sistema poético del mundo. De este modo, el autor, trazando un recorrido central entre *Oppiano* y *Fragmentos a su imán*, postula que *Paradiso* y *Oppiano Licario* fueron escritos –no de modo privativo aunque sí medular– para tratar de resolver imaginal y cosmovisivamente un conflicto existencial. De este modo, vuelve sobre el canon para centrar la mirada analítica en un texto considerado epigonal y

releer las claves poéticas de la obra de Lezama en una tensa articulación entre el texto literario y el texto de su propia vida.

El tercer artículo que relee el canon lezamiano es el trabajo de Francisco Morán que convoca la relación Lezama y Casal, una línea menos frecuentada en los estudios más canónicos, herederos de la formulación vitieriana que señaló con profusión la relación poética de Lezama con el autor de *Nuestra América*. En “Ansias de aniquilarme sólo siento: fragmentos irradiadores de Julián del Casal en José Lezama Lima” el autor muestra cómo en las conferencias dadas por Lezama en el Instituto de La Habana, el poeta relee la tradición de Casal y desde allí formula la necesidad de articular su presencia con la de Martí. A lo largo de su lectura, va señalando algunos problemas en la construcción del canon cubano centrado fuertemente en Martí. Su pregunta rectora, entonces, no se centra en si Lezama fue o no “casaliano”, sino en señalar que fue él quien captó, como ningún poeta lo había captado antes, “la vibración de la cuerda de Casal”. A través de esta red de lecturas, el autor hace coincidir a Piñera con Lezama. Así, los homenajes que ambos le rinden a Casal se inscriben en lo que Morán designa como “una ética de la resistencia”, o lo que sería más preciso definir como la defensa obstinada de la casa del poeta. Por último, ese vínculo sustancial entre ambas poéticas se explica a partir de un mismo gusto por insertar lo cubano distinto en lo universal, un ímpetu común que no renuncia a la divergencia porque, en palabras de su autor, “lo desconocido era en Lezama un reto alegre, y no, como en Casal, un taciturno deseo de aniquilación”.

Por su parte, César Salgado en “Lezama y el Moncada: figuras de la insurgencia en “Oppiano Licario y la exégesis vitieriana” relee un enclave central en la configuración del canon literario y político cubano: el año 1953 en que coinciden dos eventos capitales, el asalto al cuartel de Moncada y el número homenaje a Martí, que realiza la revista *Orígenes* en ocasión del Centenario, en medio de la parafernalia de “simulacros oficiales”. El autor pone en diálogo, entonces, el discurso oficial, la configuración discursiva del grupo Orígenes sobre la figura martiana y el texto “Oppiano

Licario” de Lezama Lima que fue publicado en ese mismo número de la revista. Con el propósito de revisar las figuraciones de la insurgencia en las iteraciones del relato sobre el personaje Oppiano Licario, Salgado interroga y pone a prueba el alegato vitieriano que ve en este texto una suscripción profética de Lezama a la revolución castrista como cumplimiento martiano. En este sentido, se configura como una “contra-exégesis”, ya que, como relato y como topología, “Oppiano Licario” representaría más bien una advertencia contra el voluntarismo político y una idea menos teleológica sobre el legado martiano.

A través de su lectura, el autor va desmontando las operaciones de Vitier en torno al legado lezamiano considerando que es precisamente el entramado épico del asalto al cuartel de Moncada, una coyuntura vital que dispara poéticamente en la imaginación del Lezama-poeta. No deja de señalar este estudio que tal exégesis ha tenido significativas consecuencias, entre otras, la mutua validación entre su obra y los procesos y retrocesos de la revolución castrista. Si, como bien señala Salgado, toda exégesis conforma una estrategia dominadora que pretende restringir la multiplicidad del texto lezamiano a la impronta teleológica de la cubanidad, las lecturas a contracorriente de lo instituido vienen a reponer esa complejidad suprimida y resultan de enorme relevancia para los estudios presentes y futuros sobre la obra del poeta de Trocadero.

Por último, Rodríguez Matos en “Más allá de la (post)modernidad de José Lezama Lima” regresa a una muy actual discusión en torno a la tensión entre Modernidad y Posmodernidad en la obra de Lezama Lima. El trabajo procura establecer una criba entre las dos líneas que han primado en los últimos veinte años en las relecturas lezamianas. Se trata de revisar tanto aquella que creyó ver en la obra del poeta cubano los anuncios de cierta teoría posmoderna, como la otra que vincula el conservadurismo católico de Lezama con la forja de una teoría de la historia donde lo político se resuelve en una cuestión estética. De este modo, a través del análisis de diversos textos del poeta y haciéndolos dialogar con las visiones de Martí o del Che Guevara, propone una apertura que reubica nociones tales

como lo nuevo, la poesía, lo heterogéneo y la autonomía. A través de su análisis minucioso se aboca a discutir las limitaciones de lecturas que pretenden fijarlo como una poética que señala el fin de una relación con la metafísica occidental, o como el teleológico letrado de la nación. Ambas posturas, según el autor, tendrían en común la centralidad de las categorías de lo nuevo y la verdad, aunque en el primer caso para declarar la transformación lezamiana respecto de ese sistema y en el segundo caso para declarar que Lezama es “peligroso” precisamente porque nunca abandona las tentaciones de lo metafísico.

La presencia del barroco y sus derivas en América Latina ha dado lugar a múltiples estudios y variadas controversias, entre las cuales Lezama Lima ha articulado un núcleo tan central como conflictivo ya que ha estado tironeado entre quienes le atribuyen una adhesión a un barroco católico y contrarreformista, centrado, gnóstico, matinal y conservador (Díaz 2005) o aquellos que leen la barroca puesta en fuga lezamiana del centro como una episteme posmoderna (Chiampi 1994).

Los estudios sobre el barroco latinoamericano han tenido un momento clave en la notable revisión que en la década de 1980 llevaron a cabo los estudios coloniales latinoamericanos (en especial Walter Mignolo y Rolena Adorno), preocupados en explorar, desde perspectivas posestructuralistas, los cambios, desplazamientos y reinenciones que los letrados criollos hacían de los paradigmas europeos. En franca crítica a las posturas eurocentristas que analizaban la Colonia como un espacio cultural donde se asimilaban y reproducían los saberes y las estéticas metropolitanas, estos nuevos estudios inquietan las estrategias del colonizado para apropiarse, subvertir o desacomodar la cultura central a fin de crear una cultura propia. El barroco colonial latinoamericano también fue objeto de esta revisión y en este sentido los estudios de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984) y de Mabel Moraña en *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco* (1998) diseñan dos perspectivas opuestas sobre la significación del barroco colonial: el barroco de Estado (Rama) y el barroco criollo (Moraña).

En su análisis de la “ciudad letrada” a lo largo de la historia colonial latinoamericana, Rama explora la figura del “letrado” obediente al poder, desde una concepción de matriz althusseriana, de la cultura en estrecho vínculo con el poder. Así, el letrado es el brazo escriturario del poder colonial (iglesia, ejército, administración) a través del cual se administraba el estado, se elaboraban las leyes, se transmitía la ideología oficial, basada por un lado en el orden, subordinación y disciplina jerárquica de la sociedad y, por el otro, en el dominio, evangelización, educación e ideologización de las culturas subalternas. No sólo es representante del poder; el letrado es también poseedor de un poder, gestor activo, dueño de “armas letradas” (Rama 1995 122) y productor de ideologías públicas (Rama 1995 36). De allí también la elección que Rama realiza de las teorías de Maravall vertidas en *La cultura del Barroco* (1975) sobre el barroco como una cultura de Estado, de la Monarquía y la Contrarreforma –a fin de controlar, manipular, ideologizar a la población–, para mirar América Latina, lo que supone dejar de lado perspectivas que como las de Alejo Carpentier y Lezama Lima, consideraban el barroco latinoamericano como expresión del mestizaje cultural y arte de la contraconquista.

El giro hacia el “problema de la alteridad” o la “cuestión del otro” en el interior de los estudios culturales coloniales, conduce a explorar el carácter “polivocal” de las mentalidades y prácticas culturales durante la Colonia –a través de letrados que peleaban por la defensa de sus culturas, lenguas y memorias amenazadas por las políticas colonizadoras– dejando atrás la estampa monolítica y monológica que caracteriza al letrado de Rama (Rolena Adorno 1987). Frente a la matriz *diacrónica* desenvuelta por Rama –que abarca el derrotero del letrado desde los inicios de la historia de América Latina–; las nuevas aproximaciones críticas suelen efectuar un corte *sincrónico* para examinar la densidad de discursos que se encuentran y desencuentran, que pelean, interactúan, negocian en una ciudad multilingüe, pluricultural, híbrida, transculturante e interactiva. En rigor, el mismo Rama visualizó el *caos* de la “ciudad real”, sólo que no indagó su espesor ni sus modalidades.

Desde este renovado contexto de los Estudios Culturales latinoamericanos, Mabel Moraña le critica a Rama el empobrecimiento de la relación dialógica entre las diversas modalidades culturales (centrales y marginales) y los estratos sociales que componen la totalidad americana, la poca atención prestada a los procesos de elaboración de formas de conciencia divergentes o al menos alternativas a las dominantes (Moraña 1994). Pero es especialmente en su libro *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco* (Moraña 1998), en donde Moraña aborda la cuestión del barroco y estudio durante la Colonia la formación de una *conciencia criolla* que desafía las normas hegemónicas de la ciudad letrada, que se filtra a través de sus muros. Así opone a la concepción del *barroco de estado* con su lógica amurallada, verticalista, totalizante y unívoca que Rama prefiere (siguiendo a Maravall, como dijimos), la de un *barroco criollo*, con pliegues, repliegues y porosidades a través de los cuales se filtra la conciencia criolla, un barroco de naturaleza jánica, dual, susceptible de apropiaciones, tránsitos, intervenciones, ambigüedades, que refresca cierta tradición latinoamericana del barroco con los aportes de Deleuze, del posestructuralismo y de la posmodernidad. Al letrado barroco como *representante* del poder en Rama, le opone un letrado barroco con capacidad de gestión, de negociación entre la cultura hegemónica y la subalterna.

José Lezama Lima en *La expresión americana* (1957) se adelanta a las elucubraciones críticas sobre las posibilidades creativas y desafiantes del barroco. En el barroco colonial, coloca la expresión del criollo y con ello revierte la historiografía nacionalista que situaba en el romanticismo y en la Independencia nuestro nacimiento literario (Chiampi, 1993) para colocar en el barroco criollo un comienzo de lo americano, un barroco de la “contraconquista que subvierte la norma metropolitana. Es el barroco el que fragua el texto latinoamericano en su capacidad para crear una nueva textualidad con los fragmentos de las diversas culturas del orbe, por medio del poder demoníaco, faústico, devorador, sulfúreo, plutónico, luciferino que el hombre barroco (astuto, curioso, hedonista, sensual, rebelde) pone en juego a través de la “tensión” y del “plutonismo”

que provocan una primera ruptura de las unidades culturales con las que dialoga para luego unir y combinar estos fragmentos creando un nuevo orden cultural americano. Se trata de la *poiesis* demoníaca del americano que permite articular el carácter transculturador, mestizo, metamórfico de la cultura latinoamericana. Es esta tradición del barroco colonial, la que Lezama incorpora y reactualiza desde su misma escritura barroca protagonizada por el *eros* relacionable que succiona y reúne fragmentos dispares de la entera cultura universal desde el espacio americano que se ofrece como un ámbito abierto a la contaminación, como un protoplasma incorporativo.

Dos artículos asedian las tramas, prolongaciones, relecturas y desvíos –todos productivos– desde el barroco hispano y colonial al neobarroco lezamiano y sus reescrituras neobarrosas en el cono sur en *Intersecciones barrocas*. Olga Beatriz Santiago (“Lezama Lima. Más allá de la metáfora gongorina”) se centra en la lectura que Lezama hace de Góngora deteniéndose en un análisis pormenorizado de algunos de sus ensayos pero también reflexionando en torno a las geopolíticas poéticas propiciadas por Lezama en su crítica a Góngora y en su propuesta de un renuevo poético en tierras americanas. Si Lezama –profundamente cristiano y órfico– reconoce en la poesía de Góngora una raíz oracular, sin embargo le niega que haya alcanzado una verdadera y plena naturaleza profética. Si la poesía del cordobés exhibe su apetito de luz y prepara el esplendor, no logra el “ciempiés de la interpretación” y se queda en el “único sentido”, abortando así el segundo nacimiento, ya que a la luminosidad gongorina le faltaba la “noche oscura de San Juan”. Además de la incapacidad de Góngora para penetrar el Otro trascendente, Lezama le critica su incompreensión del Otro americano entrevisto desde una mirada atravesada por los prejuicios sobre la monstruosidad americana. Desde esta plataforma, Santiago analiza lúcidamente la estrategia implícita de Lezama quien en su crítica a Góngora también propone una renovación de la poesía en tierra cubana y americana.

En “Perlongher pasea por el parque Lezama”, Rubén Ríos Ávila explora algunas derivas de Lezama en Perlongher y los peculiares cruces que este hace entre el neobarroco deleuziano y el neobarroco

lezamiano, lo que a su vez supone recapturar el neobarroco de la filosofía desde la antropología y apropiarse del barroco de Góngora leído desde Lezama, para arribar así a la configuración de un neobarroco que se “hunde en el fango del Río de la Plata” y se conecta con el pornobarroco de Osvaldo Lamborghini. La compartida vocación de ambos escritores por el “delirio” como una política de la letra que se levanta contra la occidentalidad del logos y la economía del capitalismo, contra las exégesis del saber académico-universitario y contra el barroco colonizador, desatando el delirio del deseo, la economía del don y las creaciones de una corporalidad leprosa, recorre el análisis de Ávila.

La dimensión coloquial que atraviesa la obra de Lezama tanto en su configuración textual como extratextual es abordada por varios artículos que conforman la serie *Lezama conversa: entre el coloquio con Juan Ramón Jiménez y las lenguas cotidianas*. La oralidad como parte constitutiva de la obra del poeta ha sido relevada en diversas ocasiones. Pero es el propio Lezama quien fija esa agenda desde las enseñanzas de su *Curso Delfico*, cuando deja suficientemente explícito ese hábito testarudo de hacer conjugar oralidad y escritura en el conjunto de su obra. Y quizá por ese “azar concurrente” lezamiano, la conversación discurre hacia la pregunta por lo cubano, lo insular, lo caribeño, lo americano; discurre también hacia los territorios interpenetrados de lo culto y lo popular, hacia las tradiciones que Lezama lee, escucha, escribe y vocifera con respiración entrecortada y voluntad omnívora de imágenes literarias.

En este eje, entonces, se enlazan dos perspectivas sobre la obra de Lezama. Por una parte, la oralidad que atraviesa su literatura y que ha sido leída desde sus relaciones con los discípulos, me refiero a aquello que la crítica consignó como “la tradición del ceremonial”, una cultura de hechura colectiva, afectiva y oral, que habría vigorizado el proyecto común y convertido a un grupo de poetas en una familia, como ha sido estudiado por Fina García Marruz. Desde el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, evento fundacional tanto del proyecto origenista como de la composición del grupo, la oralidad integró ese universo heterónimo lezamiano. Es por esta

razón que no solamente —como ya se ha señalado— la pertinencia de esa cultura de la conversación resulta central para comprender la especificidad del vínculo origenista, sino también para concebirla como un motor de su poética y de su lenguaje. En estos territorios no solo se conjugan tradiciones disímiles y heterodoxas (cristianismo, orfismo, barroquismo, clasicismo), sino el fluir de una lengua sobreabundante donde pueden convivir arcaísmos, neologismos, cultismos y pregones callejeros. Esto es, una estética estriada entre la oralidad y la escritura que conecta su escritura con una serie largamente explorada por la tradición nacional. Como ha señalado su discípulo, “como todo cubano de raíz, Lezama fue ante todo un conversador” (Pereira 1996 606). Esa particular conversación lezamiñana, forjada bajo el sino de su peculiar respiración asmática, ha sido pensada —desde Vitier en adelante— como componente fundamental de la sintaxis, del ritmo de su escritura y en el concepto metafórico central de su poética de “ritmo hesicástico”.

Sobre la noción de *insularismo*, la obra de Lezama suscita incontables debates. Es bien conocido que, tempranamente, incita en su correspondencia al discípulo Vitier con el mandato de una ética poética, al instarlo a “que nos aboquemos a algo realmente grande y nutridor, la Teleología Insular”. Ese norte es el que cobra cuerpo poético en el programa origenista. Por otra parte, dicha noción recoge y relea una larga tradición ensayística y poética que reflexiona sobre la identidad cubana y sus relaciones con la cultura continental y con la cultura occidental en conjunto. La pregunta por la especificidad cultural cubana bajo la lógica de la diferencia, tanto como la proximidad de esa cultura con diferentes tradiciones, voces y regiones estaba ya recogida en aquella frase de Lezama Lima donde el poeta jugaba con la ambigüedad: “la isla indistinta en el cosmos o lo que es lo mismo la isla distinta en el cosmos”.

Asimismo, y tal como ha demostrado Rafael Rojas en su trabajo *Isla sin fin*, la discusión sobre una teleología insular gravita en el discurso cubano desde su etapa fundacional, en la primera mitad del siglo XIX, como una dimensión concéntrica. Desde las visiones holísticas de la teleología insular (Rojas 1998 37) en las obras del

padre Varela a su encarnadura como cuerpo político en las de Martí; desde las visiones negativas del insularismo en los intelectuales de la Primera República, atravesadas por el sino de la frustración (Figueras, Ortiz, Mañach, entre otros), a la eticidad insular cifrada en el texto de Vitier, *Ese sol del mundo moral* –una génesis de la utopía insular de cuño moral que arranca en su etapa decimonónica y concluye en la última gesta revolucionaria–, la serie ordena una forma del relato que articula la pregunta por la identidad cultural, la relación del sujeto con la dimensión geopolítica y la construcción de una comunidad en sus aspectos axiológicos, utópicos y políticos. Y es ese tejido discursivo el que cobra dimensión poética en la obra del grupo origenista, imantados por la ínsula distinta e indistinta de Lezama. De este modo, es posible hipotetizar que la función del insularismo sobredeterminó en buena medida la mirada cultural cubana en base a una orientación utópica, claramente antimoderna y resistente al liberalismo (Rojas 44).

El *insularismo* se constituye en la tradición cubana a partir de dos principales modulaciones. Por un lado, la tradición de “la isla que se repite” (Benítez Rojo), en su versión disfórica anclada en su autorreferencialidad, el aislamiento y la imposibilidad de salirse de la lógica de la repetición, siempre igual a sí misma. Virgilio Piñera se refirió a esa condensación de sentidos como “la maldita circunstancia del agua por todas partes”. Por otra, una dimensión insular concebida como sobreabundancia poética, frente a una historia “frustrada en lo esencial político” que la páginas de *Orígenes* auscultan y postulan como *VERBUM*, como una encarnación creadora de sentidos. En esta línea, el *insularismo* ha sido entendido por los poetas origenistas, a la manera de una sobreabundancia que permitiría la posibilidad de diálogo con diferentes culturas desde una posición de horizontalidad, cuando no de privilegio, porque elude la voz minusválida de buena parte de la escritura latinoamericana de mediados de la primera mitad del siglo XX, centradas en la hipótesis de la apelación al diálogo cultural para rellenar o corregir tradiciones regionales y nacionales fallidas o incompletas. En esta línea, la teleología insular se vincula más al concepto de transcultu-

ración (Ortiz) en tanto transmutación, migración e interpenetración de contenidos culturales que a una indagación telúrica y ensimismada. Como ha señalado Bernabé: “supone un vacío que invita a la práctica incorporante e interpretante” (2001 31).

Los artículos que integran esta serie se inscriben en ese largo debate para interrogar a la obra de Lezama en lo que ella tributa a la tradición y a la creación de nuevas miradas. Dos trabajos dialogan estrechamente entre sí. No solamente porque se centran específicamente en el análisis del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), sino porque ambos procuran revisar las nociones de “insularismo” y “teleología” que han marcado la lectura de la poética lezamiana. Una vez más, obra del discípulo Vitier, la “teleología insular” pareció endurecerse en la urdimbre de sentidos reelaborados desde *Lo cubano en la poesía* hasta *Ese sol del mundo moral*. No menos relevante resulta el hecho de que ambas nociones atravesaron los debates cubanos sobre la identidad cultural de la isla y sus relaciones con la cultura continental durante, al menos, la primera mitad del siglo XX. Se trata de los artículos de Nancy Calomarde y Jorge Marturano a través de los cuales “lo insular” es visto menos como un concepto centrado en la esencia de la cubanía, que como una metáfora que permite leer el aporte de la isla a la cultura occidental. Ese dinamismo que se refuerza en nociones tales como “resaca” permite avizorar otro recorrido más permeado por el rasgo de la apertura que propicia la interminable frontera acuática que sus rasgos de aislamiento y cerrazón. Otro elemento que los artículos coinciden en señalar en este texto es la cuestión de la mirada del poeta, la mirada cubana por sobre cualquier estrategia de objetivación que podría suponer el análisis cultural. Poner el centro en el lugar desde donde se enuncia aparece no solo como una operación poética de enorme valor, sino también una afrenta a la colonialidad que suele imprimir miradas “exteriores” a la auscultación de los problemas culturales.

Marturano le dedica las primeras páginas de su trabajo a revisar los modos críticos en que el negrismo y algunos excesos vanguardistas aparecen contrarrestados merced al uso de la categoría insu-

lar, como un modo de discutir las teorías racistas que atravesaban el análisis cultural de la década. Asimismo, acentúa el carácter de “horizonte” que permite recortar la pregunta por la isla en un contexto geográfico, histórico y cultural mucho más vasto. Entretanto Calomarde pone el foco en el diagnóstico cultural que propone el *Coloquio* exponiendo una cartografía que sutura las distancias entre los extremos continentales.

Por su parte, el artículo de Salto “La urdimbre del lenguaje cotidiano: intersecciones críticas sobre José Lezama Lima” se centra en un aspecto de las discusiones en torno a la figura y la obra de José Lezama Lima a partir de 1970 y que se incrementaron, en 2010, con los homenajes por el centenario de su nacimiento: los intentos por desnaturalizar la categoría de “lengua popular” y las búsquedas por resignificar algunos de sus rasgos a partir de repertorios o archivos culturales diversos. De este modo, la autora recorre diversas lecturas para señalar que donde algunos encontraron errores, desaciertos o equívocos, pero los justificaron en tanto lenguaje trascendente y hermético, otros, como Mateo Palmer advierten un juego de apropiaciones transculturales que ubican a Lezama en el lugar de precursor de las teorías sobre la intertextualidad y la interdiscursividad, y lo confirman, además, como un escritor muy atento a los usos jocosos de la lengua y de una tradición que suele mencionarse como *popular*. En esta línea, la autora traza otra genealogía en la relación entre lo popular y lo barroco en la obra de Lezama, al enlazar esta lectura con la de quien se postula como “el heredero”, Severo Sarduy.

Pero es también Lupi quien, desde una perspectiva diferente, reevalúa las derivas del tópico del insularismo. En su trabajo, “Lezama, Mallarmé y el evento insular”, parte de considerar la noción de “sensibilidad insular” –tan utilizada en la lecturas lezamianas–, como una hipótesis tentativa, en tanto considera que un recorrido general por la obra ensayística de Lezama, desde la década de 1940 en adelante, revelaría que el *topos* del insularismo constituye solamente la etapa inicial de una exploración teórica mucho más vasta. Según su enfoque, este proyecto tiene un componente político (la

revista *Orígenes* y su ambición de llenar el vacío de la frustración republicana, y posteriormente la obra y actividad de Lezama después del triunfo de la Revolución), un componente histórico-cultural (la teoría de las *eras imaginarias*, desarrollada a partir de la década de 1950) y un componente estético, poético y teórico. En su estudio, muestra a “X y XX” como el texto de Lezama que expresa con mayor claridad la transición del insularismo, entendido como imaginario nacional y cultural, a un imaginario poético.

Rafael Castillo Zapata, en su artículo “El instante que hipnotiza. Lezama y el pensamiento hablado” examina el discurso dialógico de Lezama desde la perspectiva de la particularidad de una enunciación oracular en la que la filosofía no sólo *se escribe*, sino que *se habla*, se dice, se desdice y se contradice en el flujo incesante de idea e imaginación. El autor se detiene en las zonas de lo impredecible de las asociaciones mentales y verbales para demostrar de qué modo la concurrencia de un azar dispara el argumento hacia zonas inesperadas, de resonancias paradójicas. De este modo, el trabajo indaga en la construcción de lo que se designa como un *pensamiento hablado*, esto es, un discurso poético configurado por desniveles, equívocos, contradicciones, reiteraciones, y circunloquios.

Otra de las perspectivas a través de las cuales se reevalúa el legado poético de Lezama, la aporta el trabajo de Ivette Fuentes de la Paz, “José Lezama Lima: hacia una mística poética”, donde explora la vía iluminativa como camino hacia el conocimiento. De este modo, el trabajo interroga la poética lezamiana, la idea de una “mística poética” como nueva arista poseedora de originales matices dentro de la literatura cubana. Para la autora, el rango de la “luminosidad” –que en estas poéticas da tono a una Filosofía de la luz– extiende su irradiación hasta la poética lezamiana y da forma al concepto de la “insularidad”. De allí que ponga en relación la poesía lezamiana con la mística poética de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz (a través de las funciones de la luz, el quietismo y el éxtasis como vías de comunión con Dios) para llegar a la trascendencia de la noche mística como viaje del conocimiento por la iluminación. En Lezama Lima, la metáfora católica, en

tanto metáfora del conocimiento, se transforma en “conocimiento de salvación”, desplazándola de cualquier ortodoxia religiosa por vía de la “voracidad incorporativa” de lo cultural, según Fuentes. Su análisis se expande por algunos ensayos del poeta hasta un recorrido por *Paradiso* para repensar el “sistema poético”, como espacio de confluencia, conducidos por el denominador común de la “luminosidad”.

Podemos ingresar a las crónicas de Lezama reunidas en *Sucesiva o las coordenadas habaneras* (1949-1050) desde al menos dos ángulos diferentes: el peculiar modo en que Lezama reescribe el protocolo del género crónica y las representaciones que hace de la ciudad de La Habana.

El cronista lezamiano que recorre las calles de La Habana es un *flâneur* revestido con las capacidades del sujeto metafórico, del poeta, quien ahora camina la ciudad situada en el cronotopo del presente para suscitar y provocar asociaciones inesperadas con otros tiempos y culturas, para establecer enlaces inauditos entre objetos separados por hiatos de tiempo, espacio y cultura, para saltar por fuera de los causalismos de diversa índole y rearticular nuevos sentidos con los fragmentos dejados por la modernización, para re-ensamblar sus restos en la proyección de una Habana íntegra situada en el pasado premoderno, ya que la *poiesis* –para Lezama– restaña los destrozos de la historia y fragua continuidades en la discontinuidad de la historia, fragua localidad en lo dislocado. Esta *matriz poética* es la que ejerce un notable sabotaje al género y a las formas en que cristalizó su desarrollo en América Latina, alejando la crónica lezamiana del cuadro de costumbres, de la descripción de “tipos” ciudadanos, de la mirada del reporter y del documentalismo.

En esta línea, Irlemar Chiampi (1997) centra su análisis en los “tropos” empleados por Lezama y explica la pugna entre lo simbólico y lo histórico que conduce a la desrealización y transfiguración que el sujeto metafórico ejerce sobre la materialidad de la ciudad para alzarla a *imago*. Así, entre otros ejemplos, la llegada del Circo invoca “la llama del Genio Errante”, o el día de San Valentín se convierte en una vivencia del “Eros del conocimiento”.

Abel Prieto (1988) también aborda el análisis de las crónicas de Lezama desde la arquitectura de su orbe poético apuntalada por el sujeto metafórico, la vivencia oblicua, el contrapunteo, el “súbito de la asociación”, el “eros relacionable” y las “confluencias”, pero focaliza fundamentalmente en el proyecto utópico del autor de *Paradiso*.

Diversas perspectivas críticas han insistido en la representación que Lezama hace de La Habana como una ciudad colonial, señorial, medieval, premoderna, católica, a través del rescate de las festividades religiosas y patrias, en la recuperación de los rituales cubanos como el yantar, en el gusto por los edificios coloniales y en la idealización de la etapa colonial, en la reivindicación del ritual integrador del medioevo, y en la defensa de la pequeñez de la ciudad. Prieto señala la politicidad, la dimensión política de esta representación de la ciudad ya que La Habana está regida por dos políticas: por un lado, la política inculta, soez y desintegradora de los gobernantes a la que se suma la influencia cultural extranjerizante de Estados Unidos; y, por el otro, la política secreta, integradora de los valores de lo cubano y de las potencialidades del hombre, formada por una minoría de escritores y artistas que ejerce un misterioso poder desde la sombra y entre los cuales se reconoce el mismo Lezama. En este sentido, sus crónicas procuran articular esta política secreta que se funda en el poder salvador de la poesía, y despliega una utopía con un leve “matiz de reformismo social”, como alternativa a la frustración histórica de Cuba. Pero se trata de una utopía católica, precapitalista y premoderna (y no revolucionaria) que procura salvaguardar las esencias nacionales de la cubanía ancladas en el pasado, en la tradición, en la religión, en los héroes de la Independencia y en la costumbre de la Colonia, y que se encuentran en peligro de desintegración. La Habana se ofrece, entonces, como “célula central y resistente de la utopía porque en su seno duermen intactas las tradiciones y la memoria del pasado venturoso”, sostiene Abel Prieto.

Si Abel Prieto señala los límites de esta utopía católica y premoderna de Lezama, en cambio Cintio Vitier (“Un libro maravilloso” 1970) exalta los alcances de la imagen de La Habana destilada en

las crónicas desde un enfoque crítico que hace de la *poiesis* un camino de salvación religiosa y de reintegración de lo cubano a sus fundamentos: “Lezama le ha dado a La Habana rostro y participación, colocando sus textos soplados, henchidos de gracia marinera y sobreabundancia pascual, debajo de las piedras más hondas y universales de nuestra fundación” (145).

Duanel Díaz en *Los límites del origenismo* (2005) lee la *antimodernidad* en las crónicas habaneras de Lezama. Parte de la oposición que algunos origenistas estipulan, en especial la que llevan a cabo en sus ensayos Cintio Vitier y Fina García Marruz, entre dos concepciones sobre la modernidad. La *modernidad europea, renacentista, protestante, vanguardista y posmoderna* exhibe una fuerza desintegradora y un espíritu crítico, se asienta en el presente, se deslumbra ante lo nuevo y gira en un eterno retorno. En cambio, la *modernidad americana* tiene su raíz en el modernismo de Rubén Darío y de José Martí, es recuperada por la poesía de César Vallejo y luego continuada por los mismos origenistas. Se trata de una modernidad de raíz cristiano-revolucionaria y de origen hispánico, caracterizada por su potencia integradora, por su “futuridad” y por su incesante nacimiento. En esta modernidad católica, cuya antimodernidad señala y explora Duanel Díaz, se inscriben las crónicas de Lezama que el crítico cubano analiza en diálogo con las estampas habaneras de Mañach (1925) para marcar la diferencia entre la perspectiva *poética*, de filiación antimoderna, de los origenistas, y el enfoque *crítico*, de filiación ilustrada, de los letrados. Mientras Jorge Mañach ofrece una conciliación entre la exaltación del pasado y la admiración por lo nuevo, entre la tradición y la renovación, que tensan su visión de La Habana; las crónicas de Lezama carecen de esta perspectiva dialéctica ya que se resisten a pactar con una modernización identificada con el *american way of life* y proyectan, entonces, una utopía precapitalista. Las variadas descripciones de las tradiciones criollas, el lamento por la decadencia de las mansiones coloniales, el rescate del ideal medieval de la vecinería, la demonización de la máquina, son algunos de los tópicos que Duanel Díaz recorre para explorar esta antimodernidad origenista.

Polemiza, además, con Irleamar Chiampi, cuando la crítica brasileña afirma el carácter “posmodernólatra” de ciertos procedimientos empleados por Lezama y su perspectiva ni retrógrada ni nostálgica frente al pasado y la tradición. Para Díaz, nada hay de posmoderno, sino una utopía anticapitalista, medievalista y premoderna. Esta lectura que Díaz ofrece de las crónicas lezamianas forma parte de su interpretación del origenismo clásico como un movimiento cultural antimoderno, conservador, católico, reacio al ejercicio de la crítica y al impulso vanguardista, refractario a los saberes de la sociología, de la psicología, y defensor de lo estrictamente poético en su capacidad de resistir los embates del espíritu crítico y desintegrador de la modernidad.

Tan distante de La Habana –también prerrevolucionaria– pero nocturna, hedonista y kitsch, atravesada por la velocidad, sesgada por la industria cultural, oída desde las voces del habla cubana, desde la parodia, desde el carnaval y los juegos bustrofedónicos de la lengua, y situada en el cabaret, en el burdel, en el *night club*, en los “chowcitos” del Tropicana, y en el Malecón, que Guillermo Cabrera Infante describe en *Tres Tristes Tigres*; está la *imago* lezamiana de La Habana. Esta ha sido, como vimos, motivo de crítica por su perfil conservador, y ha permanecido cristalizada como estampa de otra época, anterior al remolino de la Revolución de 1959 que trastornó su quietud y paso lento, que perturbó su aire provinciano, para situarla en el centro no ya de Cuba sino de América Latina. Y ha quedado aún más remota y alejada de La Habana de la década de 1990, de La Habana Negra –que viene a sustituir a La Habana Roja (Díaz 2009)– emblemática en las ruinas que el cronista Antonio José Ponte ausculta en sus textos; o en el barrio de Centro Habana, sucio, salvaje, ruinoso, promiscuo, violento, animal, prostibulario, de los relatos de Pedro Juan Gutiérrez. Este presente ilumina de otro modo las crónicas de Lezama –nuestra lectura de las crónicas– en las que ahora cobra protagonismo el emblema de la “piedra” como un *axis* fundante de la ciudad, como símbolo –equiparable al árbol, al tronco y a la raíz– característico del latinoamericanismo clásico de José Martí. La Crónica VI se tensa entre la solidez de la piedra

y el riesgo de la ruina. El perfil integrador del cronista lezamiano ancla lo cubano en la piedra ciudadana, una piedra fundacional como valla contra el desarraigo, el destierro, la emigración y la diáspora (que no podemos dejar de leer desde las varias diásporas que se dieron durante la revolución) y las malas políticas de la administración gubernamental. Esta crónica despliega una proliferación de piedras, hace un alegato de la piedra, desde las piedras desplazadas por la conquista hasta las piedras de los edificios legados por la Colonia (la “gran piedra” de las arcadas), para reclamar la “profundidad de la piedra”, para advertir el peligro de su destrucción y la necesidad de su apuntalamiento: “Y otra vez desfallece la piedra, se detiene la reconstrucción, se manchan de nuevo las paredes y todo lo hecho se extingue, exigiéndose sin duda los comienzos cuando se decida a pulirlas de nuevo y fijar su engarce”. Con ello metaforiza, sin duda el impulso fundacional del origenismo que el nombre mismo del grupo y de la revista cifra, esa voluntad por volver a renacer desde el origen para desandar las frustraciones de la historia.

“Un seguidor de Montaigne mira La Habana” (1985), una temprana crónica de Antonio José Ponte, parece diseñar ese itinerario que comienza por la calle Obispo de la ciudad Vieja, calle predilecta de Lezama para finalizar con la punta apenas entrevista de las ruinas, dibujando una línea que va desde la piedra fundacional de Lezama a las ruinas de la década de 1990.

El capítulo *La Habana de Lezama Lima* contiene tres artículos centrados en las crónicas de Lezama reunidas en *Sucesiva o las coordenadas habaneras*. María Guadalupe Silva (“Lezama Lima y la ciudad. Crónicas de ‘La Habana’”) explora en primer lugar el desafío de “escribir para el gran público” que significó para Lezama la escritura de crónicas en un medio periodístico como lo fue el *Diario de la Marina*. Luego recorre ciertos núcleos significativos que caracterizan la *imago* de La Habana trazada por Lezama: la ciudad pequeña, familiar e integradora, solar y diurna, se muestra en el espacio barrial y en la “vecinería”, se congrega en los rituales del yantar y en las fiestas cívicas y religiosas. Se diferencia de las grandes urbes modernas y anónimas no sólo por los lazos comunicantes

del encuentro, sino también por su *tempo* lento –lejos del vértigo de la aceleración ultramoderna– que permite el disfrute del criollo, y por el predominio de un calendario litúrgico y cívico que sobreimprime una temporalidad cíclica al vector lineal del progreso. En “Configuraciones de la ciudad en *Paradiso* y las crónicas habaneras de José Lezama Lima”, Carolina Toledo analiza cuatro modelos de ciudad entrelazados por Lezama en la configuración de La Habana en la que confluye lo cubano, lo americano y lo universal: el griego clásico, con el paradigma de la ciudad-estado ateniense, fuente de la cultura occidental; el medieval, que concibe a la ciudad como foco de instauración del poder teocrático y encarnación del ideal comunitario; el renacentista, con su confianza en la racionalidad y el humanismo; y el ilustrado o neoclásico, que concibe a la ciudad como el centro del progreso, la virtud y la civilización. Pero además confronta La Habana de *Sucesiva o las coordenadas habaneras* (1954) –una ciudad culta, católica y señorial– con la de *Paradiso* (1966) –en donde confluyen lo diurno y lo nocturno, lo alto y lo bajo, lo refinado y lo grotesco.

Teresa Basile en “De crónicas y cronicones en *Sucesiva o las coordenadas habaneras* de José Lezama Lima” indaga las crónicas privilegiando dos ángulos diferentes: el peculiar modo en que Lezama reescribe el protocolo del género crónica y las representaciones que hace de la ciudad de La Habana. En primer lugar, considera las significaciones del “cronicón” como un género discursivo que Lezama elige para hablar de sus textos –y que dialoga, distanciándose y acercándose, con la “crónica” modernista que ha constituido un hito fundante en la tradición latinoamericana del género y con la tradición española de la crónica. En esta línea, el cronicón lezamiano impugna ciertos saberes de lo moderno sostenidos y articulados por la crónica modernista apelando a la figura de un “cronicón” premoderno, medieval y español. Pero a la vez, el sujeto metafórico desencaja al cronicón del pasado para reactivarlo desde las prácticas del desvío y las confluencias sorpresivas que la *poiesis* lezamiana supone. En segundo lugar, se abordan algunos imaginarios con los que Lezama lee la ciudad, en especial la fuerte insistencia en la

“piedra” en contraste con La Habana de las ruinas en la literatura de la década de 1990 (Antonio José Ponte y de Pedro Juan Gutiérrez). Pero también, en un movimiento inverso, se apunta a la percepción de una ciudad espongiaria, abierta a la asimilación cultural, compleja y múltiple.

Los complejos vínculos de Lezama con la Revolución cubana y de la Revolución con Lezama (visibles, en parte, en los debates sobre las cartas) han sido además el foco de interés de trabajos críticos recientes, que configuran parte (y centro) de una polémica en torno al canon cubano desatada en la década de 1990. Varios críticos, ensayistas, poetas y escritores cuestionaron y disputaron las políticas culturales del gobierno revolucionario, tanto sus preferencias por determinados escritores, y estéticas como sus rechazos por otros, es decir protestaron por el control y monitoreo de la cultura en las diversas versiones en que se ha ejercido desde las instituciones culturales del Estado.

En el primer escalón de esta extensa y movida relación encontramos la bienvenida de Lezama a la Revolución de 1959 y su rearticulación de esta experiencia desde el interior de su sistema poético. El artículo de María Marta Luján (“José Lezama Lima y la Revolución cubana”) explora los conceptos y argumentaciones de su sistema poético desde los cuales Lezama captura el acontecimiento revolucionario como la “era de la posibilidad infinita”. Esta estrategia por la cual parte de su universo para apresar la novedad revolucionaria, es lo que, desde otro lugar más crítico, Abel Prieto (1988) señala como el límite del vínculo de Lezama con la revolución. Si para Prieto, la era de la posibilidad infinita convocada por Lezama se materializa en el triunfo de 1959, y por ello Lezama puede anunciar que “todos los conjuros negativos han sido decapitados”; sin embargo, esa adhesión es sólo emocional ya que Lezama no revisa ni reestructura, ni corre o modifica los fundamentos de su sistema poético para dar cabida al impensado acaecimiento revolucionario. El universo lezamiano, fabricado en el temor hacia la historia y en el apartamiento consciente de la militancia social, ostenta un carácter prerrevolucionario que lo aleja definitivamente de la posibilidad

de incluir el proceso revolucionario tan atravesado por la historia y la militancia. Pietro detecta que no hay ningún “esfuerzo intelectual serio” en las saluciones de Lezama a la Revolución, para ampliar el sistema poético con el fin de incluir la era de la posibilidad infinita.

En los inicios entusiastas de la revolución, desde *Lunes de Revolución*, el suplemento literario semanal del periódico cubano *Revolución*, a cargo de los jóvenes iconoclastas, se establece un nuevo programa que se propone crear una cultura a tono con la revolución, una cultura de izquierda, comprometida, aunque no en la línea de un marxismo ortodoxo, sino vinculada a los saberes de la vanguardia y a los logros de la poesía moderna, respetuosa de la autonomía del arte y sus fueros, una cultura revolucionaria ella misma y crítica a la vez. Desde este programa, el universo poético del origenismo y de Lezama se volvía rápidamente obsoleto, objeto de diversas aunque convergentes críticas que apuntaban al torremarfilismo, al aristocratismo, al catolicismo, al conservadurismo y al apoliticismo del origenismo, que lo hacían ciego a las condiciones políticas, económicas y sociales de Cuba y lo distanciaban de las necesidades culturales de la Revolución. Duanel Díaz en *Los límites del origenismo*, explica exhaustivamente las diversas etapas de crítica, rechazo, ostracismo y renacimiento que el grupo origenista y sus diferentes miembros sufrieron y protagonizaron –permitiéndonos ordenar los diversos momentos que escanden la relación de la Revolución con Lezama.

El marxismo ortodoxo que en la década de 1970 terminó por ganar un lugar central en la revolución, arrinconando con la clausura en 1961 de *Lunes de Revolución* el ala más heterodoxa e independiente de la cultura revolucionaria de los jóvenes, patrocinó una poesía social y militante, propugnó el realismo socialista, defendió al escritor ya no sólo comprometido sino revolucionario colocando en el centro del canon a Nicolás Guillén que ya en 1960 había sido declarado el “Poeta nacional”, todo lo cual ahondó el ostracismo de Lezama y se reduplicaron las críticas en torno al formalismo, la evasión y el hermetismo del autor de *Paradiso*.

En cambio, la década de 1980 se inicia con el deshielo y la apertura del núcleo duro que atenaceaba la cultura, abriendo la posibilidad de revisar los juicios descalificantes respecto de la obra de Lezama. En este escenario, cobra protagonismo la perspectiva de Cintio Vitier (y luego la de Fina García Marruz en *La familia de Orígenes* 1997) quien establece un “empalme” entre la Revolución de 1959 y Orígenes en su libro *Ese sol del mundo moral* (publicado en 1975 en México, y que recién encuentra en la década de 1980 un terreno fértil en Cuba para propagar estas ideas). En este ensayo, Vitier recupera un haz de significados de la revolución cubana pero desde los saberes –tal como él mismo los entendía– del origenismo (y no desde las concepciones sobre la revolución de *Lunes* ni del marxismo ortodoxo), estableciendo una continuidad fundamental con sus ideas anteriores, en cuyo centro estaba la frustración histórica y que ahora encuentra en el triunfo revolucionario una encarnación de los ideales de la *eticidad* cubana. Trama un recorrido de esta *eticidad* que se remonta a los orígenes mismos de la nacionalidad cubana, y cuyo punto de llegada resulta la Revolución de 1959, prefigurada por *Orígenes*. Así, vincula Orígenes y la Revolución a través de la *eticidad* (en “detrimento del costado determinista del materialismo dialéctico”, asegura Díaz, 2005), constituyendo un momento importante en la *Orígenes Renaissance* de la década mencionada.

Este “empalme” entre Lezama y la revolución es lo que crispa la escritura de Antonio José Ponte en *El libro perdido de los originistas* (2002). Ponte protesta por la apropiación que desde las instituciones culturales de la Revolución (y a través de Cintio Vitier) se lleva a cabo de la obra de Lezama quien fue para su generación un ejemplo de autonomía de arte y un modelo de escritura no sumisa a los mandatos políticos. Lezama Lima renace en la década de 1990, además, desde varios ángulos: no sólo por los intelectuales cercanos a la revolución como Vitier, sino también –en el polo opuesto– por el discurso gay y las teorías *queer* que, según Buckwalter-Arias (2005), contribuyen a perfilar un Lezama ya no elitista e ‘hiperesteticista’ (...) sino pionero en lo ideológico y lo literario. Agreguemos de paso que este conflicto por la interpretación de Lezama ya estaba

in nuce cuando Sarduy en 1969, define *Paradiso* como “una novela barroca, cubana, _____, _____ y homosexual” (Sarduy 1987) en oposición al perfil católico privilegiado por Vitier.

Los vínculos entre Lezama y la revolución cubana se enfocan desde dos perspectivas contrastantes en el capítulo *Lezama en la Revolución cubana*: mientras María Marta Luján (“José Lezama Lima y la Revolución cubana”), como ya adelantamos, la *imago* de la revolución en el interior del universo literario lezamiano, Rafael Rojas (“México en Lezama Lima”) considera las políticas de la administración cultural revolucionaria respecto a su obra. Luján reconstruye el sistema poético de Lezama –anterior a la irrupción revolucionaria– desde el cual rearticula la Revolución cubana como revelación, imagen y posibilidad, como la última de las eras imaginarias. La conceptualización de la Revolución desde esta Historia poetizada, lo distancia y diferencia del intelectual y escritor revolucionario permeado por una concepción materialista de la historia y por el patrón de la estética realista; para convertirlo en un “hereje” que habita fuera del Gran relato marxista y al margen de los poderes gubernamentales. Rojas, por su parte, analiza con detalle los vínculos que Lezama mantuvo con México tanto aquellos que se refieren al intercambio intelectual, el viaje y las amistades poéticas con varios escritores entre los que se encuentran Octavio Paz y Carlos Fuentes, como a la fuerte presencia de la cultura mexicana, desde el *Popol Vuh* y la cosmogonía azteca hasta el muralismo de Orozco y Rivera, en su obra poética, narrativa y ensayística. En este sentido, si bien el artículo de Rojas no se aboca en una primera lectura a la relación Lezama/Revolución cubana, esta reaparece al confrontar el reconocimiento de México cuando la editorial Era publica *Paradiso* en 1968 frente ostracismo de Lezama en la isla entre 1970 y 1976. La defensa de las políticas de la amistad intelectual, del intercambio de ideas y de la conversación –perceptibles en diversos momentos de la historia cubana–, y el señalamiento de las prácticas de intolerancia por parte de la administración cultural revolucionaria es una de las perspectivas que caracteriza el trabajo intelectual de Rafael Rojas.

La publicación en 1979 de su correspondencia (José Lezama Lima *Cartas (1939-1976)* 1979) por parte de su hermana Eloísa desató una (o varias) polémicas ya que para algunos las cartas exhibían los desacuerdos y diferencias de Lezama con la revolución cubana.

Quizás, la mayor de estas polémicas (Díaz 2005) tuvo lugar en 1982 en Poitiers, en el *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* en las exposiciones de Armando Álvarez Bravo, (“La novela de Lezama Lima”), de Cintio Viter y Fina García Marruz (“Respuesta a Armando Álvarez Bravo”), y de Manuel Pereira (“Las cartas sobre la mesa”, todas publicadas en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* 1984).

Lo que se pone en juego en esta polémica es tanto la adhesión o no de Lezama a la revolución cubana en sus últimos años, como la actitud y la relación –de reconocimiento o de rechazo– que las instituciones revolucionarias adoptaron con él. Se enfrentan dos retratos radicales del escritor que alternativamente nos dan el perfil de un Lezama en el ostracismo y de un Lezama político y filo-revolucionario. Armando Álvarez Bravo lo describe encerrado en su casa de Trocadero, sentado en un enorme y roto sillón, solitario, flagelado por el asma y la incertidumbre, sin remedios ni tabaco, sin papel para escribir, en medio de su casa ruinoso y destartado, pobre y escaso de alimentos, abandonado por su familia, sin poder viajar y negándose al exilio, desilusionado por los alcances de la revolución, y hostigado u olvidado por el régimen. Y además anota algunos momentos difíciles como la publicación de *Paradiso* en Cuba, que fue –según el crítico– condenada por la censura del régimen y retirada de la circulación tan pronto apareció en unas pocas librerías. Las cartas constituyen para Álvarez Bravo un testimonio del *final atroz* de la vida de Lezama en el contexto revolucionario.

Manuel Pereira, en el polo opuesto, dibuja un Lezama político y filo-revolucionario: señala tanto sus participaciones concretas en la política, en especial en la revuelta estudiantil contra Machado del 30 de septiembre de 1930, como la *politicidad* esgrimida desde su proyecto poético, para refutar la imagen de un Lezama oculto en su

torre de marfil y apolítico. A quienes señalan un Lezama inmóvil, encerrado en la isla y sin poder salir, le opone la voluntad y decisión del escritor cubano de permanecer en su patria, y su oposición al desarraigo cultural que atraviesa su obra (además de su temor a los viajes). Frente a quienes perciben el “aristocratismo” o aburguesamiento de Lezama, repasa las críticas que hace a la cultura burguesa y señala los vínculos que establece entre la erudición y lo popular. Cita varios fragmentos en los cuales Lezama celebra o apoya la Revolución de 1959, e incluso acerca algunas frases a expresiones del Che y de Fidel Castro. Además destaca la buena relación por parte de las instituciones revolucionarias, quienes apoyaron su labor y se ocuparon de publicar su obra, incluido *Paradiso*.

En la necesaria escisión entre lo privado y lo público que las cartas suelen recortar, en ese hiato que los relatos de la intimidad instauran frente a la imagen pública del escritor, se configura un rostro para muchos desconocido de Lezama. Si, para quienes hablan desde una postura crítica a la revolución, las cartas revelaron un Lezama opositor en sus últimos años; también quienes apoyan la revolución argumentaron un doble rostro (*accidental* y *esencial*) del autor de *Paradiso*. Así, Cintio Vitier –para quien Lezama fue revolucionario desde siempre– reconoce la existencia de algunos conflictos del escritor con las instituciones pero advierte que Lezama nunca confundió lo *accidental* con lo *esencial*. Lo cierto es que esta polémica exhibe la *politicidad* que la intimidad es capaz de vehiculizar y desatar, ofrece una historia desde lo subjetivo y cotidiano, una intimidad que Antonio José Ponte, por su parte, explora regresando a las cartas.

En *Las comidas profundas* (1997) y en *El libro perdido de los origenistas* (2002), Antonio José Ponte recupera un segundo y posterior Lezama ya desilusionado y en conflicto con las instituciones revolucionarias (cuenta una escena imperdible de un oficial de la Seguridad del Estado que lo visita en Trocadero 162). Ponte recupera y lee en las cartas que el escritor envía a su hermana Eloísa (*Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, 1998) en sus últimos años, en “sus años de castigo”, su pobreza y marginalidad del espacio

literario. El Lezama que procuró descubrir un sentido para la Isla y fundar una Teleología Insular, y que luego entrevió el arribo de esa posibilidad en la Revolución de 1959, ahora ya no encuentra ese “sentido histórico”: es este itinerario desde la fragua de la teleología Insular hasta el fracaso de este intento, lo que articula en gran medida la lectura de Ponte en *El libro perdido de los origenistas*. Con ello alumbra las nuevas significaciones (lo que recuperan y lo que descartan) que Lezama adquiere en los escritores más jóvenes:

La teleología origenista (...) no nos sirve de mucho, nos parece que no va a ningún lado. Según ella, lo esencial ocurrió ya y sólo queda revivirlo, reescribirlo, reanimarlo (otra vez palabras prefijadas, ahora para un agotamiento bastante estéril). Preferimos a los origenistas en el descampado, a la intemperie, arañando en la piedra del sinsentido y de la nada, angustiosamente perdidos y boqueando (115).

Otro remolino en torno a las Cartas (1979) se desató, tal como explica Enrico Mario Santí (1985) en la isla misma: la publicación de la correspondencia que exhibía ciertas quejas de Lezama a las instituciones revolucionarias, disparó –según el testimonio de Cintio Vitier– una voluntad de *rectificación* por parte de ciertos funcionarios decididos a revalorizar su obra (“la dirección más alta del país se da cuenta de que todo ha sido un disparate, de que ese hombre no se va, que ese hombre no es un contrarrevolucionario [...] y todo está bien encaminado para que volviera a publicar y para que volviera a ocupar el primer lugar que le correspondía, cuando sobreviene esa muerte de Lezama”, 49). Esta rectificación condujo a la publicación de ciertas obras en Cuba, entre ellas *Imagen y posibilidad* como una respuesta defensiva respecto al epistolario. En este libro que recopila textos dispersos e inédito, además de señalar el nuevo perfil que emerge de un Lezama más político y con preocupaciones éticas y sociales, Enrico Mario Santí explora las “omisiones deliberadas” de ciertos ensayos del origenista que hacían ruido en los oídos revolucionarios. La posición de Santí resulta

bastante particular, inusual y compleja (se corre tanto de quienes dan una imagen del Lezama “revolucionario” como de aquellos que reifican su crítica a la revolución) ya que le reconoce a Lezama su adhesión al régimen (más allá de sus quejas en privado), visible tanto en la colaboración con diversas instituciones –en el Consejo Nacional de Cultura y luego en la UNEAC– como en la celebración de la revolución en sus ensayos. Y, al mismo tiempo, Santí afirma que, a pesar de esa adhesión, cayó en desgracia debido en gran parte a la incompreensión poética, imaginaria y religiosa del concepto de Revolución (además de los problemas surgidos del caso Padilla) por parte de este escritor que se negó a formular una beata defensa del régimen. De allí que Santí dibuja una imagen compleja: “Lezama no fue un disidente, es cierto: jamás se manifestó en contra del régimen, aunque en privado sí expresara quejas contra las calamidades que iba padeciendo. Pero tampoco vendió su alma, esa indispensable metáfora de la conciencia intelectual, a cambio de la protección oficial” (49).

Escrituras privadas: Diario y epistolario reúne tres artículos en torno a las escrituras del yo, de la vida privada –parca en la exhibición de su intimidad– de Lezama. En “*Como las cartas no llegan...*”, José Lezama Lima. Epistolario y configuración autobiográfica”, María Cristina Dalmagro interroga un conjunto de cartas que permanecían inéditas –algunas destinadas a sus amigos, otras a su familia, repartidas en revistas, libros o en los fondos de la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana– y que fueron recopiladas por Cintio Bianchi Ross y publicadas en el año 2000 (*Como las cartas no llegan...*). Dalmagro elige dos recorridos en la trama epistolar, los “itinerarios familiares” y las “redes culturales”, que igualmente se cruzan y permiten por un lado reconstruir relaciones afectivas y culturales, y por el otro analizar la “representación del yo” del propio Lezama Lima.

Entre los papeles póstumos de Lezama se encontraron dos cuadernos manuscritos que el autor llevó, a modo de diarios, en dos períodos de su vida: el primero es una carpeta que se extiende desde el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949, y el segundo

es una agenda de 1956 con anotaciones irregulares de ese 1949, de 1957 y de 1958, que nos devuelve una instantánea de Lezama en los momentos previos al estallido revolucionario. María Laura de Arriba (“Lezama Lima: vida de (entre) libros y de silencios”) analiza en estos Diarios de José Lezama Lima (publicados por Ciro Bianchi Ross en 1994) el “escaso espesor de lo íntimo” frente al fuerte “peso de la erudición”; los vínculos entre el diario y los ensayos en los cuales recupera y reescribe lo anotado en el diario; la exigua voluntad narrativa frente al predominio de una estructura de inventario; el poco apego al calendario y a la cronología; y la elisión del mundo exterior, notable en el silenciamiento de su experiencia con *Orígenes*, que junto con el retaceo de su intimidad, terminan por dotarlo de una fisonomía fantasmática. Detecta, no obstante, ciertos cambios en el Segundo Diario en el cual las citas eruditas tienden a desaparecer, la vida familiar y el círculo de amigos cobran protagonismo y se percibe una mayor atención a la cultura popular.

Ya desde el título “Los secretos de La Habana”, Ignacio Iriarte nos anuncia que va a leer en un amplio corpus de la correspondencia –que abarca no sólo los volúmenes *Cartas (1939-1976)* (1979) publicado por Eloísa, y *Como las cartas no llegan* (2000), preparado por Ciro Bianchi Ross, sino también el correo intercambiado con José Rodríguez Feo y que el crítico publicó bajo el nombre de *Mi correspondencia con Lezama Lima* (1998)– algunos “secretos” que remiten a la ciudad de La Habana. Así, explora su casa de Trocadero 162 y los vínculos con la casona de su abuela en Prado 9; recorre las preferencias lezamianas en sus paseos urbanos; revela la asistencia a un prostíbulo masculino mientras silencia su homosexualidad en las cartas, y finalmente indaga el secreto mayor que se despliega en *La Cuba secreta* (1848) de María Zambrano. La relación de Lezama con La Habana sometida a transformaciones debidas tanto a proyectos arquitectónicos que procuraban modernizarla como al impacto de la Revolución cubana, va cambiando a lo largo del tiempo.

Susana Gómez estudia las relaciones y mutuas lecturas entre Cortázar y Lezama (“Cortázar lee a Lezama Lima: una dificultad instrumental”) que se vierten tanto en ensayos como en cartas, abor-

dando desde el artículo “Para llegar a Lezama Lima” publicado por Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) como resultado de la edición que el escritor argentino preparó de *Paradiso* para la editorial mexicana Era hasta las cartas que ambos se enviaron. También en esta oportunidad, el intercambio epistolar sirve no para iluminar la intimidad de la vida privada de Lezama, sino los diálogos e intercambios entre ambos, para así efectuar un análisis no lineal sino estratificado (Koselleck) del campo intelectual y literario del momento que permita pensar la cronotopía (Bajtín) y considerar las capas temporales, los diálogos e interrelaciones entre escritores, la simultaneidad discursiva y los movimientos que desarticulan toda perspectiva estática, cronológica, monológica y simplista.

En este sinuoso recorrido, Lezama fue ubicado como poeta del margen o como figura central del canon cubano, contrarrevolucionario o profeta de la revolución, elitista o expresión plena de una cubanía forjada desde el mito y la teleología, poeta hermético o utopista social, católico u homosexual, ortodoxo o heterodoxo, en un proceso que se desarrolló a lo largo de medio siglo y que aún no ha sido clausurado. A pesar de la sobreabundante escritura crítica y ensayística sobre su obra, la potencia poética lezamiana sigue resistiéndose al orden, a la perífrasis y a la conclusión. El fondo inapresable de esa potencia oscura, heterónoma y excesiva provoca y convoca a la creación. Leer y reescribir a Lezama Lima puede ser, aun hoy, un audaz imperativo crítico o poético.

Bibliografía

- AAVV. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poitiers: Espiral, 1984.
- Adorno, Rolena. “La ciudad letrada y los discursos coloniales”, *Hispanámerica*, año XVI, núm. 48, Estados Unidos: 1987.
- Arcos, Jorge Luis. *La pobreza irradiante*, La Habana: Letras Cubanas, 1994.

- Álvarez Bravo, Armando. "La novela de Lezama Lima", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, t. 1. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Barradas, Efraín. *La revista Orígenes (1944-1956)*, Thesis Princeton University. Versión microfilmada, en Benson Latin American Collection Microforms, film 13,328, 1978.
- Barquet, Jesús. *Consagración en La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami: North-South Center, Univeridad de Miami, 1992.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Bernabé, Mónica et al. *El abrigo de aire*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Buckwalter-Arias, James. "Discurso origenista y Cuba postsoviética", en *Encuentro de la cultura cubana* 36, 2005.
- Calomarde, Nancy. *Escenas de lectura y escritura (Sur y Orígenes: fragmentos de un diálogo oblicuo)*, Córdoba: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- Chiampi, Irlemar. "Tropos en el trópico: Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros", en *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*. Tome 2 - *Poésie, théâtre, chanson, essai*. América: Cahiers du CRICCAL, núm. 18, 1997.
- "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno", en *Criterios*, nº. 32, La Habana: julio-diciembre, 1994, on line.
- "La historia tejida por la imagen", Introducción a José Lezama Lima. *La expresión americana*, Ed. I. Chiampi. México: FCE, 1993.
- Díaz Infante, Duanel. *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid: Editorial Colibrí, 2009.
- *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí, 2005.
- Espinosa, Carlos. *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Fernández Retamar, Roberto. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana: Orígenes, 1954.
- "Orígenes como revista", *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 49, 1994.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*, La Habana: Unión, 1997.

- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1975.
- Moraña, Mabel. "De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América", en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas: Monte Ávila, 1994.
- *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cuba España, 1999.
- Pereira, Manuel. "Las cartas sobre la mesa", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, t. 1, Madrid: Fundamentos, 1984.
- "El curso Délfico", en José Lezama Lima, *Paradiso* (ed. crítica Cintio Vitier), Madrid, París, México, Buenos Aires: Archivos, FCE, 1996.
- Prieto, Abel. "Confluencias de Lezama", en José Lezama Lima, *Confluencias*. Selección de ensayos, La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Ponte, Antonio José. "Un seguidor de Montaigne mira La Habana", *Matanzas: Vigía*, 1985.
- *Las comidas profundas*, Angers: Deleatur, 1997.
- *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1995.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami: Universal, 1998.
- Salgado, César. "Orígenes ante el Cincuentenario de la República", en A. Birkmaier y R. González Echevarría (Comps.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid: Colibrí, 2004.
- Santí, Enrico Mario. "La invención de Lezama Lima", en *Vuelta*, México: 1985.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: FCE, 1987.
- Vitier, Cintio. "Un libro maravilloso", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas. Serie Valoraciones, 1970.
- *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, La Habana: Orígenes, 1948.

- . *Cincuenta años de poesía cubana*, La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- . *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Letras Cubanas, 1970.
- . *Este sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, La Habana: Unión, 2002.
- . *Para llegar a Orígenes*, La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- . “La aventura de Orígenes” en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz. “Respuesta a Armando Álvarez Bravo”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, t. 1, Madrid: Fundamentos, 1984.

INTERPELACIONES AL CANON LEZAMIANO