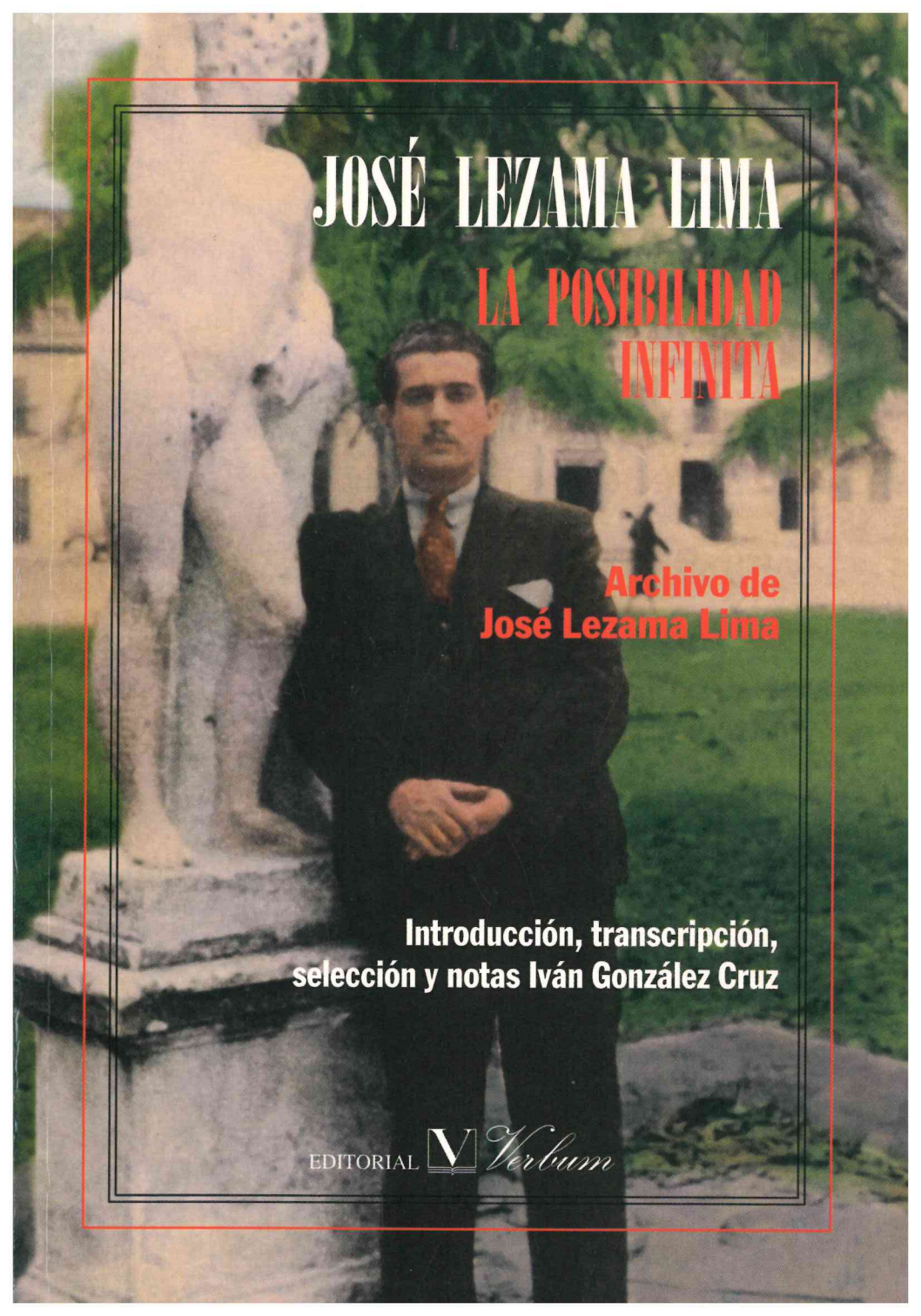




JOSÉ LEZAMA LIMA

**LA POSIBILIDAD
INFINITA**

**Archivo de
José Lezama Lima**

**Introducción, transcripción,
selección y notas Iván González Cruz**

EDITORIAL  *Verbum*

LA POSIBILIDAD INFINITA
ARCHIVO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

JOSÉ LEZAMA LIMA

La posibilidad infinita

Archivo de José Lezama Lima

Introducción, transcripción, selección y notas
Iván González Cruz

© Herederos de José Lezama Lima, 2000

© de la edición y de la Introducción:

Iván González Cruz

© Editorial Verbum, S.L., 2000

Eguilaz, 6, 2.º Dcha. 28010 MADRID

Apartado Postal 10.084, 28080 MADRID

Teléfono: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59

E-mail: verbum@globalnet.es

I.S.B.N.: 84-7962-172-9

Depósito Legal: M - 33243 - 2000

Diseño de cubierta: Pérez Fabo

Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.

Printed in Spain / Impreso en España por

TG Tecnología Gráfica

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

A Cuba, en la lejanía

ÍNDICE

Prefacio	11
RENACIMIENTO DE JOSÉ LEZAMA LIMA.....	13
CUADERNO DE APUNTES (1939?-1958?)	31
TEXTOS INÉDITOS	
Vida del anillo.....	215
El diálogo de la lengua.....	217
Discurso sobre la paradoja.....	218
TEXTOS RECUPERADOS	
Tiempo negado (1935)	225
Víctor Manuel y la prisión de los arquetipos (1937)	231
Inicial (1937)	233
Fundación de un estudio libre de pintura y escultura (1937)	235
Las artes plásticas (1950)	237
Un cuarteto de Julián Orbón (1952)	239
De nuevo, Arístides Fernández (1958)	242
Tránsito de Juan Ramón (1958)	248
Oscuridad vencida (1958)	251
Juan Ramón y su integración poética (1958)	254
La mano de Alfredo Lozano (1958)	262
La mano de Alfredo Lozano (1958).....	266
Relieve de fuentes (1958)	269
Grave de Antonio Machado (1959)	272

García Lorca la alegría de siempre frente a la casa maldita (1961)	275
René Portocarrero (1965)	281
Carlos Manuel de Céspedes (1969)	283
Introducción a la Esferaimagen (1969)	286
Relaciones de Armando Álvarez Bravo (1971)	290
Alegría en la pintura (1972)	292
Imagen de América Latina (1972)	294
Prólogo (1974)	302
José Ángel Valente: Un poeta que camina su propia circuns- tancia (1976)	305
Dos cartas de José Lezama Lima a José Ángel Valente	308

PREFACIO

Una prolongación del espíritu investigador del volumen *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (Madrid, 1998) se encuentra en esta *Posibilidad Infinita* que nos inicia en un nuevo mundo del autor de *Paradiso*. Este libro se abre con el inédito *Cuaderno de Apuntes* (1939?-1958?) de José Lezama Lima. Su contenido le otorga una importancia excepcional porque en él se halla el fundamento para entender su sistema poético del mundo como un aprendizaje en la cultura. La concepción de este *Cuaderno de Apuntes* es similar a la de su *Diario* (1939-1949), y acaso estamos en presencia de un nuevo lenguaje de la palabra confesional. ¿Qué es un diario sino una constante interrogación del ser, una afirmación del *yo* frente a la *nada*? Lezama nos facilita aquí la interpretación de su vida y su obra en un espacio de realización de la sabiduría. Los pensamientos, apuntes, ensayos, cartas y poemas de este nuevo hallazgo de José Lezama Lima, concurren a demostrarnos que se trata de otro *Diario*, más secreto que una definición. De él queremos destacar, dentro de sus muchos tesoros, el *Programa de literatura española*—pp. 60-80—y la primera versión del poema *Dador*—pp. 167-209—que nos darán una renovadora comprensión del quehacer lezamiano. Una segunda sección la constituyen otros textos inéditos escritos entre 1931 y 1932 que forman parte de la naturaleza de la libreta de poemas *Inicio y Escape*, publicada parcialmente en las ediciones que se han realizado de su *Poesía Completa*. *La posibilidad infinita* culmina con una reveladora compilación de ensayos de Lezama que vieron la luz entre 1935 y 1976, y que en su gran mayoría, no fueron recogidos en libro.

Deseo dejar constancia de mi gratitud a los siguientes amigos por la ayuda en la revisión de citas en otros idiomas: Cintio Vitier, María Poumier, Carlos Campa, José Joaquín Serrano García, Diana María Ivizate González, María José Gil Mendoza y Antonio Alfaro López.

En todo momento se ha respetado la ortografía de los manuscritos originales, y cuando nos hemos decidido a incorporar algunas notas necesarias, se ha mantenido una norma de símbolos que a continuación describimos:

- ... *pág.* ... Indica separación de páginas. Se respeta el orden encontrado en el manuscrito original.
- (?) Palabra de dudosa lectura en el manuscrito.
- [] Se interviene sobre el original agregando palabra o comentarios que no están en el manuscrito.
- ()¹ Puede indicar tachadura, acotación, o variante visibles en el manuscrito.

Los subrayados del manuscrito se consignan en cursiva.

Quede así la escritura como una configuración del universo que gravita siempre en compañía del poeta y una derrota de este tiempo de soledades.

IVÁN GONZÁLEZ CRUZ

RENACIMIENTO DE JOSÉ LEZAMA LIMA.

I. DISCURSO DE PERSÉFONE

Esta es la metáfora innombrable, la escritura presentida, el ser de un hombre que logró devolverle a la naturaleza, la vida, el asombro de un indicio de amor. Regresar a las posibilidades trascendentes del desafío, convertir la inspiración en alabanza, y crear, lleno de júbilo, el caudal de todo éxtasis, esa alegoría del universo de la promesa, es volver a empezar el tiempo de la palabra donde la historia adquiere un destino y la voz el paisaje de lo desconocido. Todo acto inaugura una cuantía, la pretensión de ir más allá de la dicha. El devenir se hace así de avatares ancestrales que destacan su decadencia y delirio. Nacer significa entonces una audacia, la fundación de una finalidad fugaz y asombrosa que fundamenta la danza eterna de la parábola hacia la ganancia infinita de la luz. No hay existencia sin anticipación, sin ese ademán que invoca la necesidad de realizarnos en la libertad de la mirada que revela el perfume del misterio, ese impulso que nos define y abisma. La imagen cifra allí la celebridad de las cenizas que no alcanzaron la curiosidad del viento, esa música de extraña quietud que confunde el asombro con la inocencia del extravío. La duda, los caprichos de la sospecha, pueden llevarnos a otra irreverencia: borrar la paz del desierto. Ese es el peor castigo, la confusión de la verdad. Desvanecer la claridad compartida por los despojos de la perplejidad impone la costumbre autocrática del verdugo que sólo sabe de confidentes y bufones. Triste mundo aquel donde la justicia se hace rito y el poder ceremonia.

José Lezama Lima trae con su verbo la fuerza del hechizo y la provocación del has-tío. Él fue en el pasado siglo el guardián de una humanidad palpitante que anheló la soberanía del rapto frente a la precariedad del vacío. Nadie como él hizo de la expresión un acontecimiento de la utopía. Su obra abarca el sobresalto y el umbral del laberinto. Legítimo Lezama, su nombre significa ya una certeza, una conquista de la estación secreta. La distinción del poema adquiere con su aliento una resonancia que prevalece por la capacidad de incorporar la rebeldía de la pasión y el orgullo de la letra. Él nos propone otra claridad, una gravitación, la levedad del símbolo. En "El nacimiento o hasta la paz interior" (1949) advertirá:

"Así es que por la secularidad, el nacer vuelve a repetir los designios y gracias de todo nacimiento, y todo nacimiento por los ungüentos de la misma gracia se vuelve hacia su renacimiento. Ya parece que en cada nacimiento, por gracia de aquel auroral y único nacer, se cumplen los destinos de muchas sangres y estilos, que así pueden hacer de una confluencia una configuración".

El horror a la muerte despierta en él una plenitud, la identidad de una aventura que se añora, una voracidad por intentar el presagio que no cumple su inexorable con-

dena. Poco podrá ofrecer el instante si la voz verifica su sombra alucinada. Él, Lezama, sabe que entre el límite y la vastedad, el reino del silencio recobra su privilegio. De ahí que en carta a María Zambrano años más tarde, en 1974, declare que “nacemos antes de nacer y morimos antes de morir”, porque la causalidad de cualquier advenimiento está ya decidida en la incandescente transparencia de los orígenes.

El ser se trasluce en Lezama como una emanación que restaura el señorío de una voluptuosidad reminiscente. La raíz de esa exigencia telúrica transfigura el azar en ofrenda, en una invitación para reinventar el sueño errante de la eternidad ausente. La tragedia del ser consiste en proclamar un porvenir inefable lleno de irreconciliable espera. En “Preludio a las eras imaginarias” (1958) describirá el viaje fabuloso que compromete a la imaginación y encarna la realidad auroral del mito:

“...La identidad que es la extensión crea el ser, como la extensión crea el árbol. Pero todo ser es ser causal, busca ser causal, para diferenciarse de la sucesión en la infinitud. Pero el ser es ser causal, como el árbol es bosque. La causalidad es como un bosque... dominado”.

El intervalo en que transcurre el enigma y la ficción engendra la excepción, la elegancia de la escala que fustiga el imperativo de la imagen. Como una verificación de la voluntad primera de la floresta llega el sacrificio, la palabra, la sentencia que ejerce y proclama su profecía: somos apenas el reclamo de una ilusión. La palabra es una temeridad insondable, una renuncia postergada que subyuga y nos consagra a ser la locura de la llama. En su matiz sediento, puede ser gratificante y genésica, una destilación germinativa que se desprende de su impaciente clamor por no transformarse en un caduceo fugaz. En 1940 interroga Lezama:

“...¿La palabra es idea o imagen, reflejo de nuestro cuerpo –logración– o es motivo o momento de entrar en lo originario e insoluble –frustración?”

La modernidad ha desterrado la fijeza de la forma, la perfección de la flor, la austeridad del verso. Lezama es consciente de una tradición que prefiere reducir el testimonio del poema a la irreverencia del rencor. Triste ornamento el de la queja anochecida, vaciada de esplendor. Pierde su opulencia la herejía si el olvido reemplaza la evidencia de estar y ser una transpiración que canta el lucimiento del signo. Así, la oscuridad del juramento impide la leyenda. Por eso “borrar de las palabras su transparencia y su eco es característico del hombre contemporáneo”. Falta duende, como bien vio Lorca. El espíritu vive de amor y la época secuestra su encanto. Un sinfín de sensaciones quieren anunciar otra creencia. Lezama perseveró en su método de edificar la senda que ilumina y acompaña. En el *Diario de la Marina* publicará en 1958:

“...Toda palabra de verdadera creación, es siempre nueva. La expresión no puede ser nunca una sombra, sino lo más vivo. Todo verdadero creador descubre nuevos paisajes, nuevas regiones, la penetración en la tierra extraña, de que ya hablaban los salmos de David. De ahí la falsedad de toda vuelta, de los retornos, de los cansancios que se quieren recostar en lo ya alcanzado”.

Esa es la melodía. Nietzsche la infundió, él, que creyó una vez en el *eterno retorno*, también sufrió la agonía de la razón.

Lezama, con una irradiación pitagórica, comprendió la palabra como una progresión hacia el misterio, una síntesis *divina* participada en la respiración, a través de la cual, "nos expresamos en un lenguaje oculto y maravilloso". Ella vaticina la supremacía del ideal, la vibrante constatación de una presencia íntima, interrogante, que no se manifiesta. Soterrada y encendida confiere al mundo la dignidad esplendente de la alborada. La virtud atrae sus reflejos y devuelve la proverbial realización de la potencia unánime. Dadora de luz, gesta una metafísica del ser. En 1969, Lezama asevera que "la vida no es una intensidad, sino una sucesión bostezada, un silencioso desgarramiento". Todo deviene en una adivinación de la parábola, en artificio que canta, en lo sombrío, su disentiimiento porque no concibe la hipóstasis de la esfera y la cruz. Es el afán volcánico de la virtud coral quien celebra la hipérbole del sol. "La voluntad, dice Lezama, es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética".

En 1937 cristaliza en Lezama la vehemencia de un deseo inexorable por derivar el ensordecedor reclamo de la angustia. La frontera de la nada provoca la sublevación de la ley. La ortodoxia del tiempo cede a la imponderable incitación del espíritu:

"...Cuando la búsqueda del destino individual marcha paralelizada con el desarrollo fáctico del destino histórico, la obra artística es como un desarrollo de círculos concéntricos en que todo está justificado".

La comprobación del rapsoda está en no remontar la órbita intuida donde la inmensidad de la esperanza se bifurca. Los requiebros de la escala no deben interrumpir la experiencia del poeta donde se decide lo increíble. Se finge la herida para evitar la traición de la noche. Discernir entre el ensueño y la sombra esclarece el viaje. Habitar lo imposible, salva.

No se entenderá la eficacia de José Lezama Lima sin comprender su expresión como una totalidad exegética. Él inició la reconquista del espíritu desde la soledad de la historia. Fue su *Diario*, el 24 de febrero de 1945, el lugar escogido para enfrentar la desidia e integrar la irrefrenable claridad de otras concurrencias:

"...En el mundo actual los verdaderos espíritus esenciales, se sienten en inactividad; la verdadera dirección del espíritu es invisible".

Se ha desconocido siempre a los precursores. Ellos han aceptado el presente en dimensión de futuridad. Cuando la época despierta, ya es demasiado tarde. Recién comienza la pesadilla. Cada crítico predice su funeral sin persuadirse del nacimiento del poema. Prefieren la canción preterida: al asentar, evaporan; al precisar, prohíben. La fatalidad del crítico es no serlo. Rechazar sin elegir es su regalía. La dialéctica de la crítica es el sepulcro. De esta forma, la pasión permanece, la mentira pasa. Lezama en 1942 había glosado:

"Lo propio del sofista, según Aristófanes, es inventar razones nuevas.

Procuremos inventar pasiones nuevas, o reproducir las viejas con semejante intensidad”.

Trocar lo ostensible en impalpable vía adquiere en Lezama los destellos de un cosmos imprevisible. No le inquieta la complicidad de lo posible con el abatimiento de la ausencia, sino los escarceos de lo efímero, el forcejeo de lo deleznable. Él hizo suyo el crecimiento de lo múltiple, la obstinación del sonido, el dilema del péndulo. Su predominio es partícipe de la penetración del contorno. La pugna de las ruinas por sofocar la visión es suplantada por el velo de un convite augural. La invocación de la máscara, el deslizamiento de la apariencia, los devaneos del espejo, constituyen su perplejidad. La dificultad de José Lezama Lima es su diferencia. Así, en el ensayo “La dignidad de la poesía” (1956), Lezama introduce el vínculo entre la novedad y la circunstancia:

“...Si la mayor realidad no es el pensamiento mayor, tendrá que ser otro pensamiento mayor. Si el pensamiento mayor no lograba crear una realidad, la posibilidad infinita de la sucesión del pensamiento mayor llegaba a crear la realidad”.

La proliferación de una inteligible armonía coexiste en el alma del universo. La percepción de una cortada desnudez o la resistencia del acto no podrán impedir el encuentro de la visión y el recuerdo. La elegancia del movimiento no excluye la fijeza del vuelo. La ventura de la hipérbole es su lección. En “Confluencias” (1968), del libro *La cantidad hechizada* (1970), Lezama explica:

“...Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría”.

La cercanía astral de la impresión y el regocijo de la simiente afianzan su creencia en la otredad de la extrañeza. El rendimiento de la duda, la obscenidad del caos, completan el relieve de la figura y recobran el espacio invadido. La enfática indolencia de la zozobra suma su derrota al desamparo de la posesión. La proximidad del peligro, el protagonismo del *logos*, se resuelven en una impaciente predilección por la sustancia de la *poiesis*. La paradoja del poeta subyace en la humildad de los dones, en la germinación de la vivencia. El dominio de su metamorfosis lo convierte en Dios y nadie. En carta a su hermana Eloísa explicita:

“...La realidad y la irrealdad están tan entrelazadas que apenas distingo lo sucedido, el suceso actual y las infinitas posibilidades del suceder”.

La ortodoxia y el absoluto del paradigma se interponen en la distancia a la devastación del arquetipo. Cualquier vestigio de certidumbre semeja el desolado rostro del paraíso. También la materia, el fragmento omnisciente, encierra la anécdota, el reverso del ángel. Hay que sortear la solícita sencillez del sortilegio, el tortuoso semblante de la súplica. Una vaga tentativa lleva el mensaje profano del simulacro y nos precipita a la servidumbre de lo vulnerable. La vicisitud sacrifica el triunfo del vidente. ¿Cómo no aproxi-

marnos al Lezama anfibológico con esa seguridad del nigromante que rompe el maleficio y abandona la petición en joya cautivada? El peregrino añade su séquito de sublimes sofismas y apresura el aislado rumor que se teje en la mirada. La solemnidad de la sentencia poco importa. La analogía de la razón y el emblema no sellarán la opacidad, el subterfugio. No obstante, la travesía, la otra culminación, envuelve el demonio de la huella. En 1968, al ser entrevistado, admitió Lezama:

“...He sido un solitario que cultiva el diálogo con fanatismo... Participo, converso, me paro en la esquina y miro en torno, pero sigo siendo un solitario. Creo que la compañía robustece la soledad, pero creo también que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en el muro...”

El arcano de esa inmanente luminosidad traduce el espacio. El hombre puede transfigurarse en una resuelta adivinación, en un tributo de la secularidad y la quimera. El rumbo, la avalancha, la réplica, se centran en la constelación del madrigal y la cifra. En ese estado la naturaleza que ciñe comparece en su absorto, y como un prodigio, se humaniza:

“...:Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza’; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida”.

Otra vez el tiempo como una deidad creadora e inacabada, surge de la entrevisión y avanza cercenando el cuerpo, rehaciendo sus líquidas prisiones, dictando el vacío. La ultrajante fluencia acude para destruir la ubicuidad de la imagen. Pero el triunfo de la *sobreabundancia*, aquello que Lezama asimiló como una *cortesía*, un *acto de bondad*, interrumpe las furias, el lamento de la caducidad. El paisaje configura la forma, regala la cita de lo órfico y las ruinas. El acecho de su poderosa gravitación recae sobre una finitud inexistente. La fugacidad decapita el tiempo. La ansiedad del ser por emancipar la enervante astucia de lo sibilino anega la marcha de lo simultáneo, y libera, con esa lozanía más, la frustración de lo encadenado a lo subrepticio. Puede florecer de esta manera la ocasión donde el nacimiento no reproduce la vida. Lejanos jardines en los que la inmortalidad duerme porque no hay eternidad en el instante de lo eterno. Cada existencia repite lo desconocido. Testigos de la luz, el mar y el amanecer excusan a la muerte.

El voto ratificante de las parcas, intimida la levitación de la carencia. En lo recóndito, la grandeza del jeroglífico consiste en perdonar al heresiarca. La insignia del juglar dignifica el letargo, el mensaje intempestivo que disimula la orgía de la borrasca. Una rigurosa sobriedad devora y acaricia la espiral que viaja entre la omisión y el yugo. Esa fragua indetenible de los símbolos no es el contrapunto del verbo, la conjura del poeta, sino las delicias de la reliquia que se sabe aborrecida y deseada. La novela transcribirá el

gesto insolente de lo hierático. En *Oppiano Licario* (1977), el azoro nos interna en la ironía de lo originario:

“...Lo que yo había llamado observación, punto de las piedras preciosas en su destello, transparencia, eran la nada y la imagen, la muerte y la no interrupción. O eran tal vez la misma cosa, la nada era el reverso de la totalidad, cada destello era un sumando, cada observación era una potencia cuya velocidad inicial se hacía uniforme e infinitamente acelerada”.

Lo onírico puede arribar ahora como una instancia o una gravedad de la conjura porque para Lezama era mejor entrar “en el sueño del que le interesa estar siempre despierto”. Los halagos de lo atávico no obtienen aquí su recompensa. Intensificar la desmesura conviene a la huida. El grito escinde la circularidad de la queja. Son muchas las argucias del inquisitorial refinamiento. La libertad no padece los excesos de lo impasible. Ella enmudece la filigrana del ensalmo. Devora y ensombrece el tedio del poder. La transgresión del abismo permite el crimen. Se confluye hacia la farsa cuando no se desmascara lo imperioso. La lujuria del progreso reintegra el ostracismo.

José Lezama Lima no desconoció el espejismo de las dictaduras. Muchas fueron las circunstancias que lo determinaron a la resolución ineludible. Su lealtad a la creación, un deber poético, le mantuvieron alejado de la geografía política cuando no estuvo en el ámbito de unos *cotos de mayor realce*. En disímiles escritos traslució su desprecio al despotismo. Recordemos entre ellos “La intelligentsia se defiende contra el poder” (1939)¹, los apuntes que merecieron en su *Diario* (1939-1949) la visita del monarca Francisco I al taller del escultor Benvenuto Cellini², o el sincerismo de su epistolario publicado en *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*³. Más que el escarnio y la diatriba, en ellos reluce una ética del destino. Sin embargo, sería en *Orígenes*, en su editorial del primer número de la primavera de 1944, donde Lezama alzaría el perfil del liberalismo hasta el rango de la justicia vehemente, de la rebelión lírica:

“...La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos o a su frustración, ya partiendo de su yo más oscuro, de su reacción o acción ante las solicitudes del mundo exterior, siempre que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apatía del americano”.

¹ Véase en: *Credo*, año I, número I, octubre de 1993, p. 26; y en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 268.

² Esta anotación de Lezama corresponde al día 9 de septiembre de 1940. En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, número 2, mayo-agosto, 1988, p. 122.

³ *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, de José Lezama Lima, edición comentada e introducción de José Triana, prólogo de Eloísa Lezama Lima, Madrid, editorial Verbum, 1998.

La historia jamás ha impugnado al poeta. La liturgia de las sombras es la república del tirano.

II. LA ESCRITURA DE LA LIBERTAD

José Lezama Lima se sintió fuertemente atraído por la claridad misteriosa del trópico. En una de sus cartas del año 1968 se hacía eco de “esa luz nuestra que forma, destruye y se hace ambivalente”. Su sistema poético del mundo irradia esa aspiración de acrecentar y filtrar los claros de esa luminosidad, el vencimiento de una opacidad que no cesa en su ordenación. La gesta de Lezama no consistió en sumarse a los combates entre la metafísica y la renuncia, sino en divisar los males de nuestro tiempo. Sus avisos irían adquiriendo con el transcurso de los años una dramática constatación. El 29 de febrero de 1940 las páginas de su *Diario* acogían unos extraños pensamientos llenos de inquietante futuridad:

“...El hombre ya no sólo no se deja matar por ninguna idea. Lo que es más horrible por ninguna de sus pasiones llegaría hasta la muerte. ¿Son ideas, sus pasiones?

Cuando hoy los manuales nos afirman que desde Lucrecio y Virgilio hasta la aparición del Dante, estuvo la humanidad carente de un verdadero gran poeta. Nos es imposible rechazar esa verdad innegable. Soportad pues esta otra afirmación radicalísima: el hombre de hoy está exhausto, tardará por lo menos cuatro siglos en volverse a llenar de nuevos cantos y de fervor.

El arte de hoy es crítico, sintético. Ninguna gran pasión. Una de las tonterías más frecuentes: decir que nuestra época es tan grande como el Renacimiento”.

Una absurdidad escatológica aborrecía el espíritu de lo moderno. Nadie parecía escuchar esa corriente mayor de ideas y realidades que provenía de la historia como metáfora y conocimiento. El hombre apenas sobrevivía en su miseria espiritual ávido de una consciente ignorancia. La secularidad no sólo empobrecía el ideal, sino que negaba la extensión de sus veracidades. La antigüedad de una sabiduría clásica era reemplazada por la indigencia de lo anónimo. La perversidad de una erudición insustancial era preferible a la exhortación de la escala. La euforia contra la inteligencia generaba una fundamentación de la incultura. Humanismo y ciencia empezaban a ser la religión de los profanos. Una dinastía de la imbecilidad suficiente proclamaba su necesidad embalsamada. Triunfaba la era del analfabetismo ilustrado. En “Loanza de Claudel” (1955), del libro *Tratados en La Habana* (1958), había observado Lezama:

...“Ciega para las verdades reveladas, nuestra época se adensa y magulla para recibir unas cuantas verdades que han procurado avivar su cuerpo de ceniza, su árbol de llamas secas”.

En este mismo año, en “Mann y el fin de la grandeza” (1955), resonará la voz desolada:

"...es innegable que nuestros días conllevan una crisis de lo germinativo. Parece una sustancia, que cansada de soportar sus antítesis, comienza a extinguirse".

Frente a este baldío panorama del mundo contemporáneo, Lezama opone el acto asimilado como un cuerpo *creador y primigenio*. Él moviliza la vida hacia un punto mágico en el que nos disponemos a rivalizar con una ontología de lo no manifestado. La acción se erige en un espectro tutelar que custodia nuestros pasos hasta reducir el miedo y la melancolía en un himno inagotable. Ese *descubrir y ser descubiertos* concede a su poética del acto una autenticidad inmensurable. En "Juan Ramón y su integración poética" (1958) había destacado:

"...El acto, que en poesía tiene que mantenerse dentro de las posibilidades del rayo inefable, actúa sobre lo diverso impuro, lo incompleto sombrío, lo desusado que nos rebasa, para obtener, al extinguirse su oro quemante, una palabra que ha recorrido todas las mansiones, o una sentencia siempre oscilante entre su incumplida veracidad poética y su afincada media sombra o cuerpo gimientes".

La verificación de su reino favorecía un descendimiento, un remontarse a una incesante denominación de la alegoría. Su expansión convocaba el hechizo. La afición natural del acto antecedió la *sobreabundancia* y estructuraba la *sobrenaturaleza*. Su esencia más que prefigurar, ordenaba el espacio. En 1968 Lezama escribe:

"Pero el hombre no sólo germina sino también elige. Yo subrayaría la semejanza entre esos dos hechos que son para mí igualmente misteriosos, pues al elegir damos comienzo a un nuevo germen, sólo que como está en más directa relación con el hombre, le llamaremos acto".

El acontecer y el acto se transustanciaban en conciencia cuando la unidad de sus impulsos rehuían el tedio de lo absoluto. Mixtificar la circunstancia era usurpar su propensión a lo primordial y exuberante. El obstáculo era un pretexto para compensar sus posibilidades ocultas. El acto como sustancia, centro invadido de lo inefable, precisaba una articulación capaz de aunar la dimensión y el símbolo. Ese puente es construido por el *eros del conocimiento* y el *azar concurrente*. En una de sus colaboraciones en el habanero *Diario de la Marina*, recordadas ya como un hito en la historia del periodismo y de la amistad poética entre José Lezama Lima y Gastón Baquero, en el texto "Día de los Enamorados o bailar en el fuego" (1950), Lezama había esbozado la silueta del *eros del conocimiento*:

"Aturdido, y aún con irritación secuestrado, por la diversidad, comienza en el hombre el Eros de conocimiento, el deseo de conocer, de precisar por la Venus, hija de Júpiter y de Diana, donde él pueda expresarse..."

A partir de este momento, el amor, más que sentimiento, se hace categoría en la obra de Lezama. En este sentido, *lo inesperado*, su "todo azar es en realidad concurrente", perfila la aprehensión de la enseñanza en el aprendizaje del hombre. Cultivar una sensi-

bilidad inteligente consolida el ser. En 1947, en el epistolario que dirige a José Rodríguez Feo, codirector junto a él de la revista *Orígenes*, Lezama comienza no sólo a madurar una certera crítica respecto a la acuciante formación del individuo, sino que va lentamente sembrando las condiciones para un renovador programa donde plasmaría lo que llamó el *curso delfico*⁴. La asfixia por una universidad que anulaba el pensamiento creador le induce a denunciar en una carta de enero de 1948:

"...Lo universitario, que ha dejado de flotar en el tiempo, para construir edificios y agrandar laboratorios. Un ordenamiento universitario es gratuito y tiende a un estatismo risueño y nemótico. Existen más datos sobre las ruinas de Cartago y el llanto de Mario sobre su piedra melancólica, que sobre los paseos de Keats o el sopor de De Quincey. ¿Cuándo llegan entonces los profesores? ¿De qué se enteran? Soñamos con eruditos, desde Sainte-Beuve a Thibaudet, que puedan señalar una esencia cuando se integra o una corrupción que se deshilacha y muere".

Lo mañanero, la sorpresa innovadora, no ha encarnado como un temperamento, un modo de ser de la condición universitaria. La negación de la sabiduría es la afirmación de lo universitario. De todas partes los silencios enmascarados, las miradas torcidas ante el cinismo preceptivo del claustro disecado. Un discipulado plañidero y adulador resulta de la estacionaria vía que ceba y eterniza la pedagogía de los saurios, esa castrada tribuna de la democracia de la idiotez. Para Lezama y el pintor francés Paul Cézanne, la educación *es cosa más de modular que de modelar*. La muerte de los orígenes retardaba la llegada de otro horizonte universitario. Ese mensaje, la necesidad de la última palabra, había decidido ya su largo diálogo con el tiempo. Por eso el magisterio de Lezama se sustenta en la lección debatida, en una verdad derivada. Él mismo nos diría a través de uno de los personajes de su novela *Oppiano Licario* (1977):

"...yo preferiría para excepcionar la mañana que me regalase un secreto más que ocultase un misterio, pues hablar es después de todo un misterio que se convierte en un secreto que se comparte, aunque es innegable que cuando un secreto está, yo diría, bien conversado, vuelve a ser un misterio".

El estudio de las fuentes primeras del saber le sitúan en la senda de los fundadores. Heredero del gusto y la elegancia grecolatina, quiere una forma prístina, un lenguaje primigenio. En 1956 había dilucidado:

⁴ Acerca del *curso delfico* pueden consultarse los siguientes textos: *El curso delfico*, José Prats Sariol, revista Casa de las Américas (152): 20-25; sept.-oct., 1985; *Estancia de José Lezama Lima*, en: *Lezama Lima*, de Iván González Cruz, Madrid, Ediciones del Orto, 1999, p. 45; "El tiempo del poeta", en: *Álbum de los amigos*, de José Lezama Lima, transcripción Diana María Ivizate González e Iván González Cruz. Introducción y notas de Iván González Cruz, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, p. 17; *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, de Iván González Cruz, Valencia, 2000, pp. 101-104.

"Hasta que el lenguaje no adquiere su unidad formal, en el sentido de visibilidad, la sociedad no puede presumir de su existir dentro de lo histórico, hecho transmisible por la existencia de un ceremonial, por su dominio sobre la semejanza espacial, que da un estilo en el vivir, y por las sutiles maneras en que ese milagro, de forma y ceremonial, de lenguaje y sociedad, se decide a organizar su resistencia frente al aluvión temporal. Pocas sociedades pueden presumir de haber alcanzado una forma, una visibilidad en el lenguaje".

El idioma de José Lezama Lima nos devuelve un paraíso de posibilidades. Su verbo crea paisaje, nos exime de un apócrifo idealismo de lo real. La fascinación de su obra pertenece al nacimiento de la expresión. El ímpetu de ese *más* audible que nos desvela en su escritura, procede de una consecuencia, el pacto del ideal con la vida. Lezama no impresiona por la fuerza de su imponderable metáfora, sino por acoger en su palabra un poco de nuestros secretos perdidos y abandonados en la edad primera. Él vuelve a congregarnos en el poema, ese fragmento de los mundos amados. En el ensayo que dedicó en 1967 al poeta cubano Juan Clemente Zenea, expone la vitalidad de una sensibilidad clásica a la que perteneció por derecho propio:

"...si 'conocer' un idioma ha de tener un bíblico sentido copulativo, de engendrar en el verbo, un gran escritor conoce el idioma mejor que un filólogo. Los grandes conocedores del idioma siguen siendo Quevedo, Gracián, Santa Teresa o Martí. Conocían el idioma desde su misterio, su raíz, sus imprevisibles progresiones y sus fabulosas analogías".

Jorge Luis Borges, otro de los grandes continuadores de esa tradición de la palabra, a su pesar, no entendió nunca ese *idioma*, el barroco, que no sólo es lo esencial de España, según Lezama, sino el fundamento de lo americano, *un arte de la contraconquista*. Pocos como Borges han estado tan dentro de la dignidad del barroco en el pasado siglo de América. En 1976, Lezama parecía recordarle el camino al autor de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Borges, un resentido del barroco, quedaba una vez más al descubierto. Lezama, con ese *ojo calmo del ciclón* y la alegría de nuestro *ángel de la jiribilla*, hace su rasguño en la piedra:

"...Y luego, un elemento del barroco nuestro es la *parodia de los estilos*, la burla de los estilos. En muchos de los elementos barrocos que pasan a nuestro acervo actual hay un innegable grotesco, una innegable burla, un androjo de lo que es realmente el estilo. Esa burla de los estilos europeos ha creado un verdadero estilo americano. No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo: y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos.

Hay que tener mucho cuidado, le repito, porque se insiste en el concepto de lo barroco y se le cuadra a cualquier *clown*, que vuela como pájaro desconocido que apareciera de nuevo".

Jorge Luis Borges murió creyendo que el barroco era una ficción, un *acto de vanidad*, sin saber jamás que él, Borges, el personaje, sobrevive como otro sueño de nuestro barroco, el *Aleph*, la contrarreforma de la palabra.

La prodigalidad de Lezama nos plantea la temática de las influencias. Un estudio hermenéutico de su obra nos sumerge en la vorágine del laberinto. ¿Quién fue, en realidad de poesía, su maestro? Como todo gran hacedor, Lezama desdibuja las fuentes, difumina el origen. Fue generoso con la posteridad al no deificar la significación de la dádiva. La vida no se debía a las verdades reveladas sino a la historia de lo inusitado. En disímiles pasajes de su producción literaria Lezama afrontó esta disyuntiva. En "Recuerdos" Guy Pérez Cisneros (1956) había alegado:

"...Gusto del señorío de las formas, no mostrarse esquivo con las influencias, sino devolverlas comprobadas en universalidad de intenciones. Así nos liberamos del terrorismo de las influencias, de la fobia de la europeización, de las sonricillas provincianas frente a la universalidad, manejadas con malévola astucia por los agentes macabros del resentimiento vernáculo. No basta lo vernacular de la sequía, como lo quiere los falsos pretendientes, sino del zumo súbito de rezumos lentísimos".

No obstante, es en el período que va de 1970 a 1975 donde Lezama desentraña sagazmente lo específico de ese dominio de la memoria sobre la voluntad. El aprovechamiento de lo sensitivo o la emoción no se pueden sopesar en términos geométricos, sino a través de una metodología sistémica en la que el espíritu como *logos* se pondera más allá de la cifra. La asimilación de lo cuantitativo y su metamorfosis en una cualidad tácita corresponde a lo imaginario real. La renovación de lo extemporáneo se consume por la superstición de lo verídico. La ficción de las apropiaciones nos reconcilia con una matemática del poema. De ahí el convencimiento de Lezama:

"El problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado. A veces una palabra, una sentencia apenas entreoída nos ilumina y logra configurar formas de expresión. Casi siempre lo que apenas conocemos es lo que logra influenciarnos, después volvemos, insistimos, adquirimos tal vez lo que los pedantes llaman conocimiento exhaustivo, pero ya eso no produce en nosotros resonancias ni vibraciones. 'Lo que se sabe no nos pertenece o no es nuestro', dice Elster, aquel pintor que aparece en Proust. En realidad lo único que logra influenciar al hombre es la cultura... En general un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias. Es tan ilusorio hablar de la influencia de Maurice Sc[è]ve sobre Mallarmé, como de la influencia del marqués de Saint-Simon o de *Las mil y una noches* en la novela de Proust. Las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas. Proust hace que se lean las *Memorias* de Saint-Simon o que se vuelva al sentido del relato en *Las mil y una noches*, como una consecuencia de un acto excepcional, pero desgraciadamente los profesores, que son los gendarmes obligados de estos temas, gustan más de las cadenas causales que de las iluminaciones".

En el sistema poético del mundo de Lezama un concepto reúne las perspectivas que provienen de ese dilema de las *influencias*. Es en la *imago* donde confluye la tempo-

ralidad, el pasado y el presente de cualquier advenimiento. Lezama confió a la imagen el sustrato de la vida. Ella representa el Gran Uno de la filosofía oriental, una totalidad en suspensión, vivificante, la dadora del ser y la nada. Sus leyes aseguran la armonía entre lo estelar y lo telúrico, la dualidad que encierra el bien y el mal como la declaración de un mismo signo. La imagen subvierte los enlaces causales y suscita portentosas estructuras que exteriorizan la inmediatez de su finalidad. El arquetipo y la figura, a través de ella, pierden sus irreconciliables contradicciones, y recobran su ancestral dominio en la edificante exaltación de lo fabuloso. Su contribución a la síntesis del modelo es un tributo, más que una costumbre. Poseer una imagen, significa vivir en el umbral del ensueño y la extinción de lo onírico. Su apología es un completamiento. Lezama, con el decursar de los años, asediado por el conjuro de la *imago*, irá cercando su deslumbramiento inevitable. En 1948, en el ensayo "Las imágenes posibles", aviva su inextinguible seducción:

"Y la imagen, al verse y reconstruirse como imagen, crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo. Pues solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento. Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas. Y la escisión de semejanza e imagen presupondría un cuerpo bordeado como un ejercicio en sus límites imposibles. Límite que sería un ejercicio, no la inocencia ni el don órfico del canto. Y como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija".

La imagen puede encarnar como una coronación de la belleza o una burla morfológica de lo sublime. Su avidez no limita el vértigo. Condescender con el misterio puede ocasionar una esquivia compañía si no estamos atentos a la impregnación del sacrificio. Alzada como espíritu objetivo, la imagen desciende en una filantropía iconoclasta. Ella no ambiciona ser soplo, sino recompensa, el cuerpo del acto. Su llegada reivindica la esperanza. Diez años más tarde, en 1958, Lezama divulga en el *Diario de la Marina* esa magnificencia, la fruición conquistadora de la imagen. La apariencia se ha apoderado de otra ortodoxia, la premonición conjetura una vastedad. La grandeza de la imagen no encubre su inocencia. Se deja oír su llegada como una alegría, un inconfesado fragor:

"...Pertenecer a una imagen es uno de los más provocativos destinos. Hacer de la imagen una divinidad que ordena, un padre que señala, una brisa que punza como una cactácea, es vivir un destino como una futuridad que regala su granada".

La imagen con su extensión participativa origina la historia y trasciende, en su hambre de recuerdos y misterios, la leyenda. Su corporeidad no depende de la incurción del espacio natural en un punto. Ella personifica el concierto de una marcha hacia lo fantástico. De ahí que una década después, en 1969, Lezama reflexione:

"Para mí no existe realidad ni recreación, hay imagen, es decir, creación. La palabra realidad de inmediato crea un dualismo, realidad-irrealidad, mientras que imagen y creación forman parte del uno indual".

La aventura de la imagen entrega una fineza, una actualidad. Su elección desconcierta la audible sombra de la infamia. Ella cautiva el maleficio, y acoge el mal como una indefinición del bien. Reconstruida y comunicada, la imagen es una íntima segregación del deseo en el alma. En "Las imágenes posibles" (1948) Lezama nos adelanta:

"En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido..."

Pero la intemporalidad de la *imago* no podía prescindir de esa filtración de la luz primera que es su aliento y sed de ansias:

"...La metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones, que entreabren tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad y donde la persona encarna la metáfora. El hombre y los pueblos pueden alcanzar su vivir de metáfora y la imagen, mantenida por la vivencia oblicua, puede trazar el encantamiento que reviste la unanimidad".

La obra de Lezama destila una crepitación, obliga a que se la crea como metáfora. La dicotomía entre la palabra que discurre y el ser que desfallece no consigue perturbar su *otro yo*. Si desdeña el desenlace entre el espíritu y lo pagano es porque diversifica los secretos mensajes en una excepción encomiable. La metáfora espuma el linaje. Su intrepidez la deja ondear en los confines de lo inenarrable y lo incondicionado. No se subordina al desconsuelo del epitafio o al dogma del prototipo. La metáfora anhela el engalanamiento de lo equívoco, la eminencia de su reflejo dividido. Una reticencia puede devolverle el desdén de la esfinge, la inapelable superficialidad del fetiche. Cuando la metáfora arriesga su silencio, recibe el espejo del andrógino, el arrepentimiento de la ciudad inmersa en su hastío. La afinidad entre metáfora e imagen propicia el poema. El verso sueña ahora la poesía, el poeta. El 25 de octubre de 1939 Lezama nos iniciaba desde su *Diario*:

"La poesía sólo es el testigo del acto inocente —único que se conoce— de nacer. En metafísica la continuidad del punto se vuelve linealidad, visible sucedido. En poesía el punto nunca se continúa. Es estúpida la frase madurez poética. Es imposible encontrarle un sentido".

La universalidad de José Lezama Lima se explica por el modo en que le confiere a la poesía una resolución integradora. Con él se revive la senda de los fundadores, aquellos que enardecieron el tesoro del verbo en busca de mejores tiempos. El ámbito del poema gusta refugiarse en una frontera donde el ser pueda pensarse y reemprenderse a

sí mismo. La travesía del verso no es otra que ese ir hacia lo que desconocemos y nos embarga. Más allá de la defensa o el espanto, la poesía nos recupera de la euforia o la náusea del asceta. La oscuridad de la angustia es relegada por la vocación vigilante, esa exquisitez que nos posee y conforta. En el texto "X y XX" (1945), del libro *Analecta del reloj*, asevera Lezama:

"...Entonces es difícil, pero ávidamente existente, la relación entre el tamaño de un poema y la forma como caemos en la muerte. Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte... Es decir, no hay el poema propio, sino una sustancia que de pronto invade constituyendo el cuerpo o la desazón sin ventura".

Tres años más tarde, en "Las imágenes posibles" (1948), Lezama descifra el ordenamiento del mundo del poema. La transparencia se avizora en el contraste, en el deslizamiento de otro antagonismo, la discrepancia del claroscuro frente a la acechanza de lo cegador. El acierto en poesía se debe más a las inconsecuencias de la luz que al pacto entre la sensación y lo sentido:

"La poesía, que es instante y discontinuidad ha podido ser conducida al poema, que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible. Si decimos tal vez que un cristal es agua dura o fija brisa, no es que intentamos detener el eco sino que intentamos una dualidad imposible como un águila y un toro que tirasen de una homérica carreta. Esa dualidad imposible, comparativa, hecha para un sentido hiperbólico, es la que mantiene la *liaison* de poesía y poema".

No obstante, la presencia de la poesía en el poeta adquiere su máxima pretensión cuando la imagen ocupa los procedimientos de la danza y relaciona la forma y el color de la memoria. El fingimiento, la crispación del artificio, es desplazado por lo especular. Se usurpa el duelo teocrático del ser y la nada por la vicisitud del amante. El 11 de julio de 1953, en carta al filósofo cubano Medardo Vitier, padre de una pedagogía del pensamiento lamentablemente silenciada, Lezama, en una confidente impulsión, deja ver el fondo de su mundo, cómo la naturaleza de las cosas, manifiestas u ocultas, se rinden ante la cita de lo poético:

"Procuraba yo en mis años de primera formación, seguir la línea clásica del saber de un poeta, preconizada por [L]a Fontaine, que se llamaba a sí mismo Polyphile, *'l'amateur de toute chose'*. Creía que la cultura del poeta era extensión en el sentido cartesiano, que después la metáfora reducía en una forma tan sorprendente, que era su primera metamorfosis. Pero desde hace unos pocos años me acontece algo, que al principio al sorprenderme me tundía. Sorprendo frases, actitudes, situaciones, donde lo irreal y lo real, lo sorprendente y lo reiterado, tienen el mismo valor indiferente, tomando tan sólo relieve por un fruncimiento momentáneo, por mirarme fijamente, o por quererlas aprehender cuando se escurrian. Leo esta frase: diez mil mastines tienen que ser alimentados, se me subraya y me llama, y ya me doy cuenta que me pertenece poéticamente. Visito una oficina y oigo: 'Dígame a Calderón, que

le entregue los sobres a la Srta. Avellana'. Quedaban para mí un calderón y una ave-llana, dispuestos a integrarse y a desaparecer en las primeras rondas de un 'ballet' ligero. Me sorprendían en su llegada, porque todavía no poseo el logos, el sentido poético en cuyo ámbito se aclaren y sitúen. Por eso, en las pocas cosas que he podido hacer, novela o poesía, ensayos o notas fugaces, siempre he partido del sentido poético, mundo que es para mí tan necesario como la numismática o las excursiones por el desierto, los cables soterrados o el ceremonial inglés".

Este es el acento que guiará otro texto también decisivo para el conocimiento del sistema poético de Lezama. Su elocuencia, ese querer llevar nuestro espíritu al punto de la inteligencia, la ocasión en que era concebido el poema, se repite en "Preludio a las eras imaginarias" (1958) del libro *La cantidad hechizada* (1970):

"Estoy en un café, de la mesa donde están aposentados los jugadores, sale una voz: 'Todo el que tiene una novia china, tiene buena suerte'. En seguida, nace un verso, de la raíz de los versos que nos gustan: 'Novia china, buena suerte'. Me parece realmente deslumbrante. Fue la voz tan sólo lo que oí, porque cuando me fijé en el grupo, observé que me era imposible precisar de quién era esa voz, la raíz humana de ese verso. Poética la voz, anónimo el rostro. Buena señal.

La novia china y la suerte, ¿en qué región de las emigraciones imaginarias se habían detenido? El epicúreo cálculo pascaliano de las posibilidades venía a resolverse en la imaginaria novia china. Y el azar que allí se busca para fijarlo, aquí venía sonriente a reencontrar la voz que lo aclare".

La permanencia del poeta entre el absorto de la imagen y el embrujo de la palabra, implanta la encrucijada de la *poiesis*, el laberinto rechazado y contenido en la región de la escritura. La maldición de lo cotidiano se evapora en un asombro, en la aceptación de otras realidades atravesadas por la brusquedad y fulminación de lo semejante. Esa prolongación de lo inconcluso en la monotonía de la vida puede devolverle a la imaginación otra seguridad, una infinitud. El camino del poema, el tiempo de la poesía, la metáfora del poeta, son una consecuencia de esa extrañeza de lo presentido y escuchado. El asalto, la espiral de esa invisible amenaza de la sorpresa, excita el imperativo del entendimiento poético. El rapto, la exasperación del recuerdo, la verificación de la efímera existencia de la paradoja, inaugura la respuesta, el reproche de la vía desconocida. Lezama había subrayado que "la poesía no depende de temas, la poesía es nueva por su forma de expresión". En esa eclosión de sucesiones y resistencias, había que proteger al joven poeta, porque "si se le descubre y no se le encubre, se desasosiega". La intuición y el vencimiento logra su celebridad cuando la visita del misterio no decepciona la contemplación del enigma. La voz de esa arcilla, brotada de la abundancia de una presencia incorpórea, vigila el contrapunto de lo evanescente y el mito, esa hipóstasis de la semilla en la formulación de la historia. La testificación de ese hecho crea la teogonía del poeta, su reencuentro en la imagen. De esa constatación fluye Lezama hacia la poesía definitiva y la estación del poema. En la novela póstuma *Oppiano Licario* (1977), Lezama pronuncia para siempre esa obligación de alzar al hombre hasta la dignidad del poema:

"Hay que acudir a los emblemas. ¿No debe de llevar la poesía sus banderolas para ser reconocida entre remolinos humeantes? Debe de llevar muchas figuras para que su aviso no se reseque. Todas las derivaciones de la expresión *hacha encendida*, que lo mismo significa el renunciamiento que la plenitud fálica. Y puede ser también todo lo que nos agobia y mortifica. P[er]o nada más fascinante que el poema mudo, formado de figuras que se vuelven sobre sí mismas y se queman como la cera. Decir soldado y ya aludimos a dos prodigios: el sol y los dados. Se lee al derecho y al revés, por el centro de la esfera, en el tómbulo".

Lezama escritor, sintió la literatura como una misión, una intensidad que evita, en los fastos de la contemporaneidad, que el mundo se deshaga. La divinización del estado frente al menosprecio del individuo, que en toda sociedad significa el poder real, reforzó en Lezama su responsabilidad como pensador. No fue a la multitud indiferenciada sino al pueblo indistinto a quien Lezama consagró su arte como un "Tratado de vida", esa humanidad hecha de un espíritu y una conciencia que no se deja arrastrar, en su unidad inteligente, por los desvaríos y manías del caudillaje. La fobia de algunos por no contaminarse de una sustantividad epocal no está en Lezama. Más que la poesía secreta del pueblo, la obra de Lezama es el misterio de un pueblo que ha dejado de ser anónimo. Es aquí donde se decide la eternidad del escritor, cuando ante la necesidad de justicia y libertad, su palabra hace suya esa lealtad al dolor y el miedo, el silencio y la esencia de una nación que espera ser otra patria, otro universo. ¿Cómo negarle al poeta el himno de una épica en un tiempo donde el político no es la política? En 1968, Lezama, el tantas veces censurado, denunciaba en una valiente exposición la sutil arma de la tiranía, la *autocensura*:

"...en toda autocensura, interviene el resentimiento que se impone el creador. Desde luego, yo creo que ningún verdadero creador debe imponerse una autocensura. Si toda censura de fuera es molesta, una censura del creador me parece todavía más desdeñable e inadmisible. No creo que sea insuperable, por el convencimiento de ver la historia de una forma germinante, creadora. No creo que en la historia haya nada indispensable ni insuperable. Toda respiración del hombre dejará su huella, su configuración... Creo que si esta generación fuera una generación cabal, no cometería esos errores, porque, a mi manera de ver, ese tipo de autocensura, de no querer comprometerse en el fragmento de negatividad de un momento político, me parece que es negativo".

No hay esclavitud como aquella que condiciona la creencia a la dictadura de las ideas. Un nuevo verdugo se oculta en los salvadores de la libertad. La libertad no se salva, se conquista. Su nombre no es revolución. Ella no existe en la historia de la traición a los orígenes. La llegada de la libertad no admite la autarquía bajo su cielo. Ella no puede ser algo más que ella misma. El triunfo de su reino es no tenerlo. Lezama suscribe este precepto con su actitud creadora. No se escoge un destino porque él es quien nos elige. En esta dimensión, no rehusó el reto del trovador que sigue la brisa suave y apacible, aquel sonido de las musitaciones, el alma de las cosas queridas y ya ausentes. En 1966 nos presenta al escritor como un viaje hacia esa lejanía que es la existencia de todos los días:

“Lo que asciende o desciende por el brazo de un escritor ha dejado de ser consciente o inconsciente, es un encandilamiento, una electricidad que se descarga sobre un punto, desplazándose como un pájaro que se sonríe y que nos aconseja en su burla la continuidad de nuestra persecución. La persecución llega a convertirse en un ente perseguido”.

El ejercicio de ese afán perfecciona y maravilla. ¿Se ha de olvidar para que no muera el recuerdo? El derecho del escritor se decide en la soledad de reinventar lo perdido. De esta manera, en 1969, Lezama había saludado el resplandor de la palabra en el abismo:

“¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebatan, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario”.

Poseer un estilo esclarece al hombre, completa el universo. A través de él puede igualarse la distribución espacial y la temporalidad. El ser se hace centro de ese ordenamiento en el que lo ignoto se torna cognoscible. El estilo como cultura es un método para habitar la creación. Lezama lo valoraría como una fuerza indispensable en la búsqueda del saber:

“...¿Tengo yo un estilo? ¿Se me puede considerar un escritor que tenga un estilo? Lo que me ha interesado siempre es penetrar en el mundo oscuro que me rodea... El estilo se forma como una de las resistencias del tiempo frente a un escritor...”

Pero más que contrarrestar una duración negativa que obra, el estilo ha ocupado en Lezama una realización metafísica que trasciende lo transitorio. A pesar de la temprana notoriedad que difundió su innovador pensamiento poético,⁵ su reconocimiento fundacional recién ha comenzado. En él se repite el hado inexorable de sus palabras en “Ramón Meza: Tersitismo y claro enigma” (1961):

“Casi todas las literaturas tienen esas figuras desconocidas, que al paso de la secularidad han cobrado un brillo decisivo. Platón, por ejemplo, según nos relata Diógenes el biógrafo, tuvo un contemporáneo a quien los griegos prefirieron, todas sus obras se han perdido, no obstante, hoy reconstruimos gran parte de la cultura helénica por los aportes platónicos. Los contemporáneos de Juan Sebastián preferían a Telemann. Maurice Scève, de la escuela de Lyon, esperó desde Luis XIII a la antología de Thierry Maulnier, para que se le situase en la línea que después culminaría en Mallarmé o en Valéry”.

⁵ Léanse al respecto las cartas que personalidades del arte y la cultura dirigieron a José Lezama Lima en: *Fascinación de la memoria*, de José Lezama Lima, transcripción, selección y prólogo de Iván González Cruz, La Habana-Madrid, 1994, pp. 223-305; y en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., pp. 623-849.

Nuestra generación creció ajena a la riqueza y pluralidad de su patrimonio. Cuba era un presente sin pasado. Los grandes prohombres de la cultura cubana no estaban en los programas de enseñanza. La historia real nos era desconocida. Se interrumpía así el curso natural de la entrada de lo nacional en el panorama de un mundo que habría concedido otra interpretación a los hechos. Nuestros Telemann fueron tan grotescos que son recordados en un limbo que va del querido esperpento de los cuentos de infancia a la ficción que engendra la declinación de la adolescencia. Lezama no sería una excepción. Desde su aparición poética con *Muerte de Narciso* (1937), hasta su muerte en 1976, fue el gran desconocido de una Cuba que vivió, paradójicamente, su *siglo de las luces* en la expresión filosófica y literaria. La floración de su verbo, el optimismo de su invención poética, alentaban aun evadidos. En 1974 su confianza en el progreso le permiten festejar:

“Yo creo que siempre habrá algo nuevo bajo el sol y siempre lo viejo seguirá predominando. Es decir, no tengo el pesimismo de T. S. Eliot, que creía que sólo podíamos hacer nuevas combinaciones, pero que no podíamos ir más allá de los antiguos. Yo creo que sí, que ayudados por los antiguos podemos dar pasos al frente, y la literatura alcanzar nuevas perspectivas. No tengo el pesimismo ni de Spengler ni de Eliot, que creían que el arte sólo soportaba ya nuevas combinatorias, pero que era imposible hacer nuevas creaciones. Yo creo que ambas cosas pueden fundirse, que el hombre auxiliado por las adquisiciones de los antiguos puede adquirir las nuevas verdades que van surgiendo. Es decir, que cada época crea sus clásicos”.

Se hacía más necesario *crear la nueva causalidad*, un cambio en la historia. Ante la época que no escucha el canto del ideal hay siempre otras certezas. Morir en su realidad no significa la muerte:

“El que está muerto en la muerte, vive, pero el que está muerto en la vida, es la única forma para mí conocida de la vida en su turbión...”

Aquella aspiración de 1939 inspiraba ahora otra *era imaginaria*:

“...Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor”.

Allí latía todo Lezama. Aquí está entre nosotros, otra vez, como esa *posibilidad infinita* que nos reintegra en la verdad, diciéndonos, más allá de la vida, que ser hombres para la libertad es la poesía.

IVÁN GONZÁLEZ CRUZ

Cuaderno de apuntes
(1939?-1958?)

Carísimo Fingerit: (*)

Dispénsese Ud. que el mucho empleo me haya traído silencio, más allá de mi gusto y gracia. Suele la máquina cotidiana irrumpir o castigarnos en tiempo prolongado, que ni aun para los amigos como Ud. queda rato reservable para el diálogo gustoso. Por sus últimas líneas veo que las postas de los correos se escurren por donde no las hemos soplado, y así no llegan en tiempo eficaz y bienvenido. Ya en una carta anterior le daba las gracias por la inserción de mi poema en su revista gracias que ahora gusto de repetir. Y también me dolía de no tener en buena cercanía la promesa de su “Cancionero secreto”, que aun no ha llegado a mis manos, cuando el conocimiento de su bello soneto, me había despertado apetito para adentrarme en su poética de rigor y gusto. Con respecto a mi soneto libre o irregular, por Ud. escogido para la publicación, me place recordarle una variante, los dos versos: “Corolas del otoño el humo comenzado, –alas si muerte si la mano empieza”; sin duda, un error de la copia por mí enviada, motivó que esos versos carezcan de sentido– aunque esto no es de importarnos mucho– pues debe decir, en realidad poética: “Corolas del otoño el humo *comenzando* –alas y muerte[s] si la mano empieza”. Pero en fin, no es de levantar perenne guillotina a los linotipistas.

Si no temiese ganar fama de lisonjero, le alabaría también la rica justeza de sus traducciones. ¡Bellos los poemas de Jean Polvet! (?) Así realiza Ud., por encima de cualquiera autoctonía prematuramente vanidosa, mostrar lo europeo y lo americano en una solución de calidades, que es donde nos podemos unir y separar, claro está, que en ese terreno es donde nos unimos más que nunca. Todo lo demás es tontería y novela americana y la superficialidad que todavía entre nosotros sigue causando estragos.

Todavía, justo es declararlo, en América tan s[ó]lo en muy pequeños núcleos de selección y severidad, uno de los cuales Ud. dirige y ampara, asoma lo americano que debemos perseguir a través de eternas categorías conceptuales, no por los caminos de anécdotas fragmentarias o de asuntos pintorescos. Toda esa gente de la peor esfera que nos dice: tenemos que darle a

América su expresión auténtica y separada, y después se despachan con un realismo que tiene cien años de estar digerido en Europa.

Toda gente que nos dice con una satisfacción petulante:

(*) Carta publicada en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 472.

... pág. ...

el arte puro, la poes[í]a est[á]n ya demodado()¹. Como si la poes[í]a pura fuese tan s[ó]lo una escuela po[é]tica, y no una profunda actitud del esp[í]ritu, producto de complej[í]simas justificaciones. Aquí palabras de María Zambrano.

Conforme a sus deseos empiezo a enviarle colaboración de poetas y poes[í]as jóvenes. Le env[í]o un soneto de Angel Gaztelu, que en las formas métricas del soneto, la d[é]cima, se ha ido integrando hasta ofrecer una poes[í]a de forma clásica y contenido místico, interrogante. Pr[ó]ximamente le haré otros envíos. (1) (*sic*)

Recibí también, los fin[í]simos cuadernos Legislación del alma, Espiga pueril, Cruz y [é]xtasis de la pasión. El de J. A. Hernández, con aprovechadas influencias de lo mejor de Neruda, nos ofrece, una riqueza de ver lo po[é]tico ya independizado de las influencias excesivas de Alberti o Lorca, que tanta sangre nos cuesta[n]. El de Olivares Figueroa, a pesar del peligro entrañado en tratar un tema que el cinema parece haber hecho suyo, con un don sucesivo dif[í]cil de igual –peligro en parte obviado al refugiarse en la forma también sucesiva cinem[á]tica del romance. El romance, en su ()² regusto carolingio diríamos, mezclando logrados hallazgos de met[á]foras

¹ Variante: superados

² Tachado: con un

... pág. ...

actuales, con un tono y desarrollo que recuerdan la buena época clásica y aun primitiva. El de Esther de C[á]ceres, en Canto de la Transfiguración, en Pasa el viento, poes[í]a de tono alto, ()¹ casi coral, llena de un [í]mpetu tal

vez remansado en el puro arder central que le sostiene. Tiene todo el poema ()² momentos de una intensidad, de una eficacia, de verdadera poesía de alt[í]sima calidad. De cada uno de estos cuadernos que Ud. me ha enviado, se puede hablar tendido, señalando aciertos y dirección poética, pero quede para otra ocasión. Ya ahora s[ó]lo quier[o] decirle de nuevo, la obra verdaderamente encaldecida, que va Ud. realizando al ir publicando esos cuadernos, ya que por imposibilidad econ[ó]micas (*sic*) quede entre nuestra gente moza tanto trabajo y poema sin su necesaria publicación.

()³ De nuevo le recuerdo que me envíe ()⁴ poemas suyos y de ()⁵ la gente que le rodea y que le ayuden a hacer la bella labor de "Fábula". Pronto le enviar[é] los "Cuadernos de La Habana", que empezaremos a publicar en Febrero o Marzo, me gustará ver allí publicado cosas de Ud.

De nuevo le reitero las gracias por la inserci[ó]n de mi poema en su revista y queda en buen punto de amistad,

J. Lezama Lima.

¹ Tachado: coral

² Se lee: momento

³ Tachado: Pronto

⁴ Tachado: cosas

⁵ Variante: los amigos

... pág. ...

Lecturas verificadas en 1939 [.]

- 1) Goethe -Los años de aprendizaje de W. Meister[.]
- 2) E. Jim[é]nez Caballero -La nueva catolicidad[.]
- 3) Sn[.] Ignacio de Loyola -Ejercicios espirituales[.]
- 4) Sor Juana In[é]s de la Cruz -Obras escogidas[.]
- 5) Raimundo Lulio -Libro del amigo y del amado[.]
- 6) W[ö]lfflin -Conceptos fundamentales en la historia del arte.
- 7) T. Mann -Las historias de Jacob[.]
- 8) Ramón Fernández -¿Es humano el hombre?
- 9) Max Scheler -El saber y la cultura[.]
- 10) T. Mann. El joven José. (Marzo)
- 11) Cardenal Newman -Hist. de mis ideas religiosas[.]

- 12) Quevedo. El Buscón.–
- 13) J. Medina Echevarría. Filosofía Jurídica[.]
- 14) A. Guti[é]rrez Hermosillo –Coro de presencias[.]
- 15) Alberto Hidalgo –Dimensión del Hombre[.]
- 16) Conde Keyserling –Del sufrimiento a la plenitud[.]
- 17) A. Hidalgo –Actitud de los años[.]
- 18) Francisco L. Bernárdez –Cielo de tierra[.]
- 19) " " " –El buque[.]
- 20) Francis Jammes –El señor cura de Oseron[.] (*sic*)
- 21) Sor María de Agreda –Vida de la Virgen María[.]
- 22) Margaret Yeo (?) –Don Juan de Austria[.]
- 23) A. Marichalar –Riesgo y ventura del Duque de Osuna[.]
- 24) J. Huizinga (*sic*) –El otoño de la Edad Media (2 t)[.]
- 25) Goethe –Poes[í]a y realidad tomo I[.]

... *pág.* ...

- 26) El acabose del año 1934. (?) Almanaque de Cruz y Raya[.]
- 27) Goethe –Poes[í]a y Verdad[.] (2º tomo)
- 28) Descartes: Discurso del M[é]todo y Meditaciones metafísicas[.]
- 29) Axel Munthe: El libro de San Michele[.]

... *pág.* ...

1) Quedan dos cosas en poes[í]a: el surrealismo y la poesía pura –paradoja, [ó]rgano intelectual de aprehensi[ó]n en el primero; momentos m[á]gicos en el segundo.

Una idea pol[é]mica de Ortega. Arte deshumanizada (*sic*). Imposibilidad de tal caso.

Un misterio que se quiere aclarar. La poes[í]a directamente se incorporaba a la historia, como dato, como himno.

La poes[í]a como experiencia de la poes[í]a. Seis personajes en busca de autor, novela de W. Charles Williams, de lo que piensa antes de hacer la novela. La poes[í]a introyectada (?) sin af[á]n de expresi[ó]n: lo interjeccional. Lo interjeccional descendente: poes[í]a pura, m[á]gica inefable.

La realidad analizada de estas palabras[.]

... pág. ...

Recordar el verso de Ronsard[.]
 Neptune quelquefois de bl[é] sera couvert[.]
 La mati[è]re demeure [,] et la forme se perd[.]

“ni yo mismo cojo todo lo que soy”. Nec ego ipse copio totum quod sum” (*sic*).

Unamuno y el problema poético[.]

No es un hombre, es un boquete
 de humedad, negro,
 por el que no se ve nada.

Grito.
 ¡Nada!
 Un boquete, sin eco[.]

Rafael Alberti. Sobre los [á]ngeles[.]

Buscar lo cualitativo en lo primario[.]

Kierkegaard, califica su pensamiento de *dial[é]ctica cualitativa* en oposición a la (*sic*) de Hegel[.]

... pág. ...

La [ú]nica pasión del pensamiento es descubrir algo que ni siquiera se pueda pensar. Kierkegaard[.]

La gesta de las escuela[s], su momento crispado o su dorada ingenuidad, puede ()¹ desaparecer en su primera fase intensiva, que se limita a situar, a contentarse con las simplezas del hallazgo, con el hallazgo simple. Las escuelas po[éticas] que se presentan con un orgullo incandescente, terminan por contentarse con una resuelta situaci[ón] de elementos, que una obra posterior aprovecha. Ninguna de esas escuelas nos ha entregado su Divina Comedia, su lienzo [é]pico-c[í]clico de la sociedad contempor[á]-

nea, su morosa (?) b[ú]squeda del temp perdu. C[ó]mo contrasta el desfile de todas esas escuelas, con la yuxtaposición, con el diestro empleo de todos esos recursos por aquellos artistas del tono atmosférico, de la personalidad, (*sic*)

Saint Vic[t]or (351)
Las dos Car[á]tulas

I- Mito de Casandra, hija de Pr[í]amo, sacerdotisa de Apolo. De niña la dejaron olvidada una noche en el templo de Apolo, a la mañana siguiente la encontraron con una serpiente enroscada [Insertado: en torno de las sienes] que le lam[í]a. Se engendr[ó] en ella el don de profecía", (*sic*) comprendi[ó] desde entonces el canto de las aves y todas las voces dispersas en el

¹ Tachado: parece

... *pág.* ...

aire. Apolo, le esteriliz[ó] el don de la profecía, porque la diosa le ofreció sus primicias virginales, y no [Insertado: lo] cumplió. la (*sic*) Encerrada en una prisi[ón], continuaba dando al viento su palabra de verdad[.]

I El poeta frente a la nada (creación)

II Relaciones entre las cosas (la logopeya: la danza del intelecto entre las palabras []).

Cartas entre Maritain y Cocteau, es decir *descubrir*, las cosas ya están ah[i] [.]

III La poesía es conocer (Caudel)

G. D. P. Caudel *págs* -21-

"No la acción, no la acción, antes el ac[t]o, no la pasión, sino lo padecido, religión y política son hechos"

M. de Unamuno

... *pág.* ...

En Niebla Unamuno expone "una historia que va del porvenir al pasado, de una pel[i]cula que invierte su marcha ordinaria"[.]

Unamuno habla también de mis “yos exfuturos”, lo que puede haber sido y dej[é] de ser”– (*sic*)

Lord Bacon dec[í]a, afirmación de la que gustaba mucho de (*sic*) Quincey “que el que descubriese el secreto de disolver la mirra en la sangre gozaría de la inmortalidad”.–

Para comentar el aforismo de J. R. Jiménez: “la poesía es el seguro instinto consciente”.

Jaloux (?), comenta la lentitud con que Rilke escribía sus poemas. Gide recuerda el carnet que [é]ste le enseñó sin ninguna tachadura[.]

Pag 50 del Journal de Gide (recordar la máxima que aparece en la pag. 51)

“Beaudelaire, (*sic*) Laforgue, Rimbaud, Lautr[é]amont han hecho tales descubrimientos que deben ser recordados ()¹ por todos los que quieran escribir”

Elliot (*sic*)

¹ Tachado: recordarse

... *pág.* ...

¿Quienquiera (*sic*) que seas defiéndete, pues voy a asestar hacia ti la onda de una terrible acusación: esos ojos no te pertenecen ¿d[ó]nde los has robado?

Lautr[é]amont

Ver –(muy interesante) Lautr[é]amont pag 147 (subrayado)

Animales de Lautr[é]amont: el puerco, el tiburón[.], el anarnak groe[n]landés (p[á]g 152), la escolopendra “la belleza fantástica de sus patas innumerables” =

Ver p[á]g 157 Laut.

Nietzsche ha hablado de la “felicidad en el espíritu de terror”, ver esto en relación con el surrealismo[.]

... *pág.* ...

Antonio Machado, no obstante su antibarroquismo, nos dice en una poesía:—

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.

Sin embargo...

—Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.—

A. Machado[.]

I El mito ¹ de Casandra[.]

II —El conocimiento ()² en ()³ Claudel [Tachado: (descubrir)]

III El poeta frente a la nada (Valéry)

IV —Posici[ó]n dogmática y la poesía como juego (polémica entre Cocteau y Maritain)

V La poesía como descubrimiento: las cosas ya están ahí[.]

VI ¿El surrealismo es un sistema o un método? Una idea o una imagen[.] (Revisión de Lautr[é]amont)

¹ En una acotación al margen que parte de esta palabra se lee: La cabeza de acero de Rogens (?)

Barres (?) [Interpretación dudosa. Puede leerse también Bacon]

Sacoret (?) Descartes

² Tachado: de

³ En acotación hecha al margen se lee:

Los hombres

Art etnologues (?) 149

... pág. ...

VII —La consubstancialidad (Maritain p[á]g 170)

VIII ¿Por qué la pureza de la poes[í]a se ha convertido en un afán de

escuela [?] Comparar esto con la especializaci[ó]n cient[í]fica, en las primeras páginas de El Panorama científico de B. Russell[.]

IX –Comentario al aforismo de J. R. Jim[é]nez: la poesía es el seguro instinto consciente[.]

X –El ambiente en Supervielle, el dogmatismo, sanguíneo voluptuoso de Claudel, la perfección excluyente de Valéry, ¿qu[é] preparan?

XI –Para la poes[í]a como alabanza[.]

Ver Descartes p[á]g. 96¹

Admiro su nuca de toro: pero quisiera ver en sus ojos la mirada del ángel[.]

¹ Puede interpretarse también la cifra como 196 debido a una línea divisoria que parece ser un número 1.

... *pág.* ...

Sobre Claudel[.]

I –Conocimiento y [t]iempo.

II Nacimien[t]o (naissance) ()¹ y conocimiento (connaissance[])

III Sobre la cuestión de llamar, de nombrar a las cosas “nous les appelons, en effet, ()² nous les évoquons” (p[á]g 27)

IV La muerte y Dios. Transici[ón] de la lírica al drama[.]

V La poes[ía] le lleva a meditar sobre la redención, sobre el nuevo Prometeo, la ciudad regenerada, el amor de la mujer, y por último la total vic[t]oria del Se[ñ]or (Compara[r] Duhamel[,], el Cristo de Claudel al Cristo de los cuadros de Rembran[d]t[.]

VI Toda creaci[ón], es tanto creada como creatriz[.]

VII Refutar el cris[t]ianismo de Claudel, es no tene[r] otro recurso que la nada[.]³

¹ Una acotación realizada por Lezama que parte de aquí indica: Nietzsche le llama a los del conocimiento puro, lascivos [.]

² La siguiente anotación al margen parece surgir de aquí por indicación de una línea: Art y reali (?) p[á]g[.] 149 (?)

³ En el margen izquierdo se halla el nombre *Rivi[è]re*

... pág. ...

VIII "En mi verso, no busques el camino, busca el centro["

IX ¿Puedo yo decir claramente las cosas oscuras?

X Que yo no sepa lo que digo ¡que yo sea una nota en el trabajo! que yo sea anegado en un movimiento (nada m[á]s que la peque[ñ]a presión del pulso para gobernar[.])

X -(sic) "Dans sa bouche[,] sans parler, diferencia las palabras por su sabor" Claudel[.]

... pág. ...

Proteo y Joyce (*)

El tercero de los diez y ocho episodios que componen el *Ulises*¹ de James Joyce, termina la parte que corresponde a la Telemaquia de *La Odisea*. Bloom-Ulysse, el hombre medio moderno, héroe poco heroico, no ha entrado todavía en escena y [Insertado: es] el joven Stephen Dedalus (Telémaco), Hamlet irlandés, que ocupa el primer papel. Stephen es de pura cepa irlandesa, Bloom de origen judío, pero de esta misma oposición resulta que el uno encuentra su complemento en el otro y en toda la primera mitad del *Ulises* el lector presiente que pronto o tarde se establecerá una descarga que, uniendo estrechamente estos dos polos opues[t]os -aclarar[á] hasta en sus menores detalles este vasto fresco de la vida moderna que es el *Ulises*, el cuadro más perfecto que se ha hecho hasta ahora de las futilidades conscientes y subcon[s]cientes que cons[t]i[t]uyen la vida inferior del hombre normal del siglo ()² veinte. Proteo contiene múltiples alusiones, ciertos pasajes oscuros que se ()³ aclaran solamente des-

(*) Texto publicado en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 85.

¹ En el manuscrito no aparecen subrayados los títulos *Ulises* y *La Odisea*.

² Tachado: XX

³ Tachado: explican

... pág. ...

pu[é]s de la entrada de Bloom, hacia el fin del *Ulises*. Tres veces duran[t]e el d[í]a 16 de Junio de 1904, estos dos *protagonistas* pasan [Insertado: por] al lado del otro sin establecer el menor con[t]acto, y es tan ()¹ solo la noche cuando de pronto la tempes[t]ad que ()² se ha estado incubando durante todo el d[í]a ()³ por encima de Dubl[í]n ()⁴ estalla, que Ulises y su hijo espiritual, traban amistad [...]

¹ Tachado: cuando llega

² Tachado: ha cubierto

³ Tachado: en

⁴ Tachado: se amaina

... pág. ...

La “escuela libre” y su exposición (*)

El gamo que ahora ostenta sus destrezas en el tapiz ha saltado sobre lo inestable de un[a] tierra ben[é]bola (*sic*), o sea seducido hasta un juego que puede saltar en las manos o perderse en la serenidad de la frente. De lo ar[t]ificioso establecido (?) a sufrir la prueba de su vivencia, lo gracioso del ajuste. Ahora –trabajos en la Escuela libre– el gamo hastiado de lo natural comprobado, vacila, se pierde, hace de su incertidumbre una meta inapresable. No se decide a mostrar como correcta lo inverso de su trayectoria: a saltar presto en la pradera falsa del tapiz, y a esperar que sea la voluntad del aire la que le preste un poco de ganada señor[í]a. Es el momento en el que ya no se puede estar contento en lo que no se [Insertado:ve], blandamente aprisionado. Y empieza el desperezo, no se es todavía un aprendiz, tampoco se quiere ascender del consuelo, de la piedad a los cristales ar[t]ificiosos del arte. Ni tampoco –ingenuidad hay ()¹ mucho tambi[é]n en esto y de la buena– ()² se ha llegado al convencimiento de que lo artificioso que

(*) Texto publicado en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 84.

¹ Tachado: también

² Tachado: sea

... pág. ...

admira –según la deliciosa letrilla, es el único consuelo: cielo que es la otra pradera para el gamo después del sueño y de la despedida. Se muestra aquí, en esos nobles trabajos de la Escuela Libre, el simple desperezo. Que es bastante o debiera serlo. ()¹ Momento en que el besarse se dice así [Insertado: de esta manera festoneada]: se dieron paz.

Enero 1938.

J. Lezama Lima[.]

¹ Tachado: momentos

... pág. ...

J[osé]. Lezama Lima saluda a Jorge Mañach, y muy gratamente le dice: (*)

Señor:

Agradecido por su acuse de recibo. Quizás pronto le env[é]e la *Fábula de Apolo y Jacinto*,¹ en la que se ver[á] lo que sucedi[ó] despu[é]s de la *Muerte de Narciso*.²

Le env[í]o ahora por conducto universitario la revista “*Verbum*”, que hacemos unos cuantos estudiantes y estudiosos. Quería ahora decirle que el número 5º ()³ estará dedicado a Juan Ramón Jim[é]nez, y quería ()⁴ pedirle colaboración suya, bien sobre un tema libre, y mejor aun, sobre una faceta de Juan Ramón. Me aventuro a indicarle un tema; un comentario sobre el libro *La poesía cubana en 1936* publicado por la Hispano-cubana de cultura. Por lo demás puede Ud. enviar cualquier trabajo, glosa o ensayo, sobre un tema de su agrado y elección. Puede Ud. también invitar a la fiesta a Federico de On[í]s, antiguo amigo del “Andaluz Universal”.

Las manos amigas

J. Lezama Lima.

(*) Carta publicada en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit, p. 469.

¹ No están subrayados los títulos en el manuscrito.

² Variante: en la que tendré que decir lo que aventura poética (?) a la *Muerte de Narciso*.

³ Tachado: tenemos

⁴ Tachado: yo

... *pág.* ...

1º la forma de actividad in[t]electual que engendra las obras mismas, sea poco estudiada, “fen[ó]meno positivo [”] de la producci[ó]n y de la realizaci[ó]n de obras del esp[í]ri[t]u.

2º La His[t]oria literaria debe ser considerada como una his[t]oria del esp[í]ri[t]u en lo que produce o realiza en literatura. (Suprimir los autores para dejar paso a la historia del esp[í]ri[t]u) [.]

3º Consideración del “lenguaje en ac[t]o” [.] La literatura es, no puede ser otra cosa que una forma de extensión y aplicaci[ó]n de ciertas propiedades del lenguaje.

4) U[t]iliza, por ejemplo, a sus fines propios, “las propiedades fon[é]ticas y las posibilidades r[í]tmicas del hablar, que el discurso ordinario abandona.

5) Se queja Valéry ()¹ [Insertado: del abandono de las] figuras en la antigua retórica. “La forma[-]

¹ Tachado: de las

... *pág.* ...

ción de figuras es indivisible de la ()¹ del lenguaje también, donde todas las palabras abstrac[t]as son obtenidas por algún abuso o alg[ú]n cambio de significación, seguido de un olvido del sentido primitivo. El poeta que mul[t]iplica las figuras no hace otra cosa que volver a encontrar en [é]l mismo el lenguaje en estado naciente[.]

6º Consideración del lenguaje como la obra maestra de las obras maestras de la literatura[.]

7º “Obras que son como creadas por su público” y “obras que [t]ienen a crear su público[”]

8º “La parte esencial de una poética debe consistir en el análisis comparado del mecanismo (es decir, de lo que podemos,)² como *figura*, llamar así) del acto del escri[t]or, y de o[t]ras

¹ Tachado: de la del len

² Tachado: por

... pág. ...

condiciones menos definidas que este acto parece ()¹ exigir (inspiraci[ó]n, sensibilidad).

9 Falta de definición en términos como *forma*, estilo, ritmo, influencia, inspiraci[ó]n, composici[ó]n.

10 Algunos literatos consideran que es da[ñ]ina la distinció[n] entre “la acción que hace y la cosa hecha”[.]

(11) T[é]rminos de econom[í]a “creador se sustituye por productor, y lector por consumidor [”]

(12) “debemos separar nuestra rebusca de la generación de una obra de nuestro estudio de la producción de su valor”

(13) La obra interna que man[t]iene ocul[t]os “los razonamientos delicados donde las conclusiones toman la apariencia de la adivinaci[ó]n [”]

¹ Tachado: escribir

... pág. ...

neglige (*sic*) = abandona

délaissé = abandonado

regrettable = deplorable, digno de ser sentido, sentido

relais = parada

()¹ entreprise = empresa

entrepris = encogido, turbado

Entrepreneur = emprendedor, empresario, con[t]ratista, maestro de obras

Entreprendre = emprender, comprometerse

nuisible = da[ñ]oso, nocivo, perjudicial

[é]talons = contraste de pesos y medida

astreindre = sujetar, obligar

[é]mettre = emitir

¹ Tachado: obras

... pág. ...

(*)

Puede usted asegurarse que estaré ()¹ a la hora y sitio ()² que me indiquen para esa recepci[ó]n poética, y que me complace cabalmente verme en la mejor compa[ñ]ía de amistad y poes[í]a, entre amigos queridísimos. De hecho, eso que ustedes ()³ realizan [Insertado: ojalá] puntualmente, fue mi principal gozo universitario. Pudimos hacer muy pocas cosas, se siguen haciendo invisibles cosas, que algún d[í]a serán llevadas a su verdadera valoración.

Venga usted a verme, [Insertado: pregunte usted por mí] cuando se trate de esas fiestas en las que nos debemos ir refugiando como presencia y fuerza graciosa. Estas cosas, parecen dejar una estela tan s[ó]lo espumosa, ()⁴ y despu[é]s resultan la mism[í]s[i]ma voz ()⁵ que debe ser la apetencia de todos y que a todos nutre. Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Econom[í]a Astron[ó]mica, en una Meteorolog[í]a habanera, [Insertado: para uso de descarriados y poetas] en una

(*) Carta publicada en la revista cultural cubana *Credo*, año I, número 3, octubre de 1994, p. 35; y en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 526.

¹ Tachado: entre

² Tachado: gustada

³ Inicialmente estaba escrito *usted* en singular.

⁴ Escrita primeramente la palabra *espuma*.

⁵ Tachado: fundamental
central

... pág. ...

Teleolog[í]a Insular, en algo de veras grande y nutritor. Por todo eso y por su convite gentil.

Mis poemas casi nunca tienen nombre. "El nombre dec[í]a Beaudelaire (*sic*), es una traducci[ó]n del espacio", y la poes[í]a transcurre toda en el tiempo, ya que lo que se puede llamar cuerpo poem[á]tico, es tan s[ó]lo un gran ()¹ trozo de hielo que fluye en una corriente invisible. Por eso le digo el primer verso de los ()² poemas que usted me señala para ponerlos en programa (*sic*):

Hace ya tiempo que yo deseaba acercarme a usted. Cuando recib[í] su

libro [Insertado: inicial], comprend[í] las ricas posibilidades que en usted se encuentran agazapadas. Contin[ú]ese, consejo que yo tambi[é]n recibir[í]a ()³ gustoso -y llegue

¹ Tachado: grande

² Tachado: seis

³ Tachado: tambien

... pág. ...

a acostumbrarse a su misma sorpresa. A esto creo que Juan Ramón llama: seguro instinto con[s]ciente. Yo le llamaría nueva habi[t]abilidad del paraíso ()¹ por el conocimiento po[é]tico. Sabido es que el [Insertado: otro] conocimiento fué el que lo hizo inhabitable.

Otro d[í]a hablaremos m[á]s largo y en lo posible mejor, yo ahora s[ó]lo quiero hacerle saber que su mano ha sido apretado (*sic*) por la m[í]a.

En Cristo, Nuestro Señor, humildemente,

J. Lezama Lima[.]

Opera

Doble desliz, sediento.

Oda a la ascensión de las formas

Soneto

Un puente, un gran puente

Ahora que ya tu calidad es ardiente y dura

Figuras geom[é]tricas del sueño

Rueda el cielo

¹ En el manuscrito se lee: paraismo

... pág. ...

()¹ Estimado Florit: (*) ()² Me es muy grato comunicarle que he recibido de nuestro compañero Guy Pérez Cisneros, el nombramiento de Miembro de la Subcomisión de Letras del Instituto de Cooperación Intelectual. Quiero también dar las gracias a los señores de la Subcomisión, que me han otorgado un puesto al lado de ellos para las faenas que tienen que realizar,

(³) y a tí (*sic*) Florit, que es a quien debo que se me haya propuesto mi amistad y mi admiración de siempre. (⁴)

Guy me ha hablado de tu proyecto para un debate sobre poes[í]a pura. Tema bienamado, y de doble actualidad justificada. (⁵) Ser[í]a el momento valioso para que todos los poetas dij[é]semos algo sobre esos temas que nos

(*) Carta publicada en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 455.

¹ Tachado: Mi

² Tachado: Recibí

³ En el manuscrito hay punto y una Y mayúscula. Puede interpretarse como *coma* o *punto y seguido*.

⁴ En el margen izquierdo está escrito de puño y letra de Lezama su firma de la siguiente forma: *Dr. Lezama Lima*

⁵ Tachado: Si te decides a realizarlo avísame para oír y para

... pág. ...

precisan.

Gracias Florit, y queda radicalmente tuyo,

J. Lezama Lima

... pág. ...

Las Artes Populares (*)

Después de las generaciones que han rehusado toda contradicción, o toda paradoja ya del pensamiento o de la conducta, irrumpe otra (¹) que no se recata en mostrarnos su entrega total a Belgephor, diosa de la inmediatez y de la percepción inefable. Esta última decisión trae como consecuencia un toque de atención, deseo de empujarnos a una decis[ió]n, o al menos a una preferente meditación, por las artes populares. No ya como en las grandes [é]pocas clásicas, donde observamos un constante nutrirse de la pasión, de la sangre, de lo informe momentáneo o fugaz, que la idea, la definición, el poder[í]o de nombrar utilizaba como el único material sobre el cual el espíritu estuviese orgulloso de mostrar sus victorias, sus per[í]odos de integra-

ción nacional buscaban siempre aquella dolorosa substancia, sin el (*sic*) cual el arte se seca en preciosismo, o se repliega en esperada

(*) Texto publicado en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 276.

¹ Tachado: decisiva

... pág. ...

geometr[í]a o en reiterada volup[t]uosidad de flor de constantes pétalos, tambi[é]n de igualitario tamaño de aroma.—

Nada más agudo en sus resultados y en sus pinchazos de agudeza inquisitivo (*sic*), que preguntarnos por la limpidez de una nota, y aun por sus simples posibilidades existenciales, ya que todo parece provocado a lanzarnos dentro ()¹ [Insertado: del arte popular] de una manera furibunda. Ya que las artes populares ()² quieren irrumpir en el escenario del drama artístico, eliminando aquel Hamlet [,] Robinson, Juli[á]n Sorel, Sebasti[á]n de Por[t]ugal, [Insertado: Leonardo,] etc, nombres todos contorsionados por la meditación y aun por la actuación intelectual. Pero en el momento en que vamos a lanzarnos por ese fervor con que el arte último parece querer comenzar, vemos la indecisión que rodea a lo que parece ser solución para un momen[t]o histórico. ¿No busca el arte popular un modelo, sin duda, (*sic*) alguna culto, y [é]ste a su vez, en uno de sus frecuentes retornos vitalis[t]as, no

¹ Tachado: de ella

² Tachado: parece que van a

... pág. ...

busca anegarse en las formas populares? Tengamos mucho cuidado en esa búsqueda reversible, pues eso nos puede conducir a creernos afirmado[s] en una dirección artístico (*sic*), cuando en ()¹ verdad es muy ()² otra la realidad ()³ aprehendida[.]

()⁴ Jacques Lassaigue, nos [ha] aclarado la ruta, cuando ()⁵ encuentra dentro de los in[s]tintos artísticos del artesanado, el arte popular como creación y el arte popular como copia de modelos. Decidido a copiar modelos, bien prefiere una forma arcaica, un estilo del cual desapareció el orgullo de

la criatura creadora, o bien ()⁶ in[t]entando a trav[é]s de la dura y paciente materia que le sirve de lenguaje funcional, entrar en la polémica del arte contemporáneo como observamos en los encajes de Marie Bonnier.⁷ (*sic*) En un Malinas o en un Chantilly, el artesano buscará sumergirse en un

¹ Tachado: realidad

² Variante: distinto

³ Tachado: que tocamos aprehensible

⁴ En el margen superior se lee: Será mas (*sic*) aclarador

⁵ Variante: divide

⁶ Variante: buscando

⁷ Marie Rosalie Bonheur (1822-1899).

... pág. ...

concepto indiferenciado, en lo que respecto (*sic*) a finalidad artística, pero la pasi[ó]n diferente, el orgullo original, no le toca. Si acaso un destello individual sería un retroceso fatigoso ante el trabajo o una dificultad que no ofrecía seguridad su vencimiento. Pero si contemplamos ()¹ una colección de Marie Bonnier (*sic*), a la cual Valéry le ha dedicado páginas deliciosas, observamos que algunos de sus modelos han sido poemas de simbolistas que le han transmitido sus preferencias [Intercalado: sun[t]uosas:] frutos ()² cargados de reminiscencias ()³ persas, plumas de p[á]jaros insulares, ()⁴ escalinata de hombros y senos, transparencia y sombras de la piel en sus formas más agudas. A pesar del orgullo diferenciador que le atenace, la dureza de la substancia con que actúa y las articulaciones forzosamente lenta de los trabajos de aguja, le obliga

¹ Variante: los encaje[s]

² Variante: senos

³ Variante: frutales

⁴ Variante: hombros, senos

... pág. ...

a hundirse en ciertas características de otras escuelas es[t]ilísticas de talleres conocidos. Hay del sacrificio y de la paradoja en esa obra[,] nos dice Valéry, ()¹ donde la embriaguez del insecto y la ambición fija del místico ()² se unen en el olvido de sí mismo y de todo lo que no es lo que uno quiere³[.]

El trabajar con materiales duros, resistentes, que s[ó]lo toleran un perfeccionamiento yuxtapuesto, a través de generaciones, es ()⁴ la característica del arte popular que m[á]s le obliga y el que más le distingue frente a los intentos ()⁵ de las artes de creación individual, donde el deseo aventurero del artista no se encuentra con esas dos limitaciones, que no obstante constituyen toda la grandeza del arte popular: la materia resistente, y ganancias estilísticas sólo posible con los hallazgos colectivos de las generaciones. Comprendemos que la palabra hallazgo en este sentido es impropia, mejor diríamos, experiencia colectiva, mejor aun: deseos de expresión que la ley moral limita y las impulsa a recurvar a una histórica igualdad estilística. Podemos citar dos ejemplos muy aclaradores, Rem-

¹ Tachado: y añade que allí se encontraron

² Tachado: se combinan

³ En el margen inferior de esta línea aparece la acotación: Por popular en Rusia, Francia y España

⁴ Tachado: otra de

⁵ Tachado: del arte de

... pág. ...

brand[t] y Goya, cuando se vieron obligados a tratar el aguafuerte y a dibujar cartones para las tapicerías. Muchos de los problemas de claroscuro que hostigaron a Rembrandt, se ve que en sus dibujos para aguafuerte, trata de eliminarlo, buscando una forma concisa, ceñida a las dificultades que ofrece la impresión de las planchas de cobre. Cuando Goya trabajó en la fábrica de tapices "Santa Bárbara", en Madrid, uno de sus más bellos modelos "El ciego tocando la guitarra", le fue rechazado, aconsejándole los altolenceros (?) de la fábrica, substituyese (*sic*) sus figuras por otras m[á]s fáciles para la urdimbre del tapiz. All[í] donde Goya colocaba un paño matizado, los artesanos lo reemplazaban por figuras de grueso y monótono volumen. Esta despropor]ción entre el artista, que tiende siempre a la diferenciaci[ó]n estil[í]stica, -y el artesano que tiende a la simplificación reiterada de su trabajo y a hundirse en el concepto igualitario de trabajar ya dentro de un estilo-, pareci[ó] en parte resolverse en la E. Media, con la aplicaci[ó]n de la f[ó]rmula *artifex additus artífici*, que Croce cree caracter[í]stica de la cr[í]tica,

... pág. ...

pero que con m[á]s exactitud podemos considerar como característica de toda indis[t]inción es[t]ilística, en el propósito, que es manifestaci[ó]n del arte religioso. Si Croce ha afirmado que la cr[í]tica art[i]stica nace como comprobaci[ó]n de la realidad e irrealidad ()¹ que toda intuici[ó]n de una obra de arte entraña, podemos tambi[é]n comprobar que la fusión artista artesano, tal como aparece en la E. Media, y que le da a las obras de arte un eminente carácter religioso, en el prop[ó]sito y no en la realización en ocasiones, es ese af[á]n de de (sic) descubrir la realidad e irrealidad de la in[t]uici[ó]n teocéntrica. Tomemos, por v[í]a de ejemplo muy clareador, el caso del escritor del trescento Jacobo de la Vorágine, (sic) autor de *La leyenda dorada*². Por dos veces rechaza el arzobispado de Génova, en lo que ya vemos su absoluta humildad en vida, como en el prop[ó]sito que gu[í]a su obra hay una absoluta indis[t]inción estilística e interpretativa. Los símbolos paganos le penetran en su obra, a pesar de fe y devoción

¹ En el margen izquierdo está escrito: Realidad (?) p[á]g 138

² Sin subrayar título en el manuscrito.

... pág. ...

a la nueva religi[ó]n. En ilustraciones hechas por el [Intercalado: propio] autor a su obra, coinciden la purificación de la Virgen y la coronación de Proserpina por Plu[t]ón. Como his[t]oriador está tan cerca de la tradición oral como hace suponer la palabra leyenda, solamen[t]e cuanto (sic) és[t]a es incompleta precipita la entrada de los diablos, como necesario final[.] Es un copista al que tan s[ó]lo la agudeza de la [t]radici[ó]n sensible, puede sorprender en sus momentos de libre interpretación. Está cabalmente dentro de la definición del arte dada por algun[os] maestros escolás[t]icos: *totum bene vivere*.¹ El buen vivir transfundía el espíritu en su palabra y el manifestarse con un afán religioso hac[i]a [que] su su (sic) expresi[ó]n se volcase en un estilo. Pose[í]do por el es[t]ilo y no tener o hacer de un estilo. Este divorcio entre el artista y el artesano, que ha originado la riqueza meramente cuanti[t]a[t]iva del arte contemporáneo, visible en las traiciones a Goya de los altolenceros (?) de Santa Bárbara, es semejante a eso

¹ Sin subrayar en el manuscrito.

... pág. ...

que se llama tragedia del lenguaje: diferenciación entre la finalidad de la expresión y los m[é]todos de realizaci[ó]n. ¿Pensemos [Intercalado: que] acaso ()¹ el desconocimiento de las leyes de la perspectiva le ha quitado plenitud al *orbis pic[t]us*² de un Angélico o de un Giotto? ¿o (sic) es que los cuadros anteriores a los maestros impresionistas, carecían todos de ambiente? El hecho de la mul[t]iplicación en un término [ú]nico, ()³ producía la ganancia delicad[i]sima de que paisaje y figuras accesorias estuviesen pintados con el mismo amor y cuidado que el Hijo del Hombre o la Señora de los Cielos[.] ()⁴

¹ Tachado: que

² Sin subrayar en el manuscrito.

³ Tachado: no le

⁴ Después del punto y aparte se lee: Comentario a la frase de Mari[t]ain [Tachado: que está escrita en la libreta] de poesía: "El sabio es un intelectual que demuestra, el artista es un intelectual que opera, el Pruden[t]e es un Voluntario intelectual que obra bien". Analizar esta frase en el mismo Mari[t]ain[.]

... pág. ...

L'art et l'état [.]¹ p[á]g 58

1) El aspecto y el prospecto en Ors.

2) El artista como creador de un mundo separado (Focillon)

3) La sustancia del artista y la sustancia del momento que se va a interpretar[.]

1) No traigo paz, sino espada[.]

(2) El conocimiento y el nacimiento[.] Claudel y el conocimiento y el reconocimiento[.]

En Gide N. P. de Journal [Intercalado: p[á]g 199]

La cultura no se hereda, ella se conquista y siempre implica un esfuerzo[.]

"La visión del mundo de un primi[t]ivo puede represen[t]ar, entre el

hombre y la naturaleza tales como son realmente una correlaci[ó]n tan exacta como la m[á]s clara que el espíritu cient[í]fico pueda tener de ellas"[.]

¹ En el margen superior está escrito: leerlo todo lo que sigue de la p[á]g 58

... pág. ...

Keyserling

Del sufrimiento a la plenitud p[á]g 62[.]

... pág. ...

Del art[í]culo de Valéry L'Homme et la coquille de la serie Les merveilles de la mer[.]

(a) Hace referencia al crecimiento insensible de estos objetos, y nos dice que nosotros podemos comprender su *construcción*, pero no su *formación*.

De un caracol dice "me suggère le mouvement que nous faisons quand nous faisons un cornet de papier. ["]

Con respecto a lo difícil que es aprehender el concepto de la *formación* de un caracol, nos dice que la idea de *tubo* de una parte y la de *torsión* de otro, "nos dan una suerte de primera aproximación a la forma considerada".-

(b) Acariciamos un caracol o una concha, y lo primero que se nos ocurre decir es ¿qui[é]n ha hecho esto?

(c) La cuesti[ó]n anterior se transforma en esta otra, ¿cu[á]ndo nosotros reconocemos que un objeto dado está o no hecho por un hombre? Si contemplamos una jarra o una mesa, sabemos que está hecha por el hombre, *tan solo por el examen de las cosas*. Si no estuvi[é]ramos prevenidos, qué rasgos, qué signos, los diferencia de un caracol, por ej. Qué rasgos, qu[é] signos diferen[-]

... pág. ...

cian la operaci[ó]n humana[.]

No se puede hablar de homogeneidad, pues así como nos encontramos con una silva o con un soneto, así entre los caracoles, la especie llamada ()¹ Jap[ó]n, es muy distinta de la Oliva porphyria de M[é]xico.

(d) Por consecuencia je (*sic*) puedo hasta el presente considerar todavía que este caracol es una obra del hombre.

Por qué el hombre comprende que [é]l puede llegar a *comprenderlo*, a *hacerlo*. “Me lo explico como por un sistema de actos míos, por ahí ()² he agotado mi problema: toda tentativa para ir m[á]s lejos lo modificaría esencialmente, y me conduciría a deslizarme de la explicación de la concha a la explicación de m[í] mismo [”] [.]

(e) ³“La concha *emana* del molusco. Emanar me parece el s[ó]lo término cercano de la verdad, porque él significa propiamente: dejar rezumar o supurar. Una gruta emana sus estaláctitas; (*sic*) un molusco emana su concha. Sobre el proceso

¹ Se lee una primera variante tachada del nombre científico de esta especie. En el margen superior Lezama consigna también tachada la palabra *Murex*. Una acotación nos remite al siguiente término científico: *Murex ternispina*, y escrito en el extremo superior: (pág 8-)

² Tachado: agoto

³ Estas comillas se abren y no se cierran en el manuscrito.

... *pág.* ...

elemental de esta emanación, los sabios nos dicen multitud de cosas que ellos han visto en el microscopio. Añaden multitud, que yo creo que no las han visto: las unas son inconcebibles, aunque se pueda hablar mucho sobre ellas; las otras exigirían una observación de algunos cientos de millones de años, pues no hace fal[t]a menos para cambiar esto que uno ve en esto que lo ve[.]

p[á]g 10

(f) El hombre actúa a partir de diversas libertades, libertad de *figura*, libertad de *resistencia*, los animales por por (*sic*) fantasistas tienden a repetir sus formas[.]

(g) No obstante la idea de utilidad solamente existe en la esfera intelectual, fuera de eso carece de sentido, pues lo[s] animales se exornan, se adornan de cosas que carecen de aplicación[.]

(h) ¹“No podemos imaginar una progresión tan lenta para traer ()² el resultado sensible de una modificación insensible[.]

(h') El trabajo interior de construcción es misteriosamente ordenado[.]

¹ No se cierran estas comillas en el texto.

² Tachado: a un

... *pág.* ...

(I) Ejemplos:

MUREX TERNISPINA

Bien protegido contra sus enemigos por su rica armadura de espinas. El Murex es un pirata. Se nutre de otros moluscos a los que perfora la concha con sus piezas bucales muy duras. El Murex antiguamente ()¹ daba la púrpura (el color)

OLIVA PORPHYRIA

En estas *olives de mer* el manto ()² oculta casi completo a ()³ el caracol.-

¹ Tachado: nos

² Tachado: cubre

³ Tachado: la

... *pág.* ...

(*)

Es Carísimo Fingerit: Quería decirle mi ()¹ contentamiento por tener ya en mi poder el N° 10 de "*F[á]bula*²["]", cuando me llegan, d[i]as después, el 11 y el 12, donde veo inserto mi poema, por Ud. tan [Intercalado: bien] escogido, entre los varios enviados. Quería subrayar la fiesta y enviarle mis gracias por su carta última, que me era necesaria, pues por nuestro carácter insular, la nostalgia se une a una martilladas (*sic*) sensación de aislamiento[.] ¡Dios m[i]o, estas islas, que nos recuerdan la discontinuidad y el salto entre dos instantes, de las meditaciones de Ki[e]rkegaard ! Veo tambi[é]n, por el anuncio en firme que ya hace la Revista, que los proyectos de [Intercalado: publicar] obras de Juan de Timoneda y de Diego de Vera, se van acercando a realidad gozosa. Me anunciaba Ud. en en (*sic*) esa misma carta el env[i]o de

su Cancionero Secre[t]o, de X, que aun no he recibido, y cuyos env[í]os deseo vivamente. Me dice Ud. Fingerit, la circunstancia terriblemente dolorosa, que los motiva, y comprendo la angustia que Ud. habrá sentido necesaria vaciar all[í]. En semejante circunstancia, la poesía ya no es sueño, no es crisis del lenguaje, sino buena corriente sangu[í]nea, lastimada por ese corte al hilo ()³ de ternura que nos mantenía atado a nuestra madre. Comprendo el momento

(*) Carta publicada en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 476.

¹ Tachado: fiesta

² Sin subrayar en el manuscrito.

³ Tachado: tierno

... pág. ...

doloroso en que Ud. se encuentra y su intento de subrayar ese tiempo doloroso en la dirección contenciosa del soneto [.]

Me ()¹ brindaba Ud. en su carta la representación intelectual de su revista en La Habana, ()² que yo acepto agradecido, pues el ideal de pureza artística perseguido por "F[á]bula", es el m[á]s caro a mis apetencias de expresión. ()³ Pronto le enviaré las colaboraciones de autores que me pide, que colaboraron en "Verbum", [Intercalado: (La Habana)] y que forman, en mi opinión, lo m[á]s encaldecido de la nueva generación, que pronto volverá a centrarse en otra revista que preparamos y que llevará por título "Cuadernos de La Habana["]". Es mi interés especial[í]mo que Ud. y el grupo de escritores que le rodean, colaboren en la misma, por lo que me interesaría que frecuentemente me enviasen colaboración. Podemos ya afirmar que frente al caos europeos (*sic*), aunque sean muchas las voces demon[í]acas que nos quieren obligar a la secuencia, América organiza su ideal de belleza, afina su poética y ofrece su cosmos apacible, casi eglógico, es decir, su momento de poetización, de

¹ Tachado: hacía

² Tachado: puesto que jubilosamente acepto,

³ Tachado: o de modalidad

... pág. ...

mito lunar y subterr[í]geno[.]

Su soneto "Ansiedad de sombra", mantenido en un clasicismo de giros y frases gustosas, en un ambiente de modern[i]dad angustiosa, pero aunado sentido verbal y ambiente desolado, en la buena arquitectura de siempre requerida para el soneto[.]

... *pág.* ...

Claro Cisne del Bétis, que sonoro
Y grave ennobleciste el instrumento
M[á]s dulce que ilustró músico acento,
Bañando en ámbar puro el arco de oro:
A ti la lira, á tí el castalio coro
Debe su honor, su fama y ornamento,
Unico al siglo y a la envidia exento,
Vencida, si no muda, en tu decoro.
Los que por tu defensa escriben sumas,
Propias ostentaciones solicitan,
Dando a tu inmenso mar viles espumas,
Los Icaros defiendan que te imitan.
Que como acercan a tu sol las plumas,
De tu divina luz se precipitan.

En la muerte de G[ó]ngora, de Lope de Vega[.]

Al Señor Marqués de Santillana, que llevaba en la celada un mote que decía Dios e Vos[.]

Aquí, pasa (?) entre los dos,
averig[ü]emos qué es,
¡oh magnífico marqués!
aquello de "Dios e Vos".
Est[á] claro eso de Dios,
mas lo de "Vos" ¿qué sería?
Que era la Virgen María,
afirman, graves, los sabios.
Plegaba el marqués los labios,
el marqu[é][s] se sonre[í]a[.]

... pág. ...

A la orilla de un ciego moderado de cisnes

El abanico instalado en vuestro aire de familia
Retiene su soplo y vuestro rostro se aquieta-

Con una nada de delicadeza y el insomnio de las lluvias
Que atrae a seda el reflejo de las ca[t]edrales[.]

“Las condiciones del p[á]jaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo m[á]s alto, (*sic*) La segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza. La tercera, que pone el pico al aire. La cuarta, que no tiene color determinado. La quinta, que canta suavemente; las cuales ha de tener el alma contemplativa. Que se ha de subir sobre las cosas transitorias, no haciendo m[á]s caso de ella que si no fuesen. Y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compa[ñ]ía ninguna de otra criatura. Ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo correspondiendo a sus inspiraciones y deseos, para que haci[é]ndolo así se haga más digna de su compa[ñ]ía. No ha de tener determinado color; no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es m[á]s voluntad de Dios. Ha de cantar suavemente en la contemplaci[ó]n y amor de Dios”

-San Juan de la Cruz-

... pág. ...

Per[i]odo latino (siglo I al IV)

(I) Elementos m[á]s persistentes en la formación de la unidad española[.]

(B) La fuerza impulsiva de Castilla. La universalidad de Castilla vence al nacionalismo vasco[.]

(C) El sermo vulgaris o plebeius contrapuesto al sermo culto o urbanus o eruditus[.]

(D) Intento de los escritores de acercarse a la forma latina[.]

(E) Primer movimiento aparecido en lengua vulgar[.]

(F) Desconocimiento de otras influencias anterior a la latina en nuestro idioma[.]

(G) Período latino: la Edad de plata de la literatura latina. Algunos escritores espa[ñ]oles de ese per[í]odo. ¿Se debe estudiar detenidamente este período latino en nuestra disciplina?

... *pág.* ...

Referencia a aquellos escritores latinos que ejercieron influencia en los modos posteriores de la sensibilidad del pensamiento español: Lucano y la tradición del estilo cordobés. Séneca y el senequismo español. Influencia de este senequismo en momentos capitales de la formación del carácter español. Influencia de este senequismo en escritores hispanoamericanos: Jos[é] Martí.

(H) Los retóricos del período de Augusto (siglo I)[.]

(I) Aparición en el siglo IV de la literatura latino eclesiástica: Orosio, Prisciliano y el poeta Aurelio[,], Prudencio[,], Clemente.

Lecci[ón] II

Epoca visigótica (siglo V-VII)

(A) Entrada de Ata[úl]fo en España[.]

(B) M[á]s invasiones de bárbaros[.]

(C) Literatura hispano latina en este período. Alusión al engrandecimiento de la literatura latina

... *pág.* ...

durante los siglos VI y VII.

(D) Grandes figuras de este per[í]odo[:] Paulo Orosio, el Obispo Idacio. Especial referencia a San Isidoro de Sevilla.

Epoca Árabe (siglo VIII-XI)

(A) Entran los árabes en España: Batalla de Guadalete[.]

(B) Pobreza de la literatura latino semítica de los siglos VIII-IX. Esplendor de la cultura árabe [Intercalado: española] durante los siglos X y XI: reinados de Abderran I (*sic*)¹ y Abderraman III[.]²

(C) Alusi[ó]n a los almor[á]vides, a los almohades. [Intercalado: Toma de Toledo por Alfonso VI] Vencimiento de [é]stos últimos en las Navas de Tolosa. Toma de Córdoba en la época de Fernando III el Santo. Rendición de Granada, durante los reyes católicos. Expulsión de las últimas morismas en la época de Felipe III[.] Alusión a Averroes[.]

¹ Abderrahmán I (731-788)

² Abderrahmán III (889-961)

... pág. ...

(1) Elementos que con m[á]s denuedo integraron la unidad de España.

La conformación de la Pen[í]nsula, la cultura romana y el catolicismo[.]

Elemento que apareció con posterioridad: el idioma. La fuerza impulsiva de Castilla. La universalidad de Castilla vence al nacionalismo Vasco. Ejemplo de esta influencia: San Sebasti[á]n[.]

(2) El sermo vulgaris, plebeius, usualis, cottidianus, inconditus, proletarius, *prisca latinitas*, contrapuesto al sermo urbanus, eruditus, perpolitus[.]

(3) Intento de los escritores de acercarse lo m[á]s posible a la forma latina. Así Berceo no escribe miraglo que es como decía el pueblo, prefiere escribir *miráculo* o *miraclo* para acercarse al lat[í]n clásico *miraculo*[.]

... pág. ...

(4) Primer monumento que aparece en lengua vulgar. En el siglo (IX) (842) se redacta el convenio entre Carlos el Calvo y Luis de Alemania en francés o romance del norte de la Galia, del cual dice el erudito Sarmiento –el amigo de Feijóo (*sic*), que podrían leerlo los gallegos sin necesidad de versión.

(5) El latín vulgar fué hablado en toda la Romanía, o países que comprendían toda la extensión del Imperio Romano[.]

(6) De las demás lenguas habladas en España antes de la llegada de los romanos: el fenicio, el griego, el celta –no se conoce en castellano palabra alguna que con certeza a ellas pertenezca. Cuanto griego encierra nuestro idioma vino latinizado a España. Del Celta tampoco se podía esperar otra cosa, puesto que son contadísimas las voces que les debe el mismo francés, con haber sido céltico el idioma principal prerromano de Francia[.]

... pág. ...

(7) Per[í]odo latino (siglos I al IV) [.]. La Edad de Plata de la literatura latina: Porcio Late[r]án (?) y Séneca el Viejo, Séneca el trágico o el joven, Lucano, Marcial. ¿Se debe estudiar este per[í]odo latino en nuestra disciplina? Solamente debemos hacer referencia a aquellos autores que cultivando la forma latina reflorece ejerciendo influencia en el espíritu castellano. Así Lucano en Góngora: el aragonés Marcial en los Argensola. La corriente senquista[.]

(8) Los escritores retóricos del siglo de Augusto (siglo I). Los más famosos retóricos del siglo de Augusto fueron Marco Porcio Late[r]án, (?) Aullio Fusco, Lucio Junio (?), Gallión (*sic*) y Séneca que es el que nos ha conservado todo cuanto de ello poseemos. Menos Fusco, (?) todos los demás eran romanos.

Importancia de ese hecho ¿sería que los españoles se ver[á]n obligados a reducir la lengua a cánones para moverse

... pág. ...

en ella con facilidad[?]

(9) Aparición en el siglo IV de la literatura latino eclesiástica[:] Orosio, Prisciliano y el poeta Aurelio Prudencio Clemente (*sic*) [.]

Lecci[ó]n II

Epoca visigótica (siglo V-VII).

(A) El rey Ata[ú]lfo entra con sus godos en España. En el año 418 ()¹ fundan el reino de Tolosa, y esta cercanía fué la causa de la conquista de España por los godos.

Durante los siglos III y IV hubo constantes guerras entre los romanos y los godos en las riberas del Danubio, hasta que el 402 entró en Italia con sus visigodos el rey Alarico, del antiguo linaje de los Balthos (?). El 406 entran los ostrogodos con Radagaso (?). Vuelve Alarico a Italia el 408 y se apodera el 410 de Roma. Muerto a poco

¹ Tachado: entran los godos en España con su rey Ataulfo

... pág. ...

siguen los godos en Italia con su cuñado Ata[ú]lfo, hasta el ()¹ 412 que pasa con ellos al sur de Francia, conquista la Aquitania y funda el reino de Tolosa el año 418, entrando en España por donde extiende sus dominios. Ata[ú]lfo es para nosotros el primer rey godo.

(B) Más invasiones de pueblos bárbaros. En Galicia y Andalucía estuvieron vándalos hasta que el 429 pasaron al Africa con su rey Genserico, donde fueron destruidos mediado el siglo VI, (*sic*) Después vinieron los alanos, después los suevos[.]

(C) Literatura hispano latina de este período. Claro está que arrasada por los bárbaros esta cultura latina sufre rudamente, empobreciendo, parece que a España cabe la gloria de haber salvado los últimos restos de esa literatura durante los siglos VI y VII. San

¹ Tachado: 412

... pág. ...

Isidoro y los demás padres de la Iglesia visigótica y los Concilios toledanos dieron los últimos destellos y bien brillantes por cierto, entre las espesas sombras que habían ca[í]do sobre la Europa occidental y central, y el Fuero Juzgo fue monumento imperecedero de aquellos dos gloriosos siglos de la historia de España.

(D) Grandes figuras de este período: Paulo Orosio, el Obispo Idacio. Especial referencia a San Isidoro siglo VII (570-636) obispo de Sevilla, fué el escritor m[á]s eminente de su tiempo y el último notable del Imperio Romano. Escribió los *Etymologiarum* (*Originum*) *De natura rerum*[.]

(F) Epoca arábica (siglos VIII-XI) En 711 entran los moros en Espa[ñ]a, deshicieron el poder visigótico y la dominaron en poco tiempo. Pasan a Francia en ()¹ 732, pero fue[r]on vencidos por Carlos Martell o Martello (*sic*), en la ()²

¹ Tachado: 732

² En el margen izquierdo parece leerse entre paréntesis: pag de Cegado (?) 109

... pág. ...

batalla de Poitiers o Tours.

Los moros entraron en España por los devaneos de Don Rodrigo, las discordias de los hispanogodos y la traición de Don Julián, fueron causas para que Muza, jefe de un pueblo belicoso, resolviera conquistar a España. De aquí la expedi[ción] de Tarik (*sic*) y la tristemente célebre batalla de Guadalete[.]

(G) Pobreza de la literatura latina y semítica durante los siglos VIII y IX. Algunos secos cronicones y los escritos eclesiásticos de los moz[á]rabes cordobeses, que conservan la tradición isidoriana, tal es la única literatura latina hispano (*sic*) durante los siglos VIII y IX; los siglos X y XI pertenecen a los [á]rabes y jud[í]os españoles en medio de la ignorancia universal europea. Esta literatura semítica s[ó]lo llega a influir en la latina hispana, en la castellana de los siglos XII y XIII, avivando m[á]s la filosofía escolástica, comunic[á]ndole las obras quiza[s]

... *pág.* ...

tomadas de la escuela alejandrina, despertando la ciencia en Europa, las matemáticas, las medicinas, la astrología, la alquimia, y trayendo a la naciente literatura castellana el apólogo y otros libros sentenciosos y morales de la India.

(H) Epocas [Intercalado: de] esplendor para la cultura árabe española. [Intercalado: Su decadencia] En los gloriosos reinados de Abderraman I (*sic*) y Abderramann III (*sic*) acabó el califato cordobés, desmembr[á]ndose en varios emiratos. Vinieron los almor[á]vides, despu[é]s los almohades ()¹ vencidos en la memorable batalla de las Navas de Tolosa, y tomada Córdoba en la época de Fernando III el Santo, quedaron reducidos al reino de Granada, hasta que en aquella ciudad entraron los ()² reyes ca[t]ólicos. Los últimos moriscos fueron echados por Felipe III en 1609[.]

(I) Referencia a las figuras de Averroes[.]

¹ Una acotación al margen que parte de aquí señala: Alfonso XI toma a Toledo

² Tachado: reinos

... *pág.* ...

(A) Las letras y las ciencias. La filosofía: Averroes y Tofail. (?) Influencia árabe en el romance castellano.—

Los árabes se dedicaban especialmente a la poesía, la historia, el derecho, las ciencias naturales, al paso que los judíos sobresalían como médicos y filósofos. Este florecimiento empieza en tiempos de Alhakem II (?) y lleg[ó] a su apogeo cuando ya había desaparecido el Califato.

Merecen citarse entre los que engrandecieron las letras a Yahyaben-Haquem, (?) natural de Ja[é]n, autor de preciosas *casidas*, y el persa *Siriab* (?) a quien se debe la introducción de la poesía oriental, caracterizada por lo artificial de la construcción y lo selecto del léxico. Excelente poeta era a su vez Alhaquem, (?) de quien se conservan bellas composiciones amorosas enderezadas a su querida Sobeya, (?) la favorita, madre del infeliz Hixem II. (?)

Estas poes[í]as árabes, escritas en la

... *pág.* ...

lengua clásica del Cor[á]n, versan sobre las impresiones que produce la naturaleza, las pasiones del hombre, la vida del desierto, las rivalidades de tribu y, m[á]s que todo, sobre el amor, entendido a su manera; pero más adelante en el transcurso del siglo X, que fué el siglo de oro del Califato abundaron los versos satíricos, los poemas morales, los cuentos y, en especial, las poesías líricas[.]

Eran numerosos los *historiadores*, recomendables por su exactitud y minuciosidad, de la que hace alusión Cervantes en sus relatos. Arib-dad-Aben-Adharí, autor de la primera crónica de Córdoba. Al par de esto florecían en varias ciudades escuelas de Teología y Derecho, consideradas como las m[á]s sabias de ()¹ España.— Tal florecimiento se explica por el ardiente afán de Alhaquem II (?) de fomentar la cultura. Este monarca formó una inmensa biblioteca de m[á]s de 400,000 vol[ú]menes abierta al público en su palacio de Córdoba. Se asegura que el Califa había le[í]do todos esos volúmenes y que los había anotado cuidadosamente. Con

¹ Tachado: Europa

... *pág.* ...

ese motivo libros compuestos en Siria o en Persia eran conocidos en España mucho antes que en Oriente. El ilustre arabista Adolfo Schack asegura, que

en la Edad Media no hubo época literaria m[á]s brillante que la del reinado de ()¹ Alhakem II.

Contrasta este poderoso desarrollo cultural con el profundo atraso de los reinos cristianos, pues apenas si sab[i]an leer y escribir unos pocos, fuera de los preladados, obispos, presbíteros y monjes, únicos que mantenían el fuego sagrado de la escuela isidoriana. Gracias a los árabes se reanudó la tradición clásica, y renacieron las ciencias, las artes, la industria y el comercio. Este beneficio no sólo alcanz[ó] a España, sino que se prolongó a Sicilia e Italia.

Entre los m[á]s ilustres sabios que en aquella época florecieron, recordemos a Abdallah-ben-Achmed-Diaddoín, (?) malagueño, botánico el m[á]s ilustre de su tiempo; Aben-Padjoh, (?) cordobés, autor de varias obras de moral; a Maslania ben Ahmed, (?) autor del primer libro de astronomía escrita por un español; a Mosle[-]

¹ Tachado: Alhakem

... pág. ...

ma-Almageriti, (?) esto es, el Madrile[n]o (*sic*), polígrafo insigne, que escribió sobre filosofía, matemáticas, astronomía, música.

Y no citamos m[á]s, pues sería interminable la lista, dada la cuant[i]a de la producción cient[i]fica de aquella época. Fué aquella la época de la hegemonía científica de la España musulmana sobre todo el mundo conocido. [Insertado: Por más que se diga los [á]rabes nos sobrepujaron a los españoles en amor al es[t]udio y aún en amor al trabajo]

La medicina [.]. Durante el per[i]odo visigótico el arte de ()¹ curar alcanza un bajo nivel. No había escuelas y el ejercicio de la medicina estaba en gran parte entregado a los sacerdotes, que poco versados en conocimientos técnicos, intentaban curar por exorcismos y brujerías.

Los árabes cuando llegaron a España conocían las obras de Hipócrates y Galeno, y una vez que estuvo bien asentado el Emirato ()² cre[á]ronse academias de medicina, en Córdoba, Granada, Toledo y después en Sevilla, Murcia y Zaragoza, a las cuales acudían lo mismo musulmanes que cristianos, y no s[ó]lo eso, sino que dichas

¹ Tachado: curar

² emirato aparece inicialmente en minúscula.

... pág. ...

academias sirvieron de modelo a las que se fundaron luego en los pa[í]ses cristianos de Europa, tales como las escuelas de Galerno y Palermo, Lyon, Metz, Fulda y otras de Alemania.

No se ()¹ crea, con todo, que aquella medicina fuese rigurosamente científica, antes bien se basaba en no escasa parte en la Astrología y la Alquimia. La anatomía no pod[í]a adelantar por estar prohibida por el Corán la disección de los cadáveres. Todo se reducía pues a la observación, y en cuanto a la terapéutica hubo [Intercalado: de] caer en exageraciones de polifarmacia, en virtud de la afición de los árabes a la botánica, que los llevaba a multiplicar el empleo de los productos vegetales.

Gran fama gozaba la Escuela de Medicina de Córdoba. En el siglo X no no (*sic*) se contentan los m[é]dicos [á]rabes y hebreos con valerse de las traducciones de los clásicos griegos y latinos y de los libros del famoso persa Avicena, sino que compusieron obras originales, no pocas de las cuales eran luego traducidas al latín. Y no solamente se dedicaban

¹ En el manuscrito se lee: sea

... pág. ...

a estudiar las enfermedades sino la fisiología y la higiene.

La *filosof[í]a*. Entre todos los fil[ó]sofos musulmanes del siglo XII descuella el cordobés famosísimo Achmed-ben-Rasch, (?) m[á]s conocidos (*sic*) por Averroes. "Su admiración por Aristóteles, dice De Wulf, degenera en culto. La inteligencia de las esferas, la eternidad y potencialidad de la materia, el monismo de la inteligencia humana (activa y pasiva) y la negación de la inmortalidad personal se cuentan entre las principales teorías de Averroes. Llega a armonizar su filosof[í]a con el Corán, recurriendo a la interpretación alegórica de los textos". Esta doctrina constituye el llamado averro[í]smo, que tuvo muchos adeptos, no s[ó]lo durante la Edad Media, sino al llegar el Renacimiento. Condenado por la Universidad de Par[í]s, refutado por Santo Tomás. Averroes es un perfecto materialista por su principio de la eternidad de la materia y su teor[í]a del intelecto. Dice tocante a lo primero que nada puede surgir de la nada

... pág. ...

(ex nihilo nihil), y por consiguiente no hay nada que haya sido creado, ni forma ni materia; y que ni el movimiento ha precedido al reposo, ni [é]ste a aquel, sino que el primero es eterno y continuo .

Las obras principales de Averroes son el *Colliget*, (?) tratado de medicina, El libro de la Triaca (?), Historia de los animales. La m[á]s famosa de sus producciones es los Comentarios de Aristóteles, por lo cual se le llamó el Comentador.

Los filósofos jud[í]os fueron muchos tambi[é]n aunque tributarios de los [á]rabes, uno de los m[á]s importantes es *Aircebrón*, (?) autor de un tratado *Fons Vitae*, muy consultado por los escolásticos del siglo XIII, y en el cual se expone un pante[í]smo emanatista inspirado en el neoplatonismo. A este nombre podemos añadir el de Moisés Maim[ó]nides, último de los grandes representantes de la filosofía judaica. Natural de C[ó]rdoba. En su obra *Gu[í]a de descarriados*, sostuvo la sociabilidad natural del hombre, deduciendo de ella la sanci[ó]n de las

... pág. ...

(¹) leyes de un modo muy superior a Juan Jacobo Rousseau.

Tambi[é]n debemos mencionar a Abu bequer Abentofail o Tofail, (?) cuyo libro *El filósofo autodidacto*, es de un enorme inter[é]s. Esta obra ha ejercido influencia en El Criticón, de Gracián y en el Robinson Crusoe, de Daniel Dafoe. (*sic*) El filósofo es una entretenida novela que refiere las peregrinas aventuras de Hay Bendocyaán, (?) abandonado como Robinson en una isla desierta, hijo de padres desconocidos, le abandonaron en una cuna flotante, y la corriente le lleva a una isla donde le amamanta una gacela. Al fin aparece en la isla un anacoreta, que le enseña el árabe.

Influencia de la lengua [á]rabe en el romance cas[t]ellano.— El lat[í]n que salvo contadas excepciones habían hablado los

¹ En el margen superior de la hoja Lezama anotó: Mario
A 7806

... pág. ...

españoles duran[t]e la dominaci[ó]n romana, hab[í]ase corrompido hasta un extremo indecible bajo la dominación visigótica. Con todo la lengua árabe se extendía considerablemente, lo mismo entre los moz[á]rabes que en los reinos cristianos.

Numerosos términos han quedado en lengua castellano (*sic*), árabes o arabizados, como son: anjalbegar (*sic*),¹ jícara, alcor, alfanje, albañil, aceite, manteca, zaño, alhaja, aljofifa, array[á]n, mezquita, jáquima, reh[é]n, tarifa, mazorca, gumía, ajedrez, carcaj, barrena, atambor (?), almena, elixir, museлина, tafiote.

Artes. Cuando el príncipe omeya Abderrahman(*sic*)² emir independiente del califato de Damasco, hubo de atender a que los musulmanes españoles fieles hasta entonces a los *abbasidas*, no se viesan influidos por estos con ocasión de las peregrinaciones a Jerusalén³, donde estaba la mezquita de Omar, templo de la Resurrección, y a la meca, donde estaba la Coaba, (?) o Casa Santa, cuya fundación se atribuía a Abraham. No podía

¹ enjalbegar

² Abderramán.

³ Variante inicial: Jerusalém

... pág. ...

en manera alguna prohibir las tales peregrinaciones, y por lo mismo imaginó construir en la misma Córdoba un templo tan grandioso que excediera en capacidad arquitect[ó]nica y magnificencia a los m[á]s ricos de Oriente, convirtiendo de esta suerte la capital española en otro centro de vida musulmana muy superior a la mezquita de Bagdad.

Era urgente la construcción, y por lo mismo, el Emir procedió a toda prisa a edificarla. Compró al obispo católico de Córdoba el templo dedicado a San Jorge emplazado en el lugar donde los romanos habían erigido, en tiempo de Augusto, un altar a Jano; el precio fue crecido y, además, el Emir tuvo que dar permiso para que se levantase un templo en honor de los santos m[á]rtires cordobeses Fausto, Faunario (?) y Marcial. Acto seguido y derribado el templo de San Jorge, echó los cimientos de la futura mezquita (año 770) que tenía 48 (?) pies de grueso. Las obras duraron 17 años, durante los cuales el Emir [Intercalado: no] dejó de ayudar a los

... pág. ...

operarios, d[á]ndole ejemplo.

Este primer período es el llamado estilo cordobés[.]

Al estilo sevillano corresponde [e]l palacio de Medina Az-Zarhá¹, fue dedicado por Abderrahman III² (*sic*) "al amor y los placeres". Su nombre proced[í]a de llamarse Az, Zahrá (*sic*) (la flor). Los berberiscos pasaron a cuchillo en 1010 a los habitantes de Medina Az-Zahra y destruyeron por completo el palacio, alrededor del cual se iría formando probablemente una ciudad. [Intercalado: ¿La descripción de este palacio ser[í]a in[t]erminable de cuya realidad se llegó a dudar?]

La m[ú]sica. Gran afici[ó]n por la música. Del carácter de esta música pueden dar mu[e]stras la *jota* y los cantos andaluces, tan llenos de melancolía[.]

La pintura. No les era permitida la reproducción de la figura humana por medio de las artes gráficas o plásticas, y de ahí que no [t]uviesen

¹ Medina Azara (Madīnat al-Zahrā).

² Abderrahmán.

... pág. ...

escultura y la pintura quedase reducida a la simple representación de motivos vegetales o geométricos. Los leones de la Alhambra no constituyen excepción, pues no fueron esculpidos por los árabes, sino que procedían de Oriente, debiendo remontarse sin duda a la época del último imperio persa[.]

Artes industriales. Sobresalían los árabes en este particular, siendo grandes maestros en obras de orfebrería y platería, en cerámica, en mosaicos, en tapices, en telas, en metalistería, lo cual se comprende bien tratándose de un pueblo tan aficionado al lujo. En estas artes los árabes inventaron poco, pero se apropiaron mucho, principalmente de los persas. Los tapices fabricados en Almería y Málaga, eran famosos, reconócese en estos tapices la influencia *copta*.

Cerámica. Son famosas las vajillas de reflejos dorados, los¹

¹ En esta página no se pudo seguir la ortografía del manuscrito original. Aquí termina la secuencia de este texto, lo que hace pensar, por la interrupción de la última idea expresada, que se han perdido páginas de esta carpeta de trabajo de José Lezama Lima.

... *pág.* ...

(A) Las letras y las ciencias. La filosofía: Averroes y el Averro[í]smo. Aircebr[ó]n (?) y su Fons Vitae. Moisés Maimónides y su Gu[í]a de descarriados. Tofail y ()¹ El filósofo autodidacto. Influencia posterior de esta obra[.]

(B) Influencia de la lengua árabe en el romance castellano[.]

(C) Las artes: Abderrahman² (*sic*) empieza a construir la mezquita de Córdoba[.]

(D) Las artes industriales: orfebrería, platería, cerámica, mosaicos, tapices, telas, metalistería[.]

(E) Variantes del estilo árabe. (a) El estilo cordobés y la mezquita de Córdoba[.] (b) El estilo sevillano: Palacio de Medina Az-Zarha[.] (*sic*) (c) El estilo granadino y la Alhambra[.]

(F) La música, la pintura, etc.

(G) Juicio acerca de la influencia árabe en la formación de la sensibilidad espa[ñ]ola[.]

¹ Tachado: su

² Abderramán.

... *pág.* ...

¿Cuáles son los sentimientos que la [é]poca infunde en Calderón? (Seg[ú]n M y Pelayo) (*sic*)

Aquella sociedad, en la q[ue] se desenvolvía el genio de Calderón, enarcaba por encima del principio monárquico, sobre la aristocracia y cualquier consideración terrena, ()¹ el principio religioso en la forma en[é]rgica y teologal del Concilio de Trento. Es en general el ambiente de la Contrar[r]eforma, que limitó la ola luterana dentro de límites que desde entonces no ha rebasado.

Tambi[é]n el amor a la monarquía, aunque no en la forma anota Menéndez y Pelayo, (*sic*) con que festejaron los franceses el endiosamiento semiasiático de la monarquía de Luis XIV, sino en cuanto el rey era el primer soldado del pueblo católico como Carlos V y Felipe II.

Una manera de vivir cenobítica y dura, de la que reyes como Carlos V daban buenas muestras, el modo de vivir áspero y duro, la digna pobreza. La

anulaci[ó]n absoluta del orgullo de las aristocracias desde que el Cardenal de Tavera le arroj[ó] de las cortes de Toledo.

La hidalguía era patrimonio común y porciones enteras del Norte se jactaban de poseerla[.]

¹ Tachado: se alzaba

... *pág.* ...

Esa misma grandeza espiritual, nos hizo mirar con desprecio nos hizo mirar con desprecio, (*sic*) las artes mecánicas y la industria y el comercio, dej[ó] abandonados y silenciosos nuestros talleres y nuestras lonjas, e hizo s[ú]bditos a los españoles de mercados extra[ñ]os que se enriquecieron con el oro enviado de América. No había verdadera riqueza, faltaba la estabilidad de la clase media. Aquel ambiente ponía, dice M. y Pelayo, al caballero a dos dedos del pícaro.

Las ciencias basadas en el c[á]lculo y la experimentación, estaban a pequeña altura, comparada con la cultura teológica dogmática. Esto provocaba en primer lugar el simbolismo de las obras (Autos Sacramentales), continuas reminiscencias de escenas y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de la historia eclesiástica y profana, de la mi[t]olog[í]a y de los cl[á]sicos, con extrañas sutilezas, distinciones y silogismos, y discusiones acerca de la gracia y el libre albedr[í]o, la predestinaci[ó]n y el valor de un bien obrar.

Cuando Calder[ó]n aparece en escena ya le hab[í]a precedido Lope de Vega, que toca todos los asun[t]os; Juan Ruiz de Alarcón, con su fina comedia de corte terenciano. Tirso, maravilloso en lo cómico y en la rica facilidad

... *pág.* ...

para crear caracteres. Y aun dramaturgos como Guill[é]n de Castro y Mira de Améscua¹ (*sic*), y a Luis V[é]lez de Guevara, que aunque considerados como dramaturgos menores no están exentos de ofrecer en sus obras notables aciertos.

Calderón y los Autos Sacramentales[.]

Escribió Calder[ó]n gran cantidad de Autos Sacramentales, hechos para las representaciones eucarísticas en un ()² acto compuestos para representarse en la fiesta de (*sic*) Corpus: En España desde que Berenguer de Palaciolo, (?) muerto en 1314, se celebraban con gran regocijo popular.

Men[é]ndez y Pelayo (*sic*) plantea el tema de si esos autos caben en la dramática. El gran cr[í]tico nos dice que el drama vive de pasiones y afectos[:] "Un drama con personajes simbólicos o abstractos es un verdadero tour de force, y engendra inevitable monotonía y frialdad["]". Pero Men[é]ndez y Pelayo (*sic*), no se decide a condenar a los autos, observando la gran cantidad de lirismo que ellos trasudan, y encontrando en esos Autos, verdaderos primores dram[á]ticos, aunque accesorios[.]

¹ Antonio Mira de Amescua.

² Tachado: año

... pág. ...

Los poetas trataban el tema de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, pero no de una manera directa, sino soslayando el tema por medio de la alegoría.

Los mejores Autos Sacramentales de Calderón son *La vida es sueño*; *La cena de Baltasar* (*sic*)¹ (auto basado en his[t]orias del antiguo testamento) y *A Dios por raz[ó]n de Estado* (predominan en este Auto discusiones [t]eológicas[.])—

Dramas religiosos. El mágico prodigioso, que el crítico alem[á]n Rosenkranz (?) llegó a comparar con el Segundo Fausto, aunque podemos reducir la semejanza a la intervenci[ó]n de un pacto diabólico para adquirir la posesión de una mujer.

También podemos citar *La devoción de la cruz*, El Pr[í]ncipe Constante, que M. y P. (*sic*) consideraba superior a todos sus dramas religiosos.

Dramas ()² *filosóficos.* En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Desde que Voltaire le atribuy[ó] a esta obra la paternidad del *Heracles* (*sic*)³ de Corneille. Cr[í]ticos franceses como

¹ *La cena del rey Baltasar.*

² Tachado: Comedias

³ *Héraclius* (1647).

... pág. ...

Vignier (?) y Philarète Charles (?), promovieron una compleja cuesti[ón]n de prioridad. M y P. (*sic*) opina que por no saber franc[és]s Calder[ón], y M. y P. (*sic*) nos dice que aunque la obra no se imprimiera hasta 1664, pudo llegar a Francia manuscrita.

Estudiar aquí La vida es sueño[.]

Dramas trágicos[.]

El Alcalde de Zalamea. Aunque la obra parece ofrecer analog[i]a con otras de Lope de Vega, como El mejor Alcalde el Rey, Fuente Ovejuna, Perib[á]ñez y el Comendador de Ocaña; pero s[ó]lo a Calder[ón]n pertenecen el desarrollo y los caracteres. El capit[án] Don Lope de Figueroa, tipo del militar impaciente y jugador, pendenciero y enamorado. El Alcalde Pedro Crespo, alcalde en quien se unen el sentimiento de la justicia y la venganza de la propia ofensa, son en verdades notables caracteres que revelan a un dramaturgo de genio.

... pág. ...

Comedias de capa y espada[.]

p[á]g LXI ()¹

La dama duende, Casa con dos puertas, La Dama duende, (*sic*)

Reparos de M. y P., (*sic*) a estas comedias de capa y espada, tal como las trata Calderón:

(a) empleo uniforme de recursos conocidos (?), pero que tienen mucho de convencionales e inverosímiles. Basta un embozo o un manto, para que los mismos familiares [Intercalado: los] desconozcan a esa persona[.]

(b) Los tapados, los escondidos, las luces apagadas, las puertas falsas, las alacenas giratorias, que no son recurso de una o dos comedias, sino que repetidas hasta la saciedad engendran hastío y revelan falta de inventiva en el poeta[.]

(c) Constante empleo del duelo y de las cuchilladas[.]

En estas comedias de capas y espadas, podemos incluir las *comedias palacianas* (El secreto a voces, El encanto sin encanto, La banda y la flor, Con quien vengo, vengo[.])

¹ Tachado: CXI

... pág. ...

en las que son príncipes y grandes señores, en vez de hidalgos de la clase media, los que andan envueltos en lances de amor y celos. Aunque en este tipo de *comedias palacianas*, Calderón cede palmas a la profunda, sazónada y discreta ironía de Tirso en El vergonzo[so] en palacio o en El castigo del pens[é] qué. (Ver m[á]s en Ticknor)

[Tachado: *De otros generos cultivados por Calderon*]

La pasión dominante en los dramas de capa y espada es el amor, idealizado y presentado de una manera convencional y de [é] poca[.]

Si ya vimos que Calder[ó]n nunca lleva al teatro los celos propiamente dichos, tampoco presenta la pasión amorosa, desnuda y escueta, ni de un modo universal, o que convenga a todas las épocas, sino dentro de un molde social, y dentro de su raza y de su tiempo.

Los caracteres son, casi siempre, un caballero de noble estirpe, aunque sin pertenecer a la primera nobleza, es decir, a la real. Un caballero hidalgo y de limpia prosapia, unas veces estudiante

... pág. ...

en su juventud, y casi siempre soldado despu[é]s en Italia o Flandes, de donde vuelve gal[á]n, valiente, discreto, pundonoroso, en freil[e] para darse de estocada con una ronda, o en alborotar una calleja por los celos de su amada. Una dama soltera, invariablemente hu[é]rfana de madre, sometida a la vigilancia de un padre, un hermano o un tutor. Las damas de Calder[ó]n, dice M. y Pelayo[,], (*sic*) siempre tienen algo de hombrunas. No hay, observa M. y P. (*sic*) “esa sutil[i]sima compre[n]sión de la naturaleza femenil, que constituye el grande hechizo de las obras de Lope”. Tampoco poseen las mujeres de Calder[ó]n, la malicia y la picaresca ingeniosidad, no siempre per-versa de las damas de Tirso. Ni la nobleza y distinción aristocrática de las mujeres de Alarcón.

El hermano, casi siempre colérico, buen espadach[i]n, y celoso guardián de la honra de la esposa.

“Y¹ finalmente, el gracioso, que viene a hacer en nuestro teatro un efecto algo parecido al del coro en la tragedia griega, es decir, templar los efectos de la emoción trágica, restablecer la serenidad y la templanza en el [á]nimo del espectador, y ser a veces el

¹ Se abren estas comillas y no se cierran en el texto.

... pág. ...

int[ér]prete del sentido común, del rec[t]o juicio en los negocios de este mundo, que los personajes principales juzgan apasionadamente y de un modo falso. Así es que, mientras los personajes principales ()¹ rinden tributo siempre a esa convención llamada ley del honor (y esta observación se refiere, no s[ó]lo a las comedias de capa y espada, sino muy principalmente a los dramas trágicos de adulterio y celos; mientras estos personajes se dejan subyugar violentamente por la ley del honor que los impele a verdaderos cr[í]menes, como en los dramas que hemos examinado en la lección anterior, el gracioso, de un modo algo realista y un poco prosaico, no exento de vulgaridad y aún de grosería, vuelve siempre por los fueros del sentido común y de la ley moral, de la verdad humana y de la razón escarnecida. En suma: algo semejante ()² a lo que era el coro griego, tal como lo defini[ó] Horacio en su Arte poética, eso viene a ser dentro de nuestro teatro el gracioso, personaje m[á]s importante de lo que se ha supuesto, imaginando que s[ó]lo era un bufón destinado a recrear a la [í]nfima plebe en los intermedios de la acción dramática seria.—

También ()³ suele aparecer

¹ Tachado: juzgan apasionadamente y de un modo falso

² Tachado: al

³ Tachado: en el

... pág. ...

una criada de la dama, que hace el papel del gracioso femenino.

Las comedias de capa y espada fueron las preferidas dentro de las obras del gran dramaturgo, por los preceptistas del siglo XVIII, como a Luz[á]n, y a los dos Moratines, tan apegados al neoclasi[ci]smo francés.

Otras obras de Calderón.

(a) *Dramas históricos*. Muchos de ellos tomados de la historia antigua. Por ejem. La gran Cenobia, cuyo asunto es la victoria del emperador Aureliano contra la reina de Palmira.

En ocasiones toma los argumentos de otros asuntos m[á]s cercanos a su tiempo: La Cisma de Inglaterra (historia de Enrique VIII y El sitio de

Breda (*sic*),¹ compuesto muy poco tiempo despu[é]s de la rendición de esa plaza al marqu[é]s de Sp[í]nola[.]

Esos dramas históricos constituyen la parte m[á]s deleznable del teatro de Calderón[.]

(b) *Dramas mitológicos*: El monstruo de los Jardines, El hijo del sol[,]
Faetón, Apolo y Climene. Los

¹ *La rendición de Breda.*

... pág. ...

dioses del Olimpo hablan como si fueran caballeros y galanes, cortesanos en suma.

En esas comedias mitológicas, el poeta quedaba siempre en categor[í]a inferior al maquinista y al pintor escen[ó]grafo. Eran obras destinadas al solaz de los reyes y de la corte. Se representaban ya en el Palacio Real, ya en el Buen Retiro. En esas obras m[á]s se buscaba el efecto de los ojos que a lucha de los afectos, caracteres, ni a la verdad de la expresión[.]

Juicio final acerca de Calderón[.]

Para poner orden en cualquier valoración que se haga de la obra de Calder[ó]n, conviene juzgarlo:

(a) Valor histórico (¹) de Calder[ó]n dentro del teatro español y de la sociedad española del siglo XVII[.]

(b) M[é]rito de Calder[ó]n en relación con los principios del arte, y a las formas que [é]ste [h]a tomado a otros pa[í]ses y a otras civilizaciones[.]

(a) Calder[ó]n cede a Lope en variedad, en amplitud y decisión para la ejecución, en facilidad y espontaneidad, en sencillez de expresión, en la pintura de caracteres femeninos, y en la manera de presentar el amor y los celos[.]

¹ Tachado: del teatro español

... pág. ...

Es inferior tambi[é]n Calder[ó]n a Tirso de Molina en los caracteres vivos, en[é]rgicos, animados, ricos y complejos. Calder[ó]n, en verdad, no alcanza nunca a crear un tipo de la universalidad del Don Juan. Cede también a Tirso en la gracia, en la discreción y picaresca soltura, en ironía, en la comicidad, en el desembarazo del diálogo, y en audacias de lenguaje (?) (*sic*) Discrepamos de M. y P. (*sic*)

Cede tambi[é]n a Alarcos, en aticismo, en limpieza y tersura de la frase, en buen gusto y en la perfección del diálogo.

A todos los dem[á]s supera Calder[ó]n. A pesar de que en los dramaturgos de segunda clase los hay muy estimables, pero ofrecen tan s[ó]lo un acierto moment[á]neo, y no reiteración en la perfección de su labor[.]

Cualidades de Calder[ó]n: (a) la grandeza de la concepción, el vigor de la idea inicial. Véase *La vida es sueño*[.]

(b) La grandeza de sus alegor[í]as cristianas. "En la historia de la alegor[í]a dentro de la literatura cristiana, habría que colocarlo en puesto muy cercano

... pág. ...

a Dante["] [.]

(c) Enlace de lo real e irreal, de lo tangible e intangible, [Intercalado: el cielo y la tierra,] con un armonismo y una unidad insuperables[.]

(d) Fija, sino crea, el drama teol[ó]gico en todas las literatura[s] del mundo. Un drama sin pasiones humanas, sin caracteres ni afectos, entre seres alegóricos, vicios y virtudes, ideas puras[.]

(f) Representación en sus caracteres de tipos idealistas. Lo cual hace que muchos de sus personajes aparezcan vaciados en el mismo molde. ["No es [el] idealismo, dice M. y P. (*sic*) armonios[í]mo y perfecto de la tragedia y escultura griega, sino con un idealismo de segunda especie, con un idealismo de [é]poca y de raza["]

(g) M[é]rito absoluto dentro de la literatura dramática en general.

Entre el idealismo de S[ó]focles y el realismo shak[e]speriano, existen formas convencionales, por ahí habrá que situar a Calder[ó]n. (') Idealismo convencional y realismo que no abarca lo universal de la vida humana.

Men[é]ndez y Pelayo, (*sic*) cree que despu[és] de ese idealismo de S[ó]focles y ese realismo shak[e]speriano habr[á] que situar el teatro espa-

ñol ¿y la tragedia francesa? El teatro español flaquea según M. y P. (*sic*) en el car[á]cter y en la expresión[.]

¹ Tachado: Realismo

... pág. ...

Despu[é]s de Sófocles, despu[é]s de Shakespeare, debemos poner a Calderón (M. y P. (*sic*) Por qu[é] en [é]l se suelda el propio espíritu y el espíritu de la raza[.]

Alguien ha dicho: Shakespeare es la viña, pero Calderón es el vino.—

... pág. ...

(a) *Autos Sacramentales*: [Tachado: La vida es sueño], A Dios por razón de estado, La cena de Baltazar (*sic*),¹ El divino Orfeo[.]

(b) *Dramas religiosos*: El mágico prodigioso, El Pr[í]ncipe Constante[.]

(c) *Dramas* (²) *filosóficos*: En esta vida todo es verdad y todo es mentira. También podemos incluir aquí *La vida es sueño*[.]

(d) *Dramas trágicos*: El Alcalde de Zalamea[.]

(e) *Comedias de capa y espada*: La dama duende.

¹ *La cena del rey Baltasar*.

² Tachado: Comedias

... pág. ...

“El hombre neumático, es decir el hombre determinado por el espíritu, es estimado al revés de lo que hacían los griegos, inferior al hombre *hýlico*; es decir, telúrico, y así realmente parece”[.]

De Keyserling[.]

... pág. ...

Amigo y maestro: (*)

[Tachado: Cuando ya sentía como extrañeza]

Sentía su ausencia, la falta de su conversación, cuando por carta de

Ud. a Florit me entero agradablemente de la buena marcha y éxito de sus gestiones para poder marcharme a una universidad floridana. Lo mucho que ha estado usted en mí, lo mucho que tengo que agradecerle desde que por primera vez nos reunimos alrededor de la poesía, se ha agrandado de tal modo con ésta (*sic*) última buena nueva que me obliga, que me obliga (*sic*) a creer en la bondad y la belleza en su mejor unidad indestructible[.]

He hablado con el [Intercalado: profesor] Zamora. El me ha informado de la[s] condiciones en que la Universidad de Gain[e]sville (Florida) me ofrece la beca. Se trata de matr[i]cula, residencia y ()¹ alimentaci[ó]n gratuitas durante el pr[ó]ximo curso académico –el curso empieza en Septiembre de este año– y la suma de \$ 300 en efectivo.

Yo he pensado que me sería muy conveniente embarcar antes que el curso empezase, con objeto de repasar y perfecciona[r]

(*) Carta publicada con fecha 22 de septiembre de 1939 en: *Cartas (1939-1976)*, de José Lezama Lima, introducción y edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, editorial Orígenes, 1979, p. 45; y en *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, de José Lezama Lima, edición comentada e introducción de José Triana, prólogo de Eloísa Lezama Lima, Madrid, editorial Verbum, 1998, p. 271.

¹ Tachado: la

... pág. ...

más el idioma. Para trasladarme con esa anticipación me serían (*sic*) imprescindible ()¹ el env[i]o de los \$ 300 que deberán enviarme al empezar el curso. Me alegraría en extremo que usted hiciese posible que ()² la Universidad me enviase ese adelanto para hacer el necesario gasto de ropa, pasaje, cambio de vida. De ese modo tambi[é]n conseguiría haberme familiarizado con el paisaje antes de que el curso empezase.

¿Gainesville es un pueblecito que est[á] cerca de Miami?, [¿] ésta (*sic*) muy lejos? ()³ ¿La Universidad se encuentra cerca de donde usted vive? ¿Me será posible verlo a usted ()⁴ con frecuencia? Dispense esas preguntas en serie, pero usted ()⁵ sabe que hay en el fondo de todo es[t]o un problema de las ra[i]ces, [Intercalado: eso] y la lección que le aprendemos el (*sic*) aire, me atemorizan un poco al trasladarme y me fuerzan las preguntas. Todas esas cosas que usted me diga me darán seguridades que me son ()⁶ necesarias.

He escrito también a el Dr[.] Rolling (*sic*) S. Atwood, Rector de la Universidad de Gainesville, dándole las gracias. Le pido también el catálogo

¹ Tachado: que

² Tachado: esa

³ Acotación tachada: hara usted

⁴ Tachado: y a su esposa

⁵ Tachado: el hombre y su circunstancia, y el

⁶ Tachado: redentoras

... *pág.* ...

de es[t]udios que se cursan en esa Universidad, a fin de escojer (*sic*) los que me sean m[á]s afines y donde puedo ser más útil.

Uno de los atractivos de esa beca que a usted agradezco, es disfrutar [Intercalado: de] su cercanía. Y así pod[r]emos continuar nuestros diálogos interrumpidos, interrupci[ó]n exterior m[á]s que de metáfora interna. Interiormente yo sé siempre seguirle a usted,

Le dá (*sic*) un abrazo hermoso,

J. Lezama Lima[.]

... *pág.* ...

La técnica completiva, según la cual el retrato de un objeto se compone de varios elementos que mentalmente están unidos, pero que [ó]ptica-mente son incoherentes y a menudo incluso contradictorios. (Véase en el arte egipcio)

Los antiguos deformaban como los modernos, es decir, en ellos esa deformaci[ó]n no era una etapa anterior, primitiva. Deformar era para ellos tan refinamiento como lo es para el hombre de hoy.-

La frontalidad del egipcio no era una limi[t]aci[ó]n, sino una manera de que la figura se volviese hacia el observador con ceremonia y respeto. Cuando no hay "idea" del p[ú]blico, no hay frontalidad, como en

... *pág.* ...

el paleolítico[.]

Bek, jefe de los escultores de Amenophis IV, añade el t[í]tulo de “disc[í]pulo de su majestad”.

Reacciona Bek contra el formalismo del Imperio Medio.

“El canto más nuevo trae la alabanza más alta”.

Homero[.]

El primer artista que firm[ó] un vaso griego fué Aristonothos, 700, a de C.

Homo novus = hombre nuevo, el parvenu—

... *pág.* ...

a altar
b ira
b lira
a cantar
a despertar
c aterra
c tierra
d oyeron
d abrieron
c guerra¹

¹ En el margen derecho con letra de Lezama y también a tinta está escrito en posición vertical el nombre de José y a continuación unos garabatos.

... *pág.* ...

(*)

1º barroco temprano o inicial
2º manierismo
3º barroco pleno

La primera academia la fundó Vassari, la “Academia del diseño[”]

La personalidad refrendada por el canciller. Surge al fin la personalidad[.]¹

(*) En el margen superior se ve un gracioso dibujo de Lezama a tinta.

¹ En el margen inferior y en posición vertical se encuentra la siguiente operación matemática:

$$\begin{array}{r}
 365 \\
 65 \\
 \hline
 1825 \\
 2190 \\
 \hline
 23,725
 \end{array}$$

... *pág.* ...

“Muchas de esas señoronas aspiran a efectos demasiado sublimes”.
Dice Stendhal de los amores en la corte de Parma[.]

“era tan inocente como un huevo reci[é]n puesto”.

Samuel Butler[.]

... “el silencioso encanto r[í]tmico de la compañía humana”.

Carlyle[.]

Títulos curiosos:

Consideraciones acerca de las cintas del sombrero[.]

Satán entre los coj[í]nes del sof[á] [.]

Junta maternal para la confección de pantalones cortos.

Tengo mi pan y mi queso; mi modesta y armónica habitación con libros y flores, y dos levitas al año.—

... *pág.* ...

“Les musées sont peuplés d’œuvres déracinées”

Bonnard[.]

“El rocío furtivo de su transpiración”

característico de los fumadores de opio¹

W. Collins –La piedra lunar[.]

“La fé (*sic*) es la expresión del supremo ego[í]smo”

Kierkegaard[.]

El mismo Kierkegaard habla con frecuencia de los caballeros de la fé (*sic*) [.]

La fé sólo es válida para cada Individuo, y es en esta dimensión que llega a adquirir el “espanto”.

Ver ese desarrollo en Temor y Temblor, de Kierkegaard, pág.[.] 82[.]

¹ En el manuscrito una flecha pequeña parte de la palabra característico y señala el adjetivo furtivo.

... *pág.* ...

Orden de poemas de mi libro –La fijeza–¹

Los ojos del R[í]o Tinto–

Variaciones del árbol (publicado en el cuaderno de Baeza Flores)

Rapsodia del mulo (en Nadie Parecía)²

Ronda sin fanal (en Orígenes)

Sacra Católica Majestad (en N. Parecía)³

*La frialdad*⁴

(*Las diez presentaciones de Nadie Parecía*)

Poema (Publicado en Letras de México[.])

Siesta de trojes (inédito, en la libreta grande[.])

Pensamientos en La Habana.

¹ Finalmente Lezama establecería otro orden en la secuencia de los poemas nombrados.

² Se publicaría como *Rapsodia para el mulo*.

³ Se publicaría con el título *Sacra*.

⁴ Se publicaría como *A la frialdad*.

... pág. ...

Desencuentros¹

El encuentro

Danza de la jerigonza

“se agrietan con dorados regaños como el pan”

G. Miró[.]

“más inclinado al vicio moderado que a la virtud inmoderada”.

Dice S. Butler, de uno de sus personajes.

“Es el arte de pintar conjuntos nuevos, con elementos extraídos no de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento[.]”.

“Todo hombre tiene el sentimiento de ()² esta realidad interior. No necesita ser un hombre cultivado para concebir, por ej[.], una forma redonda”. Apollinaire, hablando

¹ “Desencuentros”, “El encuentro”, y “Danza de la jerigonza”, son títulos del libro de poesía *La Fijeza* (1949).

² Tachado: esa otra

... pág. ...

del cubismo cient[í]fico[.]

Siente que no es capaz lo que todos pueden ser: un esposo[.]

Kierkegaard

“Los nueve meses que he pasado en el vientre de mi madre han bastado para hacer de mí un anciano” [.]

Kierkegaard

“El que expresa lo más alto siente lo más vivo”.

H[ö]lderlin[.]

“Yo amo profundamente [Intercalado: a] la vida y más aún cuando la detesto”[.]

Nietzsche[.]

Semejante a los car[t]ujos que hac[i]an hogueras con lo que escrib[i]an “para que caliente el cuerpo lo que abras[ó] su espíritu¹”

¹ No se cierran las comillas en el manuscrito.

... *pág.* ...

Según Kierkegaard la moral es lo general; la paradoja es lo individual o sea la relaci[ó]n del individuo como absoluto en el absoluto[.]

“Se reía de una manera infinitamente seria”, dice alguien hablando de Mallarmé[.]

Arist[ó]teles cita el caso de una pareja de novios que en trance de casarse el oráculo de Delfos le previene a él que a su matrimonio seguirán grandes males. Suspende la boda. Y los familiares de la novia, en venganza, colocan debajo de su almohada un vaso sagrado. Por ello es reducido a prisión.

Compr[é] Difné¹ (?) 24 Sept / 49 (Viaje a México[.])

“ “ 30 Oct / 49 (Tachado: Via

“ Epsilon² 6 Febrero 1950

¹ Medicamento para el asma de José Lezama Lima.

² Medicamento.

... *pág.* ...

“Sentí que la soledad me corría por el espinazo, como un chorrito de agua”[.]

Ricardo Güiraldes[.]

...cuyo diente
no perdonó a racimo aun en la frente
de Baco, cuanto más en su sarmiento.
Dn. Luis de Góngora[.]

M[á]rtir en griego significa testigo[.]

El gran encantador fizole muy mal juego:
La lumbre de la candela encantó.
Juan Ruiz, Libro del B. Amor[.]

Compré el Epsilon el 5 junio /48[.]
" " 21 Agosto /48[.]
" " 20 Novbre 48[.]
" " 27 Enero[.]
" " 30 Marzo.
Difné (?) 12 Junio[.]

... *pág.* ...

En la Odisea se define al sabio como al que "conoce los modos y los estados de muchos hombres["]].

Citado por Butler *pág* 380[.]

"La embriaguez revela el espíritu de una persona, como el espejo la persona".
Esquines[.]

"La historia es generalmente un conflicto de precocidades, de actualidades y de retrasos"[.]
Henri Focillon[.]

"Dios hizo el alimento, el Diablo el condimento".

James Joyce[.]

... *pág.* ...

"El artista no debe escuchar los consejos de nadie, salvo al viento que pasa y le cuenta la historia del mundo".

Claudio Debussy[.]

Conozco a aquel en quien he cre[i]do[.]

Divisa de Pascal[.]

"El hombre es una botella de agua de r[i]o, flotando en un gran r[i]o".

Saint Ange, (?) contempor[á]neo de Pascal[.]

-El *píjuy* (?) es un ave color tabaco[.]

Tortugas -Representan fuerzas telúricas oscuras, subterr[á]neas, en contraste con los chupamieles, fuerzas aladas[.]

M. Asturias. Leyenda[.]

... *pág.* ...

"encancerado del sufrimiento de las sospechas"[.]

Quevedo[.]

Kant habla de "la necesidad atareada".

... *pág.* ...

(*)

Como ardilla que rueda, y no se empaña,
las dulces bien medidas diversiones,
persigues doblado en mitad de la campaña
el velo que encubre y descubre las interjecciones[.]

Como es oro sutil lo que él apaña
y si va al campo a robar interjecciones
(¹) en la flecha griega odiando lo que entraña
rompe el [á]nfora de apor[i]as y diversiones[.]

Por tierras de nieves sin rejillas
 prolonga la miel de las mejillas
 apegado a un cristal que no se mueve.

San Jer[ó]nimo y Or[í]genes acrecen
 cuando ambos parecen que se mecen
 ()² ra[í]z de cristal que ()³ sí los llueve.

[Variante: y saltan en la contrapunteada ra[í]z, mientras se
 / llueve [.]

(*) Versión primera del poema incluido en la sección *Primera glorieta de la amistad* del libro de poesía Dador (1960) y que sería publicado con la siguiente dedicatoria: (*Para José Rodríguez Feo, en los días de Orígenes*). En: José Lezama Lima, *Poesía completa*, La Habana, editorial Letras Cubanas, 1985, página 338.

¹ Tachado: y

² Tachado: dentro de una

³ Tachado: no

... *pág.* ...

Para Eliseo (*)

No el plectro mece
 la arada consistencia
 de un pelda[ñ]o en la esencia
 de su espejo, y parece

()¹

borrar toda frecuencia,
 todo humo escarnece
 su propia intransigencia
 que lo ovilla y perece

()²

La mano que no existe
 en su adem[á]n persiste
 y cubre la otra mano

La frase, ceja;
 la lentitud, abeja
 y aguij[ó]n de la mano.

La brisa lo acuesta
y densa como un chaleco³
y como un chaleco densa;
en la mesa de noche recuesta
un apagado eco

(*) Primera versión del poema incluido en la sección *Primera glorieta de la amistad* del libro *Dador* (1960). Véase con la siguiente dedicatoria: (*Para Eliseo Diego, por su Calzada de Jesús del Monte*). En: José Lezama Lima, *Poesía completa*, ed. cit., página 335.

¹ Una línea indica separación de estrofa.

² Una línea indica separación de estrofa.

³ Este verso aparece tachado en el manuscrito y repetido nuevamente encima de la tachadura.

... pág. ...

(*)

La almohada y el seco
caracolillo condensa.
Y si cae como un fleco,
permanece en la permanencia
[Tachado: Sombra de patio y sus alre[de]dores
bebe en la placeta]
La aljaba por sus alre[de]dores¹
de su casa ()² maúlla sus corredores
bebe en la placeta.

Aljabas por los alrededores
[Tachado: de su casa] ma[ú]lla sus corredores,
bebe en la placeta

“Completamente”, dice,
el terr[ó]n volatice, ()³
en pico de la ola secreta.

(*) Continuación del poema dedicado a Eliseo Diego.

¹ Variante: El carcaj por los alre[de]dores

² Tachado: suelta (?)

³ Variante primera: el terron volatil

... *pág.* ...

(*)

Lince gordo, lince
que su pincel no entrega
al aire que lo anega
en volutas o esguince

Conoce la esquina, luego
otra alacena, el recado fino,
cerámica sin fuego,
la gota de vainilla o la mancha de vino

Querido [Intercalado: mío], usted sabe
que me alegra, alabe
otro como cae su sentencia.

Diga el plectro el servicio
y m[á]rmol de su ejercicio,
y cómo manda y silencio.¹—

J[.] Lezama Lima[.]
Enero 1949[.]

(*) Continuación y término del poema dedicado a Eliseo Diego.

¹ Variante: y cómo ordena y silencio.

... *pág.* ...

En los campos se hallan bichos
De lo que uno necesita.

Hdez, Martín Fierro[.]

Es raro que Titio en el Hades, según la Il[í]ada, tenga el h[í]gado devorado por dos buitres, que representan según E. Rohde, “el apetito insaciable”; y en el Prometeo aparezca sólo un buitre[.]

...arrebataado por las harpías y las odiosas Erinnias.

Rohde[.]

... pág. ...

Perico, Perico¹
si sigues jugando
te voy a meter
un pellizquito
que te va a doler.

Los que duermen son compañeros de trabajo[.]

Heráclito[.]

Los que est[á]n despiertos tienen un mundo común, pero los que duermen se vuelven cada uno a su mundo particular.

Heráclito[.]

“En muchos lugares de Grecia existían “plutonia”, o sea accesos directos para llegar al mundo subterr[á]neo, y “psico-pompe[i]a”, que eran fracturas en las rocas por donde las almas pod[í]an asomarse a la luz”[.]

E. Rohde, “Psiche”, pág 169[.]

¹ Estas son las palabras que le dirige a José Cemí su hermana en el capítulo I de *Paradiso*:

Pepito, Pepito
si sigues jugando,
te voy a meter
un pellizquito
que te va a doler.

En: *Paradiso*, de José Lezama Lima, prólogo de Cintio Vitier, La Habana, editorial Letras Cubanas, 1991, p. 11.

... *pág.* ...

“Quiero” est un verbe étonnant qui veut tout dire c’est vouloir, désirer, aimer, c’est quérir.

Pierre Louÿs[.]

A un escritor franc[é]s (Tristan Déreme) (?) una dama le preguntaba si le gustaba su perfume, le contestaba[:]

“Un parfum n’est rien s’il n’évoque pas un souvenir”[.]

“Entre espinas, crep[ú]sculos pisando”.

Dn. Luis de G[ó]ngora[.]

... *pág.* ...

Uno de los distintivos de la inmortalidad es la gustación de sustancias mágicas, de la ambrosía y del néctar; el hombre que se alimenta continuamente de esos manjares reservados a los dioses es también un dios.

E. Rohde-Psiche[.]

Zeus Trofonio en Lebadea, en el fondo de una cueva dictaba sus profec[ic]as[.]

Anfiar[a]o¹ y Trofonio, como a los dioses ctónicos, que son los que habitan en las profundidades de la tierra[.]

Antes de que el perseguidor Periklymenos² (*sic*) alcanzase por

¹ En el manuscrito se lee: Anfiareo

² Periclímeneo

... *pág.* ...

la espalda e hiriese a Anfiar[a]o, Zeus envió su rayo que abrió a la tierra en dos y por la sima abierta precipitó al héroe, con su carro, sus caballos y su amiga, a las profundidades de la tierra, en donde concedió a Anfiar[a]o la inmor[t]alidad”¹ [.]

E. Rohde[.]

Había que descender a aquellas profundidades vestido de lana negra, y permanecer dentro tres meses nueve d[i]as[.]

La naturaleza ama el ocultarse[.]

Heráclito[.]

El Señor cuyo oráculo está en Delfos ni dice, ni oculta, sino hace señales[.]

Her[á]cli[t]o[.]

¹ Estas comillas no se abren en el manuscrito.

... pág. ...

(*)

(1) Lo popular ()¹ anónimo, de las artes menores y del artesanado.

(2) Ac[t]ualidad de lo popular y eliminaci[ó]n de [t]ipos como Juli[á]n Sorel, El Pr[í]ncipe de Viana, Hamlet.

(3) Tres posiciones en el arte contempor[á]neo: (a) Ors aspecto y prospecto (b) El arte y el reino separado (c) La substancia del artista y la de la obra[.]

(4) El arte como creaci[ó]n natural org[á]nica: las plumas, los élitros[,] etc.

(5) El arte dentro de un estilo y el arte con orgullo diferenciador: diferencias entre un jard[í]n chino y un jardín de Le Notre (*sic*).

(6) Trabajar dentro de un estilo ¿la doncella francesa de la [é]poca de Luis [Intercalado: XIV] cuando escribe una car[t]a hace arte? ¿El arte popular creador y el arte popular como forma de heredar lo eterno.

(7) En el arte popular se mezclan lo [ú]til y lo inmanente; el juego y la aplicación. Ridiculez de una silla diseñada por William Morris, valor exacto de los cantos de los bateleros del Neva[.]

(*) Apuntes para los textos *Las artes populares* y *[Sobre las artes]*

¹ Texto mutilado. Pudiera continuar el fragmento que falta: como una manera de lo

... pág. ...

(8) La pobreza ()¹ figuración y el arte popular. Los primitivos. Los aguafuertes (Goya y Rembrandt) y su dificultad técnica. Los tapices de Goya en la f[á]brica de Santa B[á]rbara[.]

(9) Hay que tener cuidado con el entrecruzamiento de las artes populares buscando modelos y el retorno vitalista actual a las formas populares. El trabajar con materiales duros, resistentes, que eviten el deslizarse del individuo[.]

¹ Texto mutilado.

... pág. ...

Desarrollo del Parménides

(1) Parm[é]nides nos dice que todo es uno.

(2) Zen[ón] se obstina en lo mismo pero con diferentes palabras (según S[ó]crates: no hay multiplicidad o pluralidad)[.]

(3) S[ó]crates parece mantener el punto de vista de que todo es uno y múltiple.

(4) Parm[é]nides se agrada del razonamiento de S[ó]crates, pero arguye que Sócrates confunde las ideas mismas, y de otra parte las cosas que participan de las ideas[.]

(5) ¿C[ó]mo concebir ésta (*sic*) unidad? “¿No será la idea esta cosa concebida como una, y como permaneciendo la misma, en medio de la multitud?” (Parm[é]nides)

S[ó]crates dice: eso parece evidente

... pág. ...

(6) S[ó]crates: “Las ideas son como modelos que existen en la naturaleza en general; las dem[á]s cosas se le parecen, son copias; y la participación de las cosas en las ideas, no es más que la semejanza de las unas con las otras”[.]

(7) Sócrates parece inclinado a reconocer que cada cosa tiene su esencia. Parm[é]nides le replica que ninguna de estas esencias existe en nosotros[.] ¿C[ó]mo en ese caso podr[í]an existir en s[í] mismas? dice S[ó]crates[.]

En ese caso no participamos de las ideas (doctrina de la no participación). Las ideas s[ó]lo tienen relación con las ideas. Participamos entonces de la magnitud y de la pequeñez sensible, pero no de la magnitud y de la pequeñez ideales[.]

... *pág.* ...

(8) Claro está que la conclusión de Parménides es desoladora: las ideas s[ó]lo tienen relación con las ideas, las cosas s[ó]lo tienen relación con las cosas[.]

Parm[é]nides quiere que Sócrates llegue a la siguiente conclusión: “que no poseemos las ideas mismas, y que no pueden estar en nosotros”. S[ó]crates asiente[.]

(9) Parm[é]nides est[á] de acuerdo en que la filosofía no puede conocer la cosa en sí: “no conocemos lo bello en sí, ni el bien, ni ninguna de las cosas que consideramos como ideas existentes por s[í] mismas”.

(10) Parm[é]nides: Dios s[ó]lo posee la ciencia perfecta, la cosa en sí, lo bello en sí[.]

(11) S[ó]crates: [“] ¿pero no es un razonamiento extravagante el que

... *pág.* ...

quita a los dioses la facultad de conocer[?]”

(12) Cuando Parm[é]nides, el m[á]s viejo, dialoga con Aristóteles, el m[á]s joven, llega a las siguientes conclusiones, con respecto al tema *si lo uno existe*: (a) lo uno es ilimitado. (*sic*) (b) no tiene principio ni fin (c) lo uno no tiene figura, no es recto ni redondo (d) lo uno no está en ninguna parte: no est[á] ni en otras cosas ni en s[í] mismo. (e) lo uno no est[á] en reposo ni en movimiento. No se mueve ni por alteración ni por traslación (f) lo uno no entra en *cosa* alguna[.]

P[á]g 188-192[.]

... *pág.* ...

[Página en blanco]

... *pág.* ...

“Quant à la production elle-même, elle relève, certes, de cette morphologie des civilisations par quoi Frobenius compléta Taine, lequel à son insu préfaçait le marxisme. Plus que jamais, les lois de l'économie¹ et les soucis de la cité donnent à l'art son visage, un visage de circonstance –aux manifestations d'art cet air de famille en cérémonie qui sera dénommé style par les scolastes de l'avenir”.

Anatole de Manzie
Encyclopédie française

¹ En el manuscrito se lee: l'économie

... *pág.* ...

“Réconciliation totale et douce”.

Pascal

[En el margen inferior de la hoja se encuentran las siguientes anotaciones de Lezama: María Gastón

Ave de los Presidentes

152

T 3273

Melchor Gast[ó]n

L[í]nea 80

T 6374]

... *pág.* ...

[Sobre las artes] (*)

La salud de la golondrina le impide creer que ella puede llegar a ser todo el Verano. El hombre cansado cierra sus ventanas, y a pesar de la salud y el bulto de ese clavel volado, exclamará: una golondrina no hace el verano. Ya con la seguridad de que las golondrinas nos nacen para f[á]bricas veraniegas, volvemos a preguntar ¿de qu[é] se hace el verano?

Comprendemos entonces que antes de llegar a ciertas especies, –el verano, lo popular, la salud coral–, el conocimiento de los valores integradores son s[ó]lo cifras de pernici[ó]n que nos separan del reconocimiento del nuevo arquetipo. De retazos [Intercalado: aun empolvados], de or[í]genes indecisos, de mitos truncados, viajes let[á]rgicos, salta uno (*sic*) nuevo valor[,] tal vez esa cosa vagorosa que coincidimos en llamar lo popular y que hasta ayer hab[í]amos visto tan s[ó]lo con la ingrata presencia del elemento deshilachado que no lo (*sic*) logra reanimarse transpuesto en un nuevo cuerpo independiente.

As[í] como cuando aludimos a la humanidad, vacilamos sino tocamos el juicio completo de la substancia hombre. De la misma manera cuando aludamos a lo popular, y no lo vemos transparentado en lo an[ó]nimo, en las artes menores y en el artesanado, andamos errantes confundiendo

(*) Sin título en el manuscrito. Texto publicado en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 286.

... pág. ...

lo popular con lo insa[t]isfac[t]orio, o con la contenta comodidad de encontrarse de s[ú]bito con un estilo abandonado en mitad del camino.

Ahora al final de un ()¹ ejercicio de belleza, [el] autor ha olvidado firmar, o no lo cree necesario. No lo cre[e] necesario, pues apoya sus seguras ganancias en tantas cosas previas y olvidadas. Nos encontramos con el gigantesco San Crist[ó]bal, en los caminos de Puebla. Ciertamente apoderamiento de la substancia hist[ó]rica en arte y cierto fuego medio en los dominios de la técnica. Pero también gusto de ver en ciertas a[t]ribuciones, en ciertos juegos de lo an[ó]nimo un prejuicio favorito, un sueño olvidadizo del siglo XVIII. Tenemos entre nosotros un ejemplo adorable: la frecuencia de los an[ó]nimos y los atribuidos en la pina[co]teca donada a ()² nuestra Catedral por el Obispo de Espada, muy siglo XVIII, que levanta la vista de su Jansenio para ver c[ó]mo los [á]ngeles ()³ besan lentamente el clavicémbalo. –Abundan allí los atribuidos a Rembrand[t], a Rafael y a Murillo. Una madona con brazos de le[ñ]adora que no evita los ()⁴ encantos de sus mantas rosadas, borra sin duda las delicias de Picasso–, (*sic*) siga como an[ó]nimo. Me dir[é]is que confundo [t]orpidamente los atribuidos con lo an[ó]nimo. Pero

¹ Tachado: trabajo

² Tachado: la Catedral

³ Variante primera: se querellan contra el clavec[i]n.

⁴ Variante primera: delicias

... pág. ...

(¹) puede mantenerse en la intersección de la estela o el halo creado por un artista de comienzo y distinción –hay tantos bodegones an[ó]nimos en Espa[n]a que de pronto gustaríamos atribuirselos a Goya– y lo aprovechable de un tejido art[i]stico sutilmente indiferenciado. Una [é]poca seducida, por los limitados primores de la ratio² estará dispuesta a reconocer como an[ó]nimos a ciertas obras que raspándoles un poco el costado aparecer[í]a la sangre de un nombre y un dolor que tienen propietarios. Así esas [é]pocas definidoras gusta[n] de llevar ciertos monstruos a lo an[ó]nimo, por ejemplo, ese siglo XVIII gustaba de creer que los cuadros del Greco eran una cierta atm[ó]sfera indome[n]able e indefinidamente extensa que cualquiera podía haber (³) juntado en Toledo. Una de las m[á]s invariables conquistas del novecientos fué ver en aquellos cuadros el resultado proximista de un ojo destrenzado y muy mul[t]iplicador de sus pinchazos sobre una ciudad maravillosamente fija (⁴) sobre un fondo de seda y de nieve negra.

Comparemos el traductor, el maestro de imprenta y el director de orquesta ¿qué quieren? ¿Cuáles son sus ambiciones que podemos declarar l[i] citas? Si las gentes hubieran aceptado lo que yo era, mi verdadero valor, se hubieran justificado plenamente. Ese ren[-]

¹ Texto mutilado. Pudiera ser su continuación a partir de algunas letras que se observan en el manuscrito, así como el propio sentido del texto: de una manera independiente

² *Ratio*. Traducción: razón.

³ Tachado: inventado

⁴ Tachado: e inalterable

... pág. ...

cor y esa no aceptaci[ó]n [Texto mutilado] pero cuán peligrosas. Se necesita en el pueblo una verdadera intuición de maravilloso artista para que (¹) pueda movilizar ese rencor, hasta el momento en que deja de ser materia pl[á]stica e hirviente [Intercalado: para convertirse en la] (²) eternidad de

la indiferencia [Intercalado: del bostezo] y la desaz[ó]n tonta. ()³ ¿Aceptaremos suprimirle cualquier valor interpretativo, como sueña Stravinsky para ser director de orquesta? El traductor de recreadora exactitud, el director de orquesta como exact[í]simo lector, el maestro de imprenta que evite⁴ la competencia entre la letra y el esp[í]ritu de la letra. Todo esto sería f[á]cilmente exigible si nos pusi[é]semos de acuerdo acerca de una denominación casi incomprensible: arte menor. Ni aun la relaci[ó]n de dependencia con una obra de arte mayor y anterior, ni aún la dureza del medio operado —que forzosamente retrotrae el juego libre de la creaci[ó]n dependiente— bastan para colocar entre las artes menores a la orfebrer[í]a y a las artes de la tierra y del fuego: barro cocido, porcelanas, esmaltes, alfarería. La sola alusión de este arte menor a las otras artes de las que necesita, no bastan a establecer la diferencia, pues bastar[í]a pensar que la dureza de la materia empleada que no basta pa[ra] aislar el orgullo creador ascendiendo hasta la posici[ó]n⁵ formal

¹ Tachado: el pueblo

² Tachado: y no la

³ Tachado al margen: En las artes menores

⁴ Esta palabra puede leerse también en el manuscrito como: corte

⁵ En el manuscrito puede leerse igualmente: posesión

... pág. ...

artesano—[.]

Con respecto a la posición del artesanado los peligros son también números[í]simos. Si lo aceptamos como herencia de lo eterno, o como creación colectiva que nos ofrece una creatividad absoluta, aunque en estado no decantado, sigue haci[é]ndose muy limitadas (*sic*) sus (*sic*) posibilidad. Aceptemos el trabajo del artesano como una herencia de lo eterno. Se recibe un estilo, se trabaja dentro del, (*sic*) no existe vuelco diferenciador del orgullo original y del estilo homog[é]neo, y a la postre la eternidad de un m[é]todo o de una actitud, otorga la obra satisfactoria ¿pero acaso el buen artesano se contentar[á] tan s[ó]lo con la sequedad ()¹ de una menestral[í]a honrada, y no intentará nunca la obra maestra? El signo de una variante ligera que hace nacer la firma², la brevedad de un m[é]todo, que salta los anteriores procedimientos, y que deja riesgo libre a la intuici[ó]n y al toque ligero engendrado por l[a] maestr[í]a anterior. Cómo poder engendrar el artesano ciego

ante la obra maestra diferente, ante las figuras que surgen de la homogeneidad estilística y que ante la materia no le nazca el impulso hacia la dominación formal. La l[i]nea pura mantenida por un Bernard de Palissy, (*sic*) alegre rey del artesanado, o por un San Jerónimo, patrón de los traductores,

¹ Tachado: de su trabajo

² En el manuscrito puede leerse igualmente: forma

... pág. ...

está siempre corriendo el riesgo de fragmentarse o de adoptar posiciones transicionales. El buen olfato de Bernard de Palissy (*sic*) se revela en sus vacilaciones frente a las figuras. M[á]s que de un estoico dueño de sus vacilaciones hay en él la sanidad de un obrero medioeval. Así en cosas de arte, gusta llamarse obrero *ouvrier de terre*, y en cosas de la conducta, enamorado de la sequedad calvinista, frente al rey que le mete en prisión, y que le exige variaciones en cosas de religiones, le env[i]a un cortante: *s[é] morir*. En su deliciosa obra *Art de terre*, hay tan lindos ejemplos de tenacidad jovial y de pobreza n[i]tida y bien llevada que nuestro buen amigo nos agarra para siempre como un Kempis o un Whitman. O[i]dle: "Cuando [Intercalado: yo] hube reposado un poco de tiempo con el convencimiento de que nadie tenía piedad de mí, yo le dije a mi alma y por qué estás triste, después que has encontrado lo que t[ú] buscabas. Trabaja ahora y llegarás a avergonzar a tus detractores. Mas por otra parte mí (*sic*) espíritu decía: no tienes nada con qu[é] proseguir tu trabajo; cómo podrás alimentar [a] tu familia y ()¹ comprar las cosas queridas para pasar el [t]iempo

¹ Tachado: cómo podras

... pág. ...

de cuatro o cinco meses que son necesarios antes de que t[ú] puedas gozar de tu labor. Así es como estoy en tal tristeza y agitación de esp[i]ri[t]u, la esperanza me da un poco de valor, y, considerando que sería demasiado largo ()¹ hacer un horno todo de mi mano, para ahorrar y ganar [t]iempo y para ()² que de pron[t]o apareciese el secre[t]o que yo había encontrado de un esmalte blanco, tomé un alfarero com[ún] y le entregué varios *pourtraits*³ para que me hiciese unos vasos según mis [ó]rdenes, y mientras [é]l

hac[í]a tales cosas yo trabajaba en unas medallas. Era algo en verdad lastimero: estaba obligado a alimentar a dicho alfarero en una taberna a cr[é]dito, porque yo no ()⁴ tenía medio alguno [Intercalado: de hacerlo] en mi casa". Le reco[g]emos el hero[í]smo, y también que retrocedía ante las figuras que sal[í]an de lo homog[é]neo de trabajar dentro de un estilo. Cuando sus ornamento[s] dejan de ser g[ó]ticos, renacentistas, o simplemente mitol[ó]gicos, vacilaba ante las figuras q[ue] se escalan a la artesan[í]a del trabajo y del estilo no diferenciado. Que no buscaba artistas muy orgullosos para esas labores, lo dice que el nombre de ellos no se conserva, [Intercalado: quizás] alg[ú]n obrero de mano m[á]s fina de los talleres de Jean Goujon.

¹ Tachado: para

² Tachado: que

³ *Portraits*.

⁴ Tachado: podía

... pág. ...

Despu[é]s de haber se[ñ]alado la posición peligrosa del artesanado, situado entre las (*sic*) vacilación ante las figuras y el af[á]n secreto pero mantenido de alzarse hasta la obra maestra; ya nos sentimos un tanto maliciosos cuando empieza a cercarnos la vigencia de lo popular. ¿Cu[á]ndo estamos en presencia de lo popular pr[í]stino? ¿se (*sic*) lo atribuiremos a lo colectivo, al arte org[á]nico –natural, al de las islas polin[é]sicas, al simple material sobre el que hay que operar? Y puesto que es un tema que se dispara sobre todos nosotros por m[é]todos de asalto o de lentas entregas, empecemos por un poco de orden y de vigilia necesarios, pues no hay duda que lo popular es amigo o enemigo de mano bien ce[ñ]ida, aprovechable si le salimos al paso a tiempo y sin rebanar nuestras malicias.– [Intercalado: Se[ñ]alemos también algunos guiños y recursos para su aprovechamiento]

Despu[é]s de las generaciones que han rehusado toda contradicción o toda paradoja ya del pensamiento o de la conduc[t]a, irrumpe otra que no se recata en mostrarnos su entrega total a Belgephor, diosa de la ()¹ inmediatez y de la percepción inefable. Es el hast[í]o de sentarnos frente ()² a los espejos giratorios de los cursos y recursos, o a la oposici[ó]n tem[á]tica caracter[í]sticas (*sic*) de las escaramuzas de la lucha de generaciones[.]

¹ Tachado: percep

² Tachado: al

... pág. ...

Esta [ú]ltima decisi[ó]n de lanzarnos sobre ()¹ todas las seducciones² del populismo, trae como consecuencia un toque atento, deseoso de empujarnos a una decisi[ó]n o al menos a una preferida meditación sobre las artes populares. En las grandes [é]pocas clásicas veremos³ [Intercalado: c[ó]mo el] concepto, la definici[ó]n, el poder[í]o de nombrar, mos[t]raban como el [ú]nico material sobre el cual el esp[í]ritu orgulloso se señorea, a la sangre, a cualquier pathos y a lo informe moment[á]neo y fugaz. Esas [é]pocas buscando una integración racional buscaban también aquella dolorosa substancia, sin la cual el arte se mal coloca en preciosismo o se repliega a la voluptuosidad superficial de [Intercalado: insistente y esperada] flor de igualitario tamaño de aroma.

Nada m[á]s engañoso (?) en sus pinchazos de agudeza inquisitiva, que preguntarnos por la limpidez de una ruta, cuando todo parece provocado a lanzarnos dentro del arte popular de una manera furibunda. Eliminados aquel Hamlet, Sebasti[á]n de Portugal, el Pr[í]ncipe de Viana, Robinson, Leonardo, Juli[á]n Sorel, que hab[í]an aislado y reducido tanto la problem[á]tica de su existir hasta la misma autodestrucci[ó]n. Eliminados por que (*sic*) las artes populares quieren irrumpir en la tragicomedia de la hist[ó]ria con un absolutismo que ya es menester aclarar y limitar. -Pero en el momento

¹ Tachado: el populismo artístico

² En el manuscrito puede leerse igualmente: reducciones

³ A continuación como versión primera está: al

... pág. ...

en que vamos a lanzarnos por ese fervor con que el arte último parece querer comenzar, veremos la indecisión que rodea a lo que parece ser solución para un momento hist[ó]rico. ¿No busca el arte popular un modelo, sin duda alguna culto[?] Y ese arte culto a su vez, en uno de sus frecuentes retornos vitalista[s] no busca anegarse en las formas populares. Tengamos mucho cuidado con esa búsqueda reversible, pues eso nos puede conducir a

creernos afirmados en una direcci[ó]n art[í]stica, cuando es muy otra la realidad [Intercalado: y el momento] aprehendida.

Será muy aclarador diferenciar dentro de la intención artística del artesano, el arte popular como un *continuo* siempre creador de aquella otra intenci[ó]n m[á]s desfalleciente, cuando ya el mito se ha remansado hasta un [Intercalado: mero] residuo de culturas primitivas, limit[á]ndose a copiar modelos, bien entregados por lo culto que ya ha rebasado su clima polémico, o por un corte en ese continuo creador que constituye un fragmento desecado. Decidido a copiar modelos prefiere entonces copiar una forma arcaica, un estilo del cual ha desaparecido ()¹ el caldo de fermentación creadora, o bien intentando, a trav[é]s de la dura y paciente materia que le sirve de lenguaje funcional, adentrarse en la polémica del arte contempor[á]neo, como observamos en los encajes de Marie Bonnier (*sic*). En un Malinas o en

¹ Tachado: la calentura cread

... pág. ...

un Chantilly, el artesano buscar[á] sumergirse en un concepto indiferenciado en lo que respecta a finalidad artística, no le toca la pasi[ó]n diferente, el orgullo original. Si acaso un destello individual ser[í]a un retroceso fatigado ante el trabajo duro y rebelde, o una dificultad que no ofrec[í]a seguridad su vencimiento. Pero si contemplamos una colecci[ó]n de encajes de Marie Bonnier (*sic*), a la cual Valéry le ha dedicado páginas deliciosas, observamos que algunos de sus modelos han sido poemas de simbolistas que le han transmitido sus preferencias palacianas: frutas cargadas de reminiscencias persas, plumas de p[á]jaros insulares, escalinatas de hombros y senos, transparencia de la piel en sus formas m[á]s heridoras. A pesar [del]¹ orgullo diferenciador que le atenace, la dureza de la substancia con que act[ú]a y la articulación forzosamente lenta de los trabajos de aguja le obligan a hundirse en ciertas características estilísticas de talleres conocidos. Hay del sacrificio y de la paradoja, nos dice Valéry, en esa obra donde la embriaguez del insecto y la ambición fija del m[í]stico se unen al olvido de s[í] mismo y de todo lo que no es lo que uno quiere.

Esa oposici[ó]n de la creaci[ó]n como rebeld[í]a de la creaci[ó]n gozosa que consiste en adelantarse con las seguridades ofrecidas por

¹ En el manuscrito se lee: de lo

... *pág.* ...

un estilo, entre la creaci[ó]n luciferina, o la creaci[ó]n como una jovial emanaci[ó]n, o como un molesto supurar. Ese problema que contemplamos a trav[é]s de la gradaci[ó]n entre el intelectual y el pueblo, ofrece ricas matizaciones, su abertura es tan desigual en Rusia, Francia, o España, que nos obliga a pensar en su no forzosidad, limit[á]ndose tan s[ó]lo a un problematismo epocal, pero no a una fatalidad congénita que se goce en unirlos o en frotarles las cabezas irreconciliables. En Rusia, en Francia o en España, la palabra inteligencia, o pueblo, [t]iene un eco muy diverso, aunque esos tres pa[í]ses sean tan s[ó]lo los que presenten esa dualidad bien para la fusi[ó]n o la total animadversión, presentando una clara resonancia lo intelectual y lo popular. En Alemania, cuando un Keyserling, nos habla del hombre numinoso y del hylico, el hombre del espíritu y el telúrico, sentido del aire o de la tierra, es una dualidad que puede apesadumbrar a un mismo individuo, a diversos estratos, pero no a un modo de creaci[ó]n [Intercalado: cuanti[t]a[t]iva] que oponga el uno indiviso y armado de cien ojos ()¹ a lo total

¹ Tachado: al

... *pág.* ...

homog[é]neo, mayoritario e incondicionado. Estudiando a Gorki, el poeta Alejandro Block (*sic*)¹ –cantor con cierta lujuria racial de los escitas de ojos estrechos y [á]ridos– dice ()² sin la menor vacilación, hablando del pueblo y del intelectual: son dos campos secretamente enemigos. Subrayemos la peligrosa extensi[ó]n de ese secretamente. De vez en cuando parlamentan, el intelectual arteramente dora la f[ó]rmula ir al pueblo, y ()³ [é]ste que no se deja atrapar mansamente, contesta –seg[ú]n el ()⁴ escita Block (*sic*), siempre con la misma tenue risa burlesca y atemorizadora. Jean Guehenno, estudiando esa actitud esquivia, esboza una soluci[ó]n romántica: el pueblo no ha querido quedarse solo. Había esperado a la ciencia, a la cultura, a las ideas como fuerzas funcionales. Ahora es socialista, como antes hab[í]a sido cristiano. En el fondo de [Intercalado: ese] gesto populista hay una lenta emanación caritativa. Este francés [Intercalado: agudo] comentando aquel su Westminster,

dicho tan despectivamente⁵ [Intercalado: por Lenin ve allí] no quiere no una esperada separaci[ó]n, sino una actitud del hombre, una tr[á]gica distanciaci[ó]n ()⁶ entre la humanidad y las humanidades. Por temor

¹ Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921).

² Tachado: rotundamente

³ Tachado: el

⁴ Tachado: poeta

⁵ Sobre esta palabra hay una acotación con el número (1) que no se consigna después.

⁶ Inicialmente se encontraba la palabra distancia.

... pág. ...

de Espa[ñ]a, cu[á]nto no molestar[í]a en su Alhambra, su Albaicín, aludiendo a que esas obras eran s[ó]lo la lujosa supuraci[ó]n de una bandada de explotadores. Lenin ve[í]a desde las Pir[á]mides a los grandes caminos de hierro, la continuidad de una sombra de explotadores. Si aceptamos todo eso nos quedar[í]amos con un fragmento tan peque[ñ]o, que nuestro planeta acariciado bailar[í]a en el menor de los bolsillos lleno de migajas, alusi[ó]n no a la pobreza, sino a un rico tesoro de inutilidades. A trav[é]s de la Revoluci[ó]n Francesa el pueblo ve[í]a a la cultura que pod[í]a disfrazarse de sans-culottes, pero en Rusia ()¹ a la sol[a] menci[ó]n de la palabra cultura el pueblo ve[í]a los duros castigos de Pedro el Grande a todos aquellos que no escondiesen las bulas medioevales ante el esp[í]ritu de la raz[ó]n y las luces dieciochescas, all[í] la cultura no pod[í]a silbar ni vestirse de gualda. He ah[í] que en Francia, a fines del siglo Renan, cree que el pueblo es Calib[á]n y que este chilla, grita, incendia cortinas,

¹ Variante primera: el

... pág. ...

al grito de: [i]Abajo el libro, abajo el lat[í]n! Semejante palabra, comenta Guehenno, no es otra cosa que una gran blasfemia ()¹, intentando oponer a la trahison des clerics, la [t]rahison des Humani[s]tes.²—

¹ Tachado: y desconoce esta necesidad ferviente de luz que se encuentra en el fondo del alma popular

² Después del punto y aparte que acompaña esta cita se lee la siguiente nota de Lezama: (A[ñ]adir aquí el concepto de un clásico francés, Joaqu[í]n Du Bellay, que no prescinde de lo espont[á]neo, a pesar de que él era del grupo de la Pl[é]yade (*sic*) Ver la Antolog[í]a de Pichardo.

... pág. ...

Una actitud art[í]stica que quiere distanciarnos de nuestros vecinos del siglo XIX. Ors, por ejemplo, que le llama al impresionismo un fenómeno pasajero, se considera extremadamente aislado del impresionismo y concluye un tanto beat[í]ficamente: todos los siglos anteriores de la historia est[á]n con nosotros. Le echa mano a Poussin, con las muy reales seguridades que ofrece, para separar ()¹ lo que ese artista llamaba dentro de los c[á]nones de su arte el *aspecto* y el *prospecto*. El impresionismo quiere captar el aspecto, que son aquellas [Intercalado: caras] que giran en el tiempo, y que si así lo hacen es por que (*sic*) esa cara viajera y cambiante es lo for[á]neo² y m[á]s propiamente inespacial[.]

¹ Variante primera: el

² Entre paréntesis está la acotación: (p[á]g 58[.])

... pág. ...

Onfalos (ombbligo del mundo)

En Atenas, por una práctica supersticiosa, se colocaba orégano debajo del cadáver, era costumbre poner debajo cuatro sarmiento[s] partidos, y en la sepultura era acostado el cuerpo sobre un lecho de sarmientos[.]

El orégano posee virtud apotropaica: aleja a los malos espíritus. Los antiguos usaban esta planta contra las serpientes, las hormigas y otros insectos nocivos. La superstición moderna la emplea para mantener alejados a los enanos y a las ninfas, a las brujas y a los espectros: (*sic*)

El hecho de que los cad[á]veres se colocasen sobre sarmientos, no es un claro para nosotros. La vid no solía tener fuerza lustral[.]

Erwin Rohde[.]

... pág. ...

En Grecia existían los “demonios buenos”, que protegían la agricultura[.]

V[é]ase la nota 68 de la P. de E. Rohde[.]¹

La sabidur[i]a es una emanación de la boca de Dios.

Santo Tomás de Aquino[.]

En Homero y Hesiodo, aparece en el Hades un perro meneando el rabo. Le mueve el rabo amistosamente a todo el que llega, pero si alguien intenta escapar se lo traga (el Cerbero). Por eso se le arroja tortas con miel para aplacarlo.

En la isla de Leuc[e]² se había levantado un templo a Aquiles. Los p[á]jaros, con sus alas bañadas en agua de mar, limpian todos los d[i]as el templo[.]

¹ En el margen izquierdo se lee: Comparar lo anterior con lo que dice Chesterton de Henry James: tenía demonio azul[.]

² En el manuscrito se lee: Leuca

... *pág.* ...

Cleomedes de Astipalea, en la 71^a olimpiada, Cleomedes había muerto a su adversario en pugilato, pero los jueces declararon que debía perder su corona de vencedor, se fué Cleomedes ofendido. Allí derribó la techumbre de una escuela de niños y perseguido por este crimen, huy[ó] al templo de Atenas y se escondió en una caja. Los perseguidores se demoraron en abrir la caja, y cuando lo hicieron se encontraron con que Cleomedes no estaba allí, ni vivo ni muerto[.] Consultado el oráculo, dict[ó] que Cleomedes se había transfigurado en héroe, y que había que honrarlo con sacrificios. Al hacerse invisible se le considera Dios.

En E. Rohde *pág* 142 (1^{er} tomo)

... *pág.* ...

Il devient banal, supérieurement, dec[i]a A. Gide de Goëthe (*sic*).
Paralelo entre Goëthe (*sic*) y Picasso, a trav[é]s de esa frase[.]

Lo característico del hombre de genio es que se parece a todo el mundo, aunque nadie se parece a él.

H. Balzac.

Soy un ocioso que siempre está ocupado[.]

La amistad es la antec[á]mara del amor[.]

A. Gide[.]

... *pág.* ...

El que diga que Espa[ñ]a
domina al cubano libre
que llaman mambí
es un pillo que no tiene patria
y que con tiranos
prefiere vivir.
Cubanos, venid;
Hispanos, ()¹ volad,
y ver[é]is esa estrella radiante
que anuncia progreso
y ofrece la paz.

Maman, a scene en Pompeya[.]

¹ Tachado: españoles,

... *pág.* ...

Dormir es perder el tiempo ¿no amas la vida?
Dice un personaje en el Trist[á]n e Isolda, de Jean Cocteau.

“Le gustaban esas caras barbilampiñas, esas actitudes hieráticas que se observan en los bares”.

A. Breton, hablando de Jacques Vaché.

“El pensamiento se hace en la boca”

Tristan Tzara[.]

La ninfa Calisto fué puesta encinta por un Dios, y parió la Estrella Polar[.]

Dante llama cuerpo fic[t]icio a la sombra de los fantasmas[.]

Canto XXV (Purgatorio)

... pág. ...

(Dan[t]e)

En el Infierno, los hechiceros lloran con abundancia, y la cabeza ()¹ puesta al revés, suelta esas lágrimas que van a caer en la canal de las nalgas.

El 515² es un personaje misterioso que apare[ce] en el último Canto del Purgatorio del Dan[t]e[.]

Rodín, (*sic*)³ decía refiriéndose al arte contemporáneo, “no somos nada más que los restos de un gran naufragio”.

Cuando el Dante llega al c[í]rculo donde están los sodomitas, es el crep[ú]sculo, y dice: aguzaban hacia nosotros las pestañas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja[.]

¹ Tachado: suelta

² Este número aparece encerrado en un círculo en el manuscrito.

³ Rodin

... pág. ...

“Para empezar, lo que no sabía a los doce años, nunca lo he sabido bien”.

Charles Peguy[.]¹ (*sic*)

... “vivía conmigo en mi cuarto, y dormía en mi cama”.

Dice Proust hablando de Gilberta, cuando apenas se trataban[.]

En las partituras de Rameau para la danza, se ve un proceso compues-

to por tres partes, indicadas por las letras F. O y E, que significan fuite, opposition y ensemble.

Recordar lo anterior en relación con tesis, antítesis y síntesis, de Hegel[.]

¹ Péguy.

... *pág.* ...

Enrique Pena ()¹
 Walter Pach (?)
 Aurelio Miró Quesada
 César Moro ()²
 Jos[é] Carballido Rey
 Humberto Piñera Llera

Tolsa fué el constructor del “caballito” (estatua de Carlos IV) construyó también una iglesia en México, donde está enterrado. Es la más bella estatua ecuestre de la América.

Borda donó para hacer la catedral de Taxco, toda [la]³ piedra rosada, muy abundante en ese pueblo. Los altares son extremadamente churriguerescos⁴, (*sic*) de gran belleza.

Las piedras de la entrada de Taxco se llaman piedras de plata, por la cantidad

¹ En el margen superior derecho se observa la siguiente operación aritmética:

$$\begin{array}{r} 37 \\ 38 \\ \hline 75 \end{array}$$

² Después de este nombre aparece en el manuscrito un número 38 encerrado en un círculo.

³ En el manuscrito se lee: de

⁴ Churrigueresco.

... *pág.* ...

de plata que contiene la piedra[.]

Mora fué el constructor de la Catedral de Puebla, de estilo veneciano, su interior tiene tal grandeza y riqueza, que es necesario recordar a un donante, que habiéndose encontrado un tesoro, donó la mitad de él para cubrir todos los metales de la Catedral. Este donan[t]e está enterrado debajo de sencilla piedra en el altar colateral izquierdo, y una escueta inscripción que dice: Aquí descansan las cenizas de un pecador.

En la sacristía se encuentra el gobelino enviado por Carlos V[.]

La Bas[i]lica del Rosario, llamada el alhajero colonial de América es la [Intercalado: m[á]s] incre[i]ble obra de churriguera que se pueda ver el ornamento salta por encima de los altares y trepa, desde el suelo hasta el techo, como una viciosa vegetaci[ó]n

... pág. ...

que lo inunda todo.

Cada uno debe ser griego, a su manera, pero debe serlo.

Goethe[.]

... pág. ...

Compr[é] Epsilon 6 Febrero / 50 Se volcó

" Difné Inhalante 25 de Febrero (Jamaica)

" " " 1 Marzo (30-30-30-12[.])

" " " 12 Junio / 50

" " " 9 Agosto (en la finca se medió (sic) el [Tachado: poema] por[.])

" " " 3 Novbre

" D-Inhal 23 Sept 1951

" " " 26 Novbre 1951

25 Enero 1952

19 Marzo "

Din[g] an sich (cosa en sí)¹

19 Mayo 1952
 4 - Agosto 1952
 1º Dcbre 1952 - 85
 25 Marzo 1953 - 65

1º de Junio 1953 - 62
 2 de Agosto 1953 - 105
 17 de Dcbre 1953 -²
 18 de Febrero 1954
 27 Marzo 1954

¹ En el margen derecho aparece la siguiente operación aritmética:

$$\begin{array}{r} 30 \\ 30 \\ 30 \\ \hline 15 \\ 105 \end{array}$$

² En el extremo derecho está tachado: 1º Junio

... pág. ...

(*)

no ya pelada, sino arenada por la muerte seca. *Tengo un encabronamiento enorme.* Aun dentro del remolino, verse. Verse en susto y agrandado. Pero el susto se pega, para deshacer el sobresalto, con una risotada. El cabr[ó]n es un poco el diablo tonto y meningítico. Es el cabeceo bueno del diablo. Alcanzar la enormidad cabronal y tenerla, es decir, un tamaño que sigue creciendo por dentro, hasta derramarse por la cascada de los cuernos, volteándose. Verse como un tenerse, mirada que de pronto se hace con un cuerpo y lo recorre tocando y reconociendo. Tenerse, viéndose por dentro como el cabrón que fue diablo y se le ()¹ ve y se le saluda con jácara y panecillos usados. Se sale a lo jinete malo del cabrón, y se lleva en andas al encabronado hasta la colina, donde aun de veras sigue manoteando burlas y [Intercalado: pesadumbre] fron[t]al [Intercalado: de] plata maciza²[.]

26 Mayo 1954

6 Agosto 1954

5 Octubre 1954

(*) El contenido de la página no se corresponde con la anterior marcada con el número 114. Aunque la numeración establecida en el margen superior de la hoja indica 115, hay una evidente interrupción, lo cual hace pensar en la pérdida de otras páginas de esta carpeta de trabajo. No fue Lezama quien anotó la numeración que se observa en el manuscrito.

¹ Tachado: vea

² Versión de un fragmento del ensayo *Exámenes* (1950). En J. Lezama Lima, *Obras Completas*, int. Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975-1977, 2 t. Véase: *Analecta del reloj*, pp. 220 y 221.

... pág. ...

Un personaje de Henry James, define al genio como “el arte de encontrar a la gente en su casa”[.]

“La forma es la actividad pasada a su producto”.

Hegel[.]

El ocio me vuelve suscitante y productivo[.]

El hombre es la medida de todas las cosas[.]

Protágoras[.]

La medida¹ de todas las cosas es Dios[.]

Platón[.]

...su vida es un combate perpetuo, *un descanso en tierra extranjera*.

M. Aurelio[.]

¹ Sobre esta frase hay dos flechas en direcciones opuestas que relacionan esta idea con el pensamiento anterior de Protágoras.

... pág. ...

Gallinero de las Musas, le llama un escritor alejandrino a los museos[.]

Ver A. Reyes “Junta de sombras[.]”, pág 369[.]

Le prest[é] a Pedro Acosta, el libro de poemas de César Vallejo, en 10 [de] Junio [de] 1950[.]

16 de Junio 1904 -D[i]a en que transcurre el [Tachado: Orígenes] Ulyses.

Después de haber hablado un cuarto de ()¹ hora con alguien, yo podría hacerlo hablar durante dos horas.

Goethe.

Cuando Job se lamenta, interrogando a Dios, éste a su vez lanza sus interrogaciones:

¿Tiene padre la lluvia? ¿Has env[i]ado² tú la lluvia sobre el

¹ Tachado: alguien os

² En el manuscrito: enviado

... *pág.* ...

el (*sic*) desierto en que no hay ni un hombre...

“Basta con decir lo verdadero de una manera extraña, dice un personaje de Las afinidades electivas de Goethe, para que también lo extraño acabe por aparecer verdadero”.

Edgar Poe, refiriéndose al infinito nos dice “representa el intento posible de una concepción imposible”.

“Le vent se lève. Il faut tenter de vivre”[.]

Paul Valéry[.]

El Dante coloca en el Infierno a una gran cantidad de viejos “cuyas barbas se extienden desde el rostro a sus morenas espaldas”.

... *pág.* ...

a Pi-
Henri Focillon-

Introducción
Fuente de la amistad
La leyenda de Barreto (?) (lo entrevistado)
El cucharón del duque de Borgoña
La araña camina hacia el hombre
El caf[é] de Berta
El caf[é] de la suerte

Prestados a Edmundo
[Tachado: Michaux] -[Tachado:Du Bos]- Cyrrill (*sic*)¹- Connolly

[Tachado: Lorenzo -Los dos estudios sobre Rilke]

¹ Cyril

... *pág.* ...

Desarrollo para la poes[i]a

...puesto que las oscuridades no son misterio, y las claridades son estúpidas.

Pascal[.]

2º Eliminación de todo dualismo: la vuelta a los or[í]genes: arte de conjuro, ceremonial, ritual: Atlas, herbarios y rituales, dice Mallarmé.

3º La duda hiperbólica y la duda metódica: el prot[ó][n] pseudo¹, la sustancia radiante[.]

4º Hip[é]rbole de la memoria[.]

5º Met[á]fora como metanoia[.]

5º (*sic*) Imagen, como la verdadera naturaleza perdida[,] todo puede ser naturaleza; sustitución del espantoso destino[.]

(6) Imagen que necesita de la oscuridad. Ah, oscuridad, mi luz.
(Edipo[]) El trobar clus o hermético[.]

¹ En el manuscrito se lee: protom

... pág. ...

(7) Para perseguir ese ideal hay que tener una ascética. Los canasteros de Nueva Guinea nacían con el cord[ó]n umbilical enroscado al cuello y los reyes de Georgia nacían con la her[á]ldica de su corona grabada en la tetilla izquierda.

Generación de [Tachado: la poesía] ORIGENES[.]

(1) (*sic*) Or[i]genes es algo más que una generación artística. Representa un m[i]nimun de criterios un[á]nimes en lo artístico y en ()¹ la relació[n] de la persona con el mundo exterior[.]

El triple verbo de Pitágoras: Hay la palabra simple, la palabra jerogl[i]fica y la palabra simbólica; en otros t[é]rminos[,] existe el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa[.]

¹ Tachado: lo impersonal

... pág. ...

Descripción que hace Santa Teresa del Demonio:
“gran llama enteramente clara, sin mezcla de sombras”

En un antiguo texto (Thesaurus) se dice “el espesor de los labios de su boca mide 4444 millas”, refiriéndose al Maligno.

... pág. ...

Nadie enciende una candela para ponerla en un lugar ()¹ escondido.
San Lucas[.]

La *aristia*, principal[í]a de Diomedes –canto V de La Il[í]ada, consiste en que está bajo la incesante advocación de Pallas Atenea, como Eneas goza de la de Afrodita[.]

Cipriota diosa (Cipris = Afrodita)

En la Sinfon[í]a doméstica, de Strauss, Do significa el esposo; Si, la esposa; Re, el Hijo. Parecen las notas como divinidades egipcias[.]

En la Santa Cecilia, de Haydn, en el Resurreccit, cuando se glosa el Judicare vivos et mortes, el coro glosa con una fuerza salvaje: Vivos, vivos. Juzgar a los vivos

¹ Tachado: encend

... *pág.* ...

[Tachado: larvatus]

larvatus prodeo = Avanzo enmascarado, es la divisa de Descartes.

Libros prestados a Cintio Vi[t]ier (2 Agosto 55)

Octavio Paz –Antología poes[í]a mexicana (en francés)
 Libro grande de cultura mexicana (4 siglos de lit. mexicana)
 M. Maples Arce –An[t]olog[í]a¹
 Duddley Fitts (*sic*)² –Antología
 C. y A. El sonámbulo
 N° de Asomante con mis sonetos
 Prestados a Didier Darios
 [Tachado: T. Mann –La Monta[ñ]a Mágica]
 [Tachado: Laurel Antología de la poesía contemporánea]

¹ En el margen derecho se lee: Cinco números de El Hijo Pródigo.–

² Dudley Fitts (?)

... *pág.* ...

Chesterton le llama a la visión “brillan[t]e somnolencia”.

Vara verde, la saltada,
que saltada es más bonita.

dice un romance brasileiro[.]¹

Debi et dabo –He dado y daré, divisa de un caballero de Stgo[.]

El león y el ruiseñor siempre están sedientos.

Proverbio [á]rabe[.]

Eres gordo y te falta el aliento[.]

Le dice la madre a Hamlet en el último acto.

[Tachado: protom] protom pseudos= primera falsedad o mentira[.]

¹ En el margen derecho se observan unos rayones hechos con tinta.

... pág. ...

El inmoralista, La escuela de las mujeres (dos n[ú]meros de la N. R. F.
con cartas de Gide y el otro con un art[í]culo[.]

La litt[é]rature engage

La puerta estrecha[.]

En El cantar ()¹ de Roldán, los sarracenos juran por Mahoma y por Apolo.

Al vencer Rold[á]n a un [á]rabe se afirma que le sacó el alma del cuerpo con la punta de la lanza[.]

En El² Cantar de Rold[á]n, se habla de Climorín, “que nunca fué hombre cabal”. “Es aquél (*sic*) que, al recibir el juramento del conde Ganelón, le besó en la boca y le donó su yelmo y su carbunclo”.

¹ Tachado: la canción

² En minúscula inicialmente el artículo "el".

... *pág.* ...

La amistad sigue más las leyes de la distancia, que las de la intimidad. Es el Eros de la lejan[i]a, de que habla Klages, y la amiti[é] amoureuse, de los frances[es][.]

Después del Jord[á]n, Cristo tuvo como la sensaci[ó]n de que marchaba hacia otra persona, de que se hacía dos[.]

Cuenta Ana Magdalena que algunos músicos jóvenes, para probar en burlas las ejecuciones de Juan Sebasti[á]n, deslizaban en las partituras algunos compases inexistentes. Al llegar a ellos, Juan Sebasti[á]n, con una pausa sin asombro se detenía[.] De la misma manera, los bueyes de los jardines reales de Susa, estaban adiestrados en dar cien vueltas alrededor del pozo, para sacar agua y regar los jardines. Al llegar a ese límite, se detenían con noble seguridad y clásico cabeceo. —Se me dirá que no es lo mismo ¡claro! pero pertenece al mismo

... *pág.* ...

estilo en esa dimensión de detenerse.

Pensamos que el lebreli en el sueño, sacude los jarretes, persigue una liebre. ¿y (*sic*) si no fuera así? Si en el sueño, la liebre fuera más grande, y tuviera que soportar la prueba de atravesarla. ¿Y si la normalidad de sus jarretes, en la vigilia, fuerá (*sic*) el recuerdo de aquella pesadilla, que le hace perseguir la liebre?

...“haciéndolo se forma a la inocencia, simplicidad, libertad y dulzura natural, que reluce en los animales...”¹ Una inocencia que reluce, no que se oculta, que se presenta como los metales, con la rotundidad innegable de su arribada[.]

La in[t]eligencia del pueblo griego, se vengaba y presuponía la torpe-

za de los dioses. Así, cuando en La Il[i]ada, Tetis hace el ruego por Aquiles, Zeus Cronion, (*sic*) le replica que se aleje, que puede ser visto por Hera, que a su vez suplica por los teucros y los sitiados, que hará lo que pueda, que tiene su asentimiento, pero que se aleje, que Hera puede estar por all[i],

¹ Una acotación de Lezama consigna al margen: Charron, De la Sabiduría.

... *pág.* ...

que no le conviene enemistarse con Hera.

Libros prestados a Mario Paraj[ó]n[.]

[Tachado: Wilhem Meister]¹

[Tachado: Sur (Nº dedicado a Giraudoux)]

[Tachado: D. Halévy. Vida de Nietzsche]

[Tachado: James –Media vuelta de tuerca]

[Tachado: E. d'Ors –Picasso –9 oct 1951]

A. (*sic*) Rodr[i]guez Feo Hoffding-Kierkegaard

Kierkegaard-Tratado de la desesperación[.]

Un Nº de Tabla Redonda

Coleridge –libro de poesía crítica[.]

A Edmundo [Tachado: Los Karamazoff]

[Tachado: C. Connolly. La Tumba sin sosiego]

Lorenzo G. Vega Sor Juana I. de la Cruz

Esquilo. –Filosofía secreta. [Tachado: Nº homenaje de "Sur". Emmanuel Mounier] Sartre: teatro

[Tachado: Decameron (tomo 1º)]

Agustín Pí (*sic*) Max Brod – Kafka

[Tachado: Focillon (Vida de las formas) Brantome (*sic*)²]

M. Brod. Vida de Kafka.

A R. Fdez Retamar

[Tachado: A. R. Ifigenia y Minuta, (?) en 11 oct. 1951]

¹ En el extremo derecho de la página se lee: Gilbert M[urray]
Esquilo

² Brantôme

... *pág.* ...

a Elo[i]sa Casaldueiro

J. Casaldueiro - Cervantes

J. L. Borges y Bioy Casares. Cuentos policiales

A Jaime, rey de Nápoles y de Sicilia, hacía que lo llevaran en parihuelas en un viejo colchón de plumas, vestido y cubierta la cabeza con unos malos paños grises, iba seguido ()¹ por regias literas, caballos suntuosamente enjaezados y gentiles, representando, como dice Montaigne, a pesar del séquito una autoridad² (*sic*) ligera e insegura.

¹ Tachado: por

² Montaigne habla de "austeridad muy tierna aún y vacilante". Véase *De tres comercios* en: *Ensayos (III)*, de Michel de Montaigne, edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, ediciones Cátedra, 1987, p. 53.

... *pág.* ...

[t]ransfiguración

transustanciación

Un arte incomprensible pero razonable, como decía Pascal de las verdades cristianas.

Una conversión, una metanoía... (*sic*)

El recogimiento...

La dialéctica del recogimiento no es un quietismo. (Mounier, *pág.* 24)

Reparto del N° 28 de Orígenes

Económica – 5
 Belga – 5
 Metropolitana – 2
 Lex – 3
 Bohemia – 3

... *pág.* ...

Para Lydia Cabrera, regalándole un libro. (*)

[Tachado: Rapidísima,
 Dentro del sueño, rapidísima,
 sabías colocar la médula del cocotero
 en la raíz de la *r[é]volte des frondeurs* o en la *r[é]volte
 des anges*, o las amistosas tarjetas
 del origen que curan el berí-berí;
 junto con los estudiantiles pájaros de Bombay,
 sudorosos por las pesadillas de su transmigración.
 Rapidísima, apuntabas:
 “la lama oscura del primer lagunajo”.
 La ociosa conspiración que transcurre
 por los peldaños de la casa, olorosa
 al marfil erudito del abanico en la silla romana,¹
 dictaba la lección inaugural de una piel
 recorrida por las lloviznadas variantes de la sabidur[i]a

/ criolla.

Los reidores ejercicios del ceremonial,²
 dictaban la entrada y despedida de los coperos,
 pues ya tú habías adquirido
 “la poza de aguas preparadas”.

J. Lezama Lima
 1951³

(*) Poema publicado en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, número 2, mayo-agosto, La Habana, 1988, página 57.

¹ Variante primera desechada: al marfil erudito del abanico de la silla romana,

² Sin coma en la variante publicada.

³ Escrito en el margen derecho de la página: Las frases subrayadas son de *Lydia*, en su libro *Porqué*.

... pág. ...

(*)

Neptuno gira el pescuezo¹
 y la alguilla si se irrita²
 el tridente se nos quita
 del avérnico mastuerzo.
 Enigmático palomar,³
 sube agua del fanal⁴
 Gato en su oscuro discreto,⁵
 la escalera se retira,
 cuando la mirada mira
 a Neptuno vuelto secreto[.]⁶
 Cuanto ganan las miradas⁷
 el mar lo suma a su roble,⁸
 o precisa hojas, pisadas⁹
 para amanecer redoble¹⁰
 y monstruo de su atavío,
 no escarcha ni peje frío.
 Neptuno sonr[í]e el acto¹¹
 del mar viejo de heridas
 para "Las miradas perdidas",¹²
 y el tridente alza el pacto.¹³

(*) Poema publicado en la sección *Primera glorieta de la amistad* del libro *Dador* (1960). Véase con la siguiente dedicatoria: (*Para Fina, por Las miradas perdidas*). En: José Lezama Lima, *Poesía completa*, ed. cit., página 337.

¹ Variante primera desechada: Va de Neptuno al pescuezo,

En la variante publicada de *Neptuno gira el pescuezo* aparece una coma al final del verso.

² Coma al final del poema en la variante publicada.

³ Variante primera suprimida: Por Neptuno el palomar

⁴ Variante primera desechada: se queda con el fanal

En la variante publicada de *sube agua del fanal* hay punto al final del verso.

⁵ Variante primera tachada: Gato en su punto secreto,

⁶ Punto al final del verso en la variante publicada.

⁷ Variante primera tachada: Cuando pierden las miradas

En la variante publicada de este poema a partir del verso *Cuanto ganan las miradas* se constituye una estrofa independiente.

⁸ Variante primera desechada: el mar la suma a su roble,

⁹ Variante primera tachada: o precisa bien las pisadas

Variante publicada: *precisa hojas pisadas*

¹⁰ Variante primera tachada: para oscurecer redoble

¹¹ Variante primera tachada: Neptuno saluda el acto

En la variante publicada de este poema se establece esta versión definitiva:

Y el tridente alza el pacto
del mar, viejo de heridas,
con *las miradas perdidas*,
Neptuno sonr[e] el acto.

¹² Variante primera tachada: con "Las miradas perdidas",

¹³ Una indicación de Lezama en el manuscrito trueca la ubicación de este último verso con "Neptuno sonr[i]e el acto" de la siguiente manera:

Y el tridente alza el pacto
del mar viejo de heridas
para "Las miradas perdidas",
Neptuno sonr[i]e el acto[.]

En el manuscrito se lee en el margen derecho de la hoja: Para Fina Garc[i]a Marruz, albricias por "Las miradas perdidas". Se alude a Neptuno, en tríple (*sic*) pitagórico, tanto por calle y vecinería, como por dios barbado. Se dice peje al clásico modo y por redondez de estrofa. Ninguna otra destreza maliciosa conlleva, [Tachado: Vale.] salvo las habituales y divertidas sílabas mal contadas. Vale[.]

... *pág.* ...

Para Lorenzo García Vega[.](*)

[M]iraba [Intercalado: y rompía] como lince circular el no
/ encuentro,¹

pero a veces reclamaba tropezar y conversar,
enumerando con tibieza la oscura cantidad
de cuerpos y jarras rotas y de maltrechos arcos[.]²

La puerta por donde tú seguías entrando d[i]a y noche,
después me hablaba con calladas afirmaciones baritoneales,

me decía la puerta que la compa[ñ]ía de hondura laberíntica³
tú la traías con [t]ibieza criolla de alucinación y temblorosas manos.

Tus ojos est[á]n parados en dos pies como los caballos verdes,⁴
y tu manera de dividir las palabras como las migajas
que conservan la sustancia después que la casa se la llev[ó] el humo.

El paréntesis de la pausa en que respiras,
se hace espeso para mí como el [t]ic tac⁵ de un saco
de arenas, pues mi escritura se aclara con la tuya.⁶

(*) Poema publicado en la sección *Primera glorieta de la amistad* del libro *Dador* (1960). Véase con la dedicatoria: (*Para Lorenzo García Vega*). En: J. Lezama Lima, *Poesía Completa*, ed. cit., p. 329.

¹ Versión primera tachada: Yo miraba como lince circular el no encuentro,

² Variante primera tachada: de cuerpos helados de jarras rotas y de maltrechos arcos

³ Variante primera tachada: me decía la puerta que la compa[ñ]ía dulce y laberíntica
Coma final en la variante publicada del verso *me decía la puerta que la compañía de hondura laberíntica*,

⁴ Variante publicada: *Tus ojos están parados en dos pies como los estirados caballos*

⁵ Unido en la variante publicada: *tictac*

⁶ Versión primera suprimida: de arenas, pues mi vida se narra con la tuya.

Versión segunda: de arenas, pues mi vida se cuenta con la tuya.

Variante publicada: *de arenas, pues mi vida se narra entre los cujes*.

... pág. ...

El papa León X, creía que con la alegría y la música se podía prolongar la vida, lo comprobó muriendo temprano[.]

"Toda comunión vuelve común".

"No se ama lo bastante el propio conocimiento en cuanto que se comunica a los otros".

F. Nietzsche[.]

En este mundo de sueños, ()¹ [Intercalado: hay que hacer] demasiado esfuerzo [para] rechazar una imitación.

S. Sueves (?) [.]

Benedictio odoris = bendición del perfume
 Benedictio vigoris = “ [de] la fuerza
 “ decoris = “ [de] esculturas y bajorrelieves

¹ Tachado: es

... pág. ...

Para Rey de la Torre, agradeciéndole un Omar Kayan, por Pascuas.— (*)

Un dedo puede sentarse como Omar,¹
 sin la conjugación del mar latino.
 Árabe *voluptas* y romana *dignitate*,
 el arco romano en el árabe albogón.
 El frío del Condado de York, qué bien aleja,
 la pinarita, yerbita habanera, que bien prepara.²
 Sanz le dió el llavero a Rey,³ para el antifaz
 del Gobernador. “El guardián, dijo, que vaya a ver
 a su novia inexistente, y que duerma después en casa
 de su tío, el alférez colorante”.
 El dedo de Rey, qué bien con el llavero,⁴
 clavando, del cemento, el cometa, oh guitarrero,⁵
 todos sus dedos nadando por el llavero.⁶
 En estos días pascoes, se lo juro, el proc[ó]nsul
 Juliabro y yo pecador, encontramos la[s] Torres deseada[s].⁷
 Aquel cometa, abrigado por su guitarra,
 en estos días pascoes, se lo juro, salta del Condado
 de York a Mejorana; los tres andamos, los tres re[í]mos.⁸

Por Dcbre y 1951[.]

(*) Poema publicado en la sección *Primera glorieta de la amistad* del libro de poesía *Dador* (1960). Véase con la dedicatoria: (*Para José Rey de la Torre*). En: J. Lezama Lima, *Poesía completa*, ed. cit., p. 338.

¹ Sin coma en la variante publicada.

² Variante publicada: *la pinarita, honguillo habanero, qué bien prepara*.

³ Sin coma en la variante publicada.

⁴ Este verso no existe en la variante publicada de este poema.

⁵ Variante publicada: *clavando, dulcemente, el cometa, oh guitarrero,*

⁶ Sin punto final en la variante publicada.

⁷ Variante primera tachada: *Juliabro y yo pecador, le encontramos cien mil torres.*

Variente publicada: *Juliabro y yo pecador, encontramos la Torre deseada.*

⁸ Variante publicada: *de York a la Mejorana: los tres andamos, los tres reímos.*

... pág. ...

Bocota mueve la rama¹
de una ecuación de clavel,²
si la miel no fuera él
¿qu[é] rui señor se encarama
sobre la suma y verifica?
Lo grave no se le apura
si la paralela entona
de una glorieta distante.
El nuevo pueblo se asoma,
laurel, antológico paseante.

La metanoia se refiere a los cambios en el esp[í]ritu, la metamorfosis,
de objetos, de cuerpos, en sus cambios[.]

¹ Variante primera tachada: Bocota canta en la rama

² Variante primera tachada: de una ilusi[ó]n de clavel,

... pág. ...

(*)

*Norma*¹ que se devuelve a yerbazal lunado,
creciendo a torre de buey y ejemplar resulta,²
*canón (sic)*³ entreabriendo el tricornio presuroso
y cerrándolo en triple basto de fuga ceremonial.⁴

Ley llovida por los avances del claro del rey,⁵
y escampada regalando el escudo del mes[ó]n.
No pod[í]a olvidarse con caracoleos irónicos⁶
la firmeza de teja coralina que se empuña.

M[é]trico, buen instrumento le dió sus narices,
para el airecillo en pausas retru[é]cano.
Su despertar saborea el tiempo medido.

...pues olvidando la oda varonil y el buen regusto,⁷
se va acercando a criollo lasquear y a compaseo,⁸
llevado al menear la cabeza y al brusco estar quieto[.]

(*) Poema publicado en la sección *Primera glorieta de la amistad* del libro de poesía *Dador* (1960). Véase con la dedicatoria: (*Otra vez el Padre Gaztelu*). En: J. Lezama Lima, *Poesía completa*, ed. cit., p. 336.

¹ Coma en la variante publicada.

² Lezama agregó en el manuscrito una s a "resulta" transformando esta palabra de singular a plural.

Variante publicada: *creciendo a torre de buey y ejemplar cuidado*;

³ Coma en la variante publicada.

⁴ Versión primera tachada: y cerrándolo en triple espiral de fuga ceremonial.

⁵ Sin coma en la variante publicada.

⁶ Variante publicada: *No podrá olvidarse con caracoles irónicos*,

⁷ Variante publicada: *...pues olvidando la oda navarra y el buen segurete*,

⁸ Variante primera tachada: se va acercando a criollo indeciso de (?) compaseo,

... pág. ...

Lilibeo, que es natural de Lilybaeum, en Sicilia.

Sentencias de San Agustín:

"Ocurre con el alma del ser humano como con sus miembros, que luego enferma verdaderamente cuando ha perdido el sentimiento del dolor".

["] Sólo la simpatía caritativa de la posibilidad de comprender los seres humanos".

Fuerte como la muerte es el amor; el amor mata lo que hemos sido a fin de que podamos ser lo que no éramos. El amor hace que dentro de nosotros muera algo.

Citados por Frederik Poulsen, en su Vida y costumbre de los romanos[.]

... *pág.* ...

San Jerónimo fué quizás el primer hombre que leyó en voz baja.
Vox et lingua quiescebant

En la inscripción sepulcral de un niño [Intercalado: romano] de 12 años, dice versos de su propia [Tachado: inscripción] creación:

“Recibí los dogmas de Pitágoras y las opiniones de los sabios; leí a los poetas líricos y el canto piadoso de Homero; me he enterado de todo lo que Euclides inventó como axiomas. Luego baj[é] al Infierno, viviendo entre las olas y las tristes estrellas del Tártaro”.

De un busto de mujer romana, dice Poulsen, “se mezclan una amargura reprimida y una energía mordaz”.

En su De Monarquía (pág 109) el Dante establece un r[í]gido silogismo, pe[r]o luego establece como premisa menor: todos los retóricos corren; se ha deslizado la poesía, y ni él mismo se sorprende[.]

... *pág.* ...

“Meditad: el diablo es viejo, hacéos viejos para entenderlo”.

Goethe[.]

“Comprender fué para Goe[t]he, un hecho primario”.

Simmel, Goethe[.]

La poesía es la anotación de una respuesta, sin que exista ninguna pregunta.¹

J. L. L.

Pero la distancia entre la contesta, el hombre y la palabra, hace esa respuesta, casi ilegible e inaudible[.]

“Toda la Biblia se reduce a Y”

Victor Hugo[.]

¹ Publicado en “Pensamientos”, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 307.

... *pág.* ...

Según Santo Tomás de Aquino, uno de los seis pecados contra el Espíritu santo (*sic*): la envidia de la gracia fraterna.

Suma T. Tomo 3º, p[á]g 91[.]

Otro es: el temor desordenado de la muerte[.]

El vicio contra naturam no es especie de lujuria[.]

“no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad”.

“En el el (*sic*) pecado contra naturaleza nadie injuria a nadie”.

“el adulterio, el estupro, el rapto, el sacrilegio,” contrarían más la caridad del prójimo que el acto contra naturam[.]

“Los vicios contra naturam no son los pecados más graves entre los pecados de la lujuria[”]

Un hombre santo, San Agustín, pero vehemen[-]

... *pág.* ...

te en su amor a las mujeres dice: de todos los vicios el pésimo es el que se hace contra la naturaleza”[.]

Tomo 3º de la Suma[.]

“La visión beatífica es una operaci[ó]n intelectual”[.]

Suma, tomo 2º

Concurren en la visión beat[í]fica: visión, comprensión y fruición. Santo Tomás dice con frecuencia: posesión o fruición[.]

La potencia apetitiva es característica de la fruición[.]

Suma, tomo 2º

Lo adecuado goethiano no tiene nada que ver con la adaptación spenceriana[.]

“Comprender para Goëthe (*sic*) era un hecho primario[”]

Simmel. Goethe[.]

...la productividad del artista cuyo ver es ya un configurar[.]

Simmel[.]

... *pág.* ...

...“de suerte que las buenas ocurrencias estén siempre ante nosotros como libres hijos de Dios y nos exclamen: aquí estamos”[.]

Goethe[.]

Frase de Goëthe: (*sic*) “la vida eternamente activa concebida en reposo”.

Eso es lo que Goëthe (*sic*) llama “lo ()¹ incontemplable”.

“volver a unir”

“aprehender en relación”

Frases de Goethe[.]

“Todo lo a su manera perfecto tiene que ir más allá de su manera”.

Goëthe[.] (*sic*)

“Estaba convencido de que cada movimiento y pensamiento eran forzados, había que cuidarse de ellos”[.]

Kafka, Descripción de una lucha.

¹ Tachado: incontem

... pág. ...

“La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua”¹

Frase mía que me recuerda un amigo[.]

“El pueblo español recibió la gramática de los romanos. Desde entonces ha venido luchando contra ella, y esta lucha entre el ibero rebelde y la gramática latina es uno de los principales elementos evolutivos del castellano”.

S. de Madariaga, Ingleses, franceses y españoles.

“Lo más elevado, lo más excelente del hombre, es informe y hay que guardarse de configurarlo de otro modo que en noble hazaña”.

Goëthe[.] (sic)

“Los animales desfallecen cuando tú irradias”.

Cantos egipcios[.]

“el que da aire al huevo y alimenta al hijo del gusano”.

Canto a Re (egipcio)

¹ Lezama consignó la variante de este aforismo –“¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua”–, en el ensayo “Playas del árbol” (1955), en J. Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, recogido en *Obras Completas*, ed. cit., t. II, p. 510.

... pág. ...

“Gloria a tí, (sic) porque te cansas por nosotros”[.]

Cantos egipcios[.]

“Osiris es primitivamente dios de la vegetación, y muere con la sequía para resucitar después de la inundación. Su leyenda fué complicándose y personaliz[á]ndose. Era hijo de Keb, dios de la tierra, (1)¹ y de Nut, diosa del cielo. Fué rey de Egipto, pero su hermano Set le dió muerte y tiró su cad[á]ver al agua. Su hermana y esposa Isis tuvieron un hijo, Horus, que se (2)² crió oculto en un paraje misterioso para escapar de las acechanzas de Set. Cuando Horus fué mayor, acudió al tribunal de los dioses, quienes le entre-

garon el reino de Egipto. Osiris, desde entonces, gobierna el reino de los muertos"[.]

De la nota inicial de Cantos y cuentos del antiguo egipto[.]

"También soy yo del ornamento amigo;
sólo en los tropos imposibles paro,
y deste error mis números desligo.

En la sentencia s[ó]lida reparo,
porque dejen la pluma y el castigo,
oscuro el borrador y el verso claro"

Tercetos de un Soneto de *Lope de Vega*

¹ Tachado: guerra

² Tachado: crio

... *pág.* ...

"Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indigno como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en la mejilla, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas".

Lope de Vega, Discurso sobre la nueva poesía[.]

"Aquel que no consigue ponerse de acuerdo con la vida mientras vive, necesita una de sus manos para apartar un poco la desesperación causada por su destino –lo consigue muy imperfectamente–, pero con la otra puede anotar lo que ve bajo las ruinas, ya que ve otras cosas, y más cosas, que los demás; está muerto mientras vive, y es el [ú]nico sobreviviente. Esto, suponiendo que no necesite las dos manos, y más manos que las que tiene, para luchar con la desesperación".

Kafka, *Diario*, *pág.*[.] 379[.]

"Me es cada d[í]a más doloroso escribir. Es comprensible. Cada palabra, retorcida en manos de los espíritus –este retorcimiento de las manos es su ademán característico–, se convierte en una lanza dirigida contra el que habla. Muy

... *pág.* ...

especialmente una observación como la anterior. Y así hasta el infinito. El único consuelo sería: "sucede, quieras o no quieras". Y lo que tú quieras sólo tiene una importancia mínima. M[á]s que consuelo que consuelo es esto: "También tú tienes armas". (*sic*)

Kafka, Diario, *pág.*[.] 409[.]

"En m[i] crecieron la sabiduría y el conocimiento; medré y me sentí bien; una palabra y la siguiente me dieron la tercera; un acto y el siguiente, el tercero".

"Del Havamel", colección de sentencias del rey Odín.

J. L. Borges. Antiguas literaturas germánicas[.]

"E ignoro si tal don, salvo aquí, es dado al hombre, hacer de tres sonidos, no un cuarto, sino un astro".

Abate Vogler[.]

"rico en insignias de amor", dice un romance morisco[.]

... *pág.* ...

Los cartujos eran considerados los que como los que el Evangelio llama "los hijos de la resurrección".

Relacionar lo anterior con Kafka, citado en páginas anteriores: Está como muerto y es el [ú]nico sobreviviente.

La primera metamorfosis, como se ve en el caso del cazador Acteón, es en su antítesis, en este caso, en venado, mientras los perros aliados de Acte[ó]n has[t]a (*sic*) que dej[ó] de ser cazador, y ya entonces comienzan a morderlo.

El ciervo mientras duerme, mueve una y otra oreja, sutilísimo para apoderarse de los rumores enterrados en el aire[.]

Alcione fue antes hija de Eolo, que había transformado en peces sus

amantes, y que siendo ya esposa del rey de Tracia, y arrojándose desde la costa sobre su cad[á]ver¹

¹ Se interrumpe el texto en el manuscrito, pero continúa en la página siguiente.

... *pág.* ...

Calendario Amistoso

Mama: cumplea[ñ]os: 5 de mayo 1888

Santo: 30 de Agosto

Lorenzo G. Vega, cumpleaños, [Tachado: 10 de Agosto] 12 Novbre

“ “ “ , Santo - 10 Agosto

Julián Orbón, cumpleaños, 7 Agosto

Eliseo, santo, 14 de Junio

[Tachado: Carlos Collazo, 4 Novbre (Santo)]

Eloísa, 8 Abril, cumpleaños

Julián José Orbón, cumpleaños, 9 de Abril

Ernesto Bustillo, cumplea[ñ]os, 10 Abril

Gisela = 21 Mayo y Olga = 10 de Agosto.

Gastón Baquero, 4 Mayo 1954

R. F. Retamar - Junio 7 Junio 7 (*sic*)

Elo[i]sa, 25 Junio, Santo

11 Novbre - Cumpleaños de Bella

26 de Dcbre - Fecha de casamiento de Cintio y Bella

n[á]ufrago, fué metamorfoseado en alción o martín pescador[.]

Cuando faltase la visión, ser[á] disipado el pueblo.

Libros (sic) de los Proverbios

... *pág.* ...

Epimeteo, significa “el que preve, el que piensa despu[é]s[”]

Prometeo, igual que Hefaiostos, era uno de los *Kabeiroi* que eran primitivos demonios fálicos y, por lo general, enanos[.]

Prometeo ()¹ liberó a Atenas de la cabeza de Júpiter.

Gilbert Murray, Esquilo págs. 37, 38[.]

“Lo que protegió a Prometeo en su infortunio, fué la bicorne virgen luna, Io, hija de Inaco, perseguida por la lujuria de Zeus, empujada a través del mundo por las picaduras de un tábano, por una m[ú]sica enloquecedora y por el espectro de Argos, el de los cien ojos, siempre alerta para evitar que lo escape. Esta llega por fin al lugar en que Prometeo cuelga de sus cadenas, y reconocemos en ella a una compañera de infortu[-]

¹ Tachado: libero

... *pág.* ...

nio del titán”.

G. M. Esquilo, *pág.*[.] 46[.]

Gilbert Murray, señala como característica esencial de Prometeo, “la voluntad de perdurar, opuesta a la voluntad de vencer”.

La *terateia*, es una palabra griega que significa maravilla o portento. Aristóteles cita como ejemplos de *terateia* las Fórquides, y Prometeo, “y aquellos que tienen lugar en los infiernos”.

Aris[t][ó]teles dice que Esquilo se proponía en su obra alcanzar “ ()¹ sorpresa maravillosa” más que una ilusión realista.

“Le sens trop précis rature”

“ta vague littérature”

Final del soneto de Mallarm[é] al tabaco[.]

¹ Tachado: una

... *pág.* ...

pedetai, o encadenados

Véase A. Tovar Vida de Sócrates[,] pág. 168 - 169.

Desarrollar el punto de vista de que la música y el canto no se podían unir, sí la música y la poesía[.]

Lo mismo anterior pág. 169 -

En la Noche 34, en el palacio, gimiendo, un joven llora [Intercalado: el rey de las Islas Negras], ()¹ y al levantar su túnica, mostró que era hombre de la cabeza a la cintura, y la otra mitad, de mármol negro.

p[á]g 62, tomo I.

¹ Tachado: que es por

... *pág.* ...

Libros prestados:

A. D. Darios (?)

[Tachado: Baudelaire -Flores del mal] (devuelto)

F. Maso

[Tachado: Lautréamont -Cantos de Maldoror]

[Tachado: Frobenius - Decameron Negro (devuelto)]

[Tachado: L. Novás Calvo - Cayo Canas.]

A Didier Darios (?)

[Tachado: Cuando ya esté tranquilo]

[Tachado: De la Amistad y el dialogo]

[Tachado: Rilke - Elegias de Duino]

[Tachado: N° de Taller con poesias de Eliot.]

[Tachado: Cantos de Maldoror]

[Tachado: Ilse Bruger. Libro sobre Rilke]

[Tachado: Rilke. Cuadernos.]

[Tachado: Retrato de una dama, (James)]

[Tachado: Antología del cuento fantástico] (Borges)

... *pág.* ...

“una [t]endencia a hacer teorías con los juegos¹ de mi ignorancia”[.]
Stendhal, citado por Du Bos[.]

Giraudoux - La escuela de los indiferen[t]es
V. Larvaud²: (*sic*) Fermina Márquez

La entrada de los invitados, en el Tanhauser de Wagner. Y el coro de los peregrinos[.]

A Darios (?) (prestados)
[Tachado: Antología E. Diez Canedo]³
[Tachado: Borges: Poemas]
[Tachado: “ : El jardín de senderos que se bifurcan]
El último puritano[.]

¹ En el manuscrito aparece encima de la palabra “juegos” escrito entre paréntesis (*pi[é]ces*) y debajo la palabra *fragmentos* subrayada.

² Valéry-Nicolas Larbaud.

³ Tachado en el extremo derecho: Antología de “Laurel” y La Montaña Mágica

... *pág.* ...

aporrhoiái = eflubios, (*sic*) puede ser eflubio (*sic*) de una planta misteriosa.–

En alem[á]n Kunst (arte) viene del verbo (i)¹ Konnet (*sic*) (poder)

“El ensueño nace de la multitud de las ocupaciones”.
Frase del Eclesiastés, de que gustaba mucho J. S. Bach[.]

“amargo al gusto más que la retama”.

Garcilaso de la Vega

“Vos picáis la miel ajena,
y yo sé picar al oso
que se lleva la colmena.”

Tirso de Molina[.]

¹ Tachado: viene

... *pág.* ...

“El que come no desprecie al que no come, y el que no come no juzgue al que come”.

San Pablo, Ep[í]stola a los romanos citado por San Francisco, en las Reglas de la orden[.]

*Libros prestados a Didier Darios(?)*¹

W. Weidl[é]

Mi corazón puesto al desnudo (B)²

Cris[t][ó]bal Col[ó]n (C)³

P. Val[é]ry. Selección

El retrato de Ort. y Gasset, está en la Antología hecha por P. Eluard, tomo I[.] ()⁴

Bárbara Blomberg, fué la querida de Carlos V, madre de Don Juan de Austria[.]

¹ Tachado desde Didier Darios (?) hasta Cris[t][ó]bal Col[ó]n

² La letra B aparece cerrada en un círculo en el manuscrito.

³ La letra C aparece cerrada en un círculo en el manuscrito.

⁴ Esta frase aparece tachada en el manuscrito y escrita sobre ella el nombre de *Olmedo*.

... *pág.* ...

Sobre la *Resurrección*

(+) La resurrección de Cristo es tan s[ó]lo, apesar¹ (*sic*) de su enorme impor[t]ancia, la resurrección de un dios[.]

(+) La resurrecci[ó]n de Mar[í]a es como el símbolo de la resurrección de todos los hombres[.]

(+) El dogma de la Asunci[ó]n de Mar[í]a, fué dogma de fe[.] La Virgen María como Segunda Eva[.]

(+) El Evangelio de San Lucas es considerado el Evangelio de María-

(+) En el S[í]nodo de Salzburgo ()² se dispuso la celebración de las fiestas de la Asunción[.]

¹ a pesar

² Tachado: la

... pág. ...

Pacheco visitó un d[í]a al Greco, y lo encontró en su cámara, en el centro, con las cortinas bajas, y sentado en una silla sobre una gran alfombra. Invitado a dar un paseo por Pacheco, el Greco le dijo:

[“]el sol me rompe la idea[”]

Unamuno relata que en un mes[ó]n, donde una vieja castellana ofrecía una gran sopa de asco, como se demoraba, fueron a la cocina, donde vieron a la vieja masticando el ajo, y echárselo [Intercalado: después] al sofrito. Cuando los parroquianos, sorprendidos se lo dijeron, la vieja exclamó, hirve (*sic*) y no dá (*sic*) asco (hierve y no da asco[.]])

Pasteles de azafr[á]n en ()¹ Tanenet, en alabanzas de

¹ Tachado: Tanenet

... pág. ...

entrada y salida de la cámara subterránea.

Ejemplo de hieratismo indescifrable, parece verse en un relieve cinerario, entrar en el mundo subterr[á]neo y salir de él, comi[é]ndose un pastel de azafr[á]n. Pueden representar ambos pasteles el cielo y la tierra. Los dos pasteles de azafrán son los ojos de Horus. Tanenet es la sepultura de Osiris.

"Se triunfa a base de tentativas".

Herodoto[.]

Andrés, en griego, significa hombre.

"Ecce quam bonum, et quam jucundum, habitare fratres in unum"

"Cuán bueno es, y cu[á]n dulce, habitar con sus hermanos"

Máxima de los templarios[.]

... *pág.* ...

Vogel = p[á]jaro

vogelbauer = jaula para pájaros

vogelon¹ = fornicar

Mutterwitz = agudeza materna innata

en Klages, Los fundamentos de la caracterología, *pág.* 44[.]

Tiefsinn (espíritu profundo, [t]anto significa profundidad de pensamiento condicionada por el alma, como el oscurecimiento de la raz[ó]n)

Idem

geweckt (inteligente)

aufgeweckt (despierto)

Idem - 191

—Un filósofo, citado por Wahl, decía que las representaciones existían, pero que no representaban nada.—

¹ vögeln

... *pág.* ...

Abissag, era la doncella que cubría al rey David, viejo ya, cuando dormía, para comunicarle calor[.] Abissag significaba en hebreo "el rugido".

“No me hab[é]is de preguntar qu[é] quiero comer hoy; sino con
quién; que del convivir se llamó convite”.

Baltasar Gracián[.]

De los pescados el mero,
de las carnes el carnero,
de las aves la perdiz,
de las damas la Beatriz

Refrán español[.]

El alma se da en la sombra[.]

Frase o[í]da a un guitarrero cubano[.]

... *pág.* ...

En una Sonata de Pergolesi¹ existen compases iguales a el principio
de la Petrouschka de Stravinsky.

Pompa de triplice motivo,
trueno de hirsuta Cachemira.
“Canchemar” de abejas, que nos mira
me da da (*sic*) la fortuna y el tiövivo.

En su destierro de Jersey, Victor Hugo, por los años de sus experien-
cias con las mesas giratorias, puso al pie de una fotograf[i]a suya, en poses
de éxtasis: Victor Hugo escuchando a Dios.

“¿Quién habla de vencer? Sobrevivir es todo”.

R. M. Rilke[.]

¹ Pergolesi.

... *pág.* ...

“Es en el desierto donde han vivido siempre los ver[i]dicos”.

F. Nietzsche[.]

“El hijo de Dios fué crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso, y el Hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque es incre[í]ble,¹ y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible”.

Tertuliano[.]

“Hay que limitarse a lo que se domina incondicionalmente”.

Kafka[.]

[“] siego donde no sembré y recojo donde no esparcí. [”]

Evangelio de San Mateo[.]

A cualquiera que tuviese, le será dado y tendrá más; y al que no tuviere, aun, aún (*sic*) lo que tiene le será quitado.—

Idem

¹ Variante primera: estúpido

... pág. ...

En el trópico, algunas plantas lanza[n]¹ sus ra[í]ces por las hojas.
(Observación de Keyserling)

El culto del beau latín, fué carac[t]erístico del Renacimiento[.]

Amabilite conciliante et autorite dominatrice[.]

Numa Pompilio cre[ó] ocho gremios: plateros, caldereros de cobre, tintoreros, carpinteros, curtidores, zapateros, alfareros y fabricantes de flautas[.]

Poulsen[.]

aboyant app[é]tit (apetito ladrador), dec[í]an los contemporáneos de Ronsard.

La *conjugación* es también una forma reproductora de los organismos monocelulares, no tan s[ó]lo la división[.]

¹ En el manuscrito se lee: lanzas

... *pág.* ...

De las ceremonias extáticas del culto de Dionisos que era acompañado de música, se desarrolló la "doctrina ética musical" de los griegos, entendiéndose por etos de un estilo musical no sólo su carácter tonal, sino también su facultad de influir sobre el equilibrio corporal y psíquico¹ del hombre. Las más importantes clases de estilo (²) musical originados por el etos, eran:

Estilo diastáltico que inducía a acciones heroicas.

Estilo hesicástico, que perseguía la conservaci[ón] del estado de equilibrio anímico[.]

Estilo sistáltico, que suprimía la voluntad consciente y dejaba el camino libre a las violentas pasiones[.]

¹ En el manuscrito se lee: psíquico

² Tachado: estilos

... *pág.* ...

Las cuatro cuerdas del la[úd] [á]rabe correspond[ían] a los cuatro elemen[t]os: fuego, aire, agua y tierra.

Los tonos de la primera cuerda esperaban alcanzar la curación de las dolencias de los flegmáticos; la segunda cuerda, curaba las dolencias de los melancólicos; los de la 3ª, curaban a los coléricos; los de la cuarta a los sanguíneos[.]

Carpe diem = vive el d[ía]

Ruskin tenía en su escritorio una piedra con una inscripci[ón]: HOY-Salmo: Regoc[í]jate en el d[ía] porque en [él] van todas las cosas[.]

... *pág.* ...

Primo, deusio, troisio, en latín primero, segundo, tercero[.]

El 20 de Abril, el Sol entra en el signo zodi[a]cal del toro, por eso, los caldeos y los persas colocaban en ese d[i]a el principio de la creación[.]

aut facere scribenda aut scribere legenda, es una frase de Plinio el Joven, donde llama felices a quienes realizan acciones dignas de ser contadas o escriben obras dignas de ser le[i]das –

Citado por [Tachado: Vossler,] Curtius en su *Lit[.] latina medieval[.]* priapeas romanas

... pág. ...

Partir de la irrealidad del onagro[.]

Balzac parte de la irrealidad de la piel de zapa, después para disminuir su tamaño, acude a na[t]uralistas y a f[i]sicos. Gigantescos aparatos de presi[ó]n hidr[á]ulica, martillazos, intentaba destruirla. Pero entonces vuelve a la irrealidad: “se creyó transportado al mundo nocturno y fantástico de las baladas alemanas”.

Bacon en su “Tabla de presencias y ausencias” señala:

la invertio experimenti. (Hay que hacer experiencias de comparación)

la sortes experimenti. (Hay que experimentar un poco al azar)

Trabajar sobre el concepto de variaciones inconexas, opuesto a variaciones concomi-

... pág. ...

Libros prestados a José Vélez

J. L. Borges y B. Casares: Antología fantástica

[Tachado: Baudelaire: Páginas escogidas]

[Tachado: Cernuda: La realidad y el deseo]

[Tachado: Mann: La muerte en Venecia]

tantes, con un superficial nexo causal.¹

En el G[é]nesis dice José “que no podía contar el trigo, porque no tenía número[”].

En San Pablo, se habla de que después de muertos, ya no conoceremos por espejo, sino entonces “conoceremos como soy conocido”.

El que viaje puede encontrar una serpiente en la mesa donde se re[ú]-nen los maestros cantores; el que no viaje puede encontrar un maestro cantor en una serpiente. ()²

¹ Continuación del párrafo de la página anterior.

² En el margen izquierdo de este pensamiento Lezama lo firma como suyo con sus iniciales: J L L.

Texto publicado por nosotros en la revista cubana *Albur*, año IV, número especial dedicado a José Lezama Lima, (Sumario. Lezama II) mayo, 1992, p. 113; y en el libro *Fascinación de la memoria*, de José Lezama Lima, transcripción, selección y prólogo de Iván González Cruz, La Habana-Madrid, 1994, p. 218. Consúltase el poema de José Ángel Valente dedicado a Lezama que se inspira en esta imagen. En: *Álbum de los amigos*, de José Lezama Lima, transcripción Diana María Ivizate González e Iván González Cruz. Introducción y notas de Iván González Cruz, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, p. 166.

... *pág.* ...

Como lo recuerdo *todo*, no tengo que aprender *nada*.(*)

J L L.¹

Rosita estaba de suerte,
de tres tiros que le dieron
s[ó]lo uno era de muerte.

semen retentum (semen retenido)

Todos los hombres han recibido de la naturaleza la secreta misi[ó]n de exterminar el dominio. No se puede reinar inocentemente; todo rey es un rebelde[.]

Sain[-]Just: Discurso pidiendo la decapitaci[ó]n del rey[.]

(*) Publicado en la sección "Pensamientos" del libro: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., p. 308.

¹ En el extremo superior de la página se observan trazos a tinta.

... *pág.* ...

[Tachado: Libros prestados a Vélez]

[Tachado: Séneca editorial (Laurel) Antología]

[Tachado: G[é]rard [de] Nerval. Las hijas del fuego]

[Tachado: Frobenius. El Decamerón Negro]

[Tachado: A. Gide. Los alimentos terrestres]

[Tachado: J. L. Borges. Antología fantástica]

Que no vuelvan los latines y otro gallo cantará.

Canto popular, odio al cura, que se extiende hasta el latín. Manera
t[i]pica del odio español, se extiende hasta los confines.

12 Octubre 1957. Prestados a Vélez

X Rilke: Cuadernos X

X " : Carta a un joven poeta[.]

X Gide: [Tachado: La puerta estrecha]¹

X " : Cuadernos de André Wal[t]er.

[Tachado: Baudelaire – Mi corazón puesto al desnudo]

[Tachado: " Las flores del mal]

¹ En el margen derecho se lee esta otra obra de Gide: Los falsos monederos

... *pág.* ...

[Tachado: A. Gide - Corydon]

Llevado mi libro *Tratados*¹ en La Habana, en 28 novbre 1957.–

"She looks like sleeps"

Shakespeare[.]

Prestados a J. M. V.

Gide - Trozos escogidos[.]

“ - Paludes – Teseo[.]

“ - La escuela de las mujeres (tomo 1º)

“ - [Tachado: Que así sea]

Goethe - Los años de aprendizaje de W. M.

[Tachado: Libros prestados a Isora Pineda]

[Tachado: M. Brull - Temps en peins², La jeune parque, Poemes³ (19 Febrero 1939)]

¹ En el manuscrito se lee: *Tratatados*

² Temps en peine

³ Poèmes

... *pág.* ...

Temas para sonetos

x La familia de los Atridas

x Toda alcachofa lleva en ella una hoja de acanto.

x La sonrisa se dirige a quien la mira

x La pregunta frente a la rosa. Después, la marea cubre la rosa

x ¿Dónde está presente el espíritu?

x El desnudo como libertad. Victorias (las Nike)¹

x La delicada mano de Apacia² sobre un muslo. En el otro muslo el escorpi[ón]. La otra mano sobre el pecho

x ¿Habr[á] ojos para el Dios escondido?

x La luz inaccesible y la misericordia

x El esquicio o cuadro sin terminar.

x El esmalte³, en el siglo⁴ IV, reemplazó al mármol

x La mirada no es la expresión de un instante.

¹ Niké

² Aspasia

³ Variante primera tachada: mosaico

⁴ Tachado: X

... pág. ...

x En el teatro chino levantar la pierna significa subir a caballo.

Etapas del perfeccionamiento b[ú]dico[.]

1º- El vestíbulo del alfarero¹ (encuentro de Buda y el iniciado, poco antes de morir [é]ste)

2º- El árbol de coral

3º- La cadena del ojo del tigre

4º- El Ganges celeste

5º- La terraza de malaquita

6º- El infierno de las lanzas

7º- El Nirvana del perfecto.-

Proverbio:

Como la vida es tan breve, hagamos que no sea pequeña-

¹ alfarero

... pág. ...

A la pregunta ¿qué es el arte? Malraux contesta: Lo que convierte las formas en estilo? (*sic*)

Analizar la afirmación anterior. En nuestra época sin estilo, las formas viajan errantes.

“Si yo tuviese que pintar batallas, decía Renoir, tendría que mirar flores constantemente: para que una batalla sea buena, tiene que parecerse a un cuadro de flores”.

Braque cuando termina una naturaleza muerta, va al campo; Corot, “volv[í]a a casa a terminar[”].

Dato de Malraux - Las horas del silencio.¹ (*sic*)

Malraux dice que el poeta pertenece a un tipo “puerilmente poderoso y algo astuto”.-

¹ Lezama se refiere al libro *Las voces del silencio*, de André Malraux.

... pág. ...

Nomisma: en griego, sólido. Tambi[é]n porque estaba signado con la efigie del rey[.]

Batus, del hebreo b[e]th¹ o bata, que significa muela de aceite, cincuenta sextarios, que es la cantidad que se muele una vez con la muela[.]

Nomisma, significa sólido, y también [í]ntegro, [t]otal. Se llama así porque estaba signado con el nombre y la efigie del rey[.]

Ver San Isidoro, lo referente a los pesos [.]

La obsidiana da la sombra² de las im[á]genes. Ver en S. Isidoro

¹ En el manuscrito se lee: bath

² En el manuscrito se lee: sombras

... pág. ...

lo referente al vidrio[.]

Frazer, págs 51- 55

El mal es la carencia de bien. San Agust[í]n. Subrayar lo de carencia[.]

Las grullas vuelan formando letras. Recuerden el verso adorable de Lucano:

Et turbata perit dispersis littera

p[e]nnis¹ (Y desaparece la letra, desbaratada por las alas dispersas. [.])

Ouroboros, es la serpiente que se muerde la cola. Uno es todo[.]

¹ En el manuscrito se lee: pinnis

... pág. ...

[Tachado: Prestado a Carlos M. Luis, el cuadernillo de Cour[r]ier des po[è]tes, el d[í]a 15 de marzo 1958.-]

A Rosita, mi hermana, 16 mayo 58

[Tachado: Balzac –Cesar¹ Birotteau,] devuel[t]o

[Tachado: Chesterton –El hombre que sabía demasiado]

A good meddling, un buen *ingerente*, un buen mezclador[.]

Los ojos invisibles han hablado[.]

Racine trataba de unir la lengua de los courtisans y de los crochateurs
(sic)² de Saint Jean[.]

¹ César

² crocheteurs

... pág. ...

Cante jondo viene del hebreo jontole (canto del d[í]a de fiesta[¹])
contradanza de country dance, en Hai[t][í] – contredance, pasa a
Cuba como contradanza.

cante jondo { Saeta
fandanguillo
seguidilla [Tachado: gineta] gitana

El Xochipilli azteca, dios sedante, de la poes[i]a, la primavera y el
amor, se representaba pintado de rojo, porque era un dios desollado[.]

La mujer tiene dos clases de orgasmo: clitorideo y vaginal[.]

... pág. ...

Un *metaplasmo exagerado*, llaman a la aberraci[ó]n sexual, en un poema
de Alain¹ de Lille,

Lo cita Curtius, tomo I

Faire l'amour, c'est faire le mal[.]

Baudelaire[.]

¹ Alan.

... *pág.* ...

Yo quienquiera que fuere

Avellaneda – Quijote ap[ó]crifo[.]

Yo sé quien soy[.]

Don Quijote–

Notas para el Sistema poético del mundo[.]¹

Ludus puerorum = juego de niños

Ver en Anaxágoras el torbellino en el caos, engendra el mundo, determinando la separación del [é]ter y el aire.

¿Estudiar si *charitas* en alg[ú]n momento es el amor?

Desarrollar esa idea, es muy importante.

¹ En el manuscrito se observan signos dibujados por Lezama a continuación de este apunte.

... *pág.* ...

Mascula Virgo = Virgen hombre.

P[.] Valéry, que era ateo, no obstante decía, que ()¹ la poesía era el *para[i]so* del lenguaje.

Domine, non nobis = Dios, no nosotros. Era la divisa de los Templarios[.]

Blake decía que prefer[í]a una persona feliz alocada a cualquier hombre intelectual.

Citado W. B. Yeats, en sus Memorias[.]

Recib[í] libremente, y doy libremente.
De una inscripción egipcia[.]

¹ Tachado: el paraíso era

... *pág.* ...

Gramatiquerías

mas no se acentúa cuando es conjunción adversativa y equivale a pero.
Ejemplo: Hizo lo indicado, mas¹ no dió resultado[.]

no se dice hubieron sino hubo
hubieron hombres malos (mal dicho)
hubo hombres malos (bien dicho)

Aún, se acentúa delante de verbo, por ejemplo, aún amaba[.]
No se acent[ú]a ()² después del verbo, tenía aun hambre[.]

hab[í]a hombres en la casa, no se dice
habemos hombres en la casa

hab[í]an venido, bien dicho ese hab[í]an es auxiliar[.]

hab[í]an gentes (mal dicho)

hab[í]a gentes bien dicho, hab[í]a es un verbo impersonal, nunca se
emplea en plural ()³

¹ Una pleca vertical relaciona "mas" con "pero" en el manuscrito.

² Tachado: detrás

³ Tachado en el margen inferior: habían

... *pág.* ...

No se dice pasar desapercibido
Pasar inadvertido[.] Pasar inadvertido así es como se dice[.]

No se dice más nunca, sino nunca más[.]

... *pág.* ...

palabras operatorias (paroles opératoires) son las que se pronuncian en el sacrificio y en las libaciones[.]

El hijo adoptado por E. se llama *Joseph Bernard Godin*.
La madre se llama *Celine Drouin*[.]

... *pág.* ...

En su Metafísica, Arist[ó]teles cita a Polo, y le atribuye la siguiente frase: La experiencia ()¹ hizo el arte; la inexperiencia, la suerte[.]

Analizar esa frase.

San Francisco² mezclaba con los dulces, lo que que (*sic*) él llamaba la "castidad de las cenizas"[.]

a histrionic power, dec[í]a el Cardenal Newmann³, que [é]l poseía, arte de aparentar que se sabe un poco [Intercalado: más], que se habla de lo que no se sabe muy bien[.]

Bergson hablaba de que este planeta era refractario, Gui[t]ton dice, tal vez, sería mejor decir *vulnerable*[.]

¹ Tachado: hizo

² En el manuscrito inicialmente Francisco está con la abreviatura Fco y aparece intercalado luego el nombre completo.

³ Newman.

... *pág.* ...

En Las Coéforas, *pág* 218

Electrá¹ (*sic*) creyó que había parido un dragón, el monstruo recién nacido tuvo hambre, su madre le dió el pecho, saliendo la sangre con la leche[.]

¿La poesía? Ver como opera la semilla en el espacio vacío[.]

Un tiempo de una sinfon[í]a de Brahms, tiene la indicaci[ó]n *poco allegretto*, obs[é]rvese que no dice lamentoso, sino *poco alegre*.

¹ El autor confunde a Clitemnestra con Electra.

... *pág.* ...

El poeta para los romanos era puer senex = niño viejo[.]

Para Hegel (Espíritu absoluto) el artista es el maestro de Dios.

Las Faloforias¹, (*sic*) ceremonias griegas donde se le rendía culto al falo. En el Egipto, se celebraban también esas fiestas fálicas, en honor de Osiris[.]

El padre de Eros, era Fanes, "el luminoso". "Fanes tiene también (órficamente) la significación de Príapo, es bisexuado y se equipara a Lisio, el Dionisio tebano. Young[.]²

Lo Uno llamado Urano es transcendente[.]

El hijo, como Cronos, gobierna el mundo visible.

Lo Uno es la Ousía³ de todo el Universo[.]

Young (*sic*) *pág* 150. Transformaciones y s[í]mbolos de la Libido[.]

¹ Falofóridas.

² Carl Gustav Jung.

³ Ousia

... *pág.* ...

Ciertas primitivas sectas cristianas le daban al Esp[í]ritu Santo, significación materna (alma del mundo, luna)

... *pág.* ...

(*)

(*) Salto en la numeración. Se lee con una letra que no es la de Lezama la siguiente anotación: pag en blanco retiradas (*sic*)

... *pág.* ...

Los te[ó]logos pensaba[n] que hab[í]a un huevo indestructible que servía de base a la resurrección.

En el embrión macho, el alma aparecen (*sic*) al 4º d[í]a, en el [de la] hembra, en el 8º. Posteriormente los te[ó]logos afirmaron que aparece en ()¹ ambos casos, en el d[í]a 4º[.]

“La palabra griega Kolossos primitivamente no signific[ó] otra cosa que ‘figura’, y podía incluso significar una muñequita de juguete. Más tarde tomó su significado de figura gigantesca”[.]

Poulsen, Vida y costumbre de los romanos[.]

La Nictímene (la lechuza) en que se metamorfoseó [Intercalado: en castigo] una doncella de Lesbos, por su delito sexual[.]

R. L. Stevenson se llamaba a s[í] mismo “un laborioso imitador[”] [.]

¹ Tachado: el

... *pág.* ...

“J’ai mis le bonnet rouge sur le vieux diction[n]aire”.

Victor Hugo[.]

Saint Beuve¹ (*sic*) no comprendió la significación profunda de las obras de Stendhal, Balzac y Baudelaire.

“Como la miel del higo cuaja la leche”.

[“] Las cigarras de voz de lirio”[.]

Homero[.]

Las mastabas son las más antiguas tumbas egipcias. Divididas en tres partes: 1º la c[á]mara exterior, para las ofrendas, ()² dedicadas al “Ka”, o doble del difunto; la c[á]mara interior, secreta, que conten[í]a “retratos”; y la cámara mortuoria subterr[á]nea, donde se guardaba el sarcófago.

¹ Sainte-Beuve.

² Tachado: la interior, que era secreta

... *pág.* ...

En Nueva Guinea, los canasteros son escogidos entre los que nacieron con el cordón umbilical enrollados en sus cuellos.

“Apresúrate lentamente”.

Augusto[.]

Estoy vaporoso, decía Augusto cuando se encontraba enfermo.

“Tengo mi genio en las aletas de la nariz”.

Nietzsche[.]

Tres noches duró la noche en que fué engendrado Hércules[.]

Hugo le llama a la lagartija, “cocodrilo de salón”.

Maiacoski le llama a la luz de la luna “te (*sic*) de los rui señores”.

Los argentinos le llaman al cementerio “Quinta del Ñato[.]”

... *pág.* ...

Un poeta alem[á]n le llama al sueño “mono de la muerte”.

(*)

Los antiguos rescataban la luz del crepúsculo de la luz del sol. He ahí la atracción del crep[ú]sculo para el r[í]o creador, y también para el paseo.

El crep[ú]sculo de alba despertaba lo germinativo en el hombre, paralelizado con la primera fuerza del d[í]a. El crep[ú]sculo de tramontana nos llevaba al paseo, por eso la gran cantidad de romanos, que se dirigían al Forum a las seis de la tarde, para ver el deslizamiento del rayo por un agujero hecho en la roca. La noche¹, mordida por las tenazas de los dos crep[ú]sculos, se enemistaban m[á]s furiosamente aún con la luz. Por eso en las mitolog[í]as n[ó]rdicas, lo crepuscular como final, reemplaza a lo apocal[í]ptico o catatrófico. El crep[ú]sculo de los dioses, con la (*sic*) que se despidе una mitolog[í]a

(*) Texto publicado en: *Fascinación de la memoria*, de José Lezama Lima, transcripción, selección y prólogo de Iván González Cruz, La Habana-Madrid, 1994, p. 34.

¹ En el margen superior de esta palabra se lee: las tinieblas,

... pág. ...

de guerreros, est[á] en las antípodas de lo apocal[í]ptico, en el que parece que el sombrío carro final pasará de la noche al total despeñado.

No olvidemos esta luz de crep[ú]sculo que puede calentar m[á]s que a muertos. Pues en el crep[ú]sculo, descansan y hablan los guerreros y los ciudadano[s]. Si lo hacen de noche, es para conspirar; si lo hacen de d[í]a, es para mercar. Pero la luz penetrando por el c[í]rculo dominado del Forum, es un misterio para ambos, aunque se trata de militares retirados y de ciudadanos navegantes.—

Es muy curioso que en el Génesis se refieran a “los grandes monstruos del agua [”]. ¿Por qué se calificaba a los peces de monstruosos cuando a su lado aparecen los p[á]jaros con el tranquilizador ep[í]teto de alados[?] Recordemos que en la decadencia romana los spintrias, los andróginos,

... pág. ...

monst[r]uos de tierra, eran arrojados al mar ¿para encontrarse con los que naturalmente son mons[t]ruos y poder engendrar la prole de lo monstruoso? No sería qué (*sic*) el monstruo formaría un animal más; una especie distinta, que apareció también el d[í]a quinto, en que aparecieron el resto de los animales. Todo animal rápido desenvolvi[é]ndose en una c[á]mara densada, obligado a la incesante refacción ¿no engendra con lo hipertrófico, lo

monstruoso? Pues acaso lo monstruoso no [t]iene también que formar pareja con algo que él mismo desconoce.¹

¹ Versión de un fragmento del ensayo *Señales. Alrededores de una antología*, publicado en *Orígenes*, La Habana, n. 31, 1952, pp. 63-68. Véase también en: J. Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, editorial Letras Cubanas, 1992, p. 187.

... pág. ...

1º En el d[í]a sexto aparece Adán[.]

2º Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios le creó, y los cre[ó] macho y hembra[.]

3º Adán bautiza a todos los animales, sin que aparezca la mujer[.]

4º En toda la Biblia Dios siempre habla de s[í] mismo en plural: "Hagamos al hombre". San Agustín interpreta que es la Sant[í]sima Trinidad. Sin embargo, aparece también [Intercalado: en] el G[é]nesis, cuando faltan aún el Hijo y el Esp[í]ritu[.]

5º "Y Jacob entró a ella", quiere decir copular[.]

... pág. ...

"Ay, de las mujeres preñadas y de las que est[é]n criando en aquellos d[í]as" [.]

Dice Jesús, refiri[é]ndose al d[í]a que venga el reino de los cielos"[.]
(sic)

En una Saga del Norte para darle ferocidad a un guerrero encargado de una venganza, lo nutren de carne de serpiente y carne de lobo[.]

"Ah, oscuridad, mi luz"[.]

Edipo[.]

Tintinear como el jade, se condena en el "Libro del Tao".

"Y esto es lo que hace que no podamos tomar las oscuridades por misterios, dado que las claridades son ridículas".

PASCAL[.]

¹ Estas comillas no se abren en el texto manuscrito.

... *pág.* ...

“Como la verdadera naturaleza se perdió todo puede convertirse en naturaleza”.

Pascal[.]

Goethe se encerró seis meses para leer la Etica, de Spinoza, afirmando que de su lectura derivaba esta afirmación:

“Todo hombre es eterno en su ()¹ lugar”.

“Mas para todos los experimentos el vidrio opalino (vitrum astroides, girasole)² es el medio m[á]s adecuado. Se lo fabrica por diversos procedimientos comunicándole la turbiedad, mediante cal cal (*sic*) metálica. También se enturbia el vidrio fundiendo con él huesos pulverizados y calcinados; pero este tipo de vidrio se vuelve opaco con excesiva facilidad”.

Goethe. Teoría de los colores. (*sic*) *pág* 67.

¹ Tachado:sitio

² Véase en *Paradiso*, cap. II, final.

... *pág.* ...

(*)

Le distraían ensueños continuos, y a cada paso se le interrumpían como hebras de hilo gastadas.

Dostoyevski, Los endemoniados *pág* 499.

Boc[c]accio termina un cuento con un proverbio: “boca besada no pierde su frescura y todo se renueva como la luna”...

En Assis¹ existía un templo a Minerva, en donde se detuvo Goethe a orar camino de Roma.

En algunas iglesias medievales se representa a la lógica en figura de escorpión, jugando sus pinzas como si fueran dilemas.

Gide nos afirma (Journal, pág 1164) que Montaigne emplea la palabra “informe”, más en el sentido “sin belleza”, que “sin forma[”]. Añade que Virgilio

(*) En esta página no se sigue la ortografía del manuscrito original.

¹ Así. (Assisi).

... *pág.* ...

y Horacio la emplean ()¹ m[á]s en el sentido de “sin belleza”, que “sin contorno”.

Se puede observar añadimos, en el empleo confuso de esa palabra por los contempor[á]neo[s], la influencia de la plástica.

Gide cita unas palabras de Amiel: “Para llegar al toque único –se refiere a problemas de estilo[–], no hay que dudar, y tú siempre dudas”.

Gide comenta: el “toque [ú]nico” no tiene que ser forzosamente una prueba de intrepidez; ()² puede resultar muy bien de un “consentimiento en el sacrificio”. (Journal, p[á]g 705–)

Rufino asediado por el demonio, recibió de San Francisco la indicación para reconocerlo al decirle: *abre la boca; d[é]jame soplarle dentro*; y al momento si es el diablo se marchará.

¹ Tachado: ya

² Tachado: ella

... *pág.* ...

Podemos reconocer que el diablo está en nosotros: por el endurecimiento y el hastío.

Pagado a Solciana (?): 20 - 15 - 24 - 20 - 17

20	20	130
15	15	96
24	24	34
<u>20</u>	20	
79	<u>17</u>	
<u>17</u>	96 ²	
98 ¹		

“Cualquiera que desee hacer el bien a su semejante debe hacerlo en las pequeñas circunstancias. El bien general lo invocan el brib[ó]n, el hipócrita y el adulón”.

William Blake[.]

¹ Un largo trazo de tinta tacha esta operación aritmética en el manuscrito.

² En el manuscrito un largo trazo de tinta también tacha esta operación aritmética.

... *pág.* ...

Pues nosotros, cuando sentimos, evaporamos.

Rilke[.]

Libros prestados a Lorenzo G. V.

[Tachado: Saint Beuve]

[Tachado: Las Soledades]

[Tachado: Grenier – Hist. de la lit francesa]

Darias(?)

[Tachado: Chesterton Au[t]obiografía]

[Tachado: Rilke – Sonetos a Orfeo]

El discóbolo = belleza fuerte

El auriga = típica belleza griega, serenidad

Hermes, de Praxiteles¹ = belleza blanda

¹ Praxiteles

... *pág.* ...

“El verdadero poeta es omnisciente: un cosmos en miniatura”.

Novalis[.]

Mi ritrovai per una selva oscura

Verso del Dante: entraré por una selva oscura[.]

... pág. ...

(*)

(*) Las hojas siguientes están en blanco en el manuscrito.

... pág. ...

Libros prestados a Fausto Mas[ó]

[Tachado: Oceanografía del tedio¹ (Ors)]

[Tachado: Un tomo de poesías de Góngora.]

[Tachado: Un N^o de Letras de México, dedicado a Breton.]

[Tachado: Eugenio Molinari (poesías) (*sic*)]

[Tachado: Anzu[á]tegui (poesía (*sic*) y prosa) Versos para Paulina]

Prestados a D. Darías (?)

[Tachado: El juego de abalorios]

[Tachado: Polifemo]

[Tachado: Una estación en el Infierno]

[Tachado: W. Blake. Las bodas]

[Tachado: N^o de Contemporáneos]

[Tachado: Antología poética en honor de Góngora] ()²

[Tachado: Giraudoux – La escuela de los indiferentes]

[Tachado: V. Larvaud³. Fermina Márquez]

¹ *Oceanografía del tedio e historias de las Esparragueras* (1921).

² Tachado en el margen izquierdo: no devuelto

³ Valéry Larbaud.

... pág. ...

[Tachado: E. D[í]ez: Antolog[í]a de la poesía francesa]

[Tachado: Borges: El jardín de senderos que se bifurcan]

[Tachado: Borges: Poemas]

Adolfo Bioy Casares: La trama universal

El Barón Bagge

Jorge L. Borges: La muerte y la br[ú]jula¹

¹ En el margen inferior de la página en ángulo inclinado Lezama escribió: Belefonte

... *pág.* ...

Desarrollo del poema¹

Proemio[.]

- x La hybris (lo enigmático egipcio)
- x El cultivo del mijo, pres[t]igio de la mano izquierda y el c[ó]mputo por seis (China)
- x Existo, luego soy (mundo griego)
- x soy, luego existo (mundo cristiano del absurdo)
- x Germen (existir) hacia la muerte, el ancestro[,] voracidad de prot[o]plasma
- x acto (ser) hacia la participación, el t[á]natos, (*sic*)
- x Desarrollo lineal y esférico
- x Met[á]fora (sustitución del ser)
- x participación (sustitución del existir)
- x Éxtasis de participación en lo homogéneo (muerte)
- x Para[í]so (mundo fuera del tiempo)

-
- x (Mundo errante anterior a la met[á]fora)²
 - x La duda hiperbólica cristiana
 - x La mentira primera de los griegos
 - x Apariencia. Arte como ilusión óptica, necesidad de perspectiva y de error
 - x La voluntad de morir cristiana y el

¹ En el margen superior derecho aparece escrito: Temas para poema[s]

² Lezama relaciona en el manuscrito esta idea con la anterior de la metáfora como "sustitución del ser".

... *pág.* ...

despertar griego.

x Alusión al concepto de Nie[t]zsche que el Anti Cristo (*sic*) era Dionisos

x La embriaguez oscura a la alemana

x La embriaguez evidente del católico: La revelación

x El cristiano busca la inocencia y el griego el canto. En el primero los animales se acercan al hombre por ()¹ la inocencia; en el segundo, por el don órfico, por el canto.

x Huida de los temas dialécticos: rapto.()²

x Huida a Montego Bay³

x Regreso y toma de posesión del paisaje natural⁴

x Venturas criollas⁵

x Amigos⁶

x Variaciones de venturas ()⁷ criollas

I Mundo errante anterior a la metáfora

II Éxtasis de participación en lo homog[é]neo (muerte)

III Mundo fuera del tiempo (Para[í]so)

¹ Tachado: el canto

² Tachado: Huida[.] En el manuscrito Lezama ha destacado esta idea con una señal.

³ Texto resaltado en el original con una señal.

⁴ Texto destacado en el manuscrito con una señal.

⁵ Texto marcado en el original con una señal.

⁶ Texto resaltado en el manuscrito con una señal.

⁷ Tachado: grieg

... pág. ...

(*)

Aparecen tres mesas ocupadas cada una por tres donceles.¹ Mitad morado y mitad amarillo muy apagado, cada una de las figuras est[á]n fuertemente adormecidas.² A los pasos de danza, cada uno de los donceles, sucesivamente,³ baila alrededor de su mesa, y despu[é]s, describiendo semic[í]rculos y rápidas líneas, va desfilando por las otras dos mesas. Los de la segunda mesa, pueden vestir un azul fosfore[s]cente con un rojo de fruta tropical roja. Los de la tercera, blanco y un color intermedio, amatista o lila.⁴

Detr[á]s de las tres mesas, cuatro figuras mayores en armaduras;⁵ la primera figura, todas han de ser de hermosa estatura, como las mesas se presuponen ocupadas por gentilidad y adolescencia, muestra una armadura pesada y lent[í]sima, comenzando a danzar entre las tres restantes figuras del segundo t[é]rmino;⁶ los donceles ocupando las primeras mesas⁷ se van de nuevo sumergiendo en su somnolencia[.]⁸ La otra figura de armadura, igualmente pesada y brusca, tiene sus hierros cubiertos de ramas y fragmentos vegetativos.⁹ Agita sus ramajes y hojas,

(*) Versión primera del poema *Dador* que diera título al libro de poesía de Lezama publicado en el año 1960. En: José Lezama Lima, *Poesía completa*, ed. cit., p. 231.

¹ Variante publicada: *Aparecen tres mesas ocupadas por tres adolescentes con máscaras doradas.*

² Variante publicada: *En la primera mesa, mitad morado y mitad amarillo muy apagados, cada una de las tres figuras están fuertemente adormecidas.*

³ Variante publicada: *...cada uno de los enmascarados sucesivamente baila alrededor de su mesa,...*

⁴ Variante publicada: *Los de la tercera mesa, blanco y un color intermedio, verde de hoja lloviznada, tal vez.*

⁵ Punto y seguido en la variante publicada.

⁶ Punto y seguido en la variante publicada.

⁷ Variante primera desechada: las primeras mesas han vuelto ha (sic) dormirse.

⁸ Variante publicada: *Los enmascarados que ocupaban las primeras mesas se han vuelto a adormecer.*

⁹ Variante publicada: *...tiene sus hierros cubiertos de fragmentos vegetativos.*

... pág. ...

y baila, describiendo también espirales y semic[í]rculos, entre las tres restantes figuras de armadura,¹ la otra [Intercalado: armadura],² muestra una gran mancha, y se presupone que es la figura que va a morir, muévase,³ con exquisita y servicial geometr[í]a,⁴ sin acabar de terminar sus gestos y como [Intercalado: con] arrastrados y dolorosos⁵ movimientos,⁶ la cuarta figura de armadura,⁷ es el grotesco, salta, y se mueve con indescritibles, toscos y falsamente airados gestos.⁸ La armadura puede tener un brazo de cart[ón],⁹ o un pie fuera de los hierros, buscando hincapi[é]¹⁰ en gestos graves pero bufonescos. Comienzan a danzar todos los donceles de las primeras mesas, y cada una de las figuras en armadura va también danzando entre la animación del primer plano.¹¹ El pleno se conseguir[á] con las figuras en armadura bailando entre sí y entre las mesas con los donceles¹² en danza¹³ causando una im-

presi[ó]n mantenida de rejuego¹⁴ y algazara, pero sin perder el dise[ñ]o de espirales y semicírculos. En el tel[ó]n de fondo, dos cariatídes. Una,

¹ Punto y seguido por coma en la variante publicada.

² Sin coma en la variante publicada.

³ Sin coma en la variante publicada.

⁴ Variante publicada: ...*muévase con servicial geometría*,...

⁵ En la variante publicada la relación de estos términos está invertida: ...*y como con dolorosos y arrastrados movimientos*.

⁶ Punto y seguido por coma en la variante publicada.

⁷ Sin coma en la variante publicada.

⁸ Variante publicada: ...*La cuarta figura de armadura es el grotesco, salta y desconcierta, y se mueve con indescriptibles, toscos y falsos gestos airados*.

⁹ Sin coma en la variante publicada.

¹⁰ En la variante publicada se lee anclarse por *hincapié*

¹¹ Variante publicada: ...*Cada uno de los enmascarados de las primeras mesas, y cada una de las figuras en armadura, van también danzando entre la animación del primer plano*.

¹² En la variante publicada se consigna *enmascarados* por *donceles*

¹³ Coma en la variante publicada.

¹⁴ Variante primera: bullicio

... *pág.* ...

de gran tamaño, alrededor de veinte veces el tama[ñ]o natural de un rostro. Otra, es como un rostro retorcido, como un[a] máscara de antiguo combatiente.¹ La peque[ñ]a cariatídes (*sic*) lanza con indetenible reiteración la fija cantidad de luz que los danzantes necesitan. La de gran tamaño, en tiempo c[í]clico, dispara la ()² nieve de luz, aumentando ()³ visibilidad de las destrezas, arcos y movimientos de las figuras. Al aumentar tan poderosamente la cariatíde mayor la proyección de la luz, hará aparecer por momentos a los movientes como peces ()⁴ ciegos rapidísimos, *spintrias* y bucentauros[.]⁵

¹ En la variante publicada se consigna: ...*combatiente japonés*.

² Tachado: cuchillada de

³ Tachado: las v

En la variante publicada se intercala el artículo *la* en: ...*aumentando la visibilidad*...

⁴ Tachado: monstruosos, tritones y bucentauros rapidísimos.

⁵ Variante publicada: ...*hará aparecer por momentos a los movientes como spintrias y peces ciegos rapidísimos*.

... *pág.* ...

(*)

I

x La hybris (lo enigmático egipcio[¹])¹

x El cultivo de la[s] mil hojas, prestigio de la mano derecha y el c[ó]mputo por cinco[.]

x El cultivo del mijo, prestigio de la mano izquierda y el c[ó]mputo por seis (China)

x Existo, luego soy (mundo griego)

x Soy, luego existo (mundo cristiano del absurdo)

x Germen (existir), hacia la muerte, el ancestro[,] voracidad del protoplasma

x Acto ser, hacia la participación –piscina de Silse –el t[á]natos

x Met[á]fora: sustitución del ser

(*) En el margen superior de la hoja Lezama escribió su nombre y dos apellidos con trazo inclinado. A continuación se observan unos garabatos hechos en la página.

¹ Lezama resaltó esta idea en el manuscrito con una señal.

... *pág.* ...

x participación: sustitución del existir

x La duda hiperb[ó]lica cristiana

x La mentira primera de los griegos

x Apariencia: arte como ilusión óptica, necesidad de perspectiva y error

x La voluntad de morir cristiana y el despertar griego

x Alusión al concepto de Nietzsche de que el AntiCristo era Dionisos

x La embriaguez oscura a la alemana

x La embriaguez evidente del católico: la revelación

x El cristiano busca la inocencia y el griego el canto. En el primero, los animales se acercan al hombre por la inocencia; en el segundo, por el canto.

III¹

I Mundo errante anterior a la met[á]fora
 II Extasis de participación en lo homogéneo
 III Mundo fuera del tiempo: Para[i]so.—

¹ Falta el II en el manuscrito.

... *pág.* ...

Poemas inéditos del libro *DADOR*¹

¹ Escrito en el margen derecho:

1º El despertar griego y la voluntad de muerte del cristiano

2º Anti Cristo (*sic*) como Dionisos (Nietzsche)

3º La embriaguez oscura a la alemana

4º La embriaguez evidente del católico, por la revelación

5º El cristiano busca la inocencia, y el griego el canto. En el primero los animales se acercan al hombre por la inocencia, en el segundo, por el don órfico del canto.

... *pág.* ...

(*)

La hbris¹ destila ()² su hinchaz[ó]n³,
 donde es imposible la incrustación del cordaje caricioso.
 El rabo de un lejano animalejo,
 [Intercalado: el trabalenguas zampallo ()⁴ proclama y enamora
 / en la zampoña⁵
 aunque vuelva sobre su cuello con el disimulo de los cisnes,
 no es el cord[ó]n umbilical que vuelve sobre la torre
 de Damasco y que preludia las lisonjeras danaidas⁶ (*sic*) en cuclillas.⁷
 El esturión ()⁸ con flaca tinta borrosa,⁹
 preparando los tapetes rajados de las consagraciones,
 comienza a balbucir en el culto maternal de las aguas.
 El sentarse, ya se interpone la mitad del otro cuerpo,¹⁰
 sobre las dos manos cruzadas, desconocido intermediario
 que trae el terror de la pintada tiara.

¿Lo h[í]brido sigue el rast[r]o del mijo o de las mil hojas?¹¹
 ¿Su costumbre, perro estacionado en propio aro¹²
 requiere las dinastías dormidas,¹³ o los desafíos
 de las cenizas sobre la caparazón de la tortuga?
 Raspar es el signo del pincho encandilado
 y sus decisivas exigencias de bozal pedig[ũ]eño,
 y de pronto,¹⁴ la ceniza se hincha en la pechuga
 gastada, y restriega el nacimiento de los p[á]rpados
 de colores, y el misional, egipcio insecto.

(*) En el margen superior derecho Lezama cifró el comienzo de este poema con el número 1 encerrado en un círculo.

¹ *hybris* en la variante publicada.

² Tachado: una

³ Una indicación en el manuscrito hecha por Lezama señala que los primeros siete versos se cambian de lugar en el poema. En la variante publicada se encuentran a continuación del verso: *que trae el terror de la pintada tiara*.

⁴ Tachado: canta

⁵ Coma final en la variante publicada.

⁶ *danaides*.

⁷ Variante primera desechada: de Damasco y que preludia las ar[t]ificiosas [Tachado: canastillas]

⁸ Tachado: agilucho (*sic*)

⁹ Sin coma en la variante publicada.

¹⁰ Sin coma en la variante publicada.

¹¹ Variante publicada: ¿*Lo híbrido sigue el rastro del mijo o de la centifolia?*

¹² Coma final en la variante publicada.

Versión primera suprimida: ¿Su costumbre, perro del aro de las estaciones,

¹³ Sin coma en la variante publicada.

¹⁴ Sin coma en la variante publicada.

... pág. ...

(*)

La hilacha de la mujer persiste en la hidrópica ceniza,
 y ahora la mujer reemplaza a la hinchazón de las patas
 cruzadas del ant[í]lope con sucio l[á]cteo matronal.
 El cultivo del mijo y el c[ó]mputo por seis,¹ van entrando

en la casa de bambú que huye del r[í]o y las sumergidas²
 lunas reapareciendo en las escaleras de las chimeneas, cuando
 / el humillo³
 de la ternera escribe en el semisue[ñ]o de los coperos dictando.⁴
 Los extensos lentiscos⁵ de la mano izquierda avizoran
 el mijo que golpea en tamborcillos de seis timbres,
 y las repeticiones de las seis voces rodeando el c[í]rculo
 h[ú]medo donde la vaca conversa con la espalda del obispo.
 También romper la tierra tiene la escritura del sueño,
 los acercamientos a las crecidas aclarados (*sic*) por las rotaciones
 (⁶) del seis, y cuando la mano izquierda entresaca
 del mijo las seis c[á]psulas del vino y del aceite,
 se endurecen en el sortilegio del ojo salado del buey.
 La anchurosa memoria alcanzada⁷ por las tablas de la casa,
 y las antolog[í]as del mijo culebreando la hililla de oro,
 necesitan las espesuras memorialistas del seis,
 las seis veces que la boquilla del timbre convoca
 para saltar anudados en los animalejos sentados de⁸ la sangre.

(*) En el margen superior derecho Lezama cifró esta página con el número 2 encerrado en un círculo.

¹ Sin coma en la variante publicada.

² Variante publicada: *en el nido de bambú que huye del río y las sumergidas*

³ Variante publicada: *lunas reapareciendo en las escaleras de las chimeneas,*

⁴ Variante publicada: *cuando el humillo de la ternera escribe en el semisueño*

⁵ Variante primera tachada: extensos cucuruchos

⁶ Tachado: rotaciones

⁷ *alcanzadas* en plural en la variante publicada de este poema.

⁸ *en por de* en la variante publicada.

... pág. ...

[Escrito en el reverso de la página con trazo inclinado:
 La[s] mil hojas, la mano derecha y el c[ó]mputo por cinco]

... pág. ...

(*)

La fidelidad del cultivo del mijo no impide el terror de las estaciones,
la rueda al multiplicarse se rompe en un punto encandilado,
lentamente se endurece como las piedras con las inscripciones
de los altos sombreros de prelados y de cautivos remadores.¹

Los sacerdotes inauguran sus metales como si las estaciones
siguieren² la ley de su excepción y no sus murmuraciones sucesivas.
La mano derecha estruja las milhojas³ (*sic*) y fija el cómputo por cinco,
aquella (*sic*) mano repasa las flores del desierto regadas con arena[s]⁴.
La caballer[i]a entrando en Damasco se deja penetrar por las
/ milhojas⁵, (*sic*)

en ese gesto llegó el halcón y cayó el guante,
así se fueron endureciendo y comenarón (*sic*) a martillarlos.
El c[ó]mputo por cinco amiga la distancia del jinete y la estrella fría,
siente la apagada distancia entre la testa y el brazo,
allí antes crec[i]a el árbol de la conjugación del Eros,
el jinete pasaba por la sombra del árbol y se dividía;
del brazo a las caderas tenía la otra enigmática planicie,
pero allí vuelve la estrella fr[i]a de la distancia sin lenguaje,
y las caricias son de poro a poro, de poro a estrella, enloquecidas.

(*) En el margen superior derecho Lezama cifró esta hoja con el número tres encerrado en un círculo.

¹ Inicialmente había coma por punto.

² *siguieran* en la variante publicada.

³ *centifolia* por mil hojas en la variante publicada.

⁴ En enero de 1946 Lezama anotó en su *Diario*: "Las flores del desierto hay que regarlas con arena". En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núm. 2, mayo-agosto, 1988, p. 158.

⁵ Escrito separado en la variante publicada.

... *pág.* ...

[Escrito en el reverso de la página con trazo inclinado:
Existo, luego soy
Soy, luego existo (recuerdo cristiano del absurdo[)]]

... pág. ...

(*)

El fr[i]o tigre desliza en las esquinas de la pizarra¹,
la oscura marcha hacia el arenoso río espesando,
o la reverencia de la hoguera transparentando los cuernos del antílope;
las tachuelas de diamante preguntando por el encerado,
errantes animalejos de artificio que respiran y separan.
El artificio natural se trueca en objeto y toca para despedirse,
gana allí el retroceso y gana también la presa.
Primero en el despertar marino del silogismo del cuerpo,
sus conclusiones se cierran con la médula arborescente,
y su nobleza se ofrece ante el fuego y su seco,²
o ante los torrenciales jugos ácueos que lo hinchan.
¿Pero (*sic*) ese *ser*³ que le acompaña ¿es su seco o su henchimiento?
Anota sus respuestas, no en la máscara, sino en el calendario
/ de las espaldas,⁴
y su sombra es la de la máscara, no el sueño en el cuerpo espesando.
Las decantaciones súbitas del cuerpo, las lentísimas
fugas del gozo ¿destilan ()⁵ el brazalete de serpiente?⁶
Existir no es así una posesión,⁷ sino algo que nos posee,
las aves que penetran en nuestro sueño al pie del [á]rbol
y mientras penetramos, en mí, nuestro ejercitado enemigo nos
/ penetra y⁸
y (*sic*) nos mustia el anillo secularmente reclamando en el estanque.⁹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 4.

¹ Sin coma en la variante publicada.

² Sin coma en la variante publicada.

³ "Ser" aparece sin subrayar en la variante publicada.

⁴ Variante publicada: *Anota sus respuestas, no en la máscara, sino en el calendario del reverso,*

⁵ Tachado: destilaron

⁶ *serpientes* en plural en la variante publicada.

⁷ Sin coma en la variante publicada.

⁸ Variante publicada: *y mientras penetramos, es la invisible suspensión, nuestro ejercitado ene-*

⁹ Variante publicada: *nos penetra y nos mustia el anillo secularmente reclinado en el estanque.*

... pág. ...

(*)

pues¹ esa desventurada² claridad reclama un
/ existir que no sea penetrado,³
y sin sentirnos que sus podridas pestañas se astillan sin
/ reflejos venatorios.⁴

Luego se comienza por el luego y la derivación, la criatura
se reconoce en la distancia cuando la dis[t]ancia se nombra
en la suprema esencia y la suprema forma, pero a nosotros
sólo se nos hace visible la ca[í]da y la originalidad por la
/ sombra y la ca[í]da.

[Tachado: Los ojos pies, crítica cerrante, acompañan⁵ al
/ cazador tronchado,

luego, acompañado de un indomeñable, f[ó]sil carbonario,
y la derivación, eco de una preñez del agua hinchada,
o criatura aceptando en su sueño el ocaso cabalgado.]
Los ojos no reconociendo las jarras separadas por el sueño,
sino flotando en la m[é]dula del tiempo, izan
al cazador tronchado; luego acompañado de un indomeñable
f[ó]sil carbonario; y la derivación, eco de una preñez
del agua hinchada, o criatura, aceptando en su niebla⁶
el ocaso retomado, cortantes p[á]jaros batiendo la distancia
de las jarras, cuerpo que en la derivaci[ó]n se entremezcla y baila⁷
Ser (*sic*) primero y luego reconociendo el cuerpo deslizado⁸
que se detiene frente a él, desaparece,⁹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 5.

¹ Mayúscula en la variante publicada.

² *desventura* en la variante primera.

³ Sin coma final en la variante publicada.

⁴ Variante publicada: *y así sentimos que sus podridas pestañas se astillan en reflejos venatorios.*

⁵ En el manuscrito se lee: acompañanan

⁶ Variante publicada: *del agua hinchada, o criatura, aceptando en su visible*

⁷ Punto final en la variante publicada.

Variante publicada: *de las jarras, cuerpo que en la derivación se entrega al baile.*

⁸ Variante publicada: *Ser primero en el uno indual y luego reconociendo el cuerpo deslizado*

⁹ Punto por coma en la variante publicada.

... pág. ...

(*)

[Tachado: Poderosamente suspendido e invisiblemente empujado]

Las numéricas claves del perfume logran su relieve
 hacia la otra esencia sin deseos de su forma,
 forma detenida, como el caballo en el [ú]ltimo recodo,
 y hecha al Giorgione que detiene y ofrece ()¹ su violín.
 La esencia sustancial y la forma esencial abandonan
 la sorpresa de su escala y tocan la suspensión del contrapunto.
 En ese tejido el cuerpo es el volatinero de su esencia
 y se adormece en cuclill[a]s en el rajado t[í]mpano, su piel.
 La bendición del perfume consagra al poliedro en su bisagra
 y la visible absurdidad se remansa cuando los pasos penetran
 / por la piel,²
 y se hinchan en los arrogantes paseos playeros,³
 o se r[í]en cuando de nuevo suenan, soplados por la puerta de
 / algodón.⁴

Poderosamente suspendido e invisiblemente empujado

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 6.

¹ Tachado: y

² Variante publicada: *y la visible absurdidad se remansa cuando los pasos penetran*

³ Variante publicada: *por la piel y se hinchan en los arrogantes paseos playeros,*

⁴ Variante publicada: *o se ríen de nuevo cuando suenan soplados por la puerta de algodón.*

... pág. ...

[Escrito en el reverso de la página con trazo inclinado:
 Germen, existir hacia la muerte, ancestro
 voracidad del protoplasma]

Acto, ser, hacia la participación, piscina de Silo[é], el t[á]natos

[Intercalado: Padre] Germen = pante[í]smo del verbo, o del logos

[Intercalado: de la sustancia] (sentido = potencia = potencia de llegar a ser [])

ser absoluto = existir

[Intercalado: Hijo] Acto = Esp[í]ritu Santo = imagen
forma sustantiva desde dentro: participaci[ó]n: piscina]

... *pág.* ...

(*)

El germen desde la cresta del alba, entre las aturdidadas
risitas¹ del instante y la discutidora, escarchada francachela
del ancestro, comienza como los p[ál]jaros de largas patas,
semejantes al bamb[ú] que recibe los gritos de los flamencos
y crece monocorde peinado por la brisa de Deucalión.
En cuanto el germen se escurre lánguido hacia el ajeno protoplasma,²
ya siente la presagiosa nube del t[á]natos vorazmente inalterable,
depositando sus huevos sin lograr taparlos con la arenilla
del reloj, pues ya el instante ha comenzado a ser hinchado
y visible y su concurrencia se percibe como en las crónicas.
En esa voracidad que toca al germen y lo anega, suspendi[é]ndolo,
¿o acaso el germen es el éxtasis de la propia suspensión?
se³ presupone una hidrópica, monstruosa prolongación
de una sustancia que reclama al extenderse la penetración,⁴
como una hoja absorta para ser penetrada por los coloides de la brisa,
pues esa voracidad necesita de un ancestro que pregunta,⁵
de un existir en el anegado renuente, de un voraz ancestro que est[á]⁶
en su propio protoplasma y vuelve siempre adormecido⁷
al prot[ó]n y las siete ruedas somn[í]feras⁸
La (*sic*) suspensi[ó]n, la añudada⁹ l[í]nea de la segunda
/ prolongación, la oscura¹⁰
penetración, la incestuosa voracidad, cierran el germen.

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 7.

¹ En el manuscrito puede interpretarse también *visitas* por risitas

² Punto por coma en la variante publicada. En la edición de la *Poesía completa* de Lezama del año 1985 se consigna erráticamente el comienzo del verso siguiente en minúscula.

³ Comienza con mayúscula el verso en la variante publicada.

⁴ Variante primera desechada: de una sustancia que cobra al extenderse la penetración,

⁵ Punto y coma por coma en la variante publicada.

⁶ Versión primera tachada: de un existir hacia la muerte, de un voraz ancestro que est[á]

Variante publicada: *del existir en el anegado renuente, de un voraz ancestro*

⁷ Variante publicada: *que está en su propio protoplasma y vuelve siempre adormecido*

⁸ Punto en la variante publicada.

⁹ En la variante publicada: anudada

¹⁰ Variante primera tachada: La suspensi[ó]n, la l[i]nea indefinidamente prolongada, la oscura

... pág. ...

(*)

El verbo en el germen enarca la cara del viento,
aun¹ no podemos aprisionar la sucesión de sus señas,
ni los signos del trenzado de los hilos del gusano azul,²
sólo³ la voracidad del germen se incluye en la identidad
de la sustancia y golpea los perros del trineo.

Pero el germen pulula, se recuesta como la madr[é]pora,⁴
y se encadena en el centro a la contracción de su gota.

El germen recibe el lanzazo vertical del verbo,
pues el verbo había descendido sobre las emigraciones y sobre
/ los palacios

sumergidos, revisando la cara de los nombres encontrados.

El germen espera su ruptura y no el hilado tegumento
sustantivo, el contrapunto de su espera recibe arañas
tras arañas y al fin el laberinto se adormece⁵

El (*sic*) germen tras la ruptura repele la sustancia,
que viene para definir la piel y su tenaz frente al vac[i]o,
o la somnolienta esfera guardada por la misma cantidad de espuma.

El verbo sobre el germen se aclara en la sustancia,
que no s[ó]lo recobra⁶ la unidad del centro con la piel,
sino lo igual que vuelve a la humareda⁷ de los troncos navegando.

Despu[é]s que el verbo y la sustancia [t]raspasaran el⁸ germen,
el sentido se alzó a la estatua penetrando por la mirada.⁹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 8.

¹ En la variante publicada se acentúa *aún*

² Punto por coma en la variante publicada.

³ Mayúscula en la variante publicada.

⁴ Sin coma en la variante publicada.

⁵ Punto en la variante publicada.

⁶ Versión primera tachada: *igual*

⁷ Inicialmente se había escrito *humarada*

⁸ Consignado *al* por el primeramente.

⁹ Coma por punto en la variante publicada.

... *pág.* ...

[En el reverso de la hoja se observan unos garabatos a tinta de Lezama.]

... *pág.* ...

(*)

y (*sic*) convocando a las irradiaciones saltantes de los s[á]bados,
y su donoso cerco de gatos ovalando la ventana lugarteniente,
sutilmente derivada, criatura adormecida y empujada.

En aquella voracidad del germen hay la vuelta al ancestro,
como el ser se anega en el ser absoluto y la potencia
se destruye en el oc[é]ano de ese absoluto domeñado, perro
que comenzó por rendirse en la fabricada oscuridad
y sus ladridos devorados por el humo placentario.

El germen metamorfoseado en el acto puede participar,
se libera de su hambre que lo rendía a la doctrina del padre.

Así el esp[í]ritu que no puede operar sobre el germen,
que vuelve siempre a la destruida niebla de su centro
y se decae ()¹ en el espejo vuelto hacia la entraña aporética,
sino que al apoyarse en la fila de [á]lamos y la envoltura
reconciliada del bosque, en el acto de penetrarlo por el sueño,
encuentra el acto de participar en la piscina.

El germen se consumía en la planicie del ser absoluto,
pero el acto necesita de esa cobard[í]a que es también una

/ medida de la criatura,²

y que reemplaza el oc[é]ano infinitamente mordida³ (*sic*)
por la piscina, que tiene también su escandaloso reto,

permanece cerca de nosotros y nos sonr[i]e como un pez,
y se burla en la grosera inutilidad de su cercanía⁴

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 9 encerrado en un círculo.

¹ Variante primera tachada: destruye

² Variante publicada: *pero el acto necesita de esa cobardía que es también una medida de las criaturas,*

³ mordido

⁴ Punto en la variante publicada.

... pág. ...

[En el reverso de la página aparece escrito en ángulo inclinado el nombre de Lezama con sus dos apellidos.]

... pág. ...

(*)

El (*sic*) hilo de Ariadna no destrenza el sentido,
sino la sobreabundancia lanzada a la otra orilla carnal.
El dado mientras gira cobra el c[i]rculo,
pero el bandazo es el que le saca la lengua en el espejo.
Sabemos el acrecentamiento de la estatua en la concavidad de
/ la mano,
aclarada cuando muchas manos oyéndose,
la van reavivando al bailar en otra plaza.¹
Abundar como dormir no chorrean el sentido del cuadrado,²
pero sobreabundar es como cuando el durmiente,
descendiendo en grabado de ausente y extensi[ó]n plomiza,
se encuentra que la luna ha llegado también al fondo del infierno.
El aliento traza el contorno de la llama,
si el ardor tropieza con el viento la cabellera se desconoce
en su extensión sin jinetes; si la llama se va esponjando
por el árbol de la respiración, tropieza con los confines
del propio cuerpo y allí se seca en las arenas³

Pero (*sic*) las raicillas del helecho vuelven al padre, el centro
 / contra[í]do repite⁴
 las oscuras necedades del lago donde cayó;
 las primeras potencias reproductoras del cobre()⁵
 en los paseos limosos de las crecidas, las estaciones⁶
 entierran las carnosas lunas que vienen para densar
 el arco, y el espejo va secando el germen para⁷
 el acto: el hombre escinde su cuerpo del insecto⁸

(*) En el margen superior derecho Lezama cifró esta hoja con el número diez encerrado en un círculo.

¹ Variante publicada: *la van reavivando al bailar en otra playa*.

² Variante publicada: *Abundar como dormir no chorrea el sentido del cuadrado*,

³ Punto final en la variante publicada.

⁴ Versión primera tachada: Pero el germen vuelve hacia atr[á]s, el hijo repite

Variente publicada: *Las raicillas del helecho vuelven al padre, el centro contraído repite*

⁵ Coma tachada en el manuscrito.

⁶ Variante publicada: *en los pasos limosos de las crecidas, las estaciones*

⁷ Variante publicada: *el arco, y el espejo va secando el germen*

⁸ Variante publicada: *para el acto: el hombre escinde su cuerpo del insecto*

... pág. ...

[En el reverso de la página se lee, a continuación de unos garabatos hechos a tinta por Lezama, el siguiente texto consignado oblicuamente: Si lo prefieres, insisto, pero no dejes de hablar deprisa.]

... pág. ...

(*)

parásito que vuelve para cegarlo, el antílope volador,¹
 (volatus discantus)² empieza a recelar en el giróvago³ plano cubista
 de sus espaldas, en donde pace o enloquece, se desprende
 como cometa que va formando sus aceitados anillos
 por las piernas del cazador o del caricioso hombre pez.
 El reseco tegumento, paradiso piriforme o elefantita paradisi,⁴
 araña el cucurucho de nieve de la matriz en tubillos de cristal,

pero aún el otro insecto no ha penetrado la pajuza pelirroja
 de los helechos, sus ojos poli[é]dricos no han roto
 el cucurucho medioeval⁶ de las escarchas⁶
 Entre (*sic*) el légamo inmemorial y el acto el hombre pez,⁷
 se lanza en la segunda muerte al remolino,
 su cabellera ondula la escribanía de la vegetaci[ó]n polar,
 voltea enloquecido en las mareas, desea morir.⁸
 Pero la imagen puede alzarse contra las frondas⁹
 y contra la muerte, se reduce al soplo volador,
 que después va saliendo por la corteza arbórea,
 como un guerrero que golpea su propia armadura
 y queda preso del ligamento de las dos vibraciones.¹⁰
 Una vibración se desconoce, y la otra...
 la¹¹ aprehensión análoga es el [ú]nico ojo de la imagen¹²
 y el acto sobre la azogada superficie nos rinde el cuerpo irradiante.¹³

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 11 encerrado en un círculo.

¹ Sin coma en la variante publicada.

² En cursiva en la variante publicada.

³ Errata en la variante publicada. Se encuentra la palabra *giróvago* sin acento.

⁴ Variante publicada: *El reseco tegumento, columnata piriforme o elefantita paradisi,*

⁵ *medieval* por *medioeval* en la variante publicada.

⁶ Punto final en la variante publicada.

⁷ Versión primera tachada: Entre el hombre y el acto el hombre pez,

Variante segunda tachada: Entre el germen y el acto el hombre pez,

⁸ Versión primera tachada: y se voltea enloquecido en las mareas, y desea morir.

⁹ Variante publicada: *La imagen puede alzarse contra las frondas*

¹⁰ En la variante primera de este verso Lezama había escrito al comienzo "y queda unida" por "y queda preso", pero decidió antes de continuar la elaboración de este verso tachar la palabra *unida*, encima de la cual consignó en el manuscrito *pres*, para luego tachar y continuar el desarrollo del verso.

¹¹ El verso comienza con mayúscula en la variante publicada.

¹² Versión primera tachada: pero la aprehensión análoga es el [ú]nico ojo de la imagen

¹³ Variante primera tachada: y el acto sobre el germen nos rinde el cuerpo irradiante.

Variante publicada: *y el acto sobre el azogado ombligo nos rinde el cuerpo irradiante.*

[En el reverso de la página, después de unos garabatos a tinta de Lezama, está escrito con trazo inclinado: La metáfora]

... pág. ...

(*)

[Escrito a lápiz en el margen superior: Caramba, retrocedamos, hoy no hay noches,]

¹ Aun el apresamiento del objeto envuelve su nevada cornamenta²
 en el otro brazo que golpea la loanza neptuniana,
 y lo que secuestra al objeto en la irisaci[ó]n de sus bromas
 / destempladas,³
 es el cínife que rompi[ó] el memorial de la mirada a la boca
 / de la jarra.⁴
 Los ondulantes ceremoniales del [á]spid trepando por el pecho
 / del vaciado,
 van desacordando hilacha por escama, gru[n]idos del barro
 recogido⁵ por la lanza en el turbante genuflexo de la
 / remera aguadora.⁶
 La primera sustitución del escudo de Aquiles por la copa sin vino,
 no obtuvo en su disfraz el objeto en su tegumento selenita,
 las hilachas y los remolinos se adormecieron al tropezar⁷
 lentamente con la corteza del adolescente dios arbóreo()⁸
 y la semilla en la boca de los muertos enguirnaldó su estornudo.
 El chocarrero choque con las nubes aventaría los recuerdos,⁹
 engrudo nemónico desaparecido al rastro del rat[ó]n
 y recibido en la camerata de Nu el canciller()¹⁰ y sus doce durmientes,
 cambiando la empuñadura de la serpiente por sus bisbiseos
 en las salas hipóstilas donde los irisados simios descifradores¹¹
 trepan la estalactita que comunica (*sic*) la bañera de la reina
 con los disfraces manga valona de la sala de armas.

(*) En el margen superior derecho Lezama cifró esta hoja con el número 12 encerrado en un círculo.

¹ Junto a este verso, en el margen izquierdo, Lezama estampó la siguiente señal: X

² Variante publicada: *El apresamiento del objeto envuelve su nevada cornamenta*

³ Variante publicada: *y lo que secuestra el objeto en la irisación de sus bromas destempladas,*

⁴ Variante publicada: *es el cínife que rompió el memorial de la mirada en la boca de la jarra.*

⁵ En la variante publicada se consigna *recogidos* en plural por recogido

⁶ Versión primera desechada: recogido por la lanza en el turbante genuflexo de la ramera aguadora.

⁷ Variante publicada: *las hilachas y los remolinos se adormecían al tropezar*

⁸ Tachada en el manuscrito coma final.

⁹ Variante publicada: *El chocarrero choque de las nubes aventaría los recuerdos,*

¹⁰ Tachado en el manuscrito la primera variante: Nu Iti

En la variante publicada: *Nu el Canciller* aparece así en mayúscula.

¹¹ Versión primera tachada: en las salas hipóstilas donde los leves simios sagrados

... pág. ...

[Escrito con trazo inclinado en el reverso de la página:

El bambú y el tigre

El ciruelo y el risueñor]

... pág. ...

(*)

La librea repulgente de nuestros citaredos simios escanciadores,¹

sabe ya también que el doble ondula en el bigote

fosfórico del gato y que [Intercalado: e] *miau* trenza su cadeneta²

[Verso intercalado: en el *c[ó]mo* del aliento comunicado]³

En (*sic*) la escritura de la aguada sobre la seda

desenrollada⁴ (*sic*) a lo largo del r[i]o con las hojas

estampadas por el gallo embadurnado,

el ideograma del bambú tiene la obligada compa[ñ][í]a

del tigre, escarbador del espacio elástico,

y los emblemas emigrantes del pino

se ladean⁵ para perseguir los escasos trazos de la cig[ü]eña japonesa.

Así la escritura borra el análogo que necesita la visión()⁶

y el *puesto* [Intercalado: *ah[i]*] fatalmente es el innumerable

/ rechazador.

La fisura en la piedra, obturada por el esp[í]ritu de las lluvias,⁷

—dejada por el gajo de pino en su feudal imaginación

o por el araño del ligero recelo guarnecido—;

la mano inquiere el armonio de inapresable pequeñez
 y el vuelco de sus sonos y ojos,⁸
 cae como la cascada que el esturión desaloja
 para enterrarse en el movimiento.
 Las evaporaciones de la médula somn[í]fera
 le han revelado que un s[ó]lo ideograma
 significa *pelambre, pellejo, piel, despejar y deshollar*;⁹ (*sic*)
 que al lado de un bambú no se puede pintar una golondrina,¹⁰

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 13.

¹ Versión primera desechada: La librea repulgente de nuestros simios escanciadores,

Variante segunda desechada: La librea repulgente de nuestros citaristas simios escanciadores,

² Variante primera tachada: fosfórico del gato y que *miau* significa *como*.

³ Punto final en la variante publicada.

⁴ desenrollada

⁵ En el manuscrito inicialmente *ladea* está en singular.

⁶ Tachada coma final en el manuscrito.

⁷ Sin coma final en la variante publicada.

⁸ Variante publicada: *y el vuelco de sus ojos y sonos*,

⁹ desollar

¹⁰ Punto por coma en la variante publicada.

... *pág.* ...

(*)

Pero (*sic*) ahora el trotón permanece cerca de la nocturna
 sin que la tensura del cuero lo detenga,
 la brevedad de su mano ha recorrido la extensa suntuosidad
 de los correajes() ¹ con la sobresaltada decisión de un fragmentario
 desfile para firmar en el concilio,
 y penetra de nuevo en la casa del desierto,
 tan injustificado como para Job la lluvia donde no hay poro vegetal.
 Pero él sabe que tiene que llegar hasta allí y que el cenital
 de la casa se alcanzará en su vaciedad
 con lunas bajamar.
 El primer desierto es el del rasguño en la piedra²,
 se toca así la primera risueña absurdidad.

Sabemos que seca la saliva con los cuatro imanes ca[r]dinales
 y la serpiente sumergida;³
 la puerta soplada hacia fuera y la fulminante⁴
 crecida de los clavos por el paredón⁵
 tiene⁶ el ceremonial de la capa que allí se cuelga
 y el bulto tra[í]do por el viento que le presta sus piernas.
 Está en la s[é]ptima luna de las mareas
 y le penetran los ej[é]rcitos
 y se deshace penetr[á]ndonos.
 No le arred[r]a acariciar la suntuosa pesadumbre
 del primer signo del cadmeo,
 que significa buey.

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 14.

¹ Coma tachada en el manuscrito. En la variante publicada se consigna aquí coma.

² El *rasguño en la piedra* es un símbolo recurrente en la obra de Lezama. Véase su clarificadora significación en el editorial "Diez años en *Orígenes*": "Al cumplimentar esos primeros diez años en *Orígenes*, podemos ofrecer el primer método para operar en nuestra circunstancia: el rasguño en la piedra". En: *Orígenes*, La Habana, año 11, núm. 35, 1954, p. 66. Léase también en: José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 202.

³ Coma por punto y coma en la variante publicada.

⁴ Versión primera tachada: la puerta soplada hacia dentro y la fulminante
 Variante publicada: *la puerta soplada hacia afuera y la fulminante*

⁵ Coma final en la variante publicada.

⁶ *tienen* en plural en la variante publicada.

... pág. ...

[En el reverso de la página se lee la firma de Lezama consignada de la siguiente forma: J. Lezama Lima]

... pág. ...

(*)

Ni los exquisitos movimien[t]os egipcios del rostro del ga[t]o
 en el mismo signo del reverso de la mano.¹

Se ha burlado majestuosamente de las varillas cayendo como
 / granos de arroz,²

y del soplo de la puerta coronada, abierta hacia afuera,
 soplada en lentísimos cuclillos,
 pues la brevedad de su mano le basta para medir
 incesantemente la distancia de la puerta hasta el símbolo.
 El extender los brazos³, a manera de *ese*⁴ [á]rbol,
 o el saltar la mandrágora para embadu[r]narse
 en el violado de la torrecilla de *aquel*⁵ fuego,
 pero ahora estamos inclinados en la copista servidumbre
 de las sombras regidas por el látigo de Proserpina⁶
 El (*sic*) primer gemido en busca de la nocturna maternal,⁷
 la tiorba de la siria gemebunda nos separa de la noche⁸
 colocada entre las desdeñosas espaldas del dios arbóreo
 y la garduña centinela embadurnada⁹
 Al (*sic*) dormirse la matría blandamente,
 ya sin caparazón de cóncavo y rocío que rodee
 a las grosellas y al vergonzante corporal danzando
 entre las desatadas risas tropezonas;
 no como aquel infame, sanguinario horóscopo de Viena,
 monstruo boca formica, que lame y devora los ahogados
 del pequeño mar, patas arribas¹⁰ bien peinado,¹¹
 baba de rasurada pierna bailarina en el trompo androginal,¹²

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 15.

¹ Versión primera tachada: en la misma letra del reverso de la mano.

² Sin coma en la variante publicada.

³ Sin coma en la variante publicada.

⁴ No cursiva en la variante publicada.

⁵ No cursiva en la variante publicada.

⁶ Punto final en la variante publicada.

⁷ Variante primera tachada: El primer gemido en busca de la placenta maternal,

⁸ Versión primera tachada: la trova de la siria gemebunda nos separa de la noche
 Coma final en la variante publicada.

⁹ Punto final en la variante publicada.

¹⁰ *arriba* en singular en la variante publicada.

¹¹ Variante primera desechada: del pequeño mar, bien peinado patas arribas,

¹² Punto por coma en la variante publicada.

(*)

Como aquel que disfrazado de [á]guila bisexual, donoso
 / J[ú]piter de embozos,
 robó de Ganimedes¹ (*sic*) las fluctuantes iras,²
 y que ahora olvida la maternal cascada en la calleja
 enterrada por el joveneto en las mortuorias copas.
 Pero J[ú]piter, diestro natural, no mirón de los oficios,
 lo ve[i]a en desenvuelto laberinto pisar el escorpión
 de los chorreosos mantos y las aisladas agudezas yertas
 de entrelazado copetín.
 Las excepcionales flautas apolíneas,
 soplaban las bromas imantadas de Céfito y Jacinto,
 y el coralino tejo separa la bonachona luz, gustada a³
 sorbos apol[i]neos, y los cuantiosos paseos copetados,⁴
 reclamados por la bisexual reidora, reconocido⁵ por el ceño,⁶
 disfrazado⁷ de [á]guila, guardi[á]n en Ganimedes de
 / [t]ropezados mantos
 y copas cerrando la violada cascada maternal⁸
 La (*sic*) marcha de la met[á]fora restituye
 el ciempi[é]s a la urdimbre, el vuelco del Eros
 relacionable logra las tersas equivalencias siderales
 y las coo[r]denadas donde las palabras se hunden en las semejanzas,
 allí el espejo [Intercalado: ptolemaico⁹] (*sic*) está
 / reemplazado por el agua untada¹⁰
 con la tenebrosa cornamenta del reno.¹¹
 Así el alertado antílope penetra en el espejo,¹²
 y la escarcha de papel o nieve iguala la sangría del espejo astil[l]ado.

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 16.

¹ Ganimedes.

² Versión primera tachada: robó de Ganimedes (*sic*) las fluctuantes voces,

³ Variante publicada: y el coralino tejo separa la borrachona luz, gustada

⁴ Variante publicada: a sorbos apolíneos, y los cuantiosos paseos copetados,

⁵ reconocida por reconocido en la variante publicada.

⁶ Variante primera tachada: reclamados por la bisexual reidora, disfrazada por el ceño,

⁷ disfrazada por disfrazado en la variante publicada.

⁸ Punto final en la variante publicada.

⁹ ptolemeico en la variante publicada.

¹⁰ Versión primera desechada: allí el espejo está reemplazado por el agua untada

¹¹ Variante primera tachada: por la tenebrosa cornamenta del reno.

¹² Versión primera tachada: Así el desconfiado antílope penetra en el espejo, Sin coma final en la variante publicada.

... *pág.* ...

[En el reverso de la página Lezama escribió con trazo inclinado:

Materia y potencia
forma y acto
acto que adquiere forma por el placer

La duda hiperbólica cristiana
La mentira griega
Apariencia: arte como ilusión
[ó]ptica, necesidad de perspectiva y error]

... *pág.* ...

(*)

Al dormirse la matria blandamente,
surge priápico y jacarandoso el Eros relacionable,¹
poniendo en el lugar de *este*² [á]rbol *aquella*³ hoguera⁴
La (*sic*) urdimbre es la piscina de la met[á]fora,
nos regala el conocimiento sin asombro, alguien aguardaba.
La met[á]fora nos obliga a creer en la primera existencia
del pétalo del jacinto, antes que el tejo coralino de Céfiro,⁵
descendiese al Hades con el gracioso Jacinto,
y levantara el plañido de las excepcionales flautas apolíneas⁶

Por (*sic*) eso el diablo no [Intercalado: *nos*] toca [Intercalado: *en*]
/ el hombro, pone sus manos⁷
con desd[e]n en la repisa.⁸

La materia contrayéndose a su potencia,
o la potencia pellizcando la cornisa marina con nidos
alci[ó]neos, no ofrecen la medida de nuestra respiraci[ó]n;

... pág. ...

(*)

El techo del horno nocturno de la ballena, manchado por baba
/ de profec[i]a,¹
fué abandonado por los tres garzones que prefirieron el fuego
de las cámaras subterr[á]neas del palacio Sargón,
a la forma burlesca adquirida por el acto por debajo del mar,²
donde el burlado cuerpo de la mujer se aleja por la oblicuidad
/ del oleaje,³
y sólo la sombra extensiva del placer fué alcanzada por
/ el andr[ó]gino esturién.
El falo fué tan sólo entonces la forma de cumplimentar
/ la ocupaci[ó]n,
no el puente de viol[i]n entre la ballena y las guijas lastimeras.
El jovial tañedor de flautas prefer[i]a la ocupación del peregrino,⁴
y no la posesión de la doncella que encend[i]a el farol
del himeneo en la playa del joven escita acariciando su corcel.
El desmadejado escita nutrido por la sombra del pl[á]tano
/ mordido por la cigarra,
y no por los c[i]tisos de la llanura donde el Sileno escudó
el rostro somnoliento pintado de mujer.
Entre el bambú confidente y la grulla suspendida
en el tercer c[i]rculo de la uña del escriba,
el instrumento desertor, el cuerpo abandonado por la materia⁵
sin su posible de potencia⁶ en la arenisca donde lo homogéneo
se subdividi[ó] en la voz del desfiladero tocando a retirada.

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 19.

¹ En la variante publicada este verso se dividió en dos partes con la siguiente estructura:
El techo del horno nocturno de la ballena,
manchado por baba de profecía,

² Variante primera tachada: a la forma burlesca adquirida por la potencia por debajo del mar,

³ Sin coma final en la variante publicada.

⁴ Sin coma final en la variante publicada.

⁵ Coma final en la variante publicada.

⁶ Coma en la variante publicada.

... *pág.* ...

[En el reverso de la página Lezama escribió el título de DADOR en mayúscula e hizo unos dibujos debajo de él.]

... *pág.* ...

(*)

El germen gime en las propias escalas de su t[á]natos y la piscina
 donde el acto ensueña to[r]near el placer de las danzas apagadas,
 para que el murmullo no pueda rendir las diferenciaciones
 / corporales,¹
 las² momentáneas burlas a las máscaras del descenso plumado.³
 Allí donde la sopa de plomo tapó el agujero del murmullo.
 Pero a veces los danzados abrepunhos de la rueda⁴ del carnero negro,
 no persiguen la ceja transversal del balde con primigenia agua
 lunar descendida a la tercia germinación⁵ conjura del cl[á]sico *idus*.⁶
 Pero rehusar la semilla al húmedo de tierra cascada, cuando la ruptura
 del pecado original rechaza la escenografía del naípe regalado,⁷
 o el árbol se ahorcó en el milenario correaje del corcel,
 es rechazar la enemistad del otro cuerpo que deposita los huevos
 debajo de la piedra con inscripciones arponadas para⁸ la
 / c[í]lica estación.

Al helado silbo que en el ramaje se retoma,
 responde la ceremoniosa sorpresa de las copas⁹
 acrecidas por el aliento hasta aumentar el origen sustitutivo¹⁰
 La (*sic*) muerte confundida apuntala los bastos de su presuntuosa
 y temblona monarqu[í]a¹¹ cuando no traspasamos hacia otro cuerpo,
 que ofrece las escasas nuevas sediciones, los escandalosos
 cortejos de los que marchan no de la ballena al despertar arbóreo,
 sino amarrados a las aterradoras metamorfosis del jabato,
 no rompen el c[í]rculo de la danza¹²

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 20.

¹ Punto por coma en la variante publicada.

² Errata en la variante publicada. Se consigna en minúscula el comienzo del verso.

³ Coma por punto en la variante publicada.

⁴ En el manuscrito parece leerse también: meca

⁵ Coma en la variante publicada.

⁶ Versión primera tachada: lunar descendida a la tercera estación, conjura del signado *idus*.

⁷ Variante primera tachada: del pecado original rehusa la escenografía del naípe regalado,

⁸ En la variante publicada: por en lugar de para

⁹ Versión primera tachada: responde la ceremoniosa sorpresa de las botas,

¹⁰ Punto final en la variante publicada.

Versión primera tachada: pegadas por el aliento hasta aumentar el origen del cristal

¹¹ En el manuscrito se tacha coma, y en la variante publicada del poema se vuelve a consignar coma en este mismo lugar.

¹² En la variante publicada: punto y aparte.

... *pág.* ...

[En el reverso de la página se encuentra la firma de Lezama y a continuación este texto escrito con trazo inclinado: La voluntad de morir cristiana y el despertar griego.—]

... *pág.* ...

[En esta página Lezama sólo escribió subrayado el título DADOR y sus iniciales con la siguiente secuencia: *DADOR*

J. L. L]

... *pág.* ...

(*)

Burlado al son del reconocimiento al llevarse la luz
penetrando en su cuerpo. Aquí la luz se divierte
al hundirse en el c[ó]ncavo en donde el cántaro
vació el moviente influjo del infierno lunar.
Los lánguidos corp[ú]sculos del [é]xtasis apoyados
en la corva, sombría cornamenta del remolino,
rasgando en plumas lo que bostezó en tironeados espejos.
Las astillas de los tiernos salmones almendrados,
raspan por el timbre de los curvados brazos

los lastimeros habladores licuando los adri[á]ticos velames¹ (*sic*) [Intercalado: adustos].²

Y las enanas palmeras erúditas (*sic*) buscan el enroscado huso³
sombroso⁴ para hundirlo ()⁵ en el madreporario hociquillo

/ voluptuoso⁶

Al (*sic*) par que arruga (?) el dañado cuerpo las caudales⁷
remeras engendran las dinast[í]as perdidas, los dilapidados

/ consejeros.

Las sonrisas del múrice cortejan la mirada que busca⁸
en el talón de susurradas sirtes vencedor,
donde el cuerpo traza su voltereta en el teorema
de la sombra del d[á]til: con dóricas uñas acaricia
la escollera, el mercader furiosamente [Intercalado: dobla]

/ en su flauta.

El cuerpo sueña su posible surgimiento del algo
lecho⁹ que lo mantiene degollado ()¹⁰ adormecido,¹¹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 21 encerrado en un círculo.

¹ velámenes

² Variante publicada: *los lastimeros habladores licuando los adriáticos velámenes*

³ Variante publicada: *adustos. Y las enanas palmeras erúditas buscan el curvado huso*

⁴ Inicialmente en el manuscrito: *sombrosa*

⁵ Tachado en el manuscrito el plural de: *hundirlos*

⁶ Variante publicada: *para hundirlo en el madreporario hociquillo voluptuoso.*

⁷ Variante publicada: *Al par que avanza el dañado cuerpo, las caudales*

⁸ Versión primera tachada: *Los enredos del múrice cortejan la mirada que busca*
Variante publicada: *Los enredos del múrice cortejan la mirada que busca*

⁹ Coma en la variante publicada.

¹⁰ Coma tachada en el manuscrito.

¹¹ Punto por coma en la variante publicada.

... pág. ...

(*)

El (*sic*) sueño [Intercalado: en el cuerpo] era una espina de agua
/ que lo ocupa,
tocado en un punto se adormece en la extensión de la flauta.

[En el reverso de la página se lee con trazo inclinado junto a las variantes de firmas ejercitadas por Lezama, los siguientes apuntes:

república de viento,
donde el monarca es s[ó]lo un accidente.

Lezama Lima

Lezama Lima (1)
rozarnos
(2) aguada¹

José Lezama Lima

Lezama Lima

Lezama Lima]

¹ Estas notas (1) y (2) se corresponden con la continuación del poema *Dador* en la página siguiente.

... *pág.* ...

(*)

La tosca penetración del hocico salmonete,
la flauta que entre las algas maldice la cabellera centellante,¹
y el puñetazo ca[í]do en el susurro de las escamas que
/ quer[í]an (1)² (*sic*) rozarnos,
cose la bolsa de nuestro cuerpo en la cuerda de la eternidad
/ al hast[í]o,
el hast[í]o por el que las cosas se bruñen en su tiempo de
/ reconocimiento.
Las monodias³ de mosaicos o[t]omanos, por la que el
/ hast[í]o de la criatura()⁴
pasa ululante y lastimero en su c[í]nife de abullonada ceniza
/ aguada, (2)⁵ (*sic*)
cubren al⁶ cuerpo indistinto, ciego entre la aguja y la espina,
que toca un coral para perderse en el susurro,
que pregunta por el arroz para sentir el ciempi[é]s,
d[é]dalo absorto por el tenaz laberinto de sus espaldas.

Su cuerpo no se abandona al caricioso vaho,
 que entre las algas regala voluptuosamente la vaca marina,
 prolongando el temblor de su hociquillo bramando de celo,⁷
 ni desaparece en el acorde[ón] de las brumas al hundirse⁸
 en el reflejo del *cantabile* que entona su esplendor.⁹
 Su cuerpo ahora no se redondea en los invisibles cántaros
 de las nubes, sino se transparenta en la luz melodiosa,
 y la contemplación como un absorto en torno al órgano,
 donde la naturaleza gozosa est[á] reemplazada por las prodigiosas
 llaves, rompiendo la otra bolsa placentaria que lo hacía
 / subordinado quejoso.¹⁰
 las[t]imero fragmento huido a la flauta.

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 23.

¹ Sin coma en la variante publicada.

² Esta nota de Lezama, indicada en el extremo superior de este verso, se corresponde con el reverso de la página anterior y está hecha en el manuscrito junto a la palabra rozarnos, escrita con rasgos dudosos, para su mejor desciframiento.

³ La *monodia* en singular en la variante publicada.

⁴ Coma final tachada en el manuscrito.

⁵ Esta nota de Lezama, también señalada en el extremo superior del verso, se corresponde con el reverso de la página anterior. Su objeto es facilitar la lectura de esta palabra de confusos rasgos en el manuscrito.

⁶ *el* por *al* en la variante publicada.

⁷ Punto y coma por coma en la variante publicada.

⁸ Versión primera tachada: ni desaparece en el acorde[ón] de las bullas (?) al hundirse

⁹ Variante primera tachada: en el reflejo de su *cantabile* que entona su esplendor.

¹⁰ En la variante publicada este verso se divide en dos con la siguiente estructura:

llaves, rompiendo la otra bolsa placentaria
que lo haría subordinado quejoso,

... pág. ...

[En el reverso de la página se lee con trazo inclinado:

(1)¹ *mamas (sic)*

Batall[ón] tebanos

Batall[ón] tebano]

¹ Esta nota se corresponde con la página siguiente del poema.

... *pág.* ...

(*)

El hilado se extiende como las preguntas del tapiz,
cuando aprovecha las aplacadas estrellas en las mamas (1)¹ (*sic*)
del porquerizo, rendido al² plenilunio donde no puede penetrar.
Estalla sus estrellas en el polvo reptil el cerdo
gruñón,³ tard[í]o rechazado al manto del ceremonial.
La vara del porquerizo no proh[í]ja escamas ojasas,
serpientes caduceas,⁴ ni se entierra en las arenas
como el falo charlat[á]n que se anuncia en las puertas,
o cae como las cadenas que rodean la ciudad de las puertas
bajas, rastrillando las espaldas de los tejedores ebrios.
La baba de la cabra saludando en las colinas
dialoga con las contra[í]das carcajada[s] del falo subterr[á]neo,
su miel redondea las brumas absortas sin redondel,
su saliva rima con la eternidad del pedernal⁵
frot[á]ndose⁶ entre el cántaro y la pecadora ca[í]da de las aguas.
El sal[t]imbanqui que toca con un dedo el falo alcanzado
por el tamaño de todo su cuerpo ()⁷ pequeña sombra corporal
a los pies de la columna conmemorativa del implacable
círculo, volviendo a la matria [Intercalado: lunar] y al ocio de Lysis.
La cabra endulza el oblicuo fr[í]o creador de la⁸
luna androginal, rasgando la circunsion (*sic*)⁹ la inpropiedad (*sic*)¹⁰
de los t[é]rminos necesarios con que el árbol se ata a su comienzo¹¹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 24. A continuación se aprecia un cero encerrado en un círculo.

¹ Esta acotación de Lezama, indicada en el extremo superior de este verso para el mejor desciframiento de la palabra *mamas* escrita con rasgos de difícil lectura, se corresponde con el reverso de la página anterior.

² *el* por *al* en la variante publicada.

³ Sin coma en la variante publicada.

⁴ *caducas* por *caduceas* en la variante publicada.

⁵ Punto final en la variante publicada.

⁶ Errata en la variante publicada al consignarse “frotándose” en minúscula.

⁷ Coma tachada en el manuscrito. En la variante publicada se consigna coma en este

lugar.

^s Variante publicada: *La cabra endulza el oblicuo frío creador*

⁹ circuncisión

¹⁰ impropiedad

Variante publicada: *de la luna androginal, rasgando la circuncisión (sic) la impropiedad*

¹¹ Punto final en la variante publicada.

... pág. ...

[En el reverso de la hoja, junto a una acotación que se corresponde con la página siguiente, Lezama ejercitó, con trazo inclinado, su firma de la siguiente manera:

José Lezama Lima

(1) (*sic*) desmayo

J. Lezama Lima

Lezama Lima

Lezama Lima]

... pág. ...

$$(*)$$

Antes de entrar la comitiva del estío en la ciudad,
humedecida[s] las pizarras por la resurrección de las aguas,
los tejedores han enredado su indolencia en las [t]orrecillas / de las flautas,
saltando de los adormecidos sacerdotes el phalo¹ piróforo,²
es una luz la que proviene, es una luz la que restalla
la transparencia maternal desprendiendo la paloma.³
En el fugato del cuerpo boquerón de deseos,
cuando la corriente bruñe cada uno de los poros⁴, oscilantes,
cerrándole la espesura riesgosa del p[á]rpado,
la cabra, calva nieve preguntante a su aguijón,
sabrosa ()⁵ sabidur[i]a pues tendrá que retirarse en el desmayo (*sic*); (1)⁶
cuando el torete amurallado en su bast[ó]n quemadura,⁷

suelta la fosfórica lombriz a su gruñido,⁸
 acorralada en el tatuaje boquilindo balbuceando.
 Deslenguada tensión antes de penetrar en el húmedo cucurucho,
 se repliega al recibir el lanzazo que lo enzeta abullonado⁹
 permitido para hablar bobalic[ó]n limoso diosecillo,
 mordisqueada por los bordes la despreciada torre sonambúlica,
 suelta su agua de coral albino nadado¹⁰ por hormigas¹¹,
 hambrientas, galerías del mazap[á]n, nudillos del peine asordinado,
 y al final el toro lame el centro de la sombra en el bastión.

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 25.

¹ En la variante publicada se escribe *falo* por phalo

² Punto por coma en la variante publicada.

Versión primera tachada: desprendi[é]ndose de los adormecidos sacerdotes el phalo
 piróforo,

³ Variante publicada: *la transparencia maternal desprendiendo a la paloma*.

⁴ Sin coma en la variante publicada.

⁵ Tachado: su

⁶ En el extremo superior de este verso Lezama estableció esta acotación que se corresponde con la nota del reverso de la página anterior.

Coma por punto y coma en la variante publicada.

⁷ Versión primera tachada: cuando el torete amurallado en su bast[ó]n que quema

⁸ Variante primera tachada: y suelta la fosfórica lombriz que gru[ñ]e

⁹ Versión primera tachada: se repliega al recibir el lanzazo que lo doblega,
 Coma al final de este verso en la variante publicada.

¹⁰ *nadando* por nadado en la variante publicada.

¹¹ Sin coma en la variante publicada.

... pág. ...

[En el reverso de la página se lee junto al título de este poema y la firma de Lezama, consignados en repetidas ocasiones, el siguiente verso, dispuestos de esta manera:

Viene la barquilla hasta la raya milenaria de gastropodos (*sic*)¹ y casaquines

DADOR

DADOR

DADOR
DADOR

José Lezama Lima²
José Lezama Lima]

¹ gasterópodos

² Escritos el nombre y apellidos de Lezama con trazo inclinado en ambos casos.

... *pág.* ...

[Salto de página. Falta en la carpeta manuscrita la continuación]

... *pág.* ...

(*)

La humoresca extensión porcina busca cubrir con sus estelares
tetillas las fibrinas donde asoman sus pestañas las arenas
placentarias y Tetis, matrona de adolescentes semidioses;
allí la mandrágora ojizarca delata¹ el cristal de cada grano,
y la tierra desovilla, despereza, decapita, el tentáculo del ciego,²
la gomosa respiración subterr[á]nea une el velamen de la semilla
con el perro tironeado por la raicilla y la dila[t]ación³ por el tridente
del toro conversador y enmascarado por tirsos y gimnásticas jabalinas.
Después de haber quemado las anémonas del r[í]o⁴ el

/ phalo⁵ carcajada,⁶

vacila al penetrar en la ciudad reducido (*sic*) a muñeco gigantoma;⁷
o a vagar como lucífero⁸ insecto desprendido del hacecillo⁹
donde la prolongada cabellera navega por el arenal fosfórico,
allí se recuesta un dios hastiado de la in[ú]til conversación
de Júpiter lluvioso¹⁰ y Juno reidora de los amargos desterrados,
mientras la calva nieve de la cabra se dora en la luz derivada,¹¹
y tauro muge corpulenta extensión para el secuestro,
la baladronada¹² del phalo¹³ bosteza la expansi[ó]n de la vid,¹⁴
al penetrar en la sala hiperbórea para las ondas de Anfión,
cuando la raíz ovillada con la mandr[á]gora huela

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 27.

¹ En la variante publicada *dilata* por *delata*.

² Variante publicada: *y la tierra despezera, decapita el tentáculo del ciego*,

³ Lezama al escribir en el manuscrito *delalacion* (*sic*) hace interpretar la palabra como *delatación* o *dilatación*, aunque parece colegirse por el sentido *dilatación*. En la variante publicada se consigna *dilatación*

⁴ Coma en la variante publicada.

⁵ *falo* por *phalo* en la variante publicada.

⁶ Sin coma final en la variante publicada.

⁷ Coma por punto y coma en la variante publicada.

⁸ *luciferino* por *lucífero* en la variante publicada.

⁹ Coma final en la variante publicada.

¹⁰ Inicialmente en el manuscrito: *pluviosa*

¹¹ Sin coma final en la variante publicada.

¹² *baladronada* por *baladronada* en la variante publicada.

¹³ *falo* por *phalo* en la variante publicada.

¹⁴ Versión primera tachada: *la baladronada del phalo vomita la expansi[ó]n de la vid,*

... *pág.* ...

[En el reverso de la página aparecen con trazo inclinado, junto a la firma de Lezama, las siguientes anotaciones en este orden:

José Lezama Lima

La embriaguez oscura a la
alemana, y la embriaguez
evidente, lúcida del católico
por la revelación

Embriaguez = ensueño
= levitación
= m[ú]sica
= conocimiento lejanía

Embriaguez católica = la laja (?) de Job
= al final todo se resuelve]

... *pág.* ...

(*)

el bastón con sierpes congeladas y cen[t]ellitas del J[ú]piter
/ cosechero [.]¹

Despr[é]ndense de nuestro cuerpo las evaporaciones que tiran
/ del manto,

que sacan el pico unitivo de las mantas y las nubes,
y recogen el entrante de la arcilla cuando curvaba sus brazos
para ser remontada por el aliento musgoso en su boca
elaborada por el frontis musical de las aguas.²
La penetración de las letras terrenales,
prolong[á]ndose en el origen maternal de las aguas,
procuran el esbelto cuerpo no tocado, hendido³ en su derivación,
pues todo cuerpo se trueca en alcanc[í]a abierta en los dentro
por los hurones, como los hurones resguardan los fortines sureños.
De pronto,⁴ las evaporaciones se condensan y el demonio
traza sus capirotes⁵ en el cuarzo, llagada boca recompuesta,
cada bastión roto quiere llegar a las murmuraciones de su agonía.⁶
El fanteche, sonoro calabac[í]n con sus ojillos, remonta al

emp[i]r[e]o,

la levitación anemónica se alza sobre la infernal gravedad;
el desprendimiento, impurificado carnal con el instante,
adquiere el conversacional del pájaro con la brisa entrañada,
la herida⁷ interpreta el bailable del corcel sombroso a su higuera,⁸
y el tejado minúsculo chorrea sobre el verboso absoluto esferoidal⁹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 28.

¹ Lezama dibujó, a continuación de este verso en el extremo izquierdo, un círculo dividido a la mitad que parece indicar nacimiento de una nueva estrofa.

² Versión primera tachada: cuidada por el frontis musical de las aguas.

³ *hundido* por hendido en la variante publicada.

⁴ Sin coma en la variante publicada.

⁵ *capirotas* por capirotes en la variante publicada.

⁶ Coma final sustituida por punto en el manuscrito.

⁷ Parece decir también *huida*

⁸ Versión primera tachada: la herida (?) interpreta el bailable del corcel higueral,
Variante publicada: *la hiedra interpreta el bailable del carnal sombroso a su higuera*,

⁹ Punto final en la variante publicada.

... *pág.* ...

[En el reverso de la página, con trazo inclinado, junto a la repetición del título Dador y la firma de Lezama, se observan unos arabescos dibujados en el papel y una numeración en el siguiente orden:

DADOR
José Lezama Lima
DADOR

José Lezama Lima
DADOR
DADOR
12345]

... *pág.* ...

(*)

Si tengo que poseer la oreja de la liebre para la vergüenza
/ del instante()¹
y a veces dormimos mientras nuestra ventura se estremece,
la embriaguez y su irregular condensación de las nubes,
giran² el rendimiento temporal de la invasi[ó]n musicada,
el [t]ropel de las ondas intenta apoderarse de la nariz
en la gruta rota por el grotesco amanecer de un dios.
La flauta en su entrecruzamiento de fibrosa hoguera resistente
y oscura levedad en las satánicas rupturas temporales,³
va creciendo su marea para un zargazo (*sic*)⁴ indiferente,⁵
-cariacontencido cocuyo áspero por los pliegues de la carpa,⁶
así comienza a reclamar el crujimiento de las nocturnas cantidades ()⁷
de aquella masa agujereada por los ojos del Quebrantahueso.⁸
Alcanza la embriaguez la extensión sumergida somnolienta,
la templada división a su interrogación en proporciones cabeceantes,⁹
cuando la cola de sirena en la mitad de su nocturna ()¹⁰
se encuentra con la tachonada espalda en Casiopea.

El sueño gusta de quitarse la capa con un ancla,
de dejar la conchilla en el mismo escal[ón] de la marea,
de rodear con las mecidas hojas musicadas,
las testas ladeadas por sumergidos sombreros de cuarzo,
cuando la m[ú]sica se obstina en ocupar la misma extensión
somm[í]fera, mientras las repetidas figuras decapitadas¹¹
se alejan de sus soportes de acantos y cabañas,
donde el pastor sopla reproduciendo las cambiantes sirtes de la brisa¹²

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta página con el número 29.

¹ Coma tachada en el manuscrito.

² Inicialmente en el manuscrito: gira
gimen por giran en la variante publicada.

³ Versión primera tachada: y oscuras levedades en las satánicas rupturas temporales,

⁴ sargazo

⁵ Sin coma final en la variante publicada.

⁶ En la variante publicada la coma está después de la pleca.

⁷ Coma final tachada en el manuscrito. En la variante publicada se consigna esta coma
al final del verso.

⁸ *quebrantahuesos* en minúscula y plural en la variante publicada.

⁹ Versión primera tachada: la templada división interrogante en proporciones cabece-
antes,

¹⁰ Coma final tachada en el manuscrito.

¹¹ Versión primera tachada: somm[í]fera, cuando las repetidas figuras decapitadas

¹² Punto final en la variante publicada.

... *pág.* ...

[En el reverso de la página se lee con trazo inclinado:

Fragmentos del libro

DADOR

D D R
A O

DADOR¹

¹ Se observa a continuación del título una figura geométrica.

... pág. ...

(*)

La rechazada ocupación de la música
 despierta el conocimiento lejan[i]a, la llave en el signo de
 / nuestras manos,¹
 coincide con la puerta voluptuosa abri[é]ndose soplada hacia afuera.
 Casa² de bambú donde se escama el esturión olvidado.
 La mano apoyada en la repisa coincide con el lomo
 del monstruo recordado, un fruncimiento en las arenas
 y allí queda un ojo marino de claveteado p[á]rpado.
 Las manos acarician las arenas y con un derivado desd[é]n
 cierran la visión marina en la arena quemada por el vino.
 La embriaguez oscura de trenzadas botas obturantes,
 donde el ensueño fragmentó los corales orilleros
 y los exquisitos números corporales rompieron sus claves de apoyatura
 ante las seducidas progresiones de la música,
 se anegaron en la energía de su propio orgullo sin oc[é]ano final.
 Entonces la teja comenzó a desatar los furiosos lamparones carnales,
 cada buey hinchado era()³ grabadas iniciales en las aspas del molino.
 El hombre t[r]opezaba en⁴ el guerrero caracol de las esencias⁵
 Aqu[i] (*sic*) la embriaguez era evidente como la lanza
 / cuando comprueba
 el vino y el agua justos.
 La revelaci[ó]n levemente incendiaba las arrogantes⁶ proporciones
 y el cuerpo alzaba su transparencia sin leer en el [t]apiz
 / como los [á]ngeles.
 Diversamente concentrada hoguera

(*) En el margen superior derecho Lezama cifró esta hoja con el número 30.

¹ Sin coma final en la variante publicada.

² *Nido* por casa en la variante publicada.

³ Tachado: eran

⁴ *con* por en según la variante publicada.

⁵ Punto final en la variante publicada.

⁶ *angostas* por arrogantes en la variante publicada.

... pág. ...

(*)

unía la diamantina embriaguez de la criatura revelada
con el conocimiento del libro, rotos los sellos,
donde cada cuerpo que nos ciñe forma el remolino medusario
del unificado dios lejano.¹

(*) En el margen superior izquierdo Lezama cifró esta hoja con el número 31.

¹ Variante publicada: *del unificado dios mutilado por la lejanía*.

... pág. ...

[Salto de páginas. Faltan páginas en el manuscrito]

(*)

Bibliografía de J. Lezama Lima

1 x Palabras en el Catálogo de la exposición de Relojes Antiguos, en el
Lyceum 16-26 Sept. 1953

2 x Artículo de Antonio Quevedo sobre "Analecta del reloj",
Información 16 Septiembre 1953

3 x Artículo de Eugenio d'Ors, Una revista cubana: "Orígenes", Diario
de la Marina, 19 Sept. 1953

4- Reproduce "Diario de la Marina", las palabras escritas en el Catá-
logo de Relojes Antiguos, exhibidos en el Lyceum, 20 de Sept. 1953.

(*) En esta página no se sigue la ortografía del manuscrito original.

... pág. ...

Al[t]olaguirre, Manuel

Arce, Juan- (*)

Baeza Flores- (*)

Ballagas, Emilio-

Baquero, Gastón-

Brull, Mariano-

Florit, Eugenio-
 Gaztelu, Angel- (*)
 Guirao, Ramón- (*)
 Lezama Lima, José- (*)
 Loynaz, Dulce M^a-
 Méndez, Concha,-
 Rodr[í]guez Santos, Justo,- (*)
 Pi[n]era, Virgilio- (*)
 Vitier, Cin[t]hio-

“Son poco[s] los que piensan, pero todos quieren tener opiniones”[.]
 Berkeley[.]

La lucha entre el espacio que tiene tres dimensiones, y el tiempo que s[ó]lo tiene una, igualmente la que existe entre la cosa en sí y el fenómeno.-

(*) Lezama ha hecho una señal en estos nombres.

... *pág.* ...

(*)

Desde Duns Scotus hasta Leibnitz y Wolf[f], han afirmado que el conocimiento intuitivo no es más que el conocimiento abstracto confuso[.]

Schopenhauer, en el I primer (*sic*) tomo de El mundo como voluntad y representación, co[m]entando las ideas de los estoicos:

... “alegr[í]a y pesar p[r]oceden ambos de un conocimiento insuficiente: el sabio no conoce una ni otro; no hay acontecimiento alguno que pueda turbar su *ataraxia*”.

1) En su Paradoxa¹ Cicer[ó]n nos ha dejado una recopilación interesante de principios estoicos.

2) El problema de la continuidad nos lleva a hablar de poes[í]a; el de la paradoxa: la moral estoica, el tema de la voluntad, de la virtud[.]

(*) En el margen superior de la hoja aparece esta numeración: 50 50

¹ En minúscula inicialmente.

... pág. ...

(*)

3) En épocas posteriores cuando ya estaba agotado el concepto estoico de *vivir conforme a sí mismo*, añadió el fil[ó]sofo Cleante[s], seg[ún] Stobeo¹, el concepto de *vivir conforme a la naturaleza*[.]

4) Fin [ú]nico de los estoicos: la felicidad.

Cuando los males físicos no se pueden curar con razonamientos: el suicidio[.]

5) No se puede echar mano a la morfolog[í]a, ciencia de las formas, pues hasta ahora s[ó]lo tiene la etapa primera, sinfónica[.] ()²

(*) En el margen superior de la página aparece horizontalmente la siguiente operación aritmética:

$$\begin{array}{r}
 54 \\
 24 \\
 9 \\
 \hline
 87 \\
 54 \\
 \hline
 141 \\
 30 \\
 \hline
 111
 \end{array}$$

¹ Juan Estobeo.

² En el margen inferior de la página Lezama escribió: Algunas familias de Italia, quer[í]an los cad[á]veres, de sus cenizas mezcladas con semillas, arrancan la familia del muerto, las flores nuevas.

... pág. ...

6) Valéry y Bergson, parecen haber le[í]do con cuidado a Schopenhauer. As[í] el concepto de la duraci[ó]n bergsoniano, est[á] en Schopenhauer. Sobre el cuerpo, tema favorito de los estoicos y de Valéry, ha escrito páginas esenciales, viendo muy exactamente en ()¹ la problem[á]tic[a] de la identidad de la ()² voluntad y el cuerpo. Ved estas palabras suyas en El mundo como voluntad y como representaci[ó]n: "la relación que media entre una representación intuitiva, el cuerpo, y cierta cosa que no es representa-

ción y que difiere enteramente de ella: la voluntad. Por eso quisiera distinguirla de todas las dem[á]s verdades, denominándola la *verdad filosófica*[.]

¹ Inicialmente en el manuscrito: el

² Tachado: raz[ó]n y el

[Fin del *Cuaderno de Apuntes*]

Textos inéditos

Vida del anillo[.] ()*

Pecera, concha de las esquinas; concha, centro helado del aire del mar. Concha, intimidación del mar; pecera, intimidación metropolitana. Y, por debajo, peligros, peligro de confundir la línea con la cinta que aguanta la mucha sangre. Sueños, que es sangre que se desperdicia ¿tiene el sueño algo de lujo, algo de dignidad? No funcionarán bien las peceras en un centro de comedor, la voluptuosidad cercana de las bañeras le regará excesivamente las ondas, las ventanas abiertas la herirán de continuo, dejándole más decisión de habitar las esquinas de las alcobas. Un lirio, un timbre, todas aquellas cosas que tienen que hacer presencia de manos cogidas para lucir ojos, son allí regalo repetido, maldad superflua. Sólo tienen las peceras su grandeza de alma, su vida de inteligencia, en las alcobas, mayor licitud en las que escinden una cuadratura perfecta, sin pantuflas dormidas. El momentáneo pestañeo de las cortinas, época de malos humores, de vientos sureños, para dejar pasar media docena de guerreros romanos. Aquí pueden dejar la acogida de las esquinas, playera de larga cola imperante ocupa el centro. Qué sobre los ángulos, sobre los baúles, que no dejan una sola prenda fuera pidiendo rayas de pantalón; qué sobre las pascalianas pilas de agua bendita, coloque un mundo() ¹ que se abra como una palpitación de aire que insufle la boca de otro mundo, la divisibilidad primitiva de la expresión, la sombra lúcida de Leonardo, y el recreo de poner la mano sobre un pañuelo, y saber que los pañuelos son tibios, cuando podían ser labios ó pulseras.

Límites circulares, aire que en los espejos es lluvia de aire, (?) tizne de aire, por eso, al centro de las alcobas. Redondearla, irla buscando a través de facilidades, no está mal, pero es un rebuscamiento carnal, grito a destiempo, o demasiado acostumbrado, rodado. Para un medioeval, monstruos de preguntas, inmediata salida; el moderno a su pecera. Por eso, rozarla de sombras, hacerle recorridos que no dejen paso(?) de su búsqueda, es como abrirle un torrente (?) ² súbito, que la derrame, al proyectar la claridad directa, claridad a flechazos, golpes.

Es allí donde ocurre el descanso esperado, donde ocurre todo, recibe o reza, se prepara para ir a la ópera. Se empieza a buscar arena, cementerio de las olas niñas, de una sola vuelta, aliento para un solo romance. Polvito que hace estornudar a los garzones que saben el primer punto donde se inicia el círculo, su primer juguete. Sin comicidad ahumada empieza la vida del anillo empieza la vida del anillo, (*sic*) demasiado sueño para la ópera mañanera[.] ¿Antes, después [?] Y el cuidado extremo; el que entra de noche no ve el anillo en la pecera, casi casi (*sic*) lo mismo el día;³ o el regalo indisculpable

[Aquí termina el manuscrito]

José Lezama Lima.

(*) Este texto junto a *El diálogo de la lengua* y el *Discurso sobre la paradoja* pertenecen al cuaderno que contiene los poemas de juventud de Lezama: *Inicio y escape* (1927-1931). El último año consignado por José Lezama Lima en las páginas del citado cuaderno es el 1932. Después de esta fecha su autor realizó otras anotaciones y apuntes en prosa que presuponen un período posterior de trabajo. Los escritos que ahora ofrecemos permanecieron, hasta entonces, inéditos.

¹ Variante: coloque un día

² En el manuscrito parece leerse: torerito

³ Variante: lo mismo de día;

El diálogo de la lengua[.]

Juan de Valdés[.]

(¹) Ni leyenda florida de las palabras, ni tampoco el simple ligamen de las cosas, bastan ya a sostener su habitual simbólica, (²) sus derivados sin carnación. Sus últimos remedos de expresión había que buscarlo en su inmanencia y sus fuerzas puras, y no en una fácil recurva hacia sus relaciones o el nuevo (³) cubileteo que vive una presencia de sortilegios rapidísimos. La sucesión incesante de absoluticismo y de relativismo, de memorias (⁴) y de paradojas, de genio y de gusto, que eran tan solo palabras posteriores de definición, recogen en su cálculo de probabilidades, el sufrimiento de la vida crítica; el criticismo del europeo es como una baraja descubierta, con los constantes resúmenes a esa obra ya a base del predominio de lo somático (⁵) o de lo numínico, en que ya no se quiere compromisos con las palabras y buscan la protección de un negror inesperado, pero sin atinar a estremecer esas mismas palabras. (⁶)

[Aquí termina el manuscrito]
José Lezama Lima.

¹ Tachado: La

² Tachado: sin carnación, ni licor de vida. Su criticismo

³ Variante: un nuevo

Tachado: sortilegio de un nuevo cubileteo

⁴ Variante: de recuerdos

⁵ Variante: predominio cíclico de lo somático

⁶ En el margen superior se leen estos versos:

de plata que reverbera
en su centro tan oscuro

Discurso sobre la paradoja[.]¹I- La emoción paradójal[.]²

En su obra primicial lo paradójal, es una contracción de reacciones, frente a la epicidad discursiva, ephos = discurso, y contra el saber en desfile o en procesión. Y eso parece ser la primera alusión de su etyma, una opinión desviada, pero no mentida, no monstruosa en sí, sino una dulce curva de iniciación potenciadora soltada en el momento fatal para las concatenaciones de los ojos o de los símbolos expresionistas, o de la más malévola de la continuidad historicista. El criticismo del europeo es como una baraja descubierta, y a la animicidad atacante, a la compenetración de genio y de gusto, se sustituye los resúmenes a esa obra, ya a base del predominio de lo somático, ya de lo numínico. En que ya no se quiere comprometer()³ en las palabras, y busca el negror()⁴ sin que por eso atine a estremecer las palabras.⁽⁵⁾

La tradición clásica, gira sobre el gozne de las antítesis -Hay moralidad, hay triunfo en lo cierto y huntado, (*sic*) La (*sic*) dispersión, el raso somnoliento de los divanes orientales, lo incierto y lo ilimitado. Una fábula nos previene que el primer griego que se fijó en la infinitud pereció en un naufragio.⁽⁶⁾ Palabras, pero ya en estos instantes la disculpa tiene carnalidad de hecho, y cada nueva disculpa es una raigal fiesta de sombras. Su estabilización está en el material histórico, siendo lo inverso un mecánico proceder descriptivo, sin aliento de dioses. Mientras la espontaneidad de la memoria, la verdad, la percepción inmediata de las cosas, no son ya como la fuerza exploradora de lo que va en sí mismo de la solución pura, refugiadas en las ant[í]tesis()⁷ de los argumentos como una raigal()⁸

La paradoja es un entrecruzamiento entre el reclamado nudo de la fuerza del pensamiento y un don del hastío. Kierkegaard nos habla de un hombre que⁹ oscilaba entre la paradoja y el número de sus hijos. Pero entre la tierra paradójal y el hombre paradójal la diferenciación es profunda, como que en aquello su parodia (?)¹⁰ es la marginalia africana, el eslavismo, el juda[í]smo, los demonios y el ornitor[r]inco, y el hombre paradójal va a subsumirse en la caverna de la aforística, esa golondrina de la dialéctica, según Ors. La caricatura de Europa tiene su rasgo brotante, que los malos caricaturistas han colocado como especializada en la domesticación de los monstruos, y que los buenos retratistas -Valéry, Curtius, Ortega, han cubileteado infinitamente, sueño y recomenzar.¹¹

la expresión picaresca y la expresión leal.

La organicidad inextensiva de Grecia, hacía de cada uno de sus momentos más transidos y leales, la facilidad ()¹² de toda expresión picaresca sobre fáciles deseos de construir, oponiéndose a algo dentro de lo oscuro. El ()¹³ logos, fue su más fino sentido tectónico, que era una essentia, sin referirse a cualquiera aventura ()¹⁴ de sus mitos. Colocan a los demonios entre cielo y tierra, en un vuelo cegado de inconclusa humildad escéptica; la misma palabra significaba entre ellos, los que saben. Ni el logos frente al mito, ni tangencial al tema de su conducta la corporeidad del reflejo de lo sensible en el vivir de Eros. Cuando se dice que la amistad, la bondad corporal como la única disculpa en la inspiración, ()¹⁵ para ellos tan manumitida como la misma existencia del trabajo, ()¹⁶ fue sustituida por una tesis más pura —en su reclamación meramente tópica,¹⁷ la amistad desapareció. El logos y la amistad, en la que ellos alcanzaron una apical decisión violenta de inteligencia, alma, y delicia nemónica. Llamaron alma a una actitud de imposición episódica en que su teratología, su ciencia de estudiar monstruos, ()¹⁸ de cegación creadora, era desprendida del brazo de Nemosine, diosa de los recuerdos, de sus amorcillos con la naturaleza nos quedan Las nueve musas. Su alma no era una afirmación inefable, sin una plebeyez transicional, —no una acción causal, sino la expresibilidad (*sic*) más directa, utilizada por una cultura negativa, es decir, la ironía. Lo que duró su interpretación del Alma en sus mitos, lo movía a colocar en sus categorías a la ironía que avanzaba en el diálogo de ideas y en el diálogo carnal, dentro de su logos.¹⁹

[Aquí termina el texto manuscrito]
José Lezama Lima.

¹ Sobre el título aparece esta acotación de Lezama:

Criticismo: fijar las palabras eternas de Fausto, rapto de Helena

² Estos apuntes son una versión desarrollada del texto *El diálogo de la lengua*.

³ Variante: quieren compromisos

Tachado: por

⁴ Variante: y busca en la protección de un negror inesperado [Intercalado: y rápidamente]

⁵ Variante: a estremecer esas palabras.

⁶ Desde aquí parte una señal de Lezama hasta el margen superior de la página donde se leen en paralelo las siguientes anotaciones:

antro de Trofonio,
Parménides perdió la risa

que sube (?) y devuelve

La ruina es compañera de la promesa

⁷ Variante: en la facilidad de las antítesis

⁸ Variante: como un raigal juego de sombras [Tachado: Como aquel hombre de Kierkegaard, que como disculpa se hacía oscilar entre la paradoja y el número de sus hijos—

⁹ En el margen superior de esta nueva página manuscrita aparecen estos apuntes en paralelo:

hijos de la impensée de la de[r]ni[è]re —Pascal—

sin cabeza, ojos y labios en el pecho

hapac, un caso especial, un ejemplar único

¹⁰ En el manuscrito parece leerse: paradio

¹¹ A continuación aparecen estos apuntes:

Diferenciación entre el mito y el logos[.] Ver B. de estética, Croce, pág. 161. La paradoja de su sexualidad, no afeminamiento, y resanismo. (?) “La condición necesaria de toda educación viril”[.] Nietzsche” (*sic*)

Tentador; Satán

Recordar la significación del Ángel y del Demonio en Blake, los poetas, hijos del Vº (?) donde W. Blake colocaba el Ángel analítico, entre Saturno y las estrellas fijas.

¹² Variante: y leales, una recusación de la facilidad

¹³ Tachado: mito

¹⁴ Tachado: desventura

¹⁵ Variante: de la inspiración,

¹⁶ Tachado: por lo que ha sido comparada con la repugnancia de un padre,

¹⁷ Puede interpretarse también en el manuscrito: típica,

¹⁸ Variante: de estudiar de los monstruos,

¹⁹ A continuación se observan estas anotaciones:

Clásico es el escritor que lleva un crítico consigo y que lo asocia [i]ntimamente a sus trabajos. Val[é]ry. La oposición de este criterio a la manera de ser clásico en Goethe.

Tenebroso es joh Pârtha, el Discernimiento que disputa por bueno lo malo, por justo lo injusto y todas las cosas resubvertidas y contrarias a lo que son.

Figúrese Ud. aquel cuyo ser mismo es el producto de una extravagancia, de un cambio de dirección en la línea recta[.]

De paradoxa, Cicerón-

Para el criticismo del europeo estos versos de Jorge Guillén -Estilo en la dicha, Sapiencia en el pasmo, Entre errante fausto, La rama sencilla.-

Discurso sobre la paradoja (*)

Lo paradójal es una contracción de reacciones –Desarrollo y explicación de “contracción”, id de “reacciones”.

El criticismo del europeo es como una baraja descubierta. –Ingenio de su presentación y existencia, [Acotación de Lezama en el margen superior: Definición de lo clásico en Val[é]ry, oposición con Goethe] épocas absolutistas-clasis (*sic*) y épocas relativistas. –Su juego está descubierto, el sufrimiento de la vida crítica, ande esa monotonía, puesto que el crítico “ve”, pero no siente su organicidad, su temperatura vital. La frase de Spengler sobre la morfología de las culturas

pág 190 Ort. El tema ()¹ de nuestro tiempo, para la sinopsis de la paradoja en Grecia y Roma paradoja = contraria a la opinión, pero no a la razón[.] Por qué Cicerón se ciñó a este problema. Dominada² por la cultura griega, era un académico “Los académicos estamos en la desesperación del conocimiento

Shakespeare llama paradojas a las bromas de Patroclo, reídas por Aquiles, durante el sitio de Troya. Véase Troilo y Cressida (1848)

(*) Apunte de José Lezama Lima.

¹ Una acotación de Lezama indica: Ver

² Dominado

Textos recuperados

Tiempo negado. ()*

Clareada conducta y voz rebanada por la urgencia del tiempo negado pasaron en Arístides Fernández del rendimiento a las sombras, a un espacio pictórico rápidamente poblado que asomaba en la gracia de la expresión que renace. Esa voz que iba juntando cada una de sus letras, reuniendo en tensiones sucesivas cada una de sus superaciones o túnicas abandonadas en mantenido virtuosismo ascen[s]ional, se quedó detenida rodeada de herméctica y de caballeriosidad. Rechazaba la palabra de ángeles malos con una lentitud que era seguridad irre[e]mplazable y con un aprisionamiento de geométricos amores. Así como otros en adelantarse a sí mismo y en fugaz dispersarse, él en aguardarse, buscarse, perderse y volver nadador de aguas nieblas y peces de ojos malos, como de quien oye el tic - tac del tiempo sonando como un puño de azabache. El silencio -recordemos a Juan Ramón- cuando aun no está hecha su palabra hasta mostrarla sin tocarla más que así es la rosa. Mientras la impresión no llevaba implícita la exacta cantidad de expresión; mientras la niebla rodeante en el ruido subterráneo de la saturación que iba aumentando el nivel de sus aguas desde la invasión de lo horizontal melódico y falso hasta la invención estructurada de la nueva lámina de anatomía. En el momento en que la diferenciación más secreta surge de la raíz brotante de la expresión, después del anegarse y del contenerse, anticipada experiencia en que el artista asciende como objeto indiferenciado, como cosa sensible esternizada (*sic*).¹ Los puntos sucesivos adquiridos en una cerrada logración son invisibles aun para el sujeto creador, tanto como para el participante, utiliza la expresión y en ella asciende, ya tampoco podrá fijar el milagro de distinguir la aguja de la espada o el cofre del violoncello. Esta palabra -o mejor aún, este fragmento que de él nos alcanzó- tiene el eterno gozo de las vísperas, de la contención informe. No esperó ya más y fabricó en la gloria de todos que hizo a la muerte domeñada venir después, ser la consecuencia de una expresión que nacía sin tiempo anterior o de pacificación y sin tiempo sobrante. Las transiciones con que el espacio se va

rindiendo al tiempo van resbalando equilibradas con la tranquilidad de puntos impulsados. El espacio aireado, desmayado sobre su transparencia y continuidad ya ganada, aparece como el revés persa de un tiempo sobrado que ir[á] poblando de divanes, de lágrimas de espermas en voces suspiradas, de ruidos que agitan sus poblaciones. Espacio desapercibido, excesivamente dotado por los regalos amontonados del tiempo o espacio sonoro por los intersticios del éter. Una perfecta salvación aparecería en el momento en que el espacio estuviese apercebido, con la asepsia del mármol recorrido, el tiempo desapareciera. Tiempo hay mientras los ángeles del día van transportando cada una de sus presencias para la definición o la nueva agitación. Una regalía temporal le significaría al artista que soporta el acabamiento de sus posibilidades de expresión un conocimiento de increación. Discriminación, pecado de increación engendrado por el tiempo dilatado innecesariamente después de la existencia del espacio alegremente poblado. No podrá así tener el tiempo más que una función paralela cooperadora. Todo cuerpo dice Leibnitz, es un espíritu momentáneo, o sea que carece de recuerdos. El tiempo estará para Arístides Fernández, tenso, espumado, esperando la violencia de su salto ponentisco, y el espacio en que se mueve su expresión, replegado, asustado, tendido, ofrecerá ocupación absoluta y asomo de figuras tartáricas golpeando en las ventanas con el tamborileo de las largas uñas, de las caras sin amanecer. De las figuras del Greco y de su especial manera de ocupar el espacio se ha dicho que cualquier desmontamiento o meras inclinaciones produciría el choque destructor de las figuras. Aquí el tiempo como preparado por las hilanderas que se van agotando y que la lentitud va avanzando como la crecida de la marea de la siesta en Ceylán, le quedará la grácil ocupación de insuflarlo en el espacio de la conducta clarísima o en el espacio de la expresión, como un desfile de las nieblas que vuelan a la escultura del cuadro sinóptico. Es una jugarreta a lo Doctor Fausto. Lo hondulatorio y la divagación de humo asiático se van apoderando de los tejidos del color o de las imágenes, como si el tiempo que las ha ido despectivamente regalando tuvieran que pagarlo en los espacios descastados, en la línea muerta o en la pasajera anécdota. Se trata, pues, por su misma condición de voz sin presencia, de espacio insuflado gentilmente pero detenido, de una expresión que hay que atrapar por sorpresa, mágica arista secreta. No podemos reclinarnos en la continuidad de su búsqueda ni situar el meritísimo regodeo en tapizarse y lograrse en silenciosa impresión que va a verticalizarse como un surtidor de expresión, tejida columna de aire congelado y geome-

tría delicada. Espacio detenido, espacio pictórico que tuerce las figuras, tiempo negado. Espacio órfico recorrido como por una alegría como de del fin, vencedor de telarañas oníricas. En vano buscaríamos en [é] una posición adquirida críticamente que es el elemento pasivo del que ya nos apoderamos cuando vemos los largos diálogos del sujeto creador y de la obra participante. No hay tampoco una arista fácil ofrecida por un rostro conocido en largas presencias, fácilmente encerrables en una etiqueta resumen, sino el tajo del tiempo negado hasta el exceso y la salvación por el espacio apretado de situaciones. (Hay que decir que toda esta obra visible se hizo en la urgencia de cinco o seis meses de labor, y por eso nos parecen las obras menores de un gran pintor cuyas obras fundamentales se han perdido.) Gentilidad de este espacio que suprime definiciones, motivos y entrecruzamientos. Las situaciones, es decir, el disparo de la retina que encarcela un fragmento esencial, meras situaciones, meras ascensiones. (*sic*) Se define con fines de humildad o imperio o dedicatoria. Un motivo es una simple aventura preparada por las posibilidades del tiempo, pero ya en las situaciones, indual realidad del sucesivo espacial y del fluir temporal, rostro, flora y piedra son el centro del paisaje. Es esta una pintura de situaciones irre[e]mplazables e inaplazables, aun en aquellos intentos mesiánicos se está lejos de dictar una lección obligada, sino el dolor beethoviano parece mostr[á]rsenos en camino a la alegría, pero sin intentar el sentido o la aplicación del dolor con intención de polémica histórica. Recordemos dos dibujos. Aparece en uno de ellos la posible sala de lectura de una penitenciaría con asistencia blanquísimas, asombra la cantidad de figuras y el contorno que las acoge, lección para sombras con una invisible capacidad de espera sin interrogaciones, se lee y se escribe en la piedra, pero existe la alegría por lo propiciatorio del espacio. Las voces se han perdido y el silencio es radicalísimo, pero hay un río que está pasando por debajo del brazo. En el otro es como la orgía de las almas en pena o de la revelación en el cuerpo. Van pasando entre árboles, hombres duramente esenciales, correctamente existenciales. De pronto un estallido metálico más que un estremecimiento pánida. Es un momento en que hay una escisión entre los grupos que no hablan ni llevan barajas en los bolsillos, pero un hombre ¿diferenciado o representativo? Se aísla para apretar sin cesar un árbol, se ha volcado sobre la parda pasividad botánica, mientras los grupos se olvidan de su continuidad y parecen inundarse en el canto de los coros. Son dos dibujos de una inmanencia deliciosa muy raras veces alcanzada entre nosotros. Las situaciones para él no será nunca un reparto o

equilibrio de ajustes, sino el potencial en que coincidan la respiración del paisaje y el insustituible espacio que ofrece la expresión articulada. Espacio poblado, pero inmanente, gozado en la afirmación del idealismo eleático: nada nace, todo es. La multiplicidad de las figuras, raras veces van a diluirse en la emoción del número o de grandes masas en emigraciones asiáticas, prefiriendo mostrarse en grupos de perfiles revelados en su árdido torcedor. Un hombre se goza en un reposo milenario y el árbol llora la pesadez de su cabellera forzosa, para resolverse en el armonismo de un hombre que aprieta sin cesar un árbol. Grupos de vida escultórica llevando su gracia en el espacio subcon[s]ciente de raíz mágica. Fruición de resolver ese contenido laberinto en la expresión paradigmática que se goza en los modelos del ser y de las esencias. Es el movimiento de las figuras en una lentísima emigración sobre la nieve irrevelada, hasta que por la animación del espacio que las acoge para mantenerlas en una detención irrefrenable como en un círculo recreado o en los puntos sucesivos de un flechazo, vuelven entonces a agitarse rozando el aire quemado. Es para mí la gracia de su arte, algo de lo que pudo resolver ante el tiempo que se le negaba o que le huía como un pez de ojos malos. Aquella manera como las figuras dominan su exquisita fatalidad y dominan tan escultóricas como dejadas caer flotantes en la benevolencia tendida del aire que las envuelve, que conservará las formas, pero dejándolas como muñecos, como cabezas de chivos rufos tratados en madera, como árboles que caminan y hombres vegetales. ¿Hasta dónde, pues, adentrarnos en el surgimiento encaldecido de estas figuras y este espacio que no se separa si no es con la vivencia inconfundible de su aprisionamiento? Asomo de confusos ademanes telúricos que han ascendido de su tibia geografía y que van creándose, cerrándose en líneas y obligándose en perfiles, sin consecuencias, sin miradas. Una creación de símbolos es un proceder que avanza desde la mera causal diferenciación particular hasta un modo genérico trazado por el tedio crítico, por el común denominador de una marginalia diferenciada, de una paradoja mítica. Un símbolo [ú]nicamente existe por los aglutinantes favorables que se han puesto de acuerdo para seguir el río de miradas que se van alargando sobre una planicie o el gusano que se muerde la cola sobre el desierto de un mosaico. ¿Para qué símbolos, para qué la simbólica, para qué figuras simbólicas? Se trata de una superstición producto del decadentismo finisecular o de la discriminación que oscila entre la diplomacia de las antítesis y la expresión inutilizada que admite su contrario. Bajo árboles plúmbeos tupidos de intratable niebla se han situado hombres

oscura y húmedamente azules, con cuerpos alargados de sueño y cansancio c[é]zannesco, con una manera más all[á] de la impresión y de la expresión, del impresionismo y del expresionismo abstracto y del expresionismo de los contornos. Más allá del símbolo y de la historia y de lo particular transcendente. Un símbolo nada más que entorna un valor funcional, con la fatalidad de que la cantidad de emoción anterior que entraña le hacen pensar en su entrada en el reino ontológico de los fines. La historiografía arrastra las imágenes y le da el trascendentalismo vacío de los símbolos. Un surgimiento, un ascenso o descenso, una situación. El rostro que asoma, las figuras animadas en la alegría conjugacional, una siesta bajo árboles duros que nos muestran sus espaldas de piedra. La simple presencia dentro del espacio amoroso y el estar allí quieto sin ser recogido por los aditamentos del símbolo directo o de las consecuencias aplicables. ¿No podrá hablarse lo mismo que de rostros agitando debajo de la conciencia, del espacio subconsciente que se tiende sin ver la corrección del ajuste y las figuras que levanta? No podemos afirmarnos en la delicia de reconstruir su evolución, tan secreta hasta el momento en que conjuntamente –y por eso su obra tiene el aspecto de un pestañeo extraordinariamente acaparador–, aparece la obra bien hecha cerrada en la integración de sus perfiles. Ninguno de sus rendimientos artísticos tiene carácter sucedáneo, y uno de sus juegos más atractivos es la manera tonal como toda ella irrumpió sin antelaciones. No nos mostró su evolución exteriorizándola en fragmentos o mostrándonos sus internos meandros, pereza de nosotros que lleva a verticilar la imprescindible integración previa con la obra bien hecha. Un maratón estricto es el remate de la estructura que se abre en flor de arquitectura, pero sin intentar lanzarnos persiguiendo al cuerpo. En la concha de los sueños, ante los recuerdos con los párpados limpios de comunicación colectiva o de aprovechamiento asido, pactado, las caras se han desgajado de sus escamas, de sus simpatías y han clavado un cuchillazo entre el aire y las caricias del aire, han separado rostros de rostros, y se han ido doblando la esquina con su comido grito, pero ha quedado el milagro del rostro intraspasable clavándose en el espacio. De los rostros retorcidos como alambres que tienen la noche y la enfermedad y el dolor que no osa decir su nombre, pasamos a la multiplicidad de estas figuras aplastadas a manotazos de taras ancestrales, a la situación de los rostros en el aire que se congela, en que con una manera pascaliana, lo grave o imperial, se burlan de la gravedad y de la luz de la gravedad. Este espacio frecuentemente acogedor y armónico gusta de romperse en excesivas

curvas, en trazos movibles, como si la palabra del primero serenísima se llenara de inquietud en el juego demónico de las curvas faciales, no obstante, resignadamente se muestran en el espacio injusto, pero tan escultórico, tan tendidamente milenario, tan imperial. En los aceites se han escogido todos los escarceos rapidísimos de la línea para llevarlos a una tonalidad de un sincretismo irrompible. El tiempo seguía saltando como un pez de ojos malos. Prefiriendo un colorido absoluto salta por encima de la obligación cuantitativa de los temas o de la representación para detenerse en la inefabilidad de un planeta que no gira, de un humo solidificado. No hablemos de reacciones colectivas, sino de colocaciones primigenias transidas de la alegría del cuerpo que se integra. Lo mismo en el fervor morado de los trabajos en los altos hornos hasta la familia que quizo (*sic*) perdurar –la biograf[í]a seductora de esta familia desde su inicio hasta el momento que existió ante el fotógrafo que la dispuso para nueva perdurable detención– o la animalidad triunfando sobre las limitaciones, gravitando de tensiones quemadas en amoroso espacio. Las ganancias que debemos atribuirle y en las que se quedó son: A) La prisión del rostro como causa originaria y negación de espacio. B) La multiplicidad de las figuras en núcleos escultóricos que parecen haberse librado de la prisión del aire y de la fijeza de la caída en tierra. C) Como por un entrecruzamiento de limpidez esencial con una fuerte fatalidad la historia no existe y el espacio nace. D) Como las figuras no reposan sino nacen en el espacio “blanco de todos los colores”, resolviéndose las contorsiones faciales y el tono interrogante en el grupo escultórico del espacio puro sin el demonio familiar de la ley del movimiento. La palabra que había juntado cada una de sus letras iba a quedarse asegurada sobre el agua con un altísimo sentido de artista fracasado y salvado.

José A. Lezama.

(*) Publicado en *Grafos*, en diciembre de 1935, *Tiempo negado* reaparecería en el libro *Tratados en La Habana* (1958) con variantes y un nuevo título: “Otra página para Aristides Fernández” (1935). Véase: J. Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, ed. cit., t. II, pp. 705-712.

¹ externizada

Víctor Manuel y la prisión de los arquetipos. ()*

Un prejuicio, pedantesca dulzura reclamada por Unamuno, una demora dormida y espaciada, pueden llegar a ser una ganancia respetuosa, cuando llevan la tolerable disculpa de Montaigne —que tantas tangencias ofrece con últimas afirmaciones de Stravinsky—: *“Je parle de moi comme d’un arbre”* [.]. Para llegar a la conclusión intelectualista de que la vida es un silogismo cristalizado —“Dios es el resultado”— era el más plausible modo hablar de sí mismo como si se tratase de un árbol, o dicho más cordialmente, en los últimos momentos de una substancia orgullosa, pero fija y alcanzada, la forma exhausta volvía invisible a recoger sus últimos frutos, no como indiferente tránsito de las esencias, sino como prueba irrecusable de los envíos de la substancia inicial. También es preciso recordar que afirmaciones queridísimas de Platón y de Lulio nos aconsejaban que para llegar a la unidad era necesario que la especie hubiera alcanzado la perfección eidética, la idea flexible encarnada en el cuerpo bello, poseedora de la única forma diminuta espacial, diariamente visitada por la vista y por el tacto. Dispensadme, pero la mayoría de nuestros pintores después de haber traído un gris *fatigué* se encontraron, eso le sirvió para adquisiciones posteriores, que les ayudaba graciosamente para el más seguro gris verdeante nuestro. Lo verde marcha por dentro como una oruga que humedece el gris. Gris de cansancio afrancesado, producido por el bostezo de aquel arte de mandarín —por las impurezas del arte puro y por las otras imprevisibles—, era el mejor gris para la malaria de los instintos de nuestras indiferenciadas boberías, diríamos naderías si éste no fuese un linajudo vocablo agónico. Cualquier arte que intentase la piedra filosofal, la estatuaría de sus elementos sumados, tropezaría, después de recorrido diariamente la largura de su exactitud, con que el homúnculo ya producido por sus elementos de buenas fábricas sumadoras, salta si es exacta la fuerza del exorcismo. Ya no se trata de fijeza de la exactitud, sino que después del asegurado elemento, de la unidad en el número sumado, tendríamos que olvidar la frase que abre las ventanas, y nos quedamos también exactamente presos. Nos quedábamos en la unidad y en la prisión. Ser prisionero de sus sumandos era la manera más clara y molesta de separar el a priori de la substancia, cuando los amábamos entrelazados como la hoja, el pescado y los frutos en los triunfos góticos. Aunque este amor de Dios, nos recuerda Spinoza, no haya tenido comienzo posee sin embargo todas las

perfecciones del amor. Se ha de amar a Dios con voz y con instrumentos perfectos, ¿quién lo duda?; pero poseer elementos artísticos que se alcen hasta el efecto en la medida distancia, es el primer rasgo para la caricatura. Rafael, dice Ors, es el único artista que no soporta caricatura. La substancia exhala por la gracia –pulso para el buen dibujo de la rosa y la ge[o]metría del respirar– produce una forma liberada de las maldiciones de la forma formada. Pensemos que esta pintura de Víctor Manuel enclavada en la búsqueda de su compilatoria, usemos la expresión cara a los escolásticos, traslada el problema pictórico a una substancia concreta, inamovible. Si es un retrato, la cara ladeada, con mentón recogido hacia la diestra que respalda, entre dos pedazos nombrados de aire. Luego la cara se brinda en dos ojos de agua espesa, tan endulzada como azulada. Luego, otra vez, la cara ovalada, los ojos de frotar flechas contra los encerados adolescentes, es decir, más cansancio, más indiferencia del gris. Luego también una larga filiación de grises estatuas abullonadas, los árboles de un verde sentado, llovido, se entrecruzan con las figuras que esperan. Su secreto, su acento, se burla, no deja rastro, a su lado, igualmente cansado, un sólo río seco después de su superficie de carne opalescente, como carbón disuelto por el agua regia. Un cosmos, un retrato cartografiado, limitado, recordado, que ni viene del sueño ni de la claridad del sueño con luz. Una pintura enemiga de fluir incluidor, del riesgo temporal, que se refugia en la grata pureza de lo espacial pictórico, quizás con recalco, pues ya lo sabemos, cuando la substancia central exhala sus nutriciones, el día se rinde apretadamente y el espacio que más se aprovecha, en artesanía casi sumergida, es también el tiempo más gentil, soporador tan solo en su corteza del diminuto cuchillo que corta el arquetipo fluvente de las aventuras.

J. Lezama Lima.

(*) Texto editado en la revista *Grafos* en junio de 1937 y recogido con variantes en *Tratados en La Habana* bajo el título "Otra página para Víctor Manuel". En: José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, ed. cit., t.II, pp. 702-704.

Inicial. (*)

No hay duda alguna que nuestra Universidad en su fase actual, —consecuencia de etapas sucesivas de ociosas vacaciones y de entusiasmos superficiales—, atraviesa el momento subrayable en que el dolor de no haber sabido articular su expresión, empieza a recorrerla. Es ya un claro signo. Quisiera la revista "VERBUM", ir despertando la alegría de las posibilidades de esa expresión, ir con silencio y continuidad necesarias reuniendo los sumandos afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible, que ya es hora de ir rindiendo. La Universidad ha sido hasta ahora un mero eco de las equivocaciones radicales que dentro del *demos* suelen presentarse en forma de llamadas contradictorias y de antinomias irresolubles lo que aparece claro y cernido trasladado a las esencias del ser. Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil, un estilo y una técnica de civilidad. La función y la búsqueda de ese estilo, consistirán en el necesario aislamiento y rescate de aquellas fuerzas de sensibilidad y de fervor que puedan pasar a esa síntesis, dignidad rectora del ser que desplaza forzosamente el símbolo de la nueva ciudad dignificada.

Frente a la afirmación pesimista de la decadencia universitaria, afirmemos que ya son muchas las voces que empiezan a oírse para situarle a la Universidad una equidistancia de la irresponsab[i]lidad multitudinaria como del pragmatismo del especialista, incapaz de brindarnos una decisiva conclusión de unidad y de fervor. Desde el humanismo clásico, reclamado por Paule E. More y E. R. Curtius, hasta el humanismo integral que se está dictando de nuevo en la severa cátedra escolástica de Maritain, parece que la Universidad asumirá una suprema postura de dignidad disciplinante, que no será el simple virtuosismo, que no será la jaculatoria, el grito o el aspaviento.

La revista "VERBUM" quisiera hacer entrega de la precisa claridad que le anima en la serie sucesiva de sus números, más que en la momentánea facilidad de unas promesas, de un puñado de intenciones.

José Lezama Lima.

(*) Con este editorial inaugura Lezama la historia de las magníficas revistas que fundó: *Verbum* (1937); *Espuela de Plata* (1939-1941); *Nadie Parecía* (1942-1944); hasta *Orígenes*

(1944-1956). *Inicial*, texto no recogido desde entonces en libro alguno, abría las páginas del primer número de *Verbum* como un himno, un canto por la libertad del pensamiento y la dignidad de la enseñanza. Véase: *Verbum*, Órgano Oficial de la Asociación de Estudiantes de Derecho, La Habana, Año I, número 1, junio, 1937, páginas 1 y 2.

Fundación de un estudio libre de pintura y escultura. ()*

El nombre de este estudio libre comporta una doble situación que es necesario esclarecer. Yo estudio y yo no estudio, y además otro extremo riesgoso en la libertad que entre nosotros toma el camino derecho y hecho del romanticismo, en la ingenuidad invisible, es decir, en la que no se hace visible por la malicia o por la cortesía. Disciplina graciosa, pedantería amable y tan querida, algo así como aquella Teología Natural, nombre acariciado desde Montaigne¹ a d'Ors. Los extremos nos están hiriendo, pero aquí al menos –dada la valiosa dirección que integra al “Estudio libre”, no ha de llegarnos esa libertad en el sentido de dirección rapidísima, sino recordando a Yüng², la libertad formada por las oleadas de elementos impuros que únicamente se hacen carne y afirmación cuando el sujeto artístico se ha hecho de su dogma sanguíneo, de su prejuicio orgánico. La Academia de San Alejandro, ha sido en este sentido un infecundo alarde de anarquía artística, apresurado, irresponsable. Es por eso que el “Estudio libre”, empieza a trabajar sin precedentes de dogma o de pasión, encontrándose en una situación de valiosa nitidez en la organización de sus trabajos. Algunos de sus integrantes son ya conocidos por sus falansterios ambulantes, por su tienda donde quiebra, por ejemplo, Víctor Manuel.

Sus profesores serán Abela, Víctor Manuel, Arche, Sicre y Ramos Blanco. Todos ellos se encuentran enclavados en un momento de integración que para el discípulo tiene que ser un pinchazo, un fervor y un compromiso, una duda también. De ellos, Abela y Víctor Manuel, ofrecen, lo que subrayara su interés profesoral, una labor de problematismo y de libre desenvoltura. Abela empeñándose en arrancar con una técnica de la Escuela de París, valiosas respuestas a símbolos insulares y a la bondad de la hirviente materia ofrecida. Víctor Manuel, en su desprecio por los accidentes y en su devoción por la forma cerrada, puede ser una seguridad contenciosa y un juego libre, pero seguro; alegre, pero disciplinado, con mucho de Ulises, aunque le va haciendo falta también lo necesario de Simbad. Sicre y Ramos Blanco, con un esfuerzo que ya va siendo una tradición de dignidad frente a la materia y a los instrumentos utilizados. Aunque entre nosotros la escultura se encuentra en un momento mucho más elemental que los ofrecimientos más seguros de la pintura, igual que en la morfología general del arte contemporáneo.

“Estudio libre” tendrá que enfrentarse con la anarquía de la sensibilidad que le arroja “San Alejandro” y contra la posibilidad de cualquier romanticismo indiscreto que entre nosotros comporta lo libre y altanero.

J. Lezama Lima.

(*) Publicado en *Verbum*, Órgano Oficial de la Asociación de Estudiantes de Derecho, La Habana, año I, número 1, junio, 1937, páginas 70-71. Este texto sería recogido con errores en el libro *Imagen y posibilidad*. Nuestro propósito, en esta nueva edición contrastada con el original, es ir contribuyendo humildemente a enmendar las reiteradas erratas que han permanecido en las ediciones de la obra de José Lezama Lima.

¹ Montaigne.

² Jung.

Las artes plásticas. ()*

Nacido en la Habana, en 1904, coincidiendo la ciudad y la fecha en un inicio de universalidad y republicanismo, de modernidad y ruptura. Asiste a la Academia de San Alejandro, más como visitante espaciado e irónico, que afanoso de [d]arse cualquier ordenanza artística. Al rechazar, en busca de más sobrias y ascendentes experiencias, y no por la pereza que sólo se fía de su orgullo y de la soberanía de sus dones, la brindada oficiosidad; se obligaba a perseguir en sus vicisitudes las intuiciones que verificaba sobre su aprendizaje y las formas, el color molido y las reapariciones y sumergimientos de la luz por la distancia vacía.

E[s]coger con apasionamiento, decisión que entraña mágicos aciertos antológicos y cr[í]ticos, parece ser el primer perfil de la expresión americana. Si el ejercicio crítico. Si el ejercicio crítico y el constante oficio son siempre especie de reconocimiento, en que se apetece una constante para concluir una previa memoria cíclica que se complace en insistir; es, entre nosotros, ese conocimiento crítico, más apasionado que irónico, ardoroso y casi nunca dubitativo, el que prefiere o escoge para crear una tradición, ya que sospecha que la secularidad o los estilos lo rozan sin posesionarlo. Ese patético conocer crítico de entresacar o distinguir, llevaba a Aristides Fernández del lado del padre Cézanne. Que no había escogido con más párpados humildes ni soltando riendas en las encrucijadas, lo revelaría su "fatum", el tenaz desconocido que parecía vigilarlo tan de cerca.

Fue muy venturoso para él y pager (*sic*) los granos para su harina, sera (*sic*) nosotros, que el momento de escolibrarse (*sic*) de tantas fascinaciones y lamentos. Las demoras en una voluptuosidad a lo Renoir y Bonnard, o a lo Renoir y Matisse, ganadas dignamente por la siesta a la francesa; o la vuelta al vitral medieval subrayando con la ausencia de fervor de todo "retour" la exhaustez de una forma ya cumplida; o la voracidad por una materia que sólo recibiese el orgullo de los más vigilados movimientos del sujeto de creación, parecían alejarlo en su curiosidad por la sustancia c[é]zanniana, de su metáfora plástica.

En la forma en que se resuelve su obra, casi toda hecha seis meses antes de morir, rodea e intuye las esencias de su aprendizaje muy cerca de alcanzar la plenitud de su forma. De tal manera que su propio aprendizaje se puede también intuir como obra, como adquirido relieve. La aparente espe-

ra, llena de trabajados secretos marinos; los castigos y disfraces del ser llevado hasta los límites de la piel, ocupando; la voluptuosidad coincidente de la forma y el contorno de los objetos, logran su aprendizaje llevando su plenitud hasta su destrucción, marchando hacia su misterio o segunda figura.

Para alcanzar esa alta medida de aprendices, Arístides Fernández comenzó por distinguir el color como sustancia y el color como cuerpo. Y el color como suma de gránulos y el arte como los infinitos posibles de un imposible. Dispuso así de las más delicadas variantes de rostros, circunstancias y preferencias de color, que mostraban en cada instante su aprendizaje reobrando sobre las formas, como si esas mismas variaciones fueran la máscara de su imposible.

P[a]recerá siempre que su aprendizaje y su forma luchan amistosamente con el devenir, trabajándolos como la continuidad secreta que va logrando la otra figura: aquella en que la Forma se transfigura en Arte.

José Lezama Lima.

(*) Este texto sobre el artista cubano Arístides Fernández se publicó en el periódico *Mañana* el 19 de noviembre de 1950.

Un cuarteto de Julián Orbón. ()*

Muy pocas son las veces en que un trabajador del arte nuestro logra un agudo grado de concentración volcado sobre una forma que mantiene preocupadas y vivaces sus esencias. Pero, y la ocasión es de subrayarlo con la levedad de un júbilo en sordina, en el *Cuarteto* de Julián Orbón, nuestra música adquiere una seguridad en su paso acompañada de voraces preocupaciones estilísticas. Por momentos en que se lograba un clima en la dignidad de la preocupación artística más que calmosas resoluciones incontrovertibles, nuestros músicos se hundían en una ingenua aunque ambiciosa preocupación neoclásica o en un apetito de ritmos tribales negroides. Sin embargo, no se llegaba a alcanzar el dominio de una materia trabajada con rigor, en relación con lo que cada época tiene de secretamente clásica, de formas que apuntalan lo que es visual, representacionable, críticamente creador. O en el otro renglón, en los andares por una música mágica, de captación inmediata de la materia sonora, se perdían en sensaciones fragmentarias o en percusiones quedadas las más de las veces en caprichos pseudo vitales más que en la prístina concepción de un mundo larval, pero afanosos de conseguir su liturgia y la permanencia de su sagrado terror. Se partía de interpretaciones desusadas del arte en las épocas primitivas. Se olvidaba, como dice Herbert Read refiriéndose al arte de las sociedades primitivas, “debe haber habido escuelas definidas, en las cuales se aprendía la técnica del dibujo y la pintura”, y que ya en aquellas épocas se consignaba la existencia “de raros individuos de excepcional sensibilidad y de pericia expresiva”. Es decir, que el hombre de aquellas épocas se acercaba a la creación artística con los recursos que poseía, eficaces o elementales, pero semejantes a los del hombre contemporáneo.

Adquieren su más visible relieve en el *Cuarteto* de Julián Orbón, el goce dialéctico de los estilos y el conocimiento de diversa polarización e inmediata concentración propios de la adolescencia de subrayado rango. Así como el arte de la visita depende de la seguridad de su costumbre y de la improvisación de su oportunidad, así también en esa síntesis orgánica que nos ofrece el *Cuarteto*, en el momento en que se hacían reversibles los estilos y el conocimiento derivado de una particular experiencia, parecía como si aquellos elementos sonoros estuviesen ya apresurados hacia su configuración y destino. Los trabajadores anteriores de la disonancia no habían logrado au-

nar las rupturas de sus progresiones musicales con ese sentido o logros que las obras logradas se otorgan a s[í] mismo, y que es como el reverso que atestigua la eficacia de sus trabajos y la gravitación de sus motivos. Sumar los mejores logros del atonalismo y de las disonancias, las danzas cultas del período cortesano español con las maliciosas solemnidades de "La tumba francesa", a una adolescencia que se iniciaba con las más armadas desconfianzas críticas, para terminar en la comprobación de sus sentidos y reconocimientos, nos arrancan esa primera señal de aleluya que deriva de una audición del *Cuarteto* de Orbón. Creado ya por suerte y gusto de todos, ¿cuándo lo oiremos en instrumentos nuestros, tocando más de cerca en su secreto?

Las reducciones y ejercicios previos a la orquestación, verificados en forma pianística como ecuación orquestal, parecían reducir la materia sonora a una representación mental más que al resuelto laberinto de lo puramente audicional. Si la reducción pianística mostraba seducciones y logros, no se atrevería a negar que se enclavaba entre ecuación y representación, entre signo y abstracción *ab initio*, pues el crecimiento o la extinción del volumen orquestal probado en la reducción de una nota a instrumento de diferente ligamento, traía una pausa o suspensión en las comprobaciones y ajustes del dibujo melódico. Pero oyendo el *Cuarteto*, de Orbón, nos damos cuenta que aquella reducción y esta aparente representación, se rendían más gratamente a las cercanías de la orquesta, pues es innegable que en pocos músicos cubanos como en él, las fabulosas posibilidades de los conjuntos sonoros, se muestran más dispuestos a su entrega y ofrecimiento. La primera reducción que ofrece este *Cuarteto*, es la del conocimiento voluptuoso y sanguíneo de los estilos, que ejercitaba en su primera y más novelada adolescencia. Los clavecinistas de la gran época de los *tientos*, y hay aquí, y este hallazgo es una de las conquistas de la historiografía musical contemporánea, una ancha vena que había de ser recogida por los músicos del siglo XVIII, incluyendo a Bach, y la plenitud que entreabre el momento de los más sorprendentes cuartetos beethovenianos. Pero eso correspondía a lo que pudiéramos llamar el instante crítico de adquisición estilística en su adolescencia. Pero el *Cuarteto* muestra aún una levadura más alta alcanzada por sus posibilidades como artista. Se muestra crítico y cauteloso, pero también henchido de tentaciones y potencias desconocidas, pues el *frisson* criollísimo que recorrer a su autor, es también una mezcla de gracia amistosa, mostrada como una de sus más diamantinas seducciones, y de cerrado misterio, donde ya pocos pueden reencontrarle.

La refinada distribución de esas potencias críticas estaba acompañada, al finalizar la madurez de su adolescencia, de una poderosa intuición, la de que el atonalismo de un Alban Berg, eran formas de un barroquismo vienes que entro[n]caba con la gran tradición de nuestro barroco, pues por allí aparecía una porosa resistencia a lo oriental aunada a la reiteración de las lamentaciones de sinagoga. El había intuido, regido tal vez por sus preferencias por la expresión literaria y por una a veces sobresaltada curiosidad, lo que había de continuidad más que ruptura y comienzo en el atonalismo. Aguijoneado vorazmente dentro del orbe católico, siempre ha buscado en el arte el lleno y la esfera, no la separación luciferina ni los suculentos y banales henchimientos de suyo. En uno de sus ensayos, una de las más iluminadoras páginas escritas por un músico americano nos afirma: "el acorde es un resultado de la ordenación de la gama cromática, en series, el intervalo tiene un valor puro exactamente igual que los primitivos contrapuntistas". Era, pues, una exigencia de su espíritu, para su aceptación, el convencimiento de que el atonalismo formaba parte de nuestra mejor gran tradición. Una profundización de lo que es verdaderamente clásico aunada al vasto tejido asociativo que constituye lo nuevo, lo libraban de confundir el romanti[ci]smo desleído que es en el fondo lo neoclásico y lo nuevo como el comienzo del reinado de Edipo ciego. La precisión y misterio de sus fuentes nutricias iban a insertarse, como en todo artista de posibilidades individuales o difícilmente repetibles, en un macrocosmos donde fragmento y sentido, se resolvían en el logos superior de su circunstancia. Esa batalla incesante desde su más temprana adolescencia con las más avivadas formas de la estilística universal, le van mostrando ya una regalía, ese *plus* que usufructúa el hombre de expresión de verdadero destino. La sorpresa de un encontrado detalle va a engastarse en esa iluminación del sentido, como si al poner la mano en una hoja se le rindiesen las divinidades del rocío y los conjuros nocturnos.

José L. Lima[.]

(*) Texto publicado en el *Diario de la Marina* el 17 de junio de 1952.

De nuevo, Arístides Fernández.

I (*)

La arribada de Arístides Fernández (1904-1934) al Museo de la nación adquiere, en los fastos del ceremonial de la cultura, para los que lo conocimos o lo leímos en su obra la resonancia simbólica del *retour des cendrar*¹, del retorno de las cenizas. Las mismas inquietantes vicisitudes que le acosaron hasta llegar a su obra a su ascensión en arsoterrado(?) invisible, después de su muerte, hasta llevar la obra, a su ascensión en arquetipo de museo y en desfile frente a ese arquetipo. Y aún es de temer, venturosamente, que después de ganar ese arquetipo frente al desfile, su obra no sea una tregua visible y de sopesada factura, sino una incitación, un reto, un entrevisto que alcanzó una claridad para traspasar las imágenes y su espejo, los ojos heridos en un paisaje agrietado, pero sin perder la poderosa voz del coro, del procesional, de las aleluyas en el reencuentro y en la impulsión para lograr un *logos* histórico, una impulsión concurrente que es en sí mismo junto con una finalidad aclaradora, una alegre sorpresa para siempre.

Esas vicisitudes irritadas hacían que su arte tuviese siempre amigos. En una forma espontánea y fuerte, parecía gravitar también sobre su destino, una sociedad improbable, inexistente, pero que lo seguía y cuidaba de su desenvolvimiento en el tiempo *pericoloso*. Los amigos de Arístides Fernández, sin existir en lo visible, preparaban las escapadas de sus figuras y de sus deseos, al nuevo tiempo histórico. Subdividían la extensión de sus azules profundizados, a fin de someterlos a nuevas pruebas y recorridos. A contemplar, sonrientes, las averiguaciones que este arte estableciese en paisajes no previsibles por su momento de creación. Yes en este momento artístico de gran desilusión, cuando su arte responde con más precisión a las furias de las nuevas tejedoras. Y así, lo que ahora contemplamos es una sustancia, un germen, que reconoce como favorables su circunstancia y sus procedimientos.

Observad esta primera paradoja; este pintor cuya vida fue tan breve, hizo un aprendizaje muy largo. El paréntesis que trazaba ese aprendizaje fue incorporado como un lento desprendimiento frutivo. Si no hubiese llegado, *ad absurdum*, a configurarse en obra, hubiese sido un alto potencial que cargaba su persona de secreto, se hubiera hecho novelable, pero aún en esa dimensión hubiera sido igualmente difícil, pues sus días carecen de varian-

tes reconocibles, de referencias pormenorizadas. Su secreto estaba en su aprendizaje religado, en la circular acumulación de su energía, en los morteros donde soñaba poder transmutar y articular las sílabas de sus colores. Yo diría, y el extenso de su obra lo justifica, que los seis meses de su vida en que pudo adquirir su expresión, estaban respaldados casi por catorce años de pausas, de acometidas, de rectificaciones, que tuvo que atravesar el itinerario de su unidad configurativa. Por esa acumulación primigenia de sus dones, su aprendizaje no trabajó en esa dimensión en que lo visible señorea sobre el devenir; la carga conceptual de los complementarios sobre la penetración de la luz en los cuerpos. Fue tan solo ese aprendizaje la búsqueda de esas correspondencias entre la mano, la mirada y la superficie brindada por el misterio de los corpúsculos. Largas esperas de un aprendizaje que no actuaba como un rechazo, sino como una claridad en el espacio tendido entre el sujeto y el centro inefable del reto exterior.

Que ese enriquecimiento lo era de su sustancia de apoderamiento del mundo exterior, lo revela el hecho de que casi todos sus temas plásticos pasan a su escritura. No obstante, ambas esferas de expresión, no se muestran relacionables, sino tan sólo en directa relación con esa sustancia de su creación. Su aprendizaje no fue así una zona de aclaración de su *inteligere* sobre su desconocido, sino un reconocimiento de su *poienin*, (*sic*) de su creación. Nunca un cuadro es un aclarar de sus relatos, ambos brotan de su central acumulación en lo creado. Su espaciado aprendizaje no se revelaba en el cuidado del desarrollo, sino en la vivacidad de su grano o corpúsculo traspasado por el aceite a la voracidad de las superficies, a la voracidad incorporativa de las formas.

No nos esforzaríamos con exceso para precisar que las influencias y las preferencias de Arístides Fern[á]ndez, estaban en ese espacio que va de Daumier a Cézanne. Detengámonos, con brevedad disculpable, en esa afirmación; no es la influencia de esos dos pintores, sino el espacio comprendido entre ambos. Un espacio plástico con sus intenciones desatadas y sus resueltos frutos; desde sus lavanderas tormentosas de Daumier a las bañistas de Cézanne. Desde el arte de Daumier, donde no hay burgueses, sólo jugadores o estudios de artistas, donde todo parece desenvolverse en la profundidad del vagón de tercera clase, hasta el retrato reiterado de la esposa, del amigo intelectual desconocido, del bodegón, en ese mundo donde el artesano medieval coincide con el burgués artista, que rompe luciferinamente con la burguesía, hay un espacio tan dilatado como rumoroso, donde Dau-

mier, por ir del grabado a la pintura, buscaba el blanco y la inconclusión, como Cézanne, afanándose en desesperar, en no encontrar, en intentarlo todo rompiendo lo anterior. Las mismas dos figuras que aparecen en las lavanderas de Daumier, surgidas del mundo de su intensidad rotunda, reaparecen en "Un puente a medianoche", como el rostro de Madame Cézanne, surgiendo del mundo burgués de todos los días, reaparece como su manzana y sus árboles de la Auvernia. Un fragmento de Daumier, su salud al atacar la tela, y de Courbet, su reconciliación de nuevo con los objetos, se aclaran cuando van a terminar en Cézanne. En esa dimensión recordamos una naturaleza muerta de Aristides Fernández. Allí alternan libros y una botella opulenta, borgoñona, de buena resistencia francesa. Recuerda aquellos jugadores de Cézanne, en cuyo fondo se observa una pipa de reconciliación, recordando la soldadura perdurable de la costumbre.

De ese espacio creador derivará su golpe brusco y rotundo de espátula. Recuerda el procedimiento de la *pâte² grasse*, que se ha señalado en Corot. Ese golpe se vuelca sobre los contornos para finalizarlos y para buscar efectos de profundidad y sombras. La irrupción de esa espátula recuerda un tanto las entradas y salidas del escultor en la arcilla y la figura tratada como escultura en el Giotto. "Es necesario el orden romano, dice un crítico contemporáneo, para impedir que el franciscanismo se disuelva en budismo. Giotto está del lado de Roma..." También cierto panteísmo roussoniano en Aristides Fernández, necesita del espesor de la escultura pictórica del Giotto, para integrar un contorno en una espiral de espátula, en una oscilación penetrante de la masa de color, que se cuarteas y se agita, por algo de corpúsculo y algo de onda, como una emanación que lejos de deshacerse, se fuera adensando.

II³

Durante esos catorce años de aprendizaje de Aristides Fernández, debe haberle preocupado con intensidad lacerante: Los Jugadores de Daumier; La sobremesa en Ornans, de Coubert⁴ los paisajes montañosos que rodean ciertos lagos y los troncos de [á]rboles de la Auvernia, en Cézanne. Todos esos antecedentes pasan en Aristides Fernández, como mezclado con cierta atmósfera rusa de profundidad expectante y misteriosa, que para m[i] tom[ó] cuerpo en él cuando leyó apasionadamente "El Gran inquisidor de Toledo",

o los Karamazoff. De ahí derivó tal vez su concepto de la naturaleza como una familia terrible, que muestra los desgarrones de su intensidad en un parto sobrehumano. Es el temor del no reconocimiento del bien de lo falso establecido que no se reconoce en el surgimiento del bien. Por eso mostró la extrema delicadeza de catorce años de aprendizaje y seis meses de expresión. Era en extremo temeroso del pecado del grano sin razón, rechinante excepción de la gracia fraterna. De hecho, en la historia de la cultura, es muy significativo que la primera etapa en que la grandeza de Cézanne fue interpretada, corresponde más a Rusia que a la misma Francia.

Compárese además "El incendio", de Coubert, (*sic*) con "La taberna", de Arístides Fernández, y se verá un procedimiento similar en la manera de cubrir un espacio, de rastrillarlo pudiéramos decir, de hacerlo casi sofocante por la proliferación de los núcleos de composición, que parecen brotados de un centro que distribuye y re[ú]ne. En su "La familia se retrata", se observan minucias o delicias a lo Aduanero Rousseau, pero presto las avalanchas de azules, los montes rodados y los extensos golpes de siena, lo llevan de nuevo a su profundización del contorno, no obstante, el gesto en que sorprende a la naturaleza tiende a purificar su estado de inocencia, el lechoncito criollo tiende a exagerar su indiferencia ante el acudimiento de la familia a la estampa; situación también vivaz en el "Idilio", donde las figuras hablan en los bancos o se acarician, con ese gesto en que se complacen en pintar a San Jerónimo, después de recibir la gracia, *gratis data*.

Podemos en algunos lienzos de Arístides Fernández, ver la aparición de una figura extraña que parece como que se desarrollara, que creciera en su reto y en sus súbitas apariciones. La vemos en el lateral izquierdo de "El Batey", sorprendido como de entrar, aún a regañadientes, en el huevo de cristal de una circunstancia dispuesta a resguardarse aún de la mirada. Es también la primera figura que aparece en el coro del drama de la pasión. Está saturada como en un *entredeux* pascaliano, entre el pueblo de Dios y las figuras esenciales que rodean al Hijo del Hombre. Otras veces aparece como reclinada contemplando las glorias del cuerpo en su misterio. Es como la pieza que Arístides Fernández adelantaba en su paisaje, como la penetración de su ser unificado en las proporciones y posibilidades abiertas por el más profundo azul nuestro, recorrido por la moteada pechuga gris de nuestros alciones otoñales, que no es nunca una dimensión de valores temporales o distancias, sino una manera de ganar un contorno de gravitación sobre la rebeldía panteísta y la exploración diversificada de los sentidos.

Si la perspectiva valorativa más novedosa nos ha permitido, no como un signo crítico, sino como una riquísima posibilidad creadora, ver un Greco copiado por Cézanne, qué festival en nuestras imágenes posibles, ver el lienzo "La jauría y el Ciervo", de Coubert (*sic*), copiado por Aristides Fernández. Aquellos árboles reducidos por el frío, a la monarquía solitaria del abeto, se transformarán en árboles tropicales con su rizada copa como un casco de guerrero siamés. El retiramiento del ciervo al último confín de su paredón agónico, no miraría tan sólo la fría hostilidad de lo estelar, sino miraría en torno buscando el ofrecimiento amistoso y la ternura de la hoja en su piel moteada de signos reconocibles; el montero, aborto del infierno, se sentiría rodeado de aquellos inmensos procesionales botánicos, donde el hombre lava sus culpas abrazando a un árbol, rodeado de cuerpos reiterados que golpean el aire, con el envío de sus lejanos castigos, como las voces inconexas, que después de atravesar un desierto, las paridoras leyes de la extensión, se articulan en un lenguaje que comienza. Esa imagen posible, esa reducción de Coubert, (*sic*) que nunca, ay, será hecha por Aristides Fernández, está compensada por ese Marco Aurelio, leído antes de morir, anotado mientras se desangraba. Trágico estoico, como en acecho, para ver el aliento que pasa al corpúsculo, haciendo de cada grano de color una semilla que se rompe y se restituye.

Los extensos recorridos que en su obra traza el azul, como una resistencia a la luz, a fin de que ésta no se desate en poliedro, recuérdese las referencias de Goethe a la esfera y al poliedro en la manera de enfrentar el claroscuro, en este "Paisaje en Piedra", adquieren el relieve de una hazaña de nuestra cultura plástica, tomada en un súbito, que fija la luz en un blanco, al mismo tiempo que reconoce las vicisitudes o el devenir de esa misma luz en sus resistencias y refracciones al recorrer los cuerpos en el diseño de sus angulosidades. Es como un extremo límite donde los cuerpos existen y se pulverizan, se reconstruyen o se precipitan desalados, pues en la retardadora insolencia de ahí los cuerpos están tanto [en] su fijeza, como en el gemido de su descendimiento cortados por la luz, tanto en el fantasma elástico, de que nos habla Baudelaire, como en lo que se siente en la boca sin hablar, que va del sabor al sentido, según Claudel. Un descendiente de Rafael nos aconsejaba: "redondeces alterno internas, constituyendo un espacio vacío de una enorme capacidad, y para llenarlo, un suave modelado sosteniendo la forma". Aristides Fernández representa entre nosotros, lo más opuesto a esa tradición neoclásica, de composición en alternidad, dentro de la antigua

simetría y del suave modelado, para redondear cariciosamente la forma. El “Paisaje en Piedra”, es una prepotente agudización de su manera. No hay alternos simétricos, ni modelado, la decisión de la espátula comunica un contorno con su región de aire. Los dos grupos que aparecen en “La taberna”, están unidos por masas de color que rompen la distancia entre el centro y los lejos, esa extensión está invadida como por [r]emolinos de espátula. No modelar, sino modular; no temas, sino motivos, decía Cézanne. Aqu[í] los blancos tienden a constituirse en el propio cuerpo de un arquetipo, donde la luz extrae del turbión coloreado, el blanco que forma la figura. Y los azules a una fuerza de invasión, no contrastada, sino como en la seguridad de los cuerpos. Los girasoles que ascienden en la noche estrellada de Van Gogh, utilizan el azul como una masa que recepta los espirales amarillos. Los bla[n]cos de Arístides Fernández son horizontales y reciben las extensas franjas azules como una gravedad consejera de robustecimiento, de devenir comprobante de aquellos intentos de una luz reciente y secular. Con Arístides Fernández inauguró la pintura nuestra un goticismo que busca una sustancia plástica. El eco que responde el gallo de la aguja puede ser aun débil y temeroso, pero esa respuesta puede crear mágicamente una causalidad histórica maravillosa.

José Lezama Lima.

(*) Esta primera parte del texto *De nuevo, Arístides Fernández* fue publicada en el *Diario de la Marina* el 6 de marzo de 1958.

¹ cendres

² pâte

³ Lezama editó al día siguiente esta segunda parte en el *Diario de la Marina*, el 7 de marzo de 1958.

⁴ Courbet

Tránsito de Juan Ramón. ()*

Su asombro lo llevaba siempre al éxtasis. Era en él la forma de su traspaso a la vía iluminativa. Y al mismo tiempo, una exacerbación de su lucidez. Esa momentánea suspensión en la transparencia, no era la demoníaca lucidez del *intelligere*, de las formas del conocimiento, sino una rapidez total para las esencias, que a veces se le convertían como en el halo de la luna, que prolonga la luz de un cuerpo en la irreconciliable oscuridad que cubre la dimensión de las palabras entre los dos astros. Era la oscuridad en la anegación total que media entre el asombro y el éxtasis, en el amoroso contorno de los dos astros. En San Juan, la extraña bocanada que corta la penetración, cuando después de haber atravesado el procesional del río de su fuga, levantaba, con la delicadeza de una paternidad para los prodigios, el crucifijo, su respiración, en el fulm[í]neo resquebrajar del éxtasis, establecía las potestades de la luz entre los dos astros. San Juan pasaba del éxtasis al *raptus* por la abierta brecha se entrelazaban su prolongación derivada y los [á]ngeles que venían a regalarle su apoyo, para evitar lo terrible de la entrevisión y prolongar el asomo transparentado. El éxtasis sin el rapto difícilmente logra figurar la visión frutiva. Juan Ramón pasaba del éxtasis a la *suspensión* que conoció también el mundo helénico. Sus éxtasis ante el árbol, las ocupaciones del agua o la hoguera que transparentaba toda unidad, lo llevaban a la propia recreación del ser en la dimensión desplazada por su blancura. Reproducía el árbol en el éxtasis de lo blanco cuando la luna le retiraba el helor, los acompañamientos del rocío y se iba alzando como el esqueleto del antílope, dinástico total y milenario. En San Juan *el ser llevado* se anegaba en la vía iluminativa, recogiendo su silencio en lo unitivo de la escala mayor. Pero en ese silencio era la poesía. Ahora Juan Ramón, por el conocimiento cara a cara en la muerte, empieza a penetrar en esa poesía, que ya no está en su casa, como él decía, sino en el anegamiento de ese ser llevado por el éxtasis al rapto de la visión frutiva del [á]rbol como sujeto de Dios. Ahora, está en la poesía, no en la terrible bocanada de la suspensión.

En esa blancura que caía como nieve de su asombro, tenemos que ejemplificarlo siempre frente al árbol. Tanto el conocimiento como el éxtasis tienen que atravesar el árbol, el primer signo de ese amor de las esencias está en ese símbolo del árbol, figura única del abrazo, que por incontrovertible misterio, nunca da abrazos. Pero el conocimiento tiene que diseñar sus

situaciones intermedias. Y el éxtasis tiene que entrever el crecimiento de ese árbol hasta sus ramazones estelares y las espesas potencias del nocturno crecido. En esa dimensión, no creo que nadie haya saboreado con más delectación que Juan Ramón, la cancioncilla de Diego Hurtado de Mendoza: "Aquel árbol que mueve la hoja –algo se le antoja". La tenaz proverbialidad del árbol, su secreta preocupación por el hombre cayendo en la eternidad, recibían el testimonio de Juan Ramón, por aquella suspensión en que el árbol adquiriría la dimensión de cubrir la totalidad terrenal. En uno de sus poemas que más se integran con la cabalidad de su ser, siente que cuando él sea abandonado por el éxtasis, los árboles sentirán la diferencia separadora de su visita rescatada. En la sentencia final del poema, recoge que los árboles le han hablado. Perdido el éxtasis, debe haber sido para él como el comienzo de los prodigios y la poesía, que los árboles más all[á] del ámbito de su éxtasis abandonado, podían hablarle, pues el árbol habita la costumbre de su éxtasis y no necesita el instante transfigurado. "Soy este –que, a veces, voy a ver– y que, a veces, olvido". En ese olvido situado por encima de la blancura, donde su suspensión adquiriría un finísimo contorno para el rapto, donde oía que los árboles le hablaban. Pero San Juan, único que le aventajaba en el hilillo incandescente de ese contorno, podía acercarse al árbol y decirle: *Teme con confianza.*

Su asombro lo llevaba a veces al rencor. Su asombro era, como un corredo, una tiara, una baraja, una forma del hieratismo. Por su rencor se igualaba con Góngora, el brillador. Sus sarcasmos tenían algo de la honda de David, entrando con su cancioncilla y sus cordeles en el corralón de la pesadez. El reverso de su éxtasis era la lucidez en el rencor. "Hablo –a todos los que me han hecho mudo". Su rencor nacía de ese paredón de la mudez, la propia por obligado asedio; la ajena, por negación de la gracia. En ese asedio Góngora había retorcido y perdido el rostro, por el f[lujo] de la niebla. Los ojos de Góngora cobraban más venablos para travesar esa niebla. La candelilla de los ojos de Don Luis, formaba al atravesar la malla neblinosa, unas láminas metálicas, donde saltaban sus peles, con los pies quemados. Su rabia era avinagrada fábrica de oro en la niebla. El rencor era en Juan Ramón el fragmento demoníaco de su contemplación, partía de la misma raíz que su acercamiento al árbol, al temor de lo concupiscible en Pascal. Ejercicio de su lucidez, llevaba siempre su venablo al sitio donde más duele la maldición, pues todos nos estremecemos cuando el verídico descubre la oscura región en la que nuestra mudez fue merecida.

Su asombro llegaba a enloquecerlo cuando retrocedía de la cámara de lo órfico, vida y resurrección ceñidas, canto e infierno, mujer y trágicos desencuentros, al incompleto fulgor del rencor. En sus últimos años su rostro iba superando lo recomido del de Ongara (?). Era el absorto del que entrevisto, tuvo que retroceder, sin poder traspasar su secreto, en la extensión guardada por su suspensión. Allí, el devenir no terrenal, nieve de arriba picada por el alción, y de nuevo, el devenir sin apoyo, dispuesto a continuarse en un flujo intermitente de corderos, diamantes, ejes de la blancura, hueso de arena en los últimos acantilados, donde el eco fue vencido por los envíos inexorables de la sucesión albeante en ceniza. Citaba entonces Juan Ramón la fábula de Abu Said, donde la doncella es a la vez, el espejo, la mirada y la belleza, el amor, el amante y la amada. Pero hay otro apólogo oriental también para gustar, el que era del gusto de Goethe, el príncipe, que esperaba con sus granjeros agazapados en el despertar de la luz, escogiendo el silencio y la respiración, hasta que el príncipe le ordenaba al sol que saliese. Entonces, todos a trabajar. Sin pensar en las concesiones, en las sonrisas, en los ingenios acoplamientos, en los aventados causalismos, de la cuadriga de Helios y el príncipe madrugador.

Surgiendo de las sombras, como el absorto remansado del pájaro, puede saborear ya, gota a gota en su oro, el agua del Generalife y el agua de la luz increada.

José Lezama Lima.

(*) Texto publicado en el *Diario de la Marina* el 6 de junio de 1958.

Oscuridad vencida. ()*

Los más antiguos aquietamientos sabios se impregnaban de lo oscuro al ir cortando los fragmentos de su metamorfosis. En el mundo católico la *dormitionem* recibía lo oscuro para hacer más sombrío el parto sobrenatural. Cuando la desconocida razón celeste le quería hablar a un pastor, para enviarle el dictado de lo oscuro, lo mandaba con poderoso sueño a los pies de un árbol de amistosa pesadumbre. Los jugos de las raíces, proporcionalmente extendidos, pasaban al sueño del pastor. Al descargarse el terrible lenguaje de lo oscuro, encontraba en aquellas prestadas raíces, hilos conductores de la nueva energía que se desplazaba, carretes donde lo melodioso de nuevo aguardaba.

El hombre actual olvida que si no tiene oscuro, no puede tener iluminaciones. La *terra aliena*, la extraña tierra que aparece en uno de los salmos de David, tiene sus derruidas torres enneguecidas por presagios oscuros, de pronto una fulguración, y escribe una tiza invisible, fosforan sentencias de frente hendida. Se recoge entonces una claridad que tiembla. Su temblor lo lleva a ocultarse, y entonces, desaparece. Si en el valle abierto a la mañana regalada, se soltase un cometa escriturario, los ojos encandilados en la grasa de la luz, pudiéramos decir, no percibiría la desigualdad creadora de las dos densidades. El hombre de hoy suelta su razón en un valle demasiado encandilado, pero lo oscuro viene a nuestro sueño, el sueño camina hacia el árbol, y el árbol cuadra su mágica ración de nocturno estelar.

Algunos burlados creen que lo sencillo se enemista con lo oscuro. Salgámosle al paso con una fabulilla. El ruiseñor y el cuclillo decidieron remontar su canto en competencia de agudas delicias. Sea el asno el mejor árbitro—, dijeron ambos, esperando el laudo sin malignidad protestaria. [“] El ruiseñor, dijo el asno, canta bien, pero para una canción sencilla prefiero al cuclillo”. El asno, como siempre, aumentando la confusión con su alianza con la sencillez, publicando su fallo contra el ruiseñor. Malintención que en sí misma se enreda y decae, pues el canto del ruiseñor comprende al del cuclillo; las notas graves comprenden las agudas, nada iguala un divertimento (*sic*)¹ bachiano sobre el café o sobre el tiempo de la alegre incorporación. La cabezota del Polifemo, o la totalidad de los sentidos en las grandes fiestas de las *soledades*, entrañan las letrillas zumbantes, que como abejas regordetas escupen miel rosada.

Si unimos a Guido Cavalcanti, Ausias March, Maurice Sc[è]ve, John Donne, en lo que pueden ser motejados de oscuros, con distintos grados de densidad, precisamos que sus lectores, pueden ser los más distinguidos cortesanos, o estudiantes que versifican cuando la hija del tabernero inaugura unos zarcillos, los distingos de un silogismo de Duns Scotus sobre "la razón desarreglada". Con una apresurada lectura de la *Metafísica* de Arist[ó]teles, sobre todo su genial concepto del tiempo que pasa a Hégel (*sic*) y a Heidegger; con cuatro diálogos platónicos, donde desde luego no faltará el *Parménides*. Con algunas añadiduras de Plotino sobre la sustancia y el uno; con los símbolos de Homero pasados después a la tragedia griega. Con el *Livre du tr[é]sor*, de Brunetto Latini, unido al *Speculum historiale*, ya está el afanoso de la voluptuosidad métrica en placentera potencialidad para saborear una canción medieval, un soneto del renacimiento florentino, o una ingenua aglomeración escolástica que se quiere sensibilizar, o una s[ú]mula de saber infantil, regida por un pulso que no se abandona a la placidez oficiosa, en Maurice Sc[è]ve. Nuestro catador de poesía medieval o renacentista podrá saborear esos aparentes *calembour*, porque estaba en posesión de veinte librillos, incorporados a una memoria creadora, que acompañaba las s[í]llabas misteriosas, como el diseño de un perro en una constelación.

Esos tesoros que acompañaban al buen lector de aquel buen tiempo, en el nuestro se han sumergido en un lector impetuoso, imantado por una diversidad que lo burla, con una variable corriente nerviosa, que le impide seguir la línea del vuelo de un punto conceptual. Se abandona ese lector a una curiosidad desacorde, donde la arrogancia de la variación no se acompaña de un mirador, de una perspectiva central que le permita integrarse en las interrogantes espirales de la perdiz. El pequeño arsenal de erudición voluptuosa poseído por aquel lector prerrenacentista, en el hombre de nuestros días se ha perdido en lo extenso sin signo, y las extrañas emanaciones de su saber tienden a volatilizarse tan pronto se enfrente con la sentencia poética.

Si acudimos a un texto contemporáneo de poesía, peculiarmente señalado por los vulgares como oscuro, los *Cuartetos*, de Eliot, lo primero que nos preguntamos es a qué se debe la quejumbre de los lectores que le acuden, pues aún sus copiosos glosadores, señalan que con alguna lectura de Bergson, de San Agustín, de la *Noche Oscura*, o de *La subida al monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, el *Bhagavad Gita*, y la simbólica de la tabla de Tarot, y todas las demás curiosidades y disciplinas que cualquier gentilhomme debe

conocer, amar y repasar, aunque no sea particularmente un letrado en total, con los mismos veinte libros, que aquel donoso catador de versos prerrenacentista disfrutaba de un soneto amoroso, porque había leído en su adolescencia el *Fedro*. Si un lector apresurado de nuestros días, no quiere demorarse dignamente en esas pruebas, que no son muchas, pero sí tal vez imprescindibles, puede dedicarse entonces a las excrecencias dejadas por un treno de profético individualismo, o a los más benignos y arcádicos disfrutes de la inocencia o de otros productos naturales.

José Lezama Lima.

(*) Texto aparecido en el *Diario de la Marina* el 23 de agosto de 1958. La *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* publicaría con errores una variante manuscrita de este escrito bajo el título *Los más antiguos aquietamientos sabios*, fechado el 18 de agosto de 1958. En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, número 2, mayo-agosto, 1988, página 38.

¹ divertimento

Juan Ramón y su integración poética ()*I¹

La mano de nieve de Bécquer, ejercitada en el Eros y en la muerte, terminaba en el escondido redoblante de la queja. El tacto, casi angélico, de aquella mano, necesitaba aún arrancar la melodía. Cuando, de pronto, otra mano empezó a ceñir primero aquella mano de nieve que acariciaba la escarchada yedra de los brumosos torreones. La nueva mano partía de una obsesión ante la sensación aislada, que ya no necesitaba arrancar nuevamente, sino establecer una dimensión creadora, cantada casi, entre el reto dorado del fruto, las contracciones y dilataciones infinitas de la piel en los cuerpos aparecidos, -fugitivos con un arpón; errantes con un gemido que los reconstruye, que pasaban en el tiempo que les dictaba una campanada *engloutie*² por el oleaje. Como todo sucesor y engrandecedor (*sic*) de eficaces tesoros en la adolescencia, que puede prolongar después hasta el sombrío Erebo, ya Juan Ramón Jiménez se encontraba al despertar su Eros, en posesión de la queja de Bécquer, que era como el testimonio de lo que su destino le negaba. Arrancada con suavidad la queja por una brisa pulimentada por las escamas de los delfines de la Bética, que después se clavaba en copla semimecida, ascendente, deshecha en sucesivos ojos brillantados, en la medianoche de la sombra del Generalife, que había oído durante treinta años la música de aquella agua. Las cosas que ella me ha dicho y las que yo le he oído, le dice la sombra a su melodiosa contemplación del agua.

Llegada la queja y se hundía en la contemplación de las *Nymphéas*, de Monet. De esa contemplación incesante en una adolescencia regida por el Eros, derivaría su manera de ver los elementos naturales, la luz extendiéndose hacia el único color o disolviéndose en lo inapreciable amarillo, ya luz en la luz. En ese azul inmóvilmente organizado, la aparición de la flor, para vencer los juegos sonrientes y diversos del color en la sensación, que se aislaba como un cuerpo. En nenúfar, la abullonada y carnal flor blanca, semejante a un huevo de cisne, según el decir de Stephan Mallarmé, que ascendía, solitario tenaz entre el estío de la masa de los azules, las excepciones de una rosa, y un amarillo central, oculto o eternamente visible como una astilla en un astro sonriente. Su ejercicio debe haber sido continuado y tenaz, para extraer de esa noche de los azules, la precisión de los cuerpos, la semejanza y el

rescate de cada flor, sobrenadando en el océano de la totalidad y ascendiendo a su nieve solitaria y única. Tuvo así siempre como una intercesión especial, que le fue otorgada, tal como una regalía a su excesiva contemplación en la adolescencia, del dios de la extensión, del burlador y majestuoso Término, oír muy levemente, como la ruptura de la palabra, como lo hace un fruto, su separación de un desprendimiento anterior, y su constitución como en una naturaleza aleateante, afanosa de sumergirse en los bloques, en las ráfagas, en los reversos estelares, de donde fue extraída por un azar que concurre y por una voluntad que interpretaba el rocío de la gracia.

Aquel arrancar la melodía en Bécquer parecía adormecerse, —Mis párpados se cierran, exclama Bécquer, y comienza el brillante átomo a surcar la niebla—, en cámara lentísima, de tal manera que la brusquedad del arrancar, parecía llegar como un soplo. Por esa sustitución del meditar frente a la pared, que fija monstruos, o de la tenaz persecución y enlace de las nubes, que agrupan mitológicos banquetes con las risotadas extendiéndose por las barbas de Jove y por el cántaro del garzón de Ida, por las variantes de la piel marina. Un tacto irreal, mágico, surgía de aquella contemplación convocada perennemente por un oleaje nocturno, remansado, que terminaba en la ascendente consagración de la flor. La tenacidad, quizá un poco sombría, de la contemplación, lo llevaba a la suprema gracia formal, en cuyo centro las adormecidas trompillas de los pólenes, remedaba la conducción del sol a su nocturna casa favorita del caracol. Regido por esa contemplación, el tacto parecía fijar a crear los privilegiados seres que se escapaban del titánico lienzo marino, titanismo, desde luego, en la gracia manual, regido por el hombre sureño y portuario.

La insistida visión creaba un tacto tan irreal como preciso, que hacía, que los frutos, apoyados en la luz que los lanzaba, resplandeciesen en la gravitación. Cada palabra de Juan Ramón parece que conlleva su propio paisaje. Los vocablos en él de fija irradiación: estrella, astro, nardo, firmamento, desnudez, adquirirían fiesta y resplandor inusitados al situarse entre la visión y el tacto. ¿No situaban los místicos orientales, ante la flor de oro, en una de sus mandalas, la luz blanca que irradia la primera circunvalación, los protoplasmas de la vesícula germinal, los movimientos cósmicos circulares con sus cuatro colores básicos? He ahí el color que hace visible el paisaje que desplaza cada palabra, pues cada palabra central en un poema de Juan Ramón, —ruiseñor, oro, tarde, mano—, parece que hiciese visible la extensión del poema hasta su contorno. Allí se forma como un oscuro surcado por largas espirales de

plata ardida y de nuevo fuego, que vuelve sobre el poema acorralándolo, asegurando el decisivo consejo de su región central. Como un resplandor del vidrio, como una región suprema, cristalina entre los peces prolíficos del centro, según otra mandala de la flor de oro, y los árboles del límite que absorben el oscuro recalentado del descenso en el implacable nocturno.

Se me dirá banalmente que casi todas sus palabras llevadas a la poesía, estaban ya en el siglo de oro. Pero lo de Juan Ramón fue todo lo contrario, rescatar la palabra de lo sucesivo ominoso, trayéndolas de un oscuro, de una sucesión marina, para mirar con el nuevo resplandor de su rescate, la región que se doraba, la ondulación vital que se extendía por el disco de sombras, que no era mirada todavía por el ruiñeñor. La exactitud verbal de Juan Ramón, era esa fulguración mantenida en la región central de su poema. Parece como si hubiese extraído de cada uno de los poemas de Bécquer, una sola palabra de iluminación y é[x]tasis, —duerme, delirio, ríe, aliento—, nítida frente a derivaciones y adherencias, para llevarlas a sus poemas con nuevos secretos, fundamentalmente, el darle a cada palabra la claridad, ardimiento de una soledad ansiosa, que le ofrece su nuevo paisaje. El enloquecedor canto del mirlo, en su poema, se hace verdeante por el desprendimiento de la primavera. Parece, eternizándose, como si la blancura que exhala el canto se extendiese en la gloria altivamente dicha por el verde. El canto panida, (?) en otra de sus grandes fechas verbales, se acompaña con la risa. Un reflejo, destilación metálica ascendente, une el reto del canto plenario con la gozosa aceptación de la risa.

II³

El tema de la flor, que vuelve a su vivir, por el ritmo del pecho de la aparecida, está en Bécquer, pasa y está también en Juan Ramón. En Bécquer:

Entre la leve gasa
Que levantaba el palpitante seno,
Una flor se mecía,
En acompasado (*sic*) y dulce movimiento.

Y se mece la flor, con el olor

más rico de la carne,
olor que se entra por el ser y llega al fin
de su sinfín, y allí se pierde
haciéndonos jardín.

Así extrae una palabra y un instante que se abandona a un largo deseo. A un deseo que se extiende por la glorieta de Verlaine y a las nobles evidencias del almendro receptando la entrevisión lunar. En Bécquer: "Tempranas hojas de almendro, -que al soplo del aire tiemblan"- . Empieza en Juan Ramón su reducción por el blancor, por el rayo que salta de un mineral más resistente a la luz. Salto de la luz, extensión del almendro. Pero ya el *fue* de Bécquer, instante poblado de oro por la aparecida real, entreabriendo un permanente cortejo en el visible temporal de lo eterno, no será el *estaba* de Juan Ramón, donde convocaba a la suprema luz esencial, y por la enorme gravedad de ese *estaba*, traza la figura y su aparición en el círculo del conjuro. *Cadencias que el aire dilata en las sombras*, en Bécquer; pero ya Juan Ramón siente la necesidad de ir más allá de las elementales cadencias del aire y de la provocación de su jauría de voces. Alguien dice: traje de la sagrada selva la armonía. Vencimiento en Juan Ramón de la cadencia becqueriana por la armonía pitagórica, en Darío. Y ya está en pie el primer Juan Ramón: Obsesión solitaria frente a un color extraído, un *estaba* capaz de estremecer el ordenamiento de los mundos verbales, para situar un átomo de luz, una palabra de gloria, y la Armonía, donde la lucha entre el hombre y la naturaleza, -aire, fuego-, devuelve la costumbre en lo mágico, el nacimiento del ritmo, el hierro martillado organizando su respuesta, su ritmo, la música como devenir donde reposan o se increpan majestuosamente los mundos, que llegan como un oleaje consejero a nuestros oídos.

Ya Juan Ramón empieza a guardar la poesía, a fabricarle con mimbres fresco casa a la orilla del mar. Nos recuerda el halconero de Enrique VIII, pintado por Holbein. El ave guerrera reposa en el antebrazo, con olvidado y blando sosiego, pero los ojos del halconero están inquietos, como si olfateasen un lejano peligro. Con la otra mano impide como que el halcón pierda su reposo, sintiendo el peligro que adivinan los ojos. Rodea la poesía y la cuida con sobresaltos, pero los ojos de Juan Ramón empiezan a metalizarse en un gris tajarar, a salir del cuerpo total. A ver más, aquietándose en el centro, prodigio visible de una esencia.

Ya no es el Eros lejano y la marina pastel azul. Agua removida por invi-

sibles delirios de instantes nocturnos, que fija la flor blanca ascendente. El Eros es ahora el Eros acompañante del amplexus, el abrazo, de San Buenaventura, y el mar lo innumerable proteico. El *yo* y el *tú* becqueriano aparece transformado en el *en mí* y *en ti*, de Juan Ramón J. Zenobia, que parece surgida de una metamorfosis de su verso: "Almoradú del monte, y tú estabas rosa de luna, almoradú". Las esferas, que como huevos de cristal, cubren los dos *yo*, en el invisible ambivalente. El *en mí*, hipertróficamente dilatado, tal vez con el afán de que Dios sea un imprescindible fragmento, el *en mí* que se hace pleno obligando a la subordinación del *en ti*. Pero no es la relación entre el creador y la criatura, en San Juan de la Cruz, por ejemplo, "Memoria del creador, olvido de lo creado". (*sic*) El *en mí* fue siempre en Juan Ramón, una exigencia de la gravitación, un lavado de tierra, apetito desde la sangre en un solo círculo.

Su reducción a la copla, a la queja que se prolonga en éxtasis, vuelve para alcanzar su oro solar de fecha más alta. No como ha dicho Dámaso Alonso, que para alcanzar su ser, esa generación de poetas, tuvo que alejarse de Darío y volver a Bécquer. Pero la vuelta a lo popular central hispánico, era ya distinto del *yo* y el *tú* becqueriano. Había que oír de nuevo el "Crótalo, crótalo, escarabajo sonoro". El crótalo en cuyo rumor cabían los misterios y Phocas el campesino, y los gnósticos de la judería toledana, y el zajel árabe, y las nuevas cuerdas pasadas del albogón a la guitarra, y el pastor de cabras que se adormece para conversar con los mercaderes corintios, o los danzantes delficos y los sacerdotes toscanos. ¿Pues, si no, cómo, aun con toda la fineza previa que le regalemos, un danzante popular hirsuto o un cortesano letrado en perenne posta entre Valladolid y Florencia, puede decir como en juego de luz y deseos saltantes:

Iba a ver a mi madre
a quien mucho amé,
íbame cantando
lo que os diré:
Sol sol gigi ABC
enamorado (*sic*) vengo
de la sol fa mi re.

¿A quién le toca esa fineza? ¿A[l] hombre de pueblo que la entona porque le llega en la brisa como canción? ¿Era acaso más culta la clerecía de un

Berceo, que la juglaría, regalada con el misterio de los caminos, con el cuidado diestro de los olivares con los dioses disfrazados de pastores? Ese misterio de la gracia, no fue hecho por el pueblo, ni hecho o deshecho por el letrado. Yo no diría poesía popular, nudo de enredos, sino poesía ancestral. Ese volante, inapresable acierto, aparece siempre como lo ancestral acarreado y misterioso: Un silabeo gracioso de pastor, una misteriosa receta de Lulio sobre la quintaesencia del vino o el mercurio filosofal, una fulminación de Martí, para darle toda la cara a la hoja, un entono del guitarrero, que remonta y dice: el alma se da en la sombra. Es el vuelo del aire con la semilla de lo ancestral, que pega en las cañas o en las gargantas del espíritu.

III⁴

Juan Ramón establecía una diferencia entre lo popular y lo literario, ejemplificando lo primero en el *Cantar del alma*, de San Juan de la Cruz, “de pobre cuna y ruiñón siempre escondido”. No se olvide que ese poema lo hace San Juan, en los días paradisiacos que pasa en Andalucía. Todo es ahí del gusto de Juan Ramón: la fuente, la fuente escondida, los orígenes del agua, el cielo que viene a la fuente. ¡Oh, si Juan Ramón hubiese podido ver la fuente, tal como la vio San Juan de la Cruz, en la última estrofa, como pan de vida, en medio de la noche que corre a su deshielo! Pero he ahí el ejemplo final, que nos vuelve para Juan Ramón Jiménez, en el signo de sus encuentros finales con el niño Dios y la muerte. ¿No tienen los gauchos la tradición del niño diablo? Creyó que en la soledad se extraían palabras, que se extraía el uno del color absorbente, “Está en el aire, como uno[”], dice su estrofa—, que de allí surgía la poesía y el dios salido de la poesía, de la creación, de la poesía surgía el creador. Dios que sale con su ruiñón y su oro y su soledad y su criatura afortunada. ¿Pero cómo un yo rescatado, un yo solitario, un yo que comenzó por romper, por separar, puede crear un dios que no sea el del rescatado y no el del anegado, una divina soledad ya sin el hombre, una separación que no sea el inmenso coro de los vivientes y los muertos, la comunión de los Santos [?] “Mi Padre hasta ahora obra, y yo también obro”. (San Juan, V 5). (sic) Aquí, en la suprema antología de todo vivir, en el oficiente, la criatura es una derivación del aliento del Padre. La poesía, ¿quién podrá ir más allá del salterio de David?, adquiere todos los registros de su órgano en la alabanza. Dios no es un fragmento de la poesía, ¿acaso Shelley,

uno de los antecesores de Juan Ramón, devoto también del ruiseñor solo y enloquecido, no rechazaba a Dios, y aceptaba la inspiración, como si fuese una impresionante deidad? Si no obra el Padre en nosotros, no podemos obrar en la poesía. Si no obra la gracia, c[ó]mo podemos estar despiertos para la inspiración, que es la gracia regalada, gratis data.

Ella, Poesía, Amor, indudable centro, dice una de las estrofas de Juan Ramón, en su última etapa. Pero Ella, añadimos nosotros, ¿es el Eros o es la muerte? La Poesía, ¿es una luciérnaga o es una mirada fija? El Amor, ¿es la figura asumida por el misterio que se acerca o por el espíritu de lo extenso que se aleja? Esas preguntas arañan con sus torcedores, con sus llaves de maldición, cuando no prolongan o destellan un centro hacia afuera, pues el hombre nace ya con su centro umbilical hacia adentro, donde yacen la energía, la luz y el *sympathos*. Pero ese centro hacia afuera, que no es nunca el *enti*, es el Padre actuante, oficiante en su oficio natural, cuya relación con nosotros se aclara en la muerte, que es el extenso temporal en la infinitud, alimento de lo que es también pan de vida, manjar de los ángeles, pues todo está silenciosamente preparado para que Dios vuelva y el hombre resucite.

Pudo así alcanzar la poesía pura con más cima de natural delicia. Siempre reclamó con apasionamiento ese título de introductor y realizador de la poesía pura. Cuando ya esa expresión se había complicado extraordinariamente, al extremo de que Valéry la desechara, todavía él insistía en su primigenia posesión de la palabra bastante, única y sola. Veía esa pureza en el estar en el acto que iba a su yo, frente a la infinitud. Su ejercicio era más bien de contemplación, de soledad mantenida frente al reto, de sumergimiento, no de apoderamiento frente a la sombra carnal en la fugitividad de su instante. No obstante, la prolongación de su contemplación era muy superior, a su estar en acto. En el acto no buscaba un exterior no dominado, sino un engrandecimiento de su yo. No actuaba ese acto frente a la infinitud, sino sobre su yo. Surgido de la contemplación el acto, era muy pronto *contemplado* también por su yo actuante. Pues el acto cuando va al desenvolviimiento de su potencia, no puede decidir apoderarse de esa blancura. El acto, que en poesía tiene que mantenerse dentro de las posibilidades del rayo inefable, actúa sobre lo diverso impuro, lo incompleto sombrío, lo desusado que nos rebasa, para obtener, al extinguirse su oro quemante, una palabra que ha recorrido todas las mansiones, o una sentencia siempre oscilante entre su incumplida veracidad poética y su afincada media sombra o cuerpo gi-mientes. Ese inefable en los dominios de la poesía depende de un incomple-

to impuro, no de la abstracción de un solo color regalado por la contemplación. En lo teológico esa vía unitiva, solo nos entrega la contemplación de la esencia suprema, que la poesía no puede intentar reflejar.

Por el negrito puertorriqueño Sarito, de su *Platero*, aparece lo americano en Juan Ramón. Le pegan y maltratan al negrito fiestero, pero él le regala uvas, y el negrito le devuelve, le regala también una noble mirada. Por ese espacio gnóstico, que es la contracifra áurea de lo nuestro americano, comprendió que su itinerario estaba trazado: España, América, la muerte, nos dice. Esa noble mirada era la primera regalía que le hacía el espacio gnóstico americano. Si tuviera que definir poéticamente la poesía de Juan Ramón, diría que es un cambio de uvas por miradas nobles. Qué pregón para el paraíso de su poesía y para el otro de los bienaventurados. Aquí la muerte le fue también una dimensión, que tenía que surgir cuando ya su Eros, por la otra presencia de la muerte, había adquirido su más tenso henchimiento, su más visible, ardida y destilada estación total.

José Lezama Lima.

(*) En *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, ed. cit., página 88, recogimos una versión manuscrita de este texto con el título "Juan Ramón en su integración poética" hallada en el Archivo de Lezama junto a un grupo de escritos pertenecientes a los años 40 y 50. En esta ocasión ofrecemos la última variante que en el año 1958 publicó su autor en el *Diario de la Marina*.

¹ Esta primera parte se publicaría el 29 de agosto de 1958 en el *Diario de la Marina*.

² engloutie.

³ Véase esta segunda parte en el *Diario de la Marina* el 31 de agosto de 1958.

⁴ Consúltese esta tercera parte en el *Diario de la Marina* el día 4 de septiembre de 1958.

La mano de Alfredo Lozano. ()*

El proceso por el que, en el bloque a descifrar, la caída de la figura se convertía en su ley del centro, en un halo de privacidad tomado en el sentido de la piedra de color (?) situada en el centro mismo de la vida. La simetría o la fron[t]alidad pertenec[í]an al per[í]odo apolíneo, ya dentro de la cultura, y como tal sometidos a un proceso de aniquilamiento y compostura, de reconstrucciones y sustituciones, de suntuosos y apagados redobles en el traspaso al sillar de oro con esqueleto de cabeza de hiena. Al buscar la ley del centro Alfredo Lozano, como muchos j[ó]venes espectadores (*sic*) de su generación, tuvo que despertarse un d[í]a rechazando las nieblas del valle de Tenochti[t]lan. Había que volver a la piedra de las fortalezas milenarias y de las penetraciones en el desierto. Rec[t]ificar al ()¹ ibis que penetraba una piedra, o agarra por las barbas a un rey asirio, que tocaba con su pértiga de combate a una cuadriga que saltaba del relieve para morir en un r[í]o cruzado de venenosa vegetación.

Esa b[ú]squeda de lo umbilical hier[á]tico, del bloque como reposo de la divinidad terrenal, era muy pronto rectificada por la ant[í]tesis más violenta, pues en realidad, el que trabaja en un telar o elabora una tanagra, siente como un aterrador tejido complementario, que agranda la minucia hasta sentir el soplo ()² de una m[ú]sica total. Fervor semejante al que busca el centro del bloque desprendido de una materia conc[é]ntrica, donde parecen luchar los titanes con las profec[í]as de los diluvios invasores. Los ojos giran alrededor de la desmesura del bloque, hasta clavarle un centro, como las manos persisten en el cuerpo pequeño, afanoso de un desprendimiento hacia la oscuridad ()³ ambivalente que nos reta como una perdiz en la lluvia.

Desde la peque[ñ]a materia, que no era desde luego bibelots, (*sic*) la preocupaci[ó]n reiterada de A. Lozano era el movimiento de su arcilla. La b[ú]squeda de aquel centro, tra[í]do por lo azteca, era llevado a la l[í]nea que vuela. Danzantes, figuras ceñidas en el instante de la pasión, gravitando sobre una piedra o escap[á]ndose por un brazo alzado, buscaban el desplazamiento. La mano que había aconsejado ese⁴ movimiento, se hab[í]a guardado ()⁵ en el dibujo propio y previo del escultor. La destreza en el dibujo, aseguraba la n[í]tida gravedad que iba ofreciendo el bloque al ser recorrido por una mano ejercitada en los dos registros, pero que penetraba en la resistencia con una seguridad que disimulaba el fervor, con un fervor ()⁶ propor-

cional a las exigencias de la potencia guiada por la visión. Hab[í]a sabido ejemplarmente luchar con el bloque y la diminuta terracota, buscando ya la secreta ley del mexicano *quincunce*, o la continuidad de [Intercalado: la] peque[n]a materia, hasta que gime y cruje, aconsejando un retiramiento. Como en un elaborado despertar habían coincidido el ojo que busca el centro y la mano que repasa el hasta dónde la arcilla se deja conducir a forma, o cuando balbucea el instante de su declive, como si se dejara penetrar por sonidos muy diversos, llen[á]ndose de caracoles [Intercalado: apesadumbrados] que la cuarteán o la hieren⁷ [.]

Dentro de esa movilidad como soplada con la mano, está su [Í]caro. Una rueda, más que la liviana arrogancia de sus alas, parece que lo impulsa al ocaso de su destino. Como aquel monstruocillo que aparece en el [Í]caro de Breughel, (*sic*) un dragón que se curva como para aserrarse a s[í] mismo, es la rueda el Ouróboros, (*sic*) [Intercalado: en la magn[í]fica escultura de Lozano] que insufla las despedidas en los comienzos. El [Í]caro tan sólo repasa su esbeltez en las presagiosas conformaciones (?) del aire, pero la cercan[í]a de la rueda, que por otra parte lo impulsa al vacío hipersensibilizado de su arrogancia, lo lleva a la simple gloria de su ca[í]da, ha ca[í]do por que (*sic*) ha despreciado su cuerpo. Pero aquí, el escultor tiene el acierto de mostrar el reto excesivamente gracioso de ese cuerpo, (^s) mientras la rueda entona por anticipado la vocingler[í]a de su ca[í]da. Recuerdo, en esa lucha también entre la movilidad y la mano que penetra para conducir, algunos de sus hierros. Trazaba como escaleras que eran un laberinto en la ascensional, puertas claveteadas como cinturones de primitivos ornados de las vicisitudes del solsticio, ramificaciones poderosas que ven[í]an a su ejercicio de compo[sic]ión con los ideogramas que la gran puerta atesoraba. Me parecía comprobar en cada una de las averiguaciones de esos hierros, como un túmulo, silabeado lentamente como un ensalmo, al [Í]caro y a la rueda.

El dibujo del escultor se excepciona buscando lo c[ó]ncavo, sombra que tambi[é]n muerde (?) en su penetración en la resistencia, no el contorno que persigue una huida, sino una absorci[ó]n y desaparici[ó]n de luz, que marca una ausencia o un gesto que se retira. La mano de Lozano en el dibujo del escultor es la más firme que conozco, y el traslado de su escritura a la resistencia de⁹ la materia, la más eficaz y ce[n]ida que podamos (?) mostrar. Su dibujo se moviliza hacia el relieve, no como un traspaso de escrituras, sino como distintas lecturas de un mismo espacio organizado. En el relieve siempre hay algo como de paseo por el río. Afanoso de los desfiles, co-

mo en las panateneas o en las venatorias reales de los asirios, busca una si[t]uaci[ó]n en marcha, o quedarse como subyugado por un punto iridiscente al torcer su destino. En esos relieves que [ú]ltimamente ha trabajado Lozano, no sólo se mantiene vigorosa esa retadora tradición, sino que parece aumentada por todas las destrezas de un dibujo anterior que aseguró el riesgo de la aventura. Su *Bautizo de Cristo*, lo comprueba hasta saciarnos en su calidad. Mientras el Cristo se profundiza en el mismo misterio del s[í]mbolo, la paloma detiene su b[ú]squeda al borde mismo de su misterio, y ya los rayos del Esp[í]ritu Santo descienden, como para mostrarnos un brazo profundo que penetra en los designios de la gracia. Lozano parece como haber dibujado sobre la arcilla, logrando que la materia se curve o se retire, se hunda o reaparezca para lograr los avances y rectificaciones del conjunto. Una ligera presi[ó]n de los dedos basta para lograr ese animismo de la mezcla, su orgullo de pertenecer a un cuerpo entrevisto primero, asegurado después en su marcha hasta lograr la coral pertenencia de la imagen.

Lozano ha demostrado saber que para él la escultura es la culminación de un estilo, donde se fortalecen la iniciación y el pueblo. Sabe que la manera egipcia, la azteca o la g[ó]tica, no son tan s[ó]lo bastas mareas milenarias de interpretaci[ó]n de una totalidad, sino formas vivientes que reaparecen a la diversidad de una compleja llamada. Lozano estudia minuciosamente esa marea milenaria, pero cuando toma un punto en el espacio, sabe ya que comienza un di[á]logo, donde su soledad y su persona tienen que responder con un in[t]ra[n]sferible orgullo. (*)¹⁰

Oct. y 1958[.]

(*) Publicado en el *Diario de la Marina* el 25 de octubre de 1958, esta fue la primera versión original de *La mano de Alfredo Lozano*, transcrita directamente del manuscrito, el cual lo editamos en edición facsimilar en la revista *Albur*. Véase: *Albur*, año IV, número especial dedicado a José Lezama Lima (Sumario. Lezama I), mayo, 1992, página 78. A continuación ofrecemos la variante recogida en el *Diario de la Marina*.

¹ Tachado: un

² Tachado: complementario

³ Tachado: envolvente y retadora.

⁴ Puede leerse también: un

⁵ Tachado: detenido

⁶ Tachado: que proporcionaba

⁷ Parece leerse también: mueven

⁸ Tachado: su cuerpo

⁹ Desechado: del

¹⁰ En el margen inferior de esta página manuscrita se leen estas acotaciones de Lezama:

(1) como cuando en las excavaciones o en las trincheras, [Tachado: enterramos] apoyamos el espejo en un saco de arena, para afeitarnos (?) mejor

(2) Pero entre nosotros tambi[é]n se reconocen, con su milenar sudor, los árboles, para la distancia, [Tachado: y el hombre chilla (?)] de la misma manera que nos abanicamos aunque sople sobre nosotros el Eolo de un ventilador de submarino

La mano de Alfredo Lozano. ()*

El proceso por el que, en el bloque a descifrar, la caída de la figura se convertía en su ley del centro, reaparece como un halo de primitividad, tomado en el sentido de la piedra de calor situada en el centro mismo de la vida. La simetría o la frontalidad pertenecían al período apolíneo, ya dentro de la cultura, y como tal sometidos a un procedimiento de compostura y aniquilamiento, de reconstrucciones y sustituciones, de suntuosos y apagados redobles en el traspaso al sillar de oro con esqueleto de cabeza de hiena. Al buscar la ley del centro, Alfredo Lozano, como muchos jóvenes expectantes de su generación, tuvo que despertarse un día rechazando las nieblas del valle de Tenochtitlán. Había que volver a la piedra de las fortalezas milenarias y de las penetraciones en el desierto. Rectificar al ibis que penetraba una piedra, o agarrar por las barbas a un rey asirio, que tocaba con su pértiga de combate a una cuadriga que saltaba del relieve para morir en un río cruzado de venenosa vegetación.

Esa búsqueda de lo umbilical hierático, del bloque como reposo de la divinidad terrenal, era muy pronta rectificada por la antítesis más violenta, pues en realidad, el que trabaja en un telar o elabora una tanagra, siente como un aterrador tejido complementario, que agranda la minucia hasta sentir el soplo de una música total. Fervor semejante al que busca el centro del bloque, desprendido de una materia concéntrica, donde parecen luchar los titanes con las profecías de los diluvios invasores. Los ojos giran alrededor de la desmesura del bosque, hasta clavarle un centro, como las manos persisten en el cuerpo pequeño, afanosas de un desprendimiento hacia la oscuridad ambivalente, que nos reta como una perdiz en la lluvia.

Desde la pequeña materia, la preocupación reiterada de Alfredo Lozano era el movimiento de su arcilla. La búsqueda de aquel centro, traída por los aztecas, era llevada a la línea que vuela. Danzantes, figuras ceñidas en el instante de la pasión, gravitando sobre una pierna o escapándose por un brazo alzado, buscaban el desplazamiento espacial. La mano que había aconsejado ese movimiento, se había guarnecido en el dibujo propio y previo del escultor. La destreza en el dibujo, aseguraba la nítida gravedad que iba ofreciendo el bloque al ser recorrido por una mano ejercitada en los dos registros, pero que penetraba en la resistencia con una seguridad que disimulaba el fervor, con un fervor proporcional a las exigencias de la potencia

guiada por la visión. Había sabido luchar ejemplarmente con el bloque y la diminuta terracota, buscando ya la secreta ley del mexicano *quincunce*, o la continuidad de la pequeña materia hasta que gime y cruje, aconsejando un retiramiento. Como un elaborado despertar habían coincidido el ojo que busca el centro y la mano que repasa el hasta dónde la arcilla se deja conducir a forma, o cuando balbucea el instante de su declive, como si se dejase penetrar por sonidos muy diversos, llenándose de caracoles apesadumbrados que la cuarteán o la hieren.

Dentro de esa movilidad como soplada con la mano, está su [Í]caro. Una rueda, más que la liviana arrogancia de sus alas, parece que lo impulsa al ocaso de su destino. Como aquel monstruocillo que aparece en el [I]caro, de Breughel, (*sic*) un dragón que se curva como para aserrarse a sí mismo, es la rueda el Ouroboros, en la magnífica escultura de Lozano, que insufla las despedidas en los comienzos. El [Í]caro tan solo repasa su esbeltez en las presagiosas informaciones de aire, pero la cercanía de la rueda, que por otra parte lo impulsa al vacío hipersensibilizado de su arrogancia, lo lleva a la simple gloria de su caída, ha caído porque ha despreciado su cuerpo. Pero aquí, el escultor tiene el acierto de mostrar el reto excesivamente gracioso de ese cuerpo, mientras la rueda entona por anticipado la vocinglería de su caída. Recuerdo, en esa lucha también entre la movilidad y la mano que penetra para conducir, algunos de sus hierros. Trazaba como escaleras que eran un laberinto en la ascensional, puertas claveteadas como cinturones de primitivos ornados de las vicisitudes del solsticio, ramificaciones poderosas que venían a su ejercicio de composición con los ideogramas que la gran puerta atesoraba. Me parecía comprobar en cada una de las averiguaciones de esos hierros, como un túmulo, silabeado lentamente con un ensalmo, al [Í]caro y a la rueda.

El dibujo del escultor se excepciona buscando lo cóncavo, sombra que también muerde en su penetración en la resistencia, no el contorno que persigue una huida, sino una absorción y desaparición de la luz, que marca una ausencia o un gesto que se retira. La mano de Lozano en el dibujo del escultor es la más firme que conozco, y el traslado de su escritura a la resistencia de la materia, la más eficaz y ceñida que podemos mostrar. Su dibujo se moviliza hacia el relieve, no como un traspaso de escrituras, sino como distintas lecturas de un mismo espacio organizado. En el relieve siempre hay algo como de paseo por el río. Afanoso de los desfiles, como en las panateneas o en las venatorias reales de los asirios, busca una situación en marcha,

o quedarse como subyugado por un punto iridiscente al torcer su destino. En esos relieves que últimamente ha trabajado Lozano, no sólo se mantiene vigorosa una retadora tradición, sino que parece aumentada por todas las destrezas de un dibujo anterior que aseguró el riesgo de la aventura. Su *Bautizo de Cristo*, lo comprueba hasta saciarnos en su calidad. Mientras el Cristo se profundiza en el mismo misterio del símbolo, la paloma detiene su búsqueda al borde mismo de su misterio, y ya los rayos del Espíritu Santo descienden, como para mostrarnos un brazo profundo que desciende en los designios de la gracia. Lozano parece como haber dibujado sobre la arcilla, logrando que la materia se curve o se retire, se hunda o reaparezca para lograr los avances y rectificaciones del conjunto. Una ligera presión de los dedos basta para lograr ese animismo de la mezcla, su orgullo de pertenecer a un cuerpo entrevisto primero, asegurando después en su marcha hasta lograr la coral pertenencia de la imagen.

Lozano ha demostrado saber que para él la escultura es la culminación de un estilo, donde se fortalecen la iniciación y el pueblo. Sabe que la manera egipcia, la azteca o la gótica, no son tan sólo bastas mareas milenarias de interpretación de una totalidad, sino formas vivientes que reaparecen a la diversidad de una compleja llamada. Lozano estudia minuciosamente esa marea milenaria, pero cuando toma un punto en el espacio, sabe ya que comienza un diálogo donde su soledad y su persona tienen que responder con un intransferible orgullo.

José Lezama Lima.

(*) Consúltese en Diversos, del *Diario de la Marina*, el 25 de octubre de 1958, página 4-A.

Relieve de fuentes. ()*

En un cuaderno de métricos ocios, dedicado a memorizar con guirnaldas el traspaso de Garcilaso, salta de pronto, como liebre remojada, un soneto rubricando otra muerte en la sucesión de la misma línea de la sangre. Ese soneto se nos convierte en dato que espuma, en hecho real que trasuda una situación poética. El "divino" Francisco de Figueroa se entona en un soneto para recordar el hijo joven de Garcilaso, su juventud al lado de la muerte y su muerte en decisión de forzar su destino. Es el esplendor de la herencia de un estilo o modo de muerte. El pequeño hijo de Garcilaso quedó adherido a la imagen de la muerte de su padre. Se sentía penetrado por esa imagen, le pertenecía como si la sombra ausente se hubiese vuelto ferozmente exigente dentro de él. Pertenecer a una imagen es uno de los más provocativos destinos. Hacer de la imagen una divinidad que ordena, un padre que señala, una brisa que punza como una cactácea, es vivir un destino como una futuridad que regala su granada. La imagen le había otorgado un tiempo aclarado, evidente hasta su muerte. Diamante de un recuerdo bien leído, descifrado y crecido en el día único que nos estaba reservado.

Garcilaso, delicado por transparencia transparente por espacio bien tejido, pudo hechizar, es decir, continuar su manar en realidad y en recuerdo, la fuente de Batres de su adolescencia, y la muerte, pues parece que se acerca siempre a nosotros como muriendo en el cortesano salto de una torrecilla. En su Egloga II, se rinden precisiones sobre la fuente de su niñez. En el invierno corre templada y numerosa, sin ofrecer el misterio de su eje cristalográfico. La fuente es además dulce y clara, pero sus hechizos se agolpan en el verano, pues sonrío su líquida paradoja de ser más que nieve hilada. En Garcilaso la fuente de Batres, al paso de sus recuerdos nemorosos, es equivalencia para las ausencias y los descontentos de amor. Cuando ya esa fuente no existe, pasa a ser un duro y conjurado objeto de la memoria. Nos apoyamos en su inexistencia, que se ha hecho dura como un mármreo pasamanos. Nos adormecemos, y crece en el sueño con temblorosa humedad, trazando los contornos de nuestra raíz al atravesar el río.

¿Los tres hijos dejados por Garcilaso, c[ó]mo recuerdan la fuente y la muerte dejadas por el "caballero del rocío"? El mayor viene al recuerdo, traído por el italianizante fiel, en el soneto de Francisco de Figueroa, que nos dice de la reiteración de una muerte igual en el hijo de la mayor fineza cas-

tellana. Quizás no desearía la desigual competencia poética con el padre. Pero sabe que por la muerte lo puede igualar en la otra reciedumbre poética. Para él morir tiene que haber tenido como la imantación de la palabra poética. Al lado de ese colmo de destino bien cumplido y bien llevado, que fue el del caballero de la lluvia más fina, de la niebla con más oído para el paso fulminante de las sombras apoyadas, el hijo de Garcilaso, jinetuelo de la muerte, marcha a su lado con la misma canción. Los otros dos hijos de Garcilaso no tuvieron sucesión. Cer[r]aron su destino. El primero, al morir, navega en un soneto con su recuerdo y su armado fantasma. Se le recuerda por la muerte. Extraña poesía, flotando en el oscuro río, saluda ceremoniosamente, cuando una fulguración favorable le otorga la perennidad de su escultura en el légamo mortecino.

La recreada fuente de Garcilaso viene a ser la enemiga de la fuente de Biblis, el turbión confuso de la sangre es vencido por la ascensión de la voz del agua, tazón que despidе y conjura de nuevo los juegos de un líquido amanecer. En la fuente maldita, las ninfas acuden para olvidar una pasión sumergida y sombría. En cada una de las venas de la ansiosa Biblis, se entreabre una fuente, que oculta sus deseos de huir como sombra, para acampar en un cuerpo de gloria y gracia. En la fuente, al rendirse la tarde, la remansada sombra salta como un colibrí, tiñendo las aguas de arcos de flores. Las nubes desembarcan sus invisibles mercancías en la fuente, y la baraja de los conspiradores increados asciende por la aguja, bolilla de arena desprendida del mundo de Hylas y Filonous, que existe como arquetipo, pero que desdeña lo fenoménico comprobable.

En cuanto Pegaso golpea la tierra, sobresale una fuente, según la clásica mitología. La fuente de Batres está también en la raíz del brote de las aguas. Como, por otra parte, Pegaso había sido engendrado por la sangre de la Medusa, la fuente viene a traer una pacificación de la sangre, rendida a un agua calmosa ascendente. Son ardidоs los combates para llevar las pandillas del Helicón, de las fuentes a los valles. En esos desvirtuados combates, Diana se trueca en un gato; Venus, ya es pescado de reflejos inalcanzables. Mercurio mismo se convierte en un ibis del ligustre egipcio. Pero, vencedor del valle y de la sangre, de la escondida y vengadora diversidad, la fuente proclama en el recuerdo su congelada columna.

El hijo de Garcilaso ve la fuente de Batres en medio del sonido mortal que desprende la torre. Lo que el caballero oye desde la lejanía, el hechizo de la fuente desprendida de la tierra, para ver y o[í]r un agua diferente, his-

torlada, anima sola, el hijo, en igual línea de fineza, la ve como imán de la muerte, fría corona. ¿Qu[é] puente levadizo rompe con su hacha de fantasma con yelmo y escudo? Da un paso, está ya en la muerte. Pero entonces, oye en el tazón un rumor, donde su padre comienza sus caricias a las espaldas de los líquidos cristales, después de un reconocimiento propiciado por las gemebundas divinidades del agua. Una fuente fluye dentro de la torre mortal, y la piedra ancha que pega en la coraza del más fino guerrero, pasa a rodear la fuente del recuerdo, duramente abroquelada.

José Lezama Lima.

(*) Publicado en el *Diario de la Marina* el 26 de noviembre de 1958.

Grave de Antonio Machado. ()*

Su entrañable convencimiento de la existencia de lo que él llamaba la fe metafísica, *creer que se ve*, nos acerca a los acentos que se derivan de una fe y de una metafísica, que eran de derecho natural. Tanto como a la existencia de una palabra que era de derecho natural, a un acento es decir, a una palabra que es naturaleza, pero que se exime de las combinatorias de la ciudad. Su sentencia se columbraba entre un nombre de villa al anochecer, mentando el nacimiento de un río, y el surgimiento del mismo debajo de una peña secular. Parecía que recordaba al lado de qué río, en qué valle, a qué hora, había nacido en él esa palabra. Entre Moncayo y Urbión precisa que había cigüeñas, que la tarde era roja, cobrando como el respeto de una encarnación, cuando ya algo se posa frente a nosotros y el mirar es el mirarnos. Su poesía cobra así como una precisión milenaria, cuando las palabras se apoyan en lo más visible de la naturaleza. Asegura así la visión, aconseja que se vuelva a pasar por allí, que volverá a repetirse ese hecho de cigüeñas y tardes enrojecidas, en el recuerdo de la tierra donde cada palabra se aparecía por obligación natural. Lo que sucedió en un pueblo, la entrada en una ciudad, su salida al lado del río, la torre que se inclina como un Narciso de piedra sobre el Genil o el Darro. La hora, en la eternidad de cada tierra, entre Moncayo y Urbión, cigüeñas y tierras de color enrojecida. Decir el sucedido, la tierra y la palabra, eso es, decir la sentencia, lo que parece inapelable. La sentencia es una forma de soberanía. Recorre esa sentencia: repaso de la misma tierra, entre límites de movilidad heraclitana y cumplimiento solar, reposo de varonía fundamental, donde el ojo saltó del reto de la naturaleza al reto de la palabra, llevando no tan sólo signo, sino raíz de conjuro. Como en ese espacio hay un árbol, hay allí también una palabra. Calma milenaria, pasada a la sentencia; reposo que es un repaso de lo retornante apresable en la más digna varonía de la eternidad.

"Siembra la malva –pero no la comas", pitagoriza su gnomicidad hispánica. Sem Tob, el Eclesiastés, el Refranero, y siempre Pitágoras, acompañan como sus maestros el rasguño o el tono grave de su sentencia. Si leemos los comentarios de Hierocles a ese símbolo pitagórico, vemos que está impregnado de eticidad renunciadora. Pero ahí, cobra el destello inapelable de un ejemplar símbolo poético, como el gesto de sembrar es superior a cualquier incorporar propietario, pero la interrupción, la pausa cargada de sentido, que por momentos destella, recoge la aguda extensión de una verdad meramente poética. Aunque en

la sentencia, en su varia manera gnómica, la levitación de lo poético, decanta una gravedad de eticidad enigmática, que alguien va a seguir, porque parece señalar un ejemplar sendero para un ejemplar y maduro embozado.

¿Distinguir entre el fuego y el agua hirviendo? "Sólo queda un símbolo: -quod elixum est ne asato-: No aséis lo que está cocido". El cuerpo que favorece su evaporación, no es el que resiste las acometidas plutónicas, o lo que ya se ablandó, no está bien para el fuego. Así, comenzaba por recordar en Pitágoras, lo que estaba en la sabiduría especiosa de su pueblo. Arte de revisar una moneda, de afinar un rostro, de penetrar un abrigo pobre:

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.

Pero distinguir entre la sentenciosidad de la sabiduría y la sentenciosidad humanística cortesana, entre la sentenciosidad gnómica y la graciesca. Frotemos el verso anterior con esta sentencia de Gracián: "La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significado a dos luces". El sesgo que pide Antonio Machado es el sosiego invariable de lo popular, donde hay acarreo, secularidad y secreta permanencia. Una prueba de la frente ya electa, requiere para el verso, la exigencia de cada quien con su tironeo estelar, con su aproximado de riesgo misterioso y de fortuna desconocida, y la otra visión, que pesa con la eternal pesadumbre. Pero Gracián establece como una astucia donde la equivocación voluntariosa muestra ya su interna vacilación, que necesita de dos luces, de dos pruebas. En una de esas luces, donde la equivocación se codea con el regalo de sus primores, hay un lince como de deslizamiento apagado, donde por obra de sus artilugios logra constituir la artificial veracidad de la mentira verdadera, saboreada también por Maese Leonardo.

Esa sabiduría sesgada decantaba constantemente en Antonio Machado, la prolongación del ámbito del ladrillo para el horno, para el harnero o el molino. Decantación también de la casa prefijada, prevista, predada, entre Moncayo y Urbión. Frente a la dispersión fantasmal, el conjuro de un nombre: *Cierra tu balcón, Lucila*. (Véase su poema *La luna, la sombra y el bufón*.) Siente que los huesos de su sombra, son también exigencia de la coral secularidad. Al cerrar el balcón, Lucila rechaza la comidilla del *sabbat*. Lucila, que es la intermediaria entregada por la realidad, le sirve para rechazar los dictados de la luna en el muro. En esa pequeña estrofa, Lucila se constituye en una espesura muy real en la historia de las mujeres hispánicas,

que pasaron de la ronda de todos los días, a los conjuros excepcionales de los arquetipos. Lucila, tiene algo, sin parecido de afeites, de la esencia del misterioso instante de la aparición de la pastora Marcela, en el *Quijote*. Lucila, en el poema de Antonio Machado, obedece para rechazar los endriagos y disfraces; Marcela, la pastora frente a la muerte, recaba su destino de aislamiento, rompiendo toda aceptación de ser penetrada en su destino. Se enfrenta con la muerte ajena sin disculpas y hace nueva profesión de su única estela. Lucila ha cerrado las ventanas, para que el mundo ir[r]eal no la ofusque con signos tergiversados, aunque sean sombras, disfraces, dictados lunares. Marcela sufre las amenazas de la muerte ajena, tesonera para llegar a su sombra, y no rechaza la imagen de lo destruido. Lucila aparta los murciélagos o fantasmas; Marcela sitúa su libertad por encima de la otra muerte. Ambas, heroínas del rechazar, arquetipos del buen cuidado.

El tono, *signa facit*, se diferencia en Antonio Machado, del acento, *signus habeo*. Entre dar muestras, dar señales y llevar signo al verbo, tener signo, hay la ascensión del tono al acento. "El tono lo da la lengua", dice su sentencia. El acento es la comprobación coral, sabiduría, cumplimiento o reconciliación, que recibe el tono como consagración complementaria. Acento. Sentencia. República, muestras de su estoicismo, del soberano bien invisible, que exhala el verbo desprendido del acarreo secular, murallas de la eternidad entre Moncayo y Urbión, espacio muy visto, reiterado, que llega a ser la tierra desconocida, la alegre provocación de lo naciente.

Al acercarse a la madre, la que ve "unas ascuas mortecinas y una hornilla con harañas", lo hace con el realismo especialísimo de un Vel[á]zquez, en el acecho sorprendente de las piezas de la casa, costumbre y misterio, reiteración, y novedad sacramental que interroga y se esconde. Así, llegamos con la madre compañera de su agonía, a su muerte en la escarcha de los Pirineos. Acento. Sentencia. República. Resistiendo con su muerte al jabalí infernal, a los descensos fríos que el caballero en su agonía intenta resistir con la mirada. En su agonía, donde concurren para ser Velázquez, el Greco y Courbet, golpeado por una escarcha que le alza la presencia de un sacerdote misterioso, alcanza la plenitud de su sentencia los acentos de una despedida en el frío y el regreso dentro de las leyes venerables del toro solar.

José Lezama Lima.

(*) Texto publicado en *Nueva Revista Cubana* -julio-septiembre de 1959.

García Lorca la alegría de siempre frente a la casa maldita. ()*

La eticidad unamuniana y la sangre que García Lorca logró trasladar a los mitos de su estirpe, son dos de las voces más universales que España aportó a lo que va de la secularidad. La frenética eticidad unamuniana, que Curtius en nuestra época sólo le encontraba par en la de Bernard Shaw, pervive con sus gritos y sus demandas perentorias en el fondo de su raza. La visibilidad de los mitos de la cuenca mediterránea, unida a la gracia voluptuosa incrustada por los árabes en la España sureña, unida también a una intuición vivaz y rápida de los símbolos occidentales, hicieron de los aportes lorquianos una fácil imantación para la curiosidad que siempre ha despertado la española piel de toro. Tuvo la dicha que la viviente visibilidad de sus mitos se le rendía en plenitud y gloria. Producto de una fulguración en una tradición extremadamente delicada y potente, la penetraba, regalo de sus dueños consejeros, cuando la masa harinosa se sobredoraba.

Su misma sentencia poética parecía cortada por los dominios de la extensión de un ojo helénico, o al menos del helenismo que pasó por el sur peninsular. La mano parece que termina su trabajo, en la proyección de una luz que dicta su soberanía, sobre un cuerpo que la sombra bate, pero no destruye, donde la invasión de la noche sirve de fondo para que las figuras se muevan impulsadas por los dictados de la flauta. La sangre lo impulsaba, pero el ojo que rige las edificaciones concluidas, le prestaba consejos para que la piedra pudiese reproducir los trayectos de la brisa. La agitación que rige la percepción inmediata de las cosas, le prestaba la grácil curva de sus movimientos, no su caída convulsa, ni su delirio intraducible. El helenismo y la romanidad, un poco más atrás que los jardines árabes en Granada, recorren su sentencia poética, aportándole dominios en la luz, leyes universales, y ese temblor del cuerpo que parece absorber trágicamente los reflejos del misterio de los sentidos.

Las profundamente enmarañadas raíces de lo hispano, al mismo tiempo que los carros de emigraciones que había recorrido la piel de su secreta fuerza, las observaba como un garzón errante, que detrás de un árbol, ve todos los desfiles retadores pasar a la expresión de sus ensoñaciones. En la cita concurrente a su metáfora, generalmente coinciden el remolino de la sangre con la claridad del espíritu. Una impulsión y una detención, sangre y espíritu. En él la sangre es poderosa y el espíritu es delicado. Sin embargo, el

turbión de la sangre jamás va más allá de la visibilidad del espíritu. La sangre tenía que remansarse, para que el espíritu ejercitara sus medios de apoderamiento de mitos y conjuros. Las categorías de pensamiento y sensibilidad del mundo occidental, hacían de los paseos de este Orfeo por lo infernal instantáneo, meros acopios para la gravedad del canto y la sorpresa de sus unificaciones.

La tradición fue para él, como en la célebre frase sobre la libertad, un don, pero fue también una conquista. Sabía que cuando la tradición venía ya rendida, había que avivarla acariciando su tejido sutilísimo, sus ingredientes de inapresable vivacidad. Como sucede siempre en una gran tradición, hay una suma de los contrarios, una convergencia de las más soterradas y opuestas voces. Como las más afinadas cuerdas del culto marfil, no se extinguen, sino van a subsumirse en las guitarras callejeras. Y también, lo contrario, como los aforismos, las destrezas de la aguja, los acarreos de lo ancestral, los exorcismos de las brujas, pasan a ser contrapunteadas por un pulso que las ordena y las rige, de acuerdo con un peine métrico para el ritmo universal.

Cualquier posición asumida por el verso español, inmediatamente se impregna de su contrario. Un afán de penetración, en sucesivos riesgos, lo lleva a la escala de Jacob del verso. Del octosílabo acentuado en agudo, que es el verso más fácil de nuestra poesía, al octosílabo asonantado. Pero después, sentirá el deseo de penetración por el ritmo en el verso que le sigue, engendrándose el soneto endecasílabo, con todo el refinamiento aportado por la *gaya scienza* florentina. La copla misma se hace culta. La asimilación del verso popular por los poetas de la manera culta y oculta, era una necesidad del donaire y de la frecuencia en la desenvoltura, como la maravilla de "Aquel árbol que mueve sus hojas —algo se le antoja—", de Diego Hurtado de Mendoza, que representa en la prosa la influencia de la mayor brevedad latina, por lo que Menéndez y Pidal llega a la siguiente conclusión: ["La diferencia entre el juglar y el mester de clerecía, se escalonaba en transiciones y poetas como el Arcipreste de Hita usaban los metros de clerecía para fines juglarescos". Así la poesía culta y la popular vivían de sus interrelaciones entre una forma alcanzada y una sustancia, madera y médula, que se extiende.

La primera profundidad que debe haber tocado su adolescencia, fue el rezumo total del cuerpo aportado por el *cantaor*. Como por una de esas metamorfosis propias de las eras fabulosas, la hoguera se transmutaba en un hilo extraído del laberinto del cuerpo. Como ese hilo, con todo el misterio del cuerpo, servía para cumplimentar una metafísica del espacio, siguiendo

la soberanía de la visión. Cuando evoca al *cantaor* Franconetti, lo ve italiano y flamenco, uniendo la miel del Himeto con la tradición del limón meridional. Si recuerda a Juan Brea, la otra muralla del aliento, lo entresaca no tan sólo de los limoneros, sino también de la sal de Ulises. En esos grandes maestros de la voz gimiente, ve ecos y desdoblamientos de los grandes símbolos y de sus hachazos a la muerte. Su misma voz al alzarse en el recitado, cobraba una entonación grave y como la de una campana golpeada por un badajo de madera fina y fuerte. Casi todas las palabras que escribió, al llevarlas al recitativo, estaban arraigadas en su memoria. La seguridad de su lectura y de su recitación, nacía de un moroso repaso de cada una de sus palabras, hasta que dueño de ellas las fijaba, les prestaba la exacta extensión de su aliento, les daba la elevación de un dominado cimborrio. La seguridad de su voz en el recitado le prestaba un gracioso énfasis, un leve subrayado. La voz entonces se agrandaba, abría los ojos con una desmesura muy mesurada y su mano derecha esbozaba el gesto de quien reteniendo una gorgona la soltase de pronto. El recuerdo de los *cantaores* estaba en el grave entono de su voz, en la convergencia del gesto y del aliento, en todo su cuerpo, que parecía entonces dar un incontrastable paso al frente. Recuerdo aún, desde mi adolescencia, los acentos con los que evocó la muerte de Góngora, y al final, citando los versos de Cervantes al cordobés, c[ó]mo iba dejando caer, en una mezcla de cobre y arena que era tan de su gusto, “aquel agradable, aquel bienquisto, aquel agudo, aquel sonoro y grave, sobre cuantos poetas Febo ha visto”, rayando las palabras, convirtiéndolas en una llave para reavivar las cenizas del gran racionero.

La voz que suma todo el cuerpo y el recuerdo, la sombra del agua en el Generalife, son los ruidos sagrados que llegan a su costado como una fatal marea exigente. La voz del lamento se imponía indubitable, recta y aguda, como la columna de un sueño. Pero luego venía la voz de la lejanía, hecha a la gota y al batir del agua por los peldaños. Agua que se nos entrega, no la intensidad brusca de la lamentación, sino un tiempo voluptuoso, que se extiende desde el sueño a la muerte. La casa de los califas, magia contra lo temporal, agua rodada, estelar pereza, sombra entre el árbol y el río, agua finísima, que iguala la tierra con el cuerpo en su penetración silenciosa, columnillas ligeras y esbeltas como patas de gamo, brinco del rocío por los arrayanes de la muerte, que se despereza y se adormece de nuevo, aconsejada por la eternidad del agua a la sombra. De pronto, el Nocturno del Generalife, de Falla, y García Lorca, absorto, pone un dedo en *la fuente que mana y corre*.

Es un agua peinada, de jardines. Granada se achica golosamente, para defender la magia recortada del jardín árabe. Es el jardín breve, de espejo contra sombra, de fiesta en cristales limitados a la delicia verbal, del canónigo Soto de Rojas, que abre y relaciona paraísos y jardines en la opulencia de un avasallador barroco frutal. "Arcos y mesas de jazmines", "paredes de naranjos y jazmines", cubren las mansiones que se van desenvolviendo ante el viajero goloso de que sus sentidos estrenen el paso del caracol por la blandura de la fruta. Soto de Rojas guía el paseo lorquiano por los jardines granadinos, pero el canónigo Espinosa le regala en su *Fábula del Genil*, apuesto río, escondidas hamadr[i]adas en acecho de los donceles nadadores, pintados lagartos que no asustan a los bañistas decididos a luchar contra el estío. "Ni a las Napeas que en su orilla cantan -dice la estrofa de Pedro de Espinosa, ya en el siglo XVII-; los pintados lagartos las espantan". El lagarto lorquiano que toca el piano o usa delantal, tiene una húmeda raíz mitológica de lánguido río sevillano.

Pero no sólo la delicadeza inteligente de los jardines granadinos, o el tiempo medido por los juegos de agua del Generalife, estuvieron convocados por la poesía de García Lorca, acudieron la sangre y la muerte y la sangre de la muerte. Y el jinete que le entregó aquella flor sombría, que sólo podemos tocar cuando estamos ya en lo invisible, pues este poeta que como los cipreses y los chopos granadinos, necesita de la tierra para articular su poesía, al ser llevado a la tierra sin límites de una tumba sin nombre, regresa a todos los triunfos naturales, chopos, alberca, ruidos del agua, que le regalan para siempre un acento indefinido a los recursos particulares de su voz.

Su amigo, el torero Ignacio Sánchez Mejía, está frente al toro con un lazo negro entre los cuernos, toro que busca despiadadamente su sangre, para amigarse con su muerte. En el poema que le dedica, Lorca se enfrenta con el gran mito de su raza: el toro negro, el de la muerte, y la ofrenda de la sangre. Aquí el toro tiene la posibilidad de sacrificar y eso le presta la inmensa presencia del azar acumulado. El hombre también tiene la posibilidad de darle muerte a la muerte. De ver su triunfo cotidiano sobre la muerte, con fanfarrias y colores bermejos, pero ve también c[ó]mo la muerte lo espera, lo cuida y lo bruñe. El toro de cuernos de oro que empitonó la ingle del torero, no pudo destruir el símbolo de su figura ante la muerte. "Aire de Roma andaluza le doraba la cabeza", como los rostros de las interminables galerías, levantadas en el traspatio de la muerte, en las viviendas romanas, aseguraba la trágica unidad de ciertas familias para permanecer con sus sig-

nos y amarguras en la cita de las sucesiones. La Roma andaluza, la de la gravedad y la sentencia, que se enfrenta al toro negro en el sacrificio de los mejores. Esa calidad dorada por el estío excesivo, que como el trigo sobrevive a la rueda quemante de las estaciones. Queda también, con el torero desangrado en el mágico círculo de la sobrevivencia, "la madurez insigne de tu conocimiento", la lección del garbo majestuoso, que no se perdió ni aun en la muerte, con sus pisadas duras y su devorador rechazo.

En esos momentos de llanto por Ignacio, el torero senequista, al evocar Lorca *la flor de la calavera*, no sé por qué me atrevo a situar ahí, su simpatía por muchos sonos y conjuros de nuestra tierra y principal ente por nuestros reales negros. Entre nuestros mitos para defenderse de Ikú, la muerte, la casa entera, por medios de todos sus animales se prepara para rechazarla. Al fin llegó, con presencia de esqueleto, y todos los animales se sintieron temblar. Pero el gallo dio un paso al frente y empezó a combatir a la muerte, soltando una pluma entre los huesos de sus brazos. La muerte se asustó al contemplar la pluma del gallo y, con una ligereza que ella no pudo igualar, abandonó la casa sombría. (Véase el desarrollo de este mito en *El Monte*, la excepcional obra de Lydia Cabrera).

Un día Lorca oyó de uno de aquellos *cantaores*, una sentencia memorable: todo lo que tiene sonidos negros, tiene ángel. La misma expresión, sonidos negros, había nacido cuidada y profundizada por los ángeles. Tener sonidos negros, es decir, espejo de reverso, cabello a dos cortes. Cuando Lorca logró su estribillo *Iré a Santiago*, está lleno de esa teoría, que aun en una contradanza nuestra reaparece descompuesta, donde la alegría busca la muerte y la muerte comienza a gemir, a pedir que la vean más de cerca. *Iré a Santiago, en un coche de agua negra*, el coche que sigue al sol al desaparecer en la línea del horizonte. Ahí Lorca intuyó que el prodigio de nuestro pueblo es, trágicamente, tener sonidos negros, como el caer de una cascada sombría detrás de las paredes donde se lanzan al asalto los cornetines del bailongo.

Cuando Lorca apareció en la poesía española, la dominación de la ausencia, la interminable blancura, el diamantino eje de invisibles estructuras, de Juan Ramón Jiménez, trazaba un ámbito de dominada gracia serena, absoluto blanco coronado de nardo vertical. La poesía se volvía sobre la identidad de su desnudez, todo lo que fuera peso contingente o regalada metáfora, flecha a su circunstancia o lleneza de aleluyas cotidianas, quedaba borrado. El poema se lograba consiguiendo una identidad con el uno en su absoluteza de rechazo, quedaban por los contornos sonos errabundos, bultos apretados

por la cintura sudorosa, pero sin rostro dibujado. Bosque todo de nieve, figuras blancuzcas con largas rayas escarchadas, nunca teñidas por las embestidas de la sangre del toro negro de la muerte o las lamentaciones ante la cerca de piedra. "En el nardo infinito dice un poema de Lorca, dedicado a J. R. Jiménez, -nieve, nardo, salina- se heló su fantasía. El surtidor de la sangre en su ofrenda, chocaba con una fantasía que a fuerza de buscar la unidad de la blancura, lograba unos cristales helados. Pero la llegada de ese lorquiano chorro sanguíneo, saltaba sobre la plaza de España, con su rueda de taberna con ahogados visitantes, barajas de reyes y de sapos, mezclas de arlequines y turrone, jardines donde conversan con interminable satisfacción, Scarlatti y Manuel de Falla, rodeado de las alondras del voluptuoso canónigo Soto de Rojas, en su cámara de mimbres y platabanda, al lado del paraíso.

Ya Lorca había alcanzado que su poesía adquiriese la suficiente fuerza sutil, como para recorrer al laberinto de los mitos que más lo tentaban. Era necesario que llevase lo que había alcanzado a la gran casa del teatro español, por donde entraban y profundizaban la estancia, toda la frustración de una palabra dicha por el hombre español y universal. La muerte y el final de la casa, la desolación en la imposibilidad de desprender la criatura, la vergüenza que enfurece a la costumbre, todo lo que era acento mordido por los amargos, se irguió en su teatro de llamas vivas. Entonces fue cuando de una casa maldita, salieron unos enmascarados de azufre y rabos endemoniados, comenzando a darle hachazos a ese cuerpo que había exhalado una voz poderosa y delicada, tan llena de una embriagada alegría, como de una amargura de pozo fabuloso. Pero como una costumbre profunda, su voz hecha canto se eleva, ardido caduceo, sobre las cenizas de la casa maldita.

José Lezama Lima.

(*) Este texto se publicó en La Habana en el suplemento cultural *Lunes de Revolución* el 21 de agosto de 1961 y constituyó, bajo el título *García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita*, el prólogo al libro *Conferencias y charlas*, de Federico García Lorca. Véase en: *Conferencias y charlas*, de Federico García Lorca, La Habana, Ministerio de Educación, Consejo de Cultura, 1961; y también en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 57. No obstante, *García Lorca la alegría de siempre frente a la casa maldita* representa otra versión que hasta entonces no se había recogido en libro. Quede aquí en esta sección como un testimonio más de la cercanía y fervor lezamiano por la razón ética hispánica.

René Portocarrero. ()*

Portocarrero ha realizado una hazaña silenciosa, sus vigiliass y sus ensoñaciones han fortalecido la dignidad de los hombres que preparan las excursiones y las romerías subterráneas. Su espera y sus configuraciones nos dan una espléndida lección cubana de acumulación temporal sin prisa y de cumplimiento espacial en el más sensorial esplendor de las formas. Y todo ha sido dicho y hecho sin presunciones de comodidad ni cosmopolita vanagloria. Ha sido dicho y hecho con delicado y recio temblor. Temblorosamente, como dice la vieja canción china, como si estuviese ante un profundo abismo, como si se aventurase sobre una delgada capa de hielo.

En el esclarecimiento de sus s[í]mbolos, al fin la máscara aparece en el diablito de las iniciaciones o purificaciones. Si el mal sólo es ausencia o negatividad, su rostro sólo es máscara, anticipo de un rostro en la reprobación. En la carnavalada hay un punto de intersección, un instante en que el subterráneo de los muertos se vuelca en la visitación con los vivientes. La imagen de lo sumergido y el espíritu de la visitación forman en el carnaval un punto que es una imagen. El diablito viene de lo invisible, lo representa. En la energía de los muertos, en un coro viviente igualmente hierático. Escondidas las máscaras en un escaparate de tres lunas, en una barbacoa, irrumpen por el conjuro o el día señalado. La vivienda de los muertos, los muñecos con el espíritu como el f[ó]sforo, las luces que caminan sobre el río de noche, saltan como si recibiesen en su médula la punción de una luciérnaga. Es el instante del carnaval, que Portocarrero ha interpretado entresacando del diablo danzario la hilacha candela. Cubre al diablito con oscuridades señoriales de calamar, lo exorna con aletas como alas de un pez manta, en las que se recuesta como en una concha blanda para el salto. En un equilibrio sincronizado mantiene sobre los vaivenes de su testa la opulencia de color regalada en una cestilla de frutas, que exhala una sierpe curvada sobre el oído. La naturaleza sometida a la energía del diablito, en estas pinturas de Portocarrero donde la dicha se transparenta en una enigmática fulguración, se aviva, se cuarteas, rectifica una bocanada en su pasillo de sortija, aunque el pez conserve su sudor dentro de la masa de agua. Su diablito ha traído al carnaval una naturaleza que participa del nuevo turbión tanto como de lo orgiástico ancestral.

En nuestro carnaval, parejo con la esqueletada, va la burla de los esti-

los. Los marqueses, los venecianos, el alacrán y el fuego, el gallero y el bailongo, el sombrero de copa con la manteleta para borrar el sudor, delante de la farola rotando en el seguimiento de la Selene cerosa. Con un palo de piñata se rompen las gárgolas de los estilos, el estibador ceñido de plisados y encajes, estornuda a lo vienés. Se le ha escapado un diente de oro, es la señal para iniciar la arrollada. Así Portocarrero burlándose de la antítesis de los estilos habituales, ha mezclado en sus carnavales el frenesí y la serenidad, ha colocado más caras sobre rostros escultóricos. Equilibra sus figuras con peanas, sombrillas y bastones. La plancha metálica de los colores del diablito, se apoya en una peana de corustante relieve. La sombrilla, agujereada, deja pasar la lluvia y el sol.

José Lezama Lima.

(*) Este texto –publicado en *Exposición*. México: Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, mayo, 1965; y en la revista mexicana *Siempre*, el 16 de junio de 1965– con unidad en sí mismo, es una versión de fragmentos del ensayo “Homenaje a René Portocarrero” (1962). Véase: J. Lezama Lima, *La cantidad hechizada*, en *Obras Completas*, ed. cit., t. II, pp. 1139-1180.

Carlos Manuel de Céspedes. ()*

Una manera de reconstruir, de volver a soldar, de mezclarse la imagen del cuerpo que se despereza y acude con la ceniza que se volatiza, que se consume sin tregua, devolvían por la eternidad a Céspedes. Una frente cuadrada, como en el centro de su cuerpo, donde las decisiones no parecen mostrar pliegues, fisuras, huellas, ya hoy vagarosas; unos ojos indeclinables, una cabellera rígidamente gobernada, y en la otra mirada del contraste, una mano fina y en extremo nerviosa empuñando un espinazo de manjuarí, un ácana entregada por los jefes secretos, con empuñadura juramentada, con la eternidad germinativa del carey.

Su señorío recorre las más tesoneras reglas de la polarización y de la abundancia de detalles. Su señorío, es decir, el dominio de un cotidiano azar que se asoma para dejarse acariciar y del día en que se excepciona para ejercer su soberanía sobre las ruinas exteriores, los detalles colmados por la cólera y el desdén, las consagraciones que pretende y las que reh[ú]sa. Ha corrido un zorro con la nobleza escocesa y la opulencia misteriosa de los highlanders. Allí, como en un siempre agrandado por los caracoles de venatoria, su señorío se expande, se muestra ligero y preciso, con toda la nobleza del ojo en acecho. Lo rodean aquellos barones para rendirle su admiración y su sorpresa. Impulsándose, en la suprema prueba de la velocidad con alas, ha sido preciso. Su disparo, el final de la venatoria y la contemplación de los reflejos del zorrillo, que se aprieta los dientes ya sanguinolentos. Es la prueba bizarra, el torneo con preciosas exclamaciones y las damas añorantes con gajos en los terciopelos.

La exultante riqueza de su señorío a veces tropieza, por escondite muy secreto, ingobernable, con las mismas tachaduras, ratificaciones que le cuelga al español en las barbas. Su señorío, aún presionado por la majestad a la española, decide entrar bajo palio en Bayamo. Aunque la prueba es cabal y el estilo queda a salvo, comprende con rapidez nuestra que está en la obligación de inaugurar una nueva tradición, donde todo es como una fiesta, un lujo de la amistad, una frase imprevisible. Ahora se muestra sobre su alazán, un tanto aislado, pero rodeado de sonrisas, de vecinos, que inclinan la cabeza y le dejan el paso para que su señorío se expanda en la otra dimensión que surge, el señorío que se rebela y busca otra sangre y un nuevo misterio.

Teme mostrarse con la gente más cercana por la sangre excesivamente

íntima, por *temoreverencial*.¹ Esta es un[a] frase excepcional, hay que esperar a que llegue Martí para ver frases como esa saltar con mucha más frecuencia. Nos podemos decidir a repararla innumerables veces y nos queda como el secreto de una vida. Es la clave de su señorío y de su rebelión, de su primitividad germinativa y de su total dominio doméstico. Recibe una fotografía con los mellizos que ha tenido con Ana de Quesada. *"El niño, dice, tiene toda la cabeza del asesinado Oscar. La niña revive en ella todas las facciones de mis hijos; de suerte que mirándola a ella, los veo a todos: de ninguno le falta alguna línea"*. Ve en uno de ellos, la reaparición del hijo muerto y en la otra toda la vida, el resumen de su familia. Los muertos reapareciendo en el mismo coro y la semejanza coral, el parecido que les da la pinta para ser reconocidos en la eternidad. El señorío de la revolución de 1868, es la rebelión de una inmensa familia, los bautizos y la muerte en la vecinería. Una visita que termina en una inmensa excursión por el bosque, seres errantes que al llegar la noche, se introducen en los árboles y hacen provisión de rocío. Es un interminable parentesco y en el campo todos vuelven a reconocerse como una dinastía de primos. Cuando llegan los de otras provincias, los vínculos de la sangre se aflojan, los jefes de cada tribu, pudiéramos decir, se desconocen y no interpretan las piedras encendidas en un espacio indescifrable.

"Vivo en una choza o a la intemperie. Como lo que me dan, aunque sean los reptiles más inmundos. Ando vestido y calzado de una manera grotesca, pero honesta. No tengo necesidades". Su señorío ha llegado ya al número de oro, a la prueba irrecusable. Saltando de monte a cabaña, ha persistido en algo que es como su misterio. Se sigue interrogando y cada año el bosque lo va atrayendo y espesándose más con él al centro. Ha salido de las opulentas salas bayamesas, entre velones y bandejas, con insinuaciones y violines, mientras las luces oscilan y la noche marea su definitiva franja. Allí, en la entrevisión de las luces, queda el bosque nocturno, un pedazo grande para la casa, que lo tienta de peregrinaciones y relámpagos. Mira por las persianas y ve la cargazón de las retretas isabelinas trasladadas al bosque, purificadas, sin bustos y entretelones. Es la otra gente, están al lado del río, soltando cohetes, cantando, con lazos azules en los guitarrones, caracoleando preguntón el caballito atrabillario. Es la alegría nueva que se ejercita en purgarse por el sufrimiento ancestral.

Se va aislando para la muerte, su destino lo va retocando. Ya está en un hondón y no sabe qui[é]n lo acecha y qui[é]n lo quiere. Continúa en su paseo señorial, revisando lo conversado, el amor y la dama del ajedrez. Son la

gente inmovilizada entre el río y el espinazo calizo, escasos de parla, que le sonríen y le buscan. Gustan de su sobremesa y lo aprietan del brazo. Allí no puede llegar nadie y estallan las fiestas de los inmovilizados. Retroceden ante el río y duermen en las laderas del café. Por todas partes, una soledad y un aroma, diríamos una soledad aromosa. Allí no tropezará con el cúmulo de insensateces que le han querido hacer trampa y enredo. Allí lo amigan, lo pasean. Frente al bohío una mesa, el tablero, la cabalgata del alfil. ¡Cuidado que el caballo va a saltar un roquero! Extiende la cartilla y bailan los gnomos de diamante. ¿No es la cartilla un ajedrez que no abandona su encantamiento? Le enseña la cartilla a unos y con otros juega al ajedrez. Cercano a la muerte, gana más hilado su señorío. El misterio del alfabeto ha sido recorrido, ya la torre cuida al rey. Suenan disparos. Arrastrado por un caballo entra en Santiago. Pertenece a los que han penetrado muertos en la ciudad prometida. Su hijo va recogiendo los cabellos, que al ser arrastrado, han quedado con su sangre en las rocas. Su historia entre las rocas.

José Lezama Lima.

(*) Este texto, publicado en la revista mexicana *Siempre* el 29 de enero de 1969, constituye una versión de *Céspedes: el señorío fundador*, recogido en la revista *Cuba*, La Habana, octubre, 1968. Véase además en: J. Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 24.

¹ *temor reverencial*

Introducción a la Esferaimagen ()*

1

Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo. Nosotros los americanos, en realidad, tenemos la ventaja sobre las antiguas culturas que tanto mito como imagen participan en una devoradora resistencia que desconocemos, que muy pronto se convierte en una sustancia inexistente, donde lo invisible y las ausencias destilan como una gota en el tiempo, como un tic tac que es como un ritmo que entreabre el diálogo. Si hablamos de mitos celtas o bretones, fábulas milesias o ruinas de Pérgamo, tortugas chinas o el tokonoma de los japoneses, la misma acepción de la palabra mito, la acción que en nosotros engendra, es muy distinta de la que despierta en un europeo. Ellos están en un momento, momento que ocupa casi toda su cultura, en que el mito deriva hacia la imagen participante. Nosotros vamos por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito. Para ellos, europeos, el mito como el lenguaje es un disfrute, pueden hablar con no oculta voluptuosidad de recreación; para nosotros, americanos, el mito es una búsqueda, una anhelante y desesperada persecución. Mito y lenguaje están para nosotros muy unidos, no pueden ser nunca recreación, sino verbo naciente, ascua, epifanía. Tenemos que situar y crear un rostro en el fuego, en el aire, en el agua, en el remolino que asciende. Ellos derivan de la naturaleza elementos antro[po]morfos, saben que en Adonai están la poesía, la resurrección, las estaciones que recomienzan. Nosotros tenemos que alcanzar por la imagen la sobrenaturaleza, que es la nueva cara del mito. En los últimos tiempos, he preferido en lugar de mito usar la palabra sobrenaturaleza, pues en realidad, Adonai, sale del árbol y cuando intenta su regreso, el jabalí se interpone. En el americano, el jabalí es la imagen. La muerte de Adonai es sobrenaturaleza, pues borra todo dualismo muerte y vida.

Para mí no existe realidad ni recreación, hay imagen, es decir, creación. La palabra realidad de inmediato crea un dualismo, realidad-irrealidad, mientras que imagen y creación forman parte del uno indual. Yo mismo, al hablar de sobrenaturaleza y de imagen, estoy creando un mito, pero no lo he creado, pues surge de nuestros primeros misterios, de lo que nos devora y restituye.

2

Las imágenes posibles forman parte de un intento imposible, de lo tocable por inalcanzable. Es cierto, porque es imposible, repite, con Tertuliano. Es lo que he llamado paradójicamente el Sistema poético, basado en la metáfora, la imagen, los mitos, la poesía (la imagen en la historia), el poema (resistencia en el tiempo), el poeta (urdimbre de lo incondicionado para la resurrección). El Sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía. Es, está, respira. Lo mismo repasa una superficie muy pulimentada, sigue en una ballena, pone huevos de tortuga en el espacio vacío. Lo que pretendo es un henchimiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte. Ese henchimiento se acerca con veneración a don Luis de Góngora, respirante carbunclo, lince de diamante, grave como la mariposa cuando ya no está. Y a José Martí, fabulosa suma del idioma, incesante genitor por la imagen, que vuelve a jugar al ajedrez con el hechizado Hernando de Soto y que vuelve a oírle a Atahualpa las leyendas sobre el agua de vida.

Se me podrá argüir que todo henchimiento o dilatación termina por chocar o engendrar tangencias. Es cierto, en Martí su lenguaje termina por reformar la realidad. Cada vez que se intuye la forma en que en él se manifestó el verbo, se engendra una revolución, de la misma manera que los geómetras de la antigüedad, al meditar sobre la relación entre la circunferencia y el centro, crearon la ciudad griega. Al aumentar el hombre su longitud de onda, sabe que su potencia se manifiesta en lo que he llamado la vivencia oblicua, que viene a decirnos que la imagen no se extingue, que nace en lo cercano e inmediato y renace en el Eros de la lejanía. El verso de Martí: *Cesa, calla, reposa, vive* nos prepara para la sutileza del acto para el acto.

3

Yo leo en la poesía y después procuro descifrar. A veces, cuando menos me he preparado para esa lectura, llega y me dice ¿No es cierto que estoy invitada? De pronto, comprendo que es cierto, y comienzo a leer en la poesía. Hasta donde yo me puedo abarcar, no puedo afirmar que estaba preparado para esa recepción. Descifro el aviso y me pongo en marcha. Hasta donde he

podido caminar en la poesía, he comprendido. Después ha vuelto de nuevo la oscuridad, la que produce una visita, la que me deja una imagen. Sin tener tregua y oyendo: Sé que estaba esperando. Creí que era una burla, pero me hacía creer que estaba secretamente protegido en la espera. También me hacía creer que el tiempo era un espacio en la luz.

Lo que ha aumentado mi voracidad dentro de la poesía, desde los Himnos de Orfeo hasta los conjuros de Proust que reaccionan contra el tiempo, desde los cronistas de indias hasta José Martí, es un laberinto elaborado por la araña en la espera de esa visitación.

Lo que más admiro es lo que he llamado *la cantidad hechizada* en la que se logra la sobrenaturaleza, por ejemplo, la visita de Don Quijote a la casa de los duques. Lo que me gusta y sorprende son las inauditas tangencias del mundo de los sentidos, cuando el timbre telefónico me causa la misma sensación que la contemplación de un pulpo en una jarra minoana. O cuando leo en el *Libro de los muertos*, donde aparece la grandeza egipcia en su mayor esplendor poético, que los moradores subterráneos saborean pasteles de azafrán y leo después en el *Diario* de Martí, en las páginas finales, cuando pide un jarro hervido en dulces.

4

Pensar que como otros se han empobrecido, nosotros tenemos que enriquecernos, me parece un enojoso equilibrio de inutilidad. Prefiero pensar que entre nosotros los americanos habían larvas y pedúnculos que esperaban su desarrollo. Por ejemplo, los nuevos ojos de los cronistas de Indias, nuestra fabulación, nuestra innata facultad para hacer simultáneos lo ancestral y lo novedoso, la madurez y lo incipiente, adquieren en nuestros días su visibilidad, su plenitud. *Aquí* va significando para nosotros la unidad planetaria; *ahora*, la liberación del tiempo, el punto que vuela. La novela americana significa para nosotros algo que no es novela ni es americana, sino el relato supravérbo de lo entrevisto, la fiesta del nacimiento de nuevos sentidos. Si no es novela, qué es esto, exclaman. Hacer una obra que fuerce la aceptación, que obligue a que se la traguen como novela.

5

¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebatan, que parezcan que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y por la noche sea milenario. Que le guste la granada, que nunca ha probado, y que le guste la guayaba que prueba todos los días. Que se acerque a las cosas por apetito y que se aleje por repugnancia.

José Lezama Lima.

Julio 1969

(*) Texto publicado en: *La Prensa Literaria*, Managua, el 14 de agosto de 1976, p. 9. Aquí se contienen diversas ideas esenciales desarrolladas por Lezama en algunas entrevistas que le realizaron. Recordemos sus palabras: "Para un alemán una cantata bachiana y un fragmento metafísico sobre el absoluto hegeliano coinciden. Son maneras de penetrar por el ritmo. Pero mi metafísica, si es que eso existe, no busca la razón ni la dialéctica, sino la imagen y el ritmo de esclarecimiento. Un *corsi e ricorsi* entre el apetito y la repugnancia, es mi metafísica, pero en general, prefiero hablar de la imagen y de su punto de partida, usando la frase de Tertuliano. *Es cierto porque es imposible*. El sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía. Es, está, respira. Lo mismo repasa una superficie muy pulimentada, sigue en una ballena, pone huevos de tortuga en el espacio vacío. Lo que pretendo es un hechizamiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte". En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1970, página 34.

Relaciones de Armando [Á]lvarez Bravo. ()*

Lo relacionable se apoya en el tiempo, aunque su visualización lineal sea un espacio que desde allí nos mira con cierta brusquedad desconfiada. Irá abandonando ese perplejo en el tiempo que enlazándose a los cuerpos les presta su desfile y les regala una pertenencia. El tiempo les otorga movimiento como un ciempiés y entonces viene en nuestra b[ú]squeda con una tenaz mirada de reconciliación. Cuando se establece un hilo incandescente al poner la mano sobre un objeto, la ponemos en realidad sobre un invisible polvillo temporal que no está y nos hostiga, que no se oye y nos aconseja un tanto apesadumbrado, llevándonos hacia la terraza donde una sombra viene a cubrir ese desafío temporal de los objetos. El poeta caza en sus dominios cuando relaciona en un tiempo que se ha hecho otra espejeante subjetividad. El halcón y la garza pican el mismo ma[i]z en ese espejo, el tiempo los enmascara y el yo tan cruel como burlón se obstina en diversificarlos.

Parad[ó]jicamente ahora [Á]lvarez Bravo, al renunciar a las ambiciones aparentes, -fatalidad de mucha poesía actual que nace ya despedazada- nos otorga un crescendo de realizaciones en un tiempo que se le va volviendo otro yo. Una polarización cualificada y lenta, una dichosa lentitud que avanza en extrañas y fascinantes progresiones pitagóricas. Este libro es una invitación a las secretas resonancias de las pausas.

La sorpresa en la espera de la tensión de la tela. La urdimbre se va cubriendo de un desfile sin interrupciones ni malquerencias. Así vemos que en el primer poema de *Relaciones*, la tela se colora con el castigo depositado en la tarde, seguido de la permanente reiteración de los nadadores, pero en ambos las letras que se esbozan en la costa son tocadas por las exigencias relatables. La sucesión de los poemas va formando un solo poema, donde la diversidad de los títulos es como una ilustración entre los textos. Un paréntesis temporal para la visualización que sirve de descanso a un oleaje que va desde el mediodía a la cotidiana desesperación del farero. Pero quedarán en la extensión de la tela como manchas verbales impulsadas por la segura rotación de un índice para la oportunidad (secreto innato para el tiempo privilegiado) y el sitio que le corresponde en el desfile a cada palabra.

Con sus amistades que son sus aventuras, [Á]lvarez Bravo muestra una complacencia en perseguir esas palabras hasta perderlas de vista, pero allí con sus nuevos sentidos la memoria las distribuye para otro nacimiento. [É]l

vence esa peligrosidad, espera el movimiento en que desaparecen las palabras para que su memoria tienda de nuevo sus redes.

Buscando con fanática decisión el reverso de las palabras, se llega a las islas Afortunadas, entre los remolinos y la presencia terrenal que se acerca con amistosa curiosidad. El reverso verbal se une con lo otro desconocido. En su hermoso poema *On the water-front*, se desea una nueva oscuridad, la claridad y la oscuridad tienen también la tristeza de su caducidad, otro posible desprendimiento verbal de su armadura amniótica, es decir, un cristal viviente que mantiene sin empañarse los corpúsculos que forman el cuerpo intocable de cada palabra cuando irradia para ser contemplada por el neumata universal.

La misma tierra desconocida que le brinda un paradojal sosiego es la que aviva su nostalgia. Ese extraño residuo de memoria que hay en la nostalgia, despierta con inteligente voluptuosidad su reconocimiento. Va andando por la ciudad que como un despertar va sintiendo cómo surgen las palabras, aprieta entre sus manos una esponja que comienza a darse a conocer por una música insistente. Todo su cuerpo, como otra tela desconocida, siente la llegada de esa única palabra a la escalera de cuarzo de su indetenible metamorfosis.

El sosiego del *inteligere*, la melancolía que oye su más servicial oportunidad, la espera sonriente la noche en su dicha apretada con el cuerpo estelar de las palabras que muestra [Á]lvarez Bravo, no se reiteran con frecuencia en nuestra actual poesía. Una esfera que siente la nostalgia del caracol, un caracol que desea rotar como una esfera, parecen ser sus más cercanos símbolos. Junto con las manos, llenas de ojos, que se hunden en las agallas del pez.

José Lezama Lima.

(*) Texto publicado en *La Gaceta de Cuba* el 28 de diciembre de 1971. Consúltense el libro de Armando Álvarez Bravo: *Relaciones* (Poemas), La Habana, Uneac, 1973.

Alegría en la pintura. ()*

Una muestra de Canet da alegría visitarla y es fiesta juvenil de su color.

Las casas y los tejados de Casablanca constituyen la temática de sus primeras obras. El tren, eje y piedra filosofal de su obra expresiva, recorre todo el pueblo, sube a los tejados e irrumpe en los pescadores como masas de hierro que aplasta y desgarran. Moviéndose de norte a sur por imaginarios railes, movido por la energía del artista y despreciando la lógica de las leyes físicas.

Casablanca ya no es Casablanca. El progreso la desplaza. Sin embargo, su colorido durará mucho más que ella misma. Y como si algo sobrenatural sucediera los carromatos de carbón y los quioscos podrán ser vistos en Caracas y Florencia, sus tejados se confundirán con los de Berlín y Argel. El tren ya dejará de salir de Casablanca, pero su ruta después será mayor, así se elevará veloz por Moscú, O[a]xaca, Pyon[g]yang, Ulan Bator, Par[i]s para finalmente detenerse junto al castillo de Praga.

Un día las águilas negras y rojas cayeron sobre Hanoi, despreciaron el trabajo y la paz de aquel pueblo, entonces el artista, primero que nadie hizo llover oleadas de Metrallas sobre la Habana y París como protesta por el crimen y el genocidio.¹

Los pueblos insultados fueron entonces homenajeados.

La pintura fue protesta.

Grito de hombre desesperado.

Creación violenta en rojos, azules y amarillos.

Planos sin mezcla. Pureza de color en función social.

Nacen las primeras imágenes del Che, bajo su pincel, más aguerrido y guerrillero que nunca[.]²

Con desesperación viola cada día los secretos de la piedra y el metal, pinta con la creencia de que la vida será corta y es necesario ser fecundo.

La belleza surge. El hombre y su mundo toman formas delicadas y sublimes, pero a la vez hirientes.

Las nuevas corrientes le abren campos de acción, campos donde podrá luchar con el color.

Es insaciable, busca nuevas soluciones, no les basta con haber encontrado ya una en la que puede lograr grandes éxitos, sigue estudiando nuevas formas de luz y color...

En fin, la obra continúa, las casas están ahí, tan rojos sus tejados como

siempre, el pintor las observa desde su óculo, sabe que mañana tomarán formas bajo sus manos, sabe que quizás ya no serán rojos, que tal vez el tren salga con retraso o que llueva.

Pinta con mano dura de trabajar hasta que el pincel cae de sus manos. La obra aún no está concluida.

José Lezama Lima.
Ciudad de la Habana 1972.

(*) Se trata de un fragmento escrito para presentar una exposición en La Habana en el año 1972. Texto editado en la revista *Unión* en 1985.

¹ Serie de Litografías Metralla. En Homenaje al pueblo de Viet Nam. Galería de Arte de San Rafael. 1964. La Habana. Exposición Metralla litografías. Galería-taller. Asociación de Grabadores de Cuba. 1967.

² Serie de grabados en metal, cartongrabados. Guerrillero Heroico. Galería de L. Ciudad de La Habana. (1967-1970).

Imagen de América Latina. ()*

Después que la imagen sirvió de impulsión a las más frenéticas o cuidadas expediciones por la *terra incognita*, por la incunábula, tenía que remansarse. Tanto Colón como Marco Polo sufrieron prisión después de sus descubrimientos y aventuras, como si fuera necesario un sosiego impuesto después de la fiebre de la imago. Tal vez gracias a sus prisiones consiguieron una ambivalencia entre lo que realmente habían visto y lo que iban a relatar, como para no quedar presos en la imagen de la que habían partido antes de tocar y reconocer. Hombres de decisiones por las impulsiones de la sangre y de la imagen a la que obedece su sangre, es imprescindible reconocer lo que hay en sus aventuras de una y de otra, o si vemos a las dos entrelazadas, en qué forma la imagen decidió en su sangre aventurera sus riesgos y sus encuentros con los prodigios.

En los últimos años, de Spengler o Toynbee, el tema de las culturas ha sido en extremo seductor, pero las culturas pueden desaparecer sin destruir las imágenes que ellas evaporaron. Si contemplamos una jarra minoana, con motivos marinos o algunos de sus murales, podemos, por la imagen, sentir su vivencia actual, como si aquella cultura estuviese intacta en la actualidad, sin hacernos sentir los 1500 años a. de c. en que se extinguió. Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen. Esta aviva las pavesas del espíritu de las ruinas. La imagen se entrelaza con el mito que está en el umbral de las culturas, las precede y sigue su cortejo fúnebre. Favorece su iniciación y su resurrección.

La conquista y la colonización americana se desenvuelve[n] en maneras muy opuestas a los cauces de la romanidad. Esta era un *corpus*, una fuerza de irradiación histórica que iba dilatando sus contornos históricos, la expresión de un mundo que había alcanzado una plenitud y que estaba convencido de la barbarie que lo rodeaba, aunque, en ocasiones, como sus escarceos por el Oriente, tuviera que pagar con el cambio de sus dioses, de sus creencias, perdiendo por la expansión su fuerza unificada y teniendo que adaptar la máscara de su dualismo imperial en Occidente y en Oriente. Pero todavía en sus conquistas de Inglaterra, Francia y España, la romanidad actuó desde un centro que llegaba a cubrir el contorno de *los bárbaros*. Impuso leyes, puentes, acueductos, carreteras, supersticiones, con un estilo, con una peculiar energía y con la altivez de un gesto inconfundible. Los celtas, los nor-

mandos, los bretones, los druidas, lograron con gran esfuerzo local la supervivencia de su imago ante aquella avalancha de legionarios que desfilaban incesantemente antes de acorralarlos y destruirlos. La gramática latina y la disciplina legionaria peinaban verbos y reducían naturaleza e instintos. Así, se ha podido afirmar que en la raíz de la expresión hispánica está la lucha entre la gramática latina y el celta rebelde. Y en los más grandes escritores nuestros, de Sarmiento a Martí, ese combate perdura con una eficacia que aconseja su permanencia.

Quizá ese ordenamiento, ese *acabado*, como dicen los ceramistas, fue casi obligando a que esas corrientes bárbaras se fueran liberando, como por un nuevo conjuro, frente al cual ya no operaban los antiguos, de esa deglución central. La infinitud del Eros en el Tristán, liberado de la extensión del ojo, de la finitud, del *logos okulos*, la magia coral de los compañeros del rey Arturo, la huella reconocible de la capa volante del Grial frente al tesoro guardado en las entrañas, se levantaban airados frente a la imposición de los antiguos mitos griegos y su secuencia latina. Iban surgiendo nuevos viveros de imágenes, la Provenza re[e]mplaza a Atenas, el Ponto Euxino y las Columnas de Hércules son re[e]mplazadas por Catay o Cipango. El Mediterráneo se abría sobre el Atlántico y los agonizantes naufragos que llegaban a las Azores traían el relato de las nuevas colombras que alejaban el antiguo relato de los buitres sobre las más antiguas fundaciones. Desde el punto de vista del reino de la imagen la pequeña península de Armórica se opone al avance romano con sus fantasmas, brujas y hadas. Y si la imagen, como hemos afirmado, reorganiza y aúna las culturas después de su extinción, la danza de las brujas celtas sobre un puente romano le presta la resistente bruma de la eternidad.

Pero la situación americana en relación con la imagen era antitética de la que ofrecía la Europa ante la conquista romana. El caos hispánico medieval distaba mucho de la unificación. El mundo islámico, la judería, la tendencia a la atomización feudal, la teología a la defensiva de un problematismo meramente temporal, el reojo entre una rudeza innata y una fineza importada por la casa de Borgoña o por los árabes, trasladaban todo problematismo, engendrado por un poder absorbente central y por la resistencia de las fuerzas centrífugas, a una lucha entre el caos, que ya desde luego no era el caos primigenio, cuando el viento rizó las aguas, sino la dispersión histórica buscando una salida entregada al fin por el azar, esto era su verdadera primitividad y lo que hemos llamado el espacio gnóstico la dimensión que en-

gendra el árbol, el espacio que engendra y conoce tal como lo veían los taoístas, la fuerza germinando en el espacio vacío. El imperio incaico, sin puertas de contacto con el imperio romano, actúa sólo como espacio, en su apariencia sus recursos son la inercia y la pasividad, pero dudo que en la civilización romana se ofrezca una imagen tan germinativa como la de Viracocha: rompe la cronología, trae el tiempo de la simultaneidad, crea un hilozoísmo mágico, pues ve en cada piedra un hombre posible o ya transcurrido, forma guerreros con las piedras y después de la victoria los guerreros vuelven a convertirse en piedras. Tiene algo de Hamlet y de Carlomagno, pero es siempre el que llega para reforzar y el que desaparece como un fantasma sin tocar el suelo. Es un Hamlet que no reh[ú]sa llegar en el tiempo oportuno de la ayuda y un Carlomagno que en el tinglado histórico no pesa como la clava carolingia que le entrega a cada uno de los doce pares.

Algunos medievalistas afirman que fue una edad media tardía la que pasó por América, y podemos añadir que con la incorporación de una técnica y con el espíritu fragmentario de una civilización que a medias hemos incorporado, ese medievalismo ha seguido siendo la raíz de la América Latina. Existió entre los primeros pobladores americanos, desde los chichimecas a los incas, una tendencia al imperio, a grandes dimensiones planetarias regidas desde un centro. Sánchez Albornoz ha subrayado que no puede dejar de advertirse en el descubrimiento y conquista de América, la última edad heroica del mundo occidental, el último período de la Edad Media épica.

El cronista de indias lleva la novela de caballería al paisaje. La manera de Bernal Díaz del Castillo revela que leyó y oyó relatos de libros de caballería. El bosque se puebla de hechizos y la flora y la fauna son objeto de reconocimiento en relación con los viejos bestiarios, fabularios y plantas mágicas. Las solanáceas, que eran también llamadas consoladoras, que en la Edad Media se aplican a los endemoniados y posesos, son re[e]mplazadas por la quina, y el mezcal y la coca construyen las más suntuosas catedrales en el aire, pero sin apoyo y sin realidad. Gonzalo Hernández de Oviedo llama dragones a los lagartos. Cada animalillo recién descubierto lleva a los conquistadores al recuerdo de Plinio el Viejo. Primero encuentra la semejanza con prudencia y después la diferencia con los otros animales conocidos en una forma de violento subrayado. El mismo cronista compara las arañas con los gorriones, las abejas con las moscas. En cada animal o planta, los cronistas subrayan sus semejanzas con los que ellos traen en la memoria y en la imagen, y después establecen el rescate por las diferencias. Hablando del

mamey, el mismo cronista subraya que su color es como el de la peraza, “pero más dura algo y espesa”; la guanábana la compara con el melón, pero “por encima tiene unas labores sutiles que parece que señalan escamas”. La imaginación va estableciendo las semejanzas, pero el tacto y la visión logran las particularidades y los nuevos primores. En América, en los primeros años de conquista, la imaginación no fue “la loca de la casa”, sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación.

El hecho de descomponer en imágenes cuanto recibimos sirvió al americano desde la conquista como un resguardo mágico y una seguridad en la elección. Es cierto que recibíamos una resultante, un producto, pero lo derivábamos hacia el prisma de la imagen. Por eso la madurez de la prosa de Cervantes o el refinamiento de los dijes gongorinos marchan acompañados de la aparición de los cronistas de Indias, en los cuales la primitividad de la expresión se une con el refinamiento de la imagen. Se profundiza y se refina en imagen porque al acarreo que se trae de Europa, desde Plinio a los bestiarios, se une con el nuevo henchimiento que traen las nuevas maravillas. La gravitación de la imagen echa raíces desde el principio entre nosotros, la imagen que va hacia el centro de la tierra y que está totalmente liberada de la razón mágica. La imagen producida por ese espacio que conoce, que crea una gnosis, nos cubre como una placenta que conoce, que nos protege del mundo ctónico, de la mortal oscuridad que nos podía destruir antes de tiempo.

Así como Europa, como pudo precisar Vico, ha marchado desde las fábulas a los mitos, en América hemos tenido que ir de los mitos a la imagen. En qué forma la imagen ha creado cultura, en qué espacios esa imagen resultó más suscitante, cuándo la imagen ya no puede ser fabulación ni mito, son preguntas que sólo la poesía y la novela pueden ir contestando. Y sobre todo en qué forma la imagen actuará en la historia, tendrá virtud operante, fuerza traslaticia para que las piedras vuelvan a ser imágenes.

Góngora, para lograr sus dos Soledades parte de Ovidio y sus referencias a Proserpina, al chismoso Ascálafo, y de los descensos de la luna al valle sombrío. Sus bodas de serranas están iluminadas por la aparición del dios Pan por los valles sicilianos. Su perspectiva poética está enmarcada por la tradición grecolatina y el esplendor de la cornucopia barroca de peces y cetreras. Es sólo un espacio iluminado por el fanal de unas bodas, una fulguración que nos hace entrever el frenesí de las danzas de los cabreros y los pastores. La cabra de Amalteia, de rancia tradición, anima con sus saltos astrales

esas danzas. Pero ni el relato ni las descripciones tienen que ver nada con una forma novelable, ni hay la menor posibilidad de que esas *vistas*, pudiéramos decir, abandonen la irradiación metálica de cada una de sus metáforas. Pero en contraste veamos el *Poema heroico*, en honor de San Ignacio de Loyola, del colombiano Domínguez Camargo. Con la extensión más de novela que de poema, Domínguez sigue todas las vicisitudes del santo, desde su nacimiento y bautizo, hasta encaminarse a Roma para obtener el reconocimiento de la orden. Es Domínguez Camargo uno de los más importantes discípulos de Góngora, es un epígono, pero ofrece radicales diferenciaciones con su maestro. Allí donde Góngora intenta una fulguración, una luz para observar las danzas del instante, Domínguez Camargo fragua un relato, el contorno de una vida. Yo diría que a la metáfora gongorina, Domínguez opone una imagen de espacio y desarrollo muy americana. Vossler observaba que en la obra de Góngora no hay paisaje, pero en el poema de Domínguez la decoración de la cornucopia barroca está re[e]mplazada por el bosque y las montañas que rodean la preciosa iglesita de Tunja, al paso que los pastores y las cabras de Góngora saltan en el historiado valle siciliano, siguiendo el compás previo de Homero y de Virgilio, de Teócrito y de Longo.

En sus peregrinaciones por España, Colón llega a la catedral de Zamora, donde se guardan unos exquisitos tapices. Aparecen escenas galantes de damas y guerreros, rodeados de todas las incitaciones provenzales de color y de formas. La galantería, los pájaros y las flores, mezclan el primor de los gestos con la naturaleza más refinada en su esbeltez. Uno de los tapices representa una coronación, la de Tarquino en los primeros años de Roma; el otro representa las guerras de Troya, en este tapiz aparece un barco medieval y un marinero desata las amarras. Por todas partes nobles bizantinos, comerciantes griegos, figuras espléndidas de color. Mientras el caballero avanza hacia la batalla, las damas contemplan desde un balcón el desenvolvimiento de lo que para ellas es como un torneo. Las flores rodean la batalla como en un paso de armas en Provenza. Si después de contemplar esos tapices de la catedral de Zamora leemos algunas páginas del *Diario* de Colón, nos impresiona ese afán de querer convertir la naturaleza en un tapiz, subraya el primor de las aves ligeras que se confunden con las hojas extremadamente matizadas. En la imaginación de Colón saltan los delfines y los sirénidos del Mediterráneo y los juegos poéticos y los torneos guerreros provenzales.

No puede extrañarnos que un italiano, que pasa a España en la época de Carlos V, escriba sobre cosas que nunca vio y se subordine más a la imagi-

nación que hemos llamado siciliana que a la realidad de un paisaje nuevo que no conocía. Su descripción de Cuba sólo se basa en sus recuerdos imaginativos, en las derivaciones de sus lecturas: "Todo es templado de humedad, todo rico en productos auríferos. Sus cuevas, como otras tantas bocas abiertas, desembuchan en el agua de los ríos. Allí hay cavernas horrorosas, hay valles oscuros, hay rocas calcáreas", es decir, son los mismos remolinos, cavernas, ríos, rocas, que su imaginación ha tomado de sus lecturas de Homero a Ovidio y que le sirven para igualar sus imágenes de lo siciliano con un paisaje de veras novedoso, frente al cual su imaginación está desamparada y tiene que buscar esos puntos de apoyo. Así, relata Pedro Mártir de Anglería que un cacique haitiano tenía en sus lagunas un manatí que comía en sus manos y transportaba a hombres y niños en (*sic*) la otra ribera. El cronista ha re[e]mplazado los mares que rodean a la isla por el Mediterráneo y apoyándose en el más leve de los parecidos iguala a un manatí con una sirena. Desgraciadamente pasamos de la ambivalencia y parecido de las imágenes a un furor destructivo inconcebible y hoy el manatí es casi una especie extinta. Mejor hubiera sido para la perdurabilidad de esa especie, mantener la levedad de un error de la imaginación.

La imagen americana se libera presionada por el espacio gnóstico que re[e]mplaza la dimensión por la imagen, tal como en el mundo antiguo el destierro, el cautiverio y la liberación, empiezan a poblar lo estelar y a reaccionar sobre la historia. Las dimensiones colosales alcanzadas por los incas o por los aztecas sólo pueden ser comparadas con el imperio ninivita, los persas o los egipcios en las épocas más significativas de su historia. Ese sentido del espacio seduce desde el principio a los incas; en una de sus más primitivas fábulas, salen por las ventanas de unas peñas que están cerca del Cuzco, por allí salieron cuatro hombres y cuatro mujeres (recuérdense las primeras dinastías chinas, donde aparece la sucesión de hermanos). Salieron por la ventana de en medio, es la ventana real. En la ventana tenían que ver un espacio donde participaban lo estelar y el hombre. En el centro de la ventana aparece un ombligo, que es la ciudad del Cuzco. Ya en esa fábula aparece el espacio creador con su ombligo o centro, la sal, pimienta, las danzas y la alegría. De inmediato, los conquistadores quieren allegar la ventana en la madriguera con la ventana del arca de Noé, pero el hecho de que el inca se considere descendiente de toda la naturaleza, cascadas, coyotes o aves, que lo llevan a una total divinización de todo el mundo exterior, tiene que parecerle indescifrable a los conquistadores, pues ya la vieja imagen que ellos

traen nutrida de infinitas analogías se encuentra con un nuevo espacio que lo desconcierta y lo hace temblar.

Tanto el espacio incaico como el azteca tiene semejanzas, la ventana umbilical de los incas coincide con el *quincunce* de los aztecas, ambos se asemejan a lo que en la era del doctor Kungtse (Confucio) se llamó el camino del medio, entre cielo y tierra. Yáhuar Huacac, séptimo rey de los incas, llamado Lloro Sangre, parece adelantarse al terror de Moctezuma, vive rodeado de presagios, miedos, desconfianzas. Pero Yáhuar logra salvar sus miedos por la aparición de un fantasma, de una imagen, pero lo más curioso es que el príncipe fantasmal se llama Viracocha y el hijo de Yáhuar que es el que lo salva tiene el mismo nombre. Hay una fusión entre el personaje histórico y el mitológico. Pero Moctezuma comienza por decapitar los sueños. Establece en su palacio una especie de oficina para los sueños nefastos. Y todos los que sueñan con la desaparición de su imperio son condenados a muerte.

Lo que hemos llamado la era americana de la imagen tiene como sus mejores signos de expresión los nuevos sentidos del cronista de Indias, el señorío barroco, la rebelión del romanticismo. Ahí la imagen actúa como un *quantos* que se convierte en un *quale* por el hallazgo de un centro y la proporcionada distribución de la energía. El destierro y el cautiverio están en la misma raíz de esas imágenes. El cronista de Indias trae sus imágenes ya hechas y el nuevo paisaje se las resquebraja. El señor barroco comienza su retorcimiento y rebrillos anclado en los fabularios y los mitos grecolatinos, pero muy pronto la incorporación de los elementos fitomorfos y zoomorfos que están en su acecho, lagartos, colibríes, coyotes, ombú, ceiba, hylam-hylam, crean nuevos fabularios que le otorgan una nueva gravitación a su obra. La rebelión romántica entre nosotros es algo más que una ruptura o la simple búsqueda demon[í]aca de otra cosa, por el contrario se avecina y expresa la circunstancia histórica. La rebeldía verbal de los grandes románticos americanos, de Sarmiento a Martí, igualan sus inauguraciones en el lenguaje con sus configuraciones como constructores de pueblos. El romanticismo entre nosotros fusionó a Calímaco y Licofrón con Licurgo y Solón. En la historia de Occidente, el Dante, por ejemplo, después de su gran construcción simbólica verbal, no tuvo jamás un esencial predominio histórico-político en los destinos florentinos. En la historia americana el más grande constructor y renovador del lenguaje que hemos tenido, sin duda alguna José Martí, crea una revolución en la más novedosa fundamentación. La imagen termina por encarnar en la historia, la poesía se hace cántico coral.

Simón Rodríguez le comunica a Bolívar desde su adolescencia el sentido de la grandeza histórica americana a través del imperio incaico. Bolívar, al igual que Napoleón, en su adolescencia estuvo deslumbrado por el general Miranda. Desde Rusia hasta España, domina Miranda el espacio europeo. Bolívar, en sus primeros años de vuelta a Caracas, cree, presionado por Miranda, que con la ayuda de la aristocracia liberal se puede alcanzar la independencia. En esa equívoca dimensión Monteverde destruye a Miranda y se deshace de Bolívar desterrándolo. Pero sucesivos encuentros con Simón Rodríguez, el rousseauniano enamorado del espacio incaico, lo llevan a profundizar y a buscar nuevos elementos étnicos por la extensión del espinazo andino, que desean configurarse. Después de la muerte de Bolívar, Simón Rodríguez sigue sumergido en la dimensión incaica, sabe que la intuición de esa dimensión por Bolívar fue la raíz que hizo posible la independencia, sabe que la profundización de esa dimensión será el esclarecimiento del espacio americano.

La búsqueda de ese centro del espacio americano fue aún más trágica en Simón Rodríguez. En su lucha por encontrar ese centro del inmenso espacio incaico, el quince de los aztecas, es decir, el centro irradiador de las energías del espacio, llegó a la más desmesurada grandeza. Cerca de los ochenta años vemos a Simón Rodríguez rondando el lago Titicaca, rodeado de sus hijos, con su esposa india, viviendo en la más desolada pobreza. En el centro de la historia americana, en el quince del espacio incaico, sigue ganando las más decisivas batallas por la imagen, las secretas pulsaciones de lo invisible hacia la imagen, tan ansiosa de conocimiento como de ser conocida.

José Lezama Lima.

(*) Esta *Imagen de América Latina* aparecería recogida en: *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, siglo XXI editores, 1972, página 462.

*Prólogo.**

Al totalizarse la novela y la poesía americanas, al alcanzar una madurez inicial, la posesión de la crítica alcanzó su perplejo. Hasta ese momento había sido una acompañante dichosa o reprimida, solfeando casi siempre desde el exterior, el desarrollo de la obra de arte. La novela se hizo una suma de todas las artes, desde el folklore a la catedral. Proust lo mismo utilizaba las parodias de la Danza del moscardón o el Coro de las hilanderas, mezclado con los pregones de los verduleros, hechos a la manera gregoriana. La poesía, que había sufrido tantas vicisitudes y fragmentaciones en esta secularidad, entraba y salía de la novela buscando cuerpo, diálogos, entrecruzamientos. Lo relatable ya no era lo descriptivo. La descripción se hacía QUIDI-TARIA, recorrida por las esencias. Las palabras oscilan y pierden su connotación fija. Era un mundo subsecuente al silencio al que había llegado Mallarmé y a la sola palabra a la que había llegado Rimbaud. Lo visual era arrastrado por el tiempo con verdadero frenesí. El cuadrado de papel era reemplazado por el espacio abierto. Lo estelar taoísta volvía a manar sus frutos, con la maliciosa sutileza de la lluvia nocturna.

La crítica tenía pues que comenzar también. Retrocedía un tanto confundida, buscando en el espejo de los valores y lo categorial. No era, como se había pensado con confundida ingenuidad, una trasmutación de valores, era su reemplazo por el vacío acompañado por el HORROR VACUI. El vacío que había o quería sustituir a los valores se hacía de inmediato asfixiante, pesadumbroso, estableciendo una radical diferencia entre la nada de los comienzos, el cuerpo desnudo a la orilla del mar, y el vacío del cansancio, el cuerpo culpable que ya no tiene fuerzas para escoger nuevas culpas. No es la FELIX CULPA, sino el escoger trivial, que no escoge a ciegas, sin sumergir las manos en el tonel caótico del vino.

La crítica del siglo XIX más importante se manifestaba valorativamente. La circunstancia, la sociología y el sicologismo se hacían a través de cánones fijos. La nueva crítica tenía que armarse en otro arsenal o presentarse en el mejor de los casos con la misma desnudez de la creación. Salvo la gran excepción de Baudelaire, ya penetrando, según la expresión de Yeats, en las capas centrales del fuego, en Ingres o Delacroix, en Hugo, en Balzac o en Poe. Mientras que un Sainte Beuve acertaba más con Virgilio que con Stendhal, con Ronsard que con el mismo Baudelaire. La lejanía lo agudiza-

ba en precisiones, lo contemporáneo lo desesperaba. La contribución del presente al pasado lo obnubilaba. La pátina sofrosinaba su visión.

Se iba haciendo un hueco en torno de lo contemporáneo. Ya Rimbaud no tuvo crítico hasta la aparición de Rivi[è]re. Las páginas que le dedicó Mallarmé no son suficientes y motivaron la indignación de Bretón. Tenía siempre al alcance de la mano la redoma de día y la redoma de noche, nos dice Mallarmé, como queriendo vengar a Rimbaud. Que lo contemporáneo no tuviese crítica, principalmente la poesía, era una situación que había que superar con urgencia. La amistad de Eliot, Pound y Joyce, parece en nuestra época haber superado esa posición vacilante y perezosa de la crítica.

Es un momento dichoso alcanzado por la novela y la poesía hispanoamericana. La novela actual se había situado en un amanecer semejante al de los cronistas de Indias. Se descubría el lenguaje y se inventaban las ciudades. La poesía y la novela se volvían furiosas en la búsqueda de la POIESIS, de la creación, en el sentido griego de opuesto a la TECNE, a la manera, al procedimiento, al desarrollo temático. Se instalaba en un volante tiempo punti-forme y en lo que he llamado el espacio gnóstico, es decir, el espacio que conoce y pare, semejante al cielo silencioso de los taoístas. A ese momento de la toma de posesión expresiva americana, corresponde la crítica de Julio Ortega, tan joven como maduro. Tan maduro y tan cercano a la alegría de los comienzos en mitos y canciones.

La mejor poesía y novela americana actual han comenzado por abominar la ingenuidad de la autoctonía y la estereotipada arrogancia de las modas. ¿Por qué surgió en América el fatalismo de la autoctonía? ¿Por qué nos acomplejamos de inferioridad? En los milenios de la cultura occidental jamás surgió esa confusión. Los egipcios, el Oriente, Catay y Cipango, todo contribuyó a esa gran plenitud. Todo lo que convergía al centro germinativo en el espacio vacío, se recibía con alegría. La innegable calidad universal de la poesía y la novela americana se debe a la superación limitadora de la autoctonía y de la tolerancia pasadista.

En una dimensión profunda todo el que intenta vivir el instante lo trasciende. Ese complejo de una solución intermedia, de vivir con vacilación el paso del instante. No era tan sólo el contraste con el instante anterior, sino el desconocimiento de la suma que es en la actualidad toda forma expresiva. El conocimiento de Lautr[é]mont y los surrealistas, unido al endecasílabo quevediano, a la polimetría de las Soledades, es lo que ha provocado mucha de la mejor poesía contemporánea americana. Todos esos nú-

cleos de ganancia han sido precisados por Julio Ortega desde sus comienzos. En sus trabajos críticos ha superado, con una dichosa realización de tiempo, todos los parti-pris de las generaciones anteriores americanas y así ha podido establecer y seguir las formas expresivas más logradas de las últimas promociones.

En la crítica, Julio Ortega se ha salvado de las sirtes de la estilística y el estructuralismo. Abomina de la ciencia literaria, de la filología como clave del gusto. Nunca he comprobado en alguna de sus líneas la palabra sintagma. Ucronía y diacronía no son disfraces para usar en cualquier baile. El ha procurado huir con visible tenacidad de la moda de la crítica. Lucha con nobleza para lograr sus propios órganos de aprehensión.

Su manera crítica se destaca en la revisión de la más significativa poesía peruana a partir de José María Eguren. Sobre poetas tan opuestos como Vallejo y César Moro, logra el espacio donde se insertó su escritura, el misterio de donde partió y regresó su espiral.

Me impresionan sus estudios por la forma de sus aproximaciones. Lee la obra, toma sus notas, revisa anteriores testimonios. Luego establece una suspensión, un retiramiento, como decían los clásicos. Reaparecen las metáforas como encuentros sorpresivos. La imagen abre la puerta y penetra en la sala de baile de la novela. La mirada comienza a ordenar la escritura. Así ha podido unir, como él dice, el aleteo del ave fénix de RAYUELA con la poesía solar de Octavio Paz. Su crítica recorre una metamorfosis paralela con la obra estudiada. Una metamorfosis no en el sueño sino con la lucidez de un metal que absorbe y refracta el corpúsculo solar.

José Lezama Lima

¹ Texto publicado en: *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú*, de Julio Ortega, Lima, ediciones Peisa, 1974, páginas 7-10.

José [Á]ngel Valente:

Un poeta que camina su propia circunstancia. ()*

Un grupo de españoles está más allá, sin dejar de estar más acá de sus fronteras. Como cada palabra se nutre de su contraria, lejanía revela una cercanía profunda, no los límites de un ciego apego. María Zambrano, como J. A. Valente y otros españoles, hace años que han buscado los ventisqueros suizos, tal vez la Alta Engadina, como Nietzsche para su vivir más profundo. Eso les ha dado un extrañamiento, una perspectiva, y también un entranamiento, una facultad para poder tomar de un pasado el germen viviente y actualizarlo o sembrarlo de nuevo. Por haberse liberado del pasado, el tiempo abandona sus vertientes y pasado y presente se igualan por su raíz germinativa.

Las palabras de la tribu de J. A. Valente es libro que tiene una madurez y una juventud. Una juventud madura, *quidditaria* diríamos con los escolásticos, que sabe encontrar y descifrar sus esencias. Encontrar por el intelecto y descifrar por la penetración inefable, por la vía iluminativa. Si Valéry hablaba del joven apasionado que en una aldea de Francia estaba dispuesto a dejarse matar por los versos de Mallarmé, de la misma manera los ensayos críticos y los poemas de Valente parecen estar hechos para ese joven lejano, pero presente en su ausencia ansiosa. Para ello, Valente comienza por hablarnos de la comunicación. Sabe que hay ahí un remolino de confusiones. Donde muchos creen encontrar la comunicación, mejor estaría el pétreo silencio. Valente sabe y precisa lo que es la verdadera comunicación, el silencio que entreabre la almendra de una blancura presente por ausente, el silencio que se articula y ofrece. Cómo detrás de cada palabra hay otra palabra que es la que logra la luz del silencio evidente. De palabra silencio que logra un sonido desconocido, pero que oscila momentáneamente delante de la visión y después va cayendo sobre nosotros como un rocío sobre los huesos.

En nuestra época la comunicación necesita de un constante esclarecimiento. En su función de relación humana no puede ser otra cosa que la unión de la gracia con la caridad. Una mágica ambivalencia y la única respuesta del Eros estelar que actúa sobre nosotros es la caridad.

No creo que en la literatura española de los últimos años haya un libro más esclarecedor que *Las palabras de la tribu*. Un estudioso joven encuentra

en él una incitación constante y las más pulcras respuestas. Un escritor maduro sorprende en ese libro las correspondencias más cercanas a los conjuros y misterios de las palabras délficas, de la plenitud alcanzada por algunos poetas. La primera parte del libro puede considerarse como una introducción a los problemas que plantea la poesía de hoy y la eternidad de la palabra poética. En (*sic*) sonido, el silencio, la nada, la autodestrucción de la palabra y su reaparición en las más extrañas y opuestas latitudes. Es un valiosísimo resumen de todos los riesgos que atraviesa la poesía contemporánea. Cómo la palabra desaparece, se hunde en el silencio, se vuelca sobre la nada y reaparece de nuevo en un silencio que es la otra palabra que, por inesperada, se articula de nuevo y ofrece conexiones en un mundo nuevo. [É] nos demuestra que cuando el poeta pone sus manos en la poesía, un tiempo nuevo aparece, un tiempo que sorprende al poeta, que aparece después que el tiempo se ha borrado. Pero en su esencia, en su mundo *quidditario* nos muestra Valente, en un centro, un omphalo donde todo viene a sorprenderlo, a hacerlo nacer de nuevo, donde todo se ha liberado del acecho del problematismo para mostrar un cumplimiento, una coordinación o contrapunto inesperado. Una nueva causalidad que se renueva constantemente en el tiempo, pero sin ser reconstruible.

Cuando Valente señala la eticidad fundamental de españoles como Cossío, F. Giner de los Ríos, Sanz del Río, parece que busca de nuevo la tradición del bien, la verdad y la belleza, en que se enraízan poetas como A. Machado y J. R. Jiménez. Trata con la inquietud con que pueden tocarse ciertos misterios una forma de ver y actuar que está en la tradición del Soberano Bien. Aun poetas como Baudelaire, Lautr[é]amont o Rimbaud han trabajado dentro del orden de la caridad, de la gracia que se regala y del trabajo que se siembra. Buscaron otra verdad, otro bien, otra belleza, pero en definitiva sólo señalaron la eternidad de la persona. El bien, la verdad y la belleza fluyen como un arca sellada que va mostrando la perennidad del reto. La *terateia* es un continuo, no una excepción. Siempre el hombre al despertar se encuentra con la maravilla del aire y con la tierra incógnita, con la tierra desconocida. Esa eticidad se fundamenta no en el yo, rescate del individuo, sino en un yo universal, en la creencia de raíz religiosa, en una conciencia universal para lo visible y lo invisible, donde los muertos participan también, como creían los egipcios, en la revolución que palpita en la misma raíz de la eternidad.

Valente es uno de los españoles que tienen sus ideas más claras y crea-

doras sobre el pasado y el presente de su país. Todo el que intente acercarse a los poetas más significativos de la España actual ganará puntos de vista sugerentes conociendo sus textos. En un momento donde la confusión desdencional intenta confundirse con el caos creador, nos da él la palabra inicial diamantina. En lo que nos dice parecen oírse siempre las viejas, eternas palabras del Oráculo de Delfos: "Lo bello es lo más justo, la salud lo mejor, obtener lo que se ama es la más dulce prenda para el corazón". Felizmente él no está de vuelta, lo cual en el fondo revela cierto cansancio, sino partiendo de los Alpes suizos o de la llanura castellana, muestra la alegría de adentrarse por todos los caminos.

Al lado de su obra crítica, su obra de poesía, su libro total *Punto cero*. La ceniza y la esperanza. La muerte. Y, por encima, la verdad. El ángel con su espada para penetrar en el hombre, donde está el amor que resiste. Y un temor a la pregunta y a la respuesta. El misterio de la respiración estableciendo las más sutiles distinciones entre los nombres y su sombra vacía. Una palabra que se despereza y echa a andar como un fantasma de cuerpo duro. Con un temblor se aproxima a las cosas y las ve desaparecer, asegurando su despedida, con un roce casi imperceptible. Las despedidas de la muerte cuando estamos con los ojos cerrados. Lo cotidiano y la muerte sin sorpresa, como si fuésemos a una oficina y tomásemos de pronto nuestra caminata, como una nueva evaporación que desconocemos. Echa de nuevo a andar por nuestro barrio, secándolo de su nicho con relámpagos, a Francisco de Quevedo o acude en Roma a la celda donde Miguel de Molinos procuró trazar coordenadas en la nada y en la destrucción. *Sin nudos ni metáforas-seamos*. Como los egipcios que descubren la muerte, pero saben que allí se repite la vida, el trabajo y la otra muerte, ya paz, hasta el sol.

No creo que haya en la España de los últimos veinte años un poeta más en el centro de su espacio germinativo que José [Á]ngel Valente, con la precisión de la ceniza, de la flor y del cuerpo que cae.

José Lezama Lima.

(*) Este texto se publicó en: *Revista de Occidente* (9): 60-61; jul., 1976.

Dos cartas de Lezama a Valente. ()*

La Habana, 1 diciembre 1974

Querido amigo J. A. Valente:

Hace tiempo que no tengo noticias tuyas. Desde que recibí su libro y le mandé una carta en la que le hablaba de la alegría inteligente que produce su lectura, unida a una gravedad que tiene su cultivada raíz terrenal móvil.

Ya allí le agradecía el poema que me dedicó y el poema sobre Miguel de Molinos. Nuestra gran amiga María Zambrano también tiene un ensayo muy bien hecho sobre la *Guía*.

Me llegan noticias de que usted ha publicado una nueva edición de la *Guía*, con prólogo suyo. Le escribo por si fuera posible que usted tuviera la gentileza de enviármela, pues mucho me temo que la que yo tengo no sea completa.

Hace tiempo que no tengo noticias de María Zambrano. ¿Cómo está ella de salud? Dígame que su recuerdo me acompaña siempre.

Como usted recibirá esta carta por Navidad, lo felicito con un gran abrazo. Escríbame y deme noticias tuyas. (...)

Cariños de su amigo

José Lezama Lima

La Habana, julio, 1975

Mi querido amigo J. A. Valente:

Por María [Zambrano] a veces tengo noticias tuyas, como María a veces tiene noticias mías por usted. La nota que le prometí sobre sus ensayos —después usted hizo referencia a la poesía— está en promesa que se va a cumplir. Me sucedió que leí el excelente libro de ensayos *Las palabras de la tribu*, y después leí su espléndido libro de poesía, y se mezcló todo, la crítica con la creación, pero quedó de todo ello unas seis o siete páginas que le enviaré.

La *Guía espiritual*, que usted tuvo la gentileza de enviarme, fue decomisada, según comunicación que recibí. Parece que, al leer la palabra espiri-

tual, se entendió que hacía referencia a la metapsíquica, vulgo espiritismo, y que era una obra para los numerosos discípulos de Allan Kurden. Ya ve usted que Molinos sigue ganando batallas, se aniquila o lo aniquilan.

Yo tengo la obra en otra edición, no muy buena, que leí hace muchos años. ¿Le gustó mi poesía sobre María?

^brazos muchos

José Lezama Lima

(*) Publicadas en *Voces*, Barcelona, número 2, Montesinos Editor, página 31. Véase el epistolario de José Ángel Valente dirigido a Lezama en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, edición de Iván González Cruz, ed. cit., pp. 791-796.

Títulos publicados:

JOSÉ LEZAMA LIMA:

La Habana.

PEDRO AULLÓN DE HARO:

La obra poética de Gil de Biedma.

JEAN PAUL RICHTER:

Introducción a la Estética.

CONSUELO GARCÍA GALLARÍN:

Vocabulario temático de Pío Baroja.

ELENA M. MARTÍNEZ:

Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector.

PEDRO AULLÓN DE HARO:

Teoría del Ensayo.

ANTONIO DEL REY BRIONES:

La novela de Ramón Gómez de la Serna.

MARIANO LÓPEZ LÓPEZ:

El mito en cinco escritores de posguerra.

ANTONIO MARTÍNEZ HERRARTE:

Ana María Fagundo: Texto y contexto de su poesía.

PALOMA LAPUERTA AMIGO:

La poesía de Félix Grande.

CARLOS JAVIER MORALES:

La poética de José Martí y su contexto.

EMILIO E. DE TORRE GRACIA:

Proel (Santander, 1944-1959): revista de poesía/revista de compromiso.

JAVIER MEDINA LÓPEZ:

El español de América y Canarias desde una perspectiva histórica.

KARL C. F. KRAUSE:

Compendio de Estética.

FRIEDRICH SCHILLER:

Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental.

ROSARIO REXACH:

Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda.

GEORG HENRIK VON WRIGHT:

El espacio de la razón.
(Ensayos filosóficos.)

JOSÉ MASCARAQUE DÍAZ-MINGO:

Tras las huellas perdidas de lo sagrado.

SEVERO SARDUY:

Cartas.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA Y

JULIO PEÑATE RIVERO (EDITS.):
Exito de ventas y calidad literaria.
IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-seller.

WALTHER L. BERNECKER, JOSÉ M. LÓPEZ

DE ABIADA Y GUSTAV SIEBENMANN:

El peso del pasado: Percepciones de América y V Centenario.

JUAN W. BAHK:

Surrealismo y Budismo Zen.
Convergencias y divergencias.
Estudio de literatura comparada y Antología de poesía Zen de China, Corea y Japón.

MARÍA DEL CARMEN ARTIGAS:

Antología sefaradí: 1492-1700.
Respuesta literaria de los hebreos españoles a la expulsión de 1942.

MARIELA A. GUTIÉRREZ:

Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística.

IRENE ANDRES-SUÁREZ, J. M. LÓPEZ DE

ABIADA Y PEDRO RAMÍREZ MOLAS:

El teatro dentro del teatro:
Cervantes, Lope, Tirso y Calderón.

LAURA A. CHESAK:

José Donoso. Escritura y subversión del significado

ENRIQUE PÉREZ-CISNEROS:

En torno al "98" cubano

JOSÉ L. VILLACAÑAS BERLANGA:

Narcisismo y objetividad.

Un ensayo sobre Hölderlin.

CONCEPCIÓN REVERTE:

Fuentes europeas. Vanguardias
hispanoamericanas.

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ:

Poetas contemporáneos de
España e Hispanoamérica.

JOSÉ LEZAMA LIMA:

Cartas a Eloísa y otra
correspondencia.

RAMIRO LAGOS:

Ensayos surgentes e insurgentes.

CIRILO FLÓREZ y

MAXIMILIANO HERNÁNDEZ (Edits.):

Literatura y Política en la época
de Weimar.

IRENE ANDRÉS-SUÁREZ (editora):

Mestizaje y disolución de generos
en la literatura hispánica
contemporánea.

ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ:

Sansón Nazareno (ed. crítica de
María del Carmen Artigas).

RAQUEL ROMEU:

Voces de mujeres en las letras
cubanas.

G. ARETA, H. LE CORRE, M. SUÁREZ y
D. VIVES (editores):

Poesía hispanoamericana: ritmo(s)
/ métrica(s) / ruptura(§).

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA y

AUGUSTA LÓPEZ BERNASOCCHI

(editores):

Territorio Reverte. Ensayos sobre
la obra de Arturo Pérez-Reverte.

JOSÉ LEZAMA LIMA:

La posibilidad infinita

Archivo de José Lezama Lima

José Lezama Lima, uno de los escritores más trascendentes de la literatura del siglo XX, se nos revela aquí desde una dimensión hasta ahora desconocida. Por vez primera podremos acercarnos al fascinante proceso creador de este pensador poético con la publicación de *La posibilidad infinita*, libro que recoge su Cuaderno de Apuntes inédito, comprendido entre los años 1939-1958, así como otros significativos textos, muchos de ellos olvidados o enterrados en el propio archivo de su autor.

Aquí está el poeta, el ensayista, el narrador, en fin, un instante de la biografía literaria de un hombre que hizo del arte un nuevo reino para vivir en la verdad de la cultura y la plenitud de la libertad. Escritor *inusitado* según el parecer de Luis Cernuda, creador de un *creciente asombro* y *deslumbramiento* como lo vio siempre Octavio Paz, o reconocido por Julio Cortázar como un *inmenso poema*, José Lezama Lima encarna una desafiante vocación integradora por sumar el universo de Oriente y Occidente en la búsqueda y descubrimiento de otro lenguaje.

Su obra constituye un acontecimiento en la historia de la expresión poética, un testimonio imperecedero de la grandeza y razón de la escritura que habita el tiempo de la palabra originando en sus lectores ese espíritu que otra vez vive, funda y acompaña.

Iván González Cruz. (La Habana, 1967). Licenciado en Teatrología y Dramaturgia (1991). Fue profesor de la Cátedra de Estudios Cubanos del Instituto Superior de Arte de Cuba (1991-1996). Fundó y dirigió las revistas culturales cubanas *Albur* (1987-1992) y *Credo* (1993-1994). Es autor de la novela *El signo de Jade* (La Habana-México, 1995). Ha publicado los siguientes libros de investigaciones sobre textos inéditos de José Lezama Lima: *Fascinación de la memoria* (La Habana-Madrid, 1994); *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (Madrid, 1998). Recientemente publicó en la Biblioteca Filosófica de ediciones del Orto el volumen *Lezama Lima* (Madrid, 1999). Es coautor, junto a Diana María Ivizate González, de la edición del *Álbum de los amigos* de José Lezama Lima (Valencia, 1999). En la actualidad tiene en proceso de publicación *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*.

ISBN 84-7962-172-9



9 788479 621728