

Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

RESUMEN

La espacialidad es una de las características de la poesía de José Lezama, y uno de sus componentes es el orfismo, tal y como está explicado en su ensayo “Introducción a los vasos órficos”. Apoyándonos en su teoría, en este artículo se revisan sus libros poéticos a la luz de estas ideas y se desarrolla cómo el autor lo convierte en parte sustancial del itinerario poético iniciado con Muerte de Narciso.

Palabras clave: Poesía cubana, Lezama Lima, orfismo

ABSTRACT

The spatiality is one characteristic of the poetry of José Lezama, and one of its components is Orphism, as explained in his essay “Introducción a los vasos órficos” Building on his theory, this article reviews his books of poetry in the light of these ideas and develops how the author makes substantial part of the poetic journey started with Muerte de Narciso.

Keywords: Cuban Poetry, Lezama Lima, Orphism

Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

El espacio es el lugar de la imaginación. Ya lo supieron ver los poetas de lengua española a partir de Rubén Darío y desde luego los cultivadores tardíos del modernismo, cuya poesía no se puede entender sin el proceso que la imaginación ejerce en los ámbitos poéticos. Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio*, insiste en la importancia de la “determinación fenomenológica de las imágenes” (9), que se ejercitan en un espacio y que impulsan una acción singular y efímera en otros espíritus a partir de una conciencia individual que emana del poeta. Ello es muy visible en la poesía de José Lezama Lima (1910-1976), pues incluso en el momento inicial de su andadura, no deja de proyectar las imágenes de forma espacial y acumulativa. Se puede decir que en toda su obra, la espacialidad es uno de los elementos que procesa con más precisión, siempre concatenada con la materialidad lingüística de las palabras, hasta el punto de convertirse en uno de sus atributos poéticos y devenir en parte sustancial de su concepción literaria. Ha sido muy repetido que los primeros versos de *Muerte de Narciso* marcan de especial modo esa apertura a un espacio de encantamiento: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo / envolviendo los labios que pasaban / entre labios y vuelos desligados” (Lezama, *Poesía completa* 13)¹, pues no hay duda de que la imaginación traza en esos versos un espacio de escritura, y las palabras delimitan su sentido dentro de la creación del poeta, “se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje” (22), como enfatiza Bachelard respecto a las imágenes poéticas. Y en este sentido del diseño del espacio y del uso adherente del lenguaje, nadie más imprevisible para el lector que Lezama, pues la suya es una imaginación productora por antonomasia de imágenes, en el sentido casi físico o táctil del término, o para seguir su propia terminología, productora de un encadenamiento de metáforas que logran en su finalidad la gran extensión de la *imago*. Y ésta siempre cobra vida en un espacio. Claro que en la concepción del poeta cubano no se tratará siempre de los “espacios felices” de los que habla el estudioso francés, esos espacios de posesión en los que el poeta se guarece frente a fuerzas enemigas, enardecido su peculiaridad, aunque advirtamos también en esos espacios lezamianos algo sustancial e imaginariamente vivido. No se puede entrar tampoco a valorarlos con el calificativo de espacio hostil, sino, más bien, se trata de

¹ Uno de los primeros en señalarlo fue Cintio Vitier en la conferencia incluida en *Lo cubano en la poesía* donde advierte que “es el verso más sorprendente con que haya empezado jamás un cubano un poema, el inicio lejanísimo y sin embargo familiar de su primer cuaderno [al conseguir] Un tiempo original, es decir, una verdadero principio” (438).

un espacio pleno de una peculiar concepción que, en su ambiguo diseño, se muestra impregnado por su concepción mítica y órfica del mundo. Una concepción que condecía bien con su raíz católica pues el orfismo estuvo presente los escritos de Platón y en los del cristianismo. Vigente como creencia religiosa desde el siglo VI al II a. C., nacida en el oriente, atribuida a la autoridad del cantor mítico Orfeo, y apoyada en los misterios, subrayaba la revelación frente a la razón, promoviendo una reforma religiosa dentro del culto tradicional de Dionisos, y en franca oposición al vitalismo de la concepción griega, pues los órficos introducen el concepto de culpa y enfatizan la doctrina del alma frente a la materia siempre en beligerancia. Por ello el orfismo, articulado a partir del mito, es doctrina dualista que promociona un principio del bien, divino e inmortal, el alma, relacionada con Dioniso, y frente a él el elemento titánico o cuerpo, relacionado con los Titanes. Para sus seguidores el alma está clausurada en el cuerpo como castigo al crimen de los Titanes que despedazaron y devoraron a Dioniso, hijo de Zeus y Perséfone. El cuerpo es, entonces, el principio mortal, y el alma debe liberarse de él consiguiendo el perdón de los dioses para acceder al estado divino, mediante la participación en los ritos báquicos y a través de una vida de purificación. Es importante entre los adeptos el llevar una vida ascética, de sacrificios y plegarias para expiar las culpas y así evitar los castigos en el Hades, del que, con ese modo de conducta, se puede retornar. No otra cosa explicó Platón al respecto cuando se planteó la permanencia de los muertos en ese lugar, al decir: “Y examinémoslo de este modo: si es que están en el Hades las almas de las personas que han muerto o no. Y es que hay un antiguo relato, que me viene a la mente, según el cual están allí habiendo ido desde aquí, pero de nuevo vuelven y nacen de los muertos” (Bernabé 84)¹. De este modo, la religión órfica propone la liberación de la cárcel del cuerpo, que es algo que adoptarán otras religiones, muy en especial la doctrina cristiana. Pero la idea central y decisiva de esta creencia reside en liberar lo divino en el hombre y provocar su faceta generadora que está unida al pasaje por el tránsito de la oscuridad, a través del proceso de la noche. Y como se puede observar en el texto de Platón anteriormente citado, no sólo la noche, sino los mismos muertos, vinculados a las sombras, son propiciadores y generadores, tal y como lo consiguió Orfeo en su descenso al Hades, pues supone vencer el tiempo, conocer el destino y asumirlo, aunque también sopesar la reversibilidad del ciclo vida-muerte.

En varios de los textos de *La cantidad hechizada* (1970) Lezama traza su concepto de la poesía y, en el aspecto que nos ocupa, nos lo ofrece desarrollado en su ensayo “Introducción a los vasos órficos” (*Obras completas*

¹ La cita viene del Fedón y en la referencia se indica que Platón, cuando alude a un “antiguo relato” o “relato sagrado” se refiere a la poesía órfica sobre el más allá.

853-863), donde con gran pasión traza los momentos fundamentales de la historia de los órficos y toda una serie de aspectos de esta religión, que sin duda ha venido a incorporarse y asimilarse a su concepción poética. Algunas ideas merecen ser revisadas porque, como no podría ser de otra manera, Lezama selecciona aspectos que tienen que ver con su concepción del mundo, lo que viene a ser también su concepto de la poesía como su explicación y sustancia. Es el caso de la percepción del ámbito exterior, por parte de los órficos, como espacio sacralizado, o para decirlo con palabras del autor cubano, la creencia de que los adeptos viven en “la plenitud del *hierus logos*, es decir, en un mundo de total alcance religioso” (853), en el que todo es sagrado y el hombre trasiega en una comunicación entre la vida y la muerte, por lo que se produce una superación de la limitación de lo temporal. Así también, junto a los vivos, los muertos cobran vida, dice Lezama, si se corresponde con los cantos apropiados al espacio de los muertos, en lo que no estaba muy lejos de la opinión de Platón citada más arriba. Es evidente que la referencia al canto, que propicia la similitud entre Orfeo y el poeta, traza el puente para construir su cosmovisión. Muy pronto, en los primeros párrafos de su ensayo, apuntala otro de los conceptos fundamentales en esta práctica: la noche. Frente a los misterios eleusinos que llevan implícitos la búsqueda de la luz, pues se basan en el mito de Demeter, en cambio “el orfismo ha escogido la Noche, majestuosa guardiana del huevo órfico o plateado” (854), elemento generatriz, un Eros Urano que busca la fusión de lo celeste y lo terrestre. Esta fusión que Lezama procesa en su concepción poética en la que la generación o la creación es un concepto insistente, la encuentra, nos dice, en un himno órfico que aconsejaba huir del olvido y buscar el lago de la Memoria. Con ello se enuncia otro de los elementos que para Lezama forman parte del proceso creativo: el esfuerzo de la memoria, o lo que él llama “anagnórisis”. Por eso resulta fundamental que nos recuerde que en un “Himno a la noche” de los órficos “aparece ésta como la generatriz, fuente del universo” (856), pues busca la luz entre los muertos, dando el ser sin cesar a elementos creativos. Frente a esa noche fecundadora y fecundante, Lezama coloca el polo opuesto: frente al dinamismo órfico, la noche del filósofo Parménides, que constituiría el Uno continuo, eterno y homogéneo que, aún en su plenitud, no daría lugar a ninguna fecundación.

Un recuerdo obligado surge rápidamente en su texto, los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke (1875-1926), un autor que Lezama admiraba y del que poseía varios libros en su biblioteca¹. La alusión a los *Sonetos a*

¹ Entre los libros de su biblioteca, hoy en la Biblioteca Nacional José Martí, se contaban algunos títulos de Rilke, que valoraba especialmente, pues en algunos casos hay anotaciones y firmas: *Las elegías de Duino*. México: Ed. Centauro, 1945, 110 p [Siglas y firma de José Lezama Lima, oct. 1945, Subrayado, marcado y con anotaciones]; *Sonetos*

Orfeo (857) propicia también la interpretación metapoética, según la cual Orfeo es el poeta que va al Hades en busca de Eurídice, emblema de la poesía¹, y por tanto traza la línea desde lo visible a lo invisible. No de otro modo puede explicarse la descripción pormenorizada por parte de Lezama del vaso órfico del museo de Nápoles, que es el que destaca contempló el poeta Rilke, para aludir a una serie de aspectos de los ritos, en este caso el misterio mayor eleusino (858), para concluir con una frase iluminadora: “Todo nuevo saber, utilizando sentencias de los coros eleusinos, ha brotado siempre de la fértil oscuridad”, porque “En medio de los inmensos procesionales eleusinos, atravesados por las canciones órficas, surge al final la consagración de la espiga de trigo. ‘Ha sido hecho, será hecho, es hecho’. Demeter sonríe, del mundo subterráneo, de la oscuridad fértil ha brotado un nuevo saber” (860), palabras en las cuales está implícita la poética creativa en la que se afianzó Lezama y llega a erigir en su poesía. Por ello no extraña la insistencia en que la religión órfica implica un renacimiento: “El *es* órfico sigue el reto de las estaciones, muere y renace” frente al ser inmóvil de Parménides (861). Conceptos que como bien sabemos estarán procesados y religados a su concepción católica del mundo, pues ese renacimiento lo entenderá Lezama como antecedente de la resurrección cristiana².

Este concepto de la noche generatriz, de la anagnórisis como propia a *Orfeo*. Madrid: Ediciones Rialp, [s.a], 151 p [Firmado por José Lezama Lima]; *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Eds. Alpe, 1953, 95 p. [Firmado por María Luisa Bautista, 1954]; *Cartas a Rodin*. Buenos Aires: Eds. Archipiélago, 1946, 185 p. [Firmado por José Lezama Lima]. Estudios y biografía de Rilke: Battistessa, Angel J. *Rainer Maria Rilke: itinerario y estilo*. Buenos Aires: Editorial Allantay, 1950 186 p. [Firmado por José Lezama Lima]; Maurice Betz. *Rilke Vivant: souvenirs, lettres, entretiens*. París: Editions Emile-Paul Freres, 1937, 281 p. [Dedicado a José Lezama Lima (firma ilegible), La Habana, 15 de junio de 1942]; Lou Albert-Lasard. *Une image de Rilke*. París: Mercure de France, 1953, 248 p.

¹ Alina Camacho-Gingerich revisa el elemento órfico como uno de los elementos de su sistema poético, glosando el ensayo que citamos y destacando el carácter germinativo de la noche y la conexión con los sonetos de Rilke, en los que como en la poesía del cubano, “la vida y la muerte son el anverso y el reverso de la misma moneda. Por la imagen la ausencia se hace presencia” (48).

² Los paralelismos y similitudes no se ven hoy tan próximos, pues como dice Miguel Herrero de Jáuregui, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*,

Diversas corrientes filosóficas y religiosas mantienen ideas parejas a las expresadas en los poemas órficos, o elementos rituales y literarios muy parecidos, bajo otros nombres de similar efecto y autoridad que el de Orfeo, y no pocas veces el orfismo se integra con estas tradiciones en un caudal común” (85).

Véase también el apartado “El orfismo a la luz de los textos cristianos” donde apunta algunos paralelismos sobre todo en la suerte del alma después de la muerte (345-351).

ciadora del encuentro y del renacimiento del ser como resurrección, son conceptos básicos que se advierten fundadores de su poética. En otro de los ensayos de *La cantidad hechizada*, “Confluencias”, desarrolla el concepto de la noche de forma personal y a la vez inspirada en esa creencia órfica: “Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento” (*Obras completas* 1209), como si la presencia de la noche alcanzara para él la significación de una presencia física, cargada de un sentido especial, reverencial, implícito en el terror infantil pero también como el neófito que percibe estímulos y amenazas en su descenso al Hades y siempre en un fondo marino, (“Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies” y “Apoyaba la cabeza en un oleaje que llegaba hasta mí en un fruncimiento de una levedad inapresable”). Y es que la noche es para el poeta cubano siempre insular y su espacio no puede desasirse de la isla, ese concepto fundador de la insularidad que tanto le preocupó en la época del “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), donde el joven Lezama pregunta al poeta español por ciertos elementos de sensibilidad “que nos hagan pensar en la posibilidad del insularismo” (*Obras Completas* 46) y que más adelante define como “una clase, una forma de sensibilidad individualísima que puede convenir a cualquier otro tipo de sensibilidad” (48). Una sensibilidad, o una identidad cubana, el insularismo, que convertida en mito o imagen, en su máxima dimensión, se religaría como una manera de integrarse en el mundo, de entenderlo y procesarlo sin temor de una disociación de lo universal. Así esta percepción de la espacialidad que relacionará a la isla de Cuba a través del mito de lo insular, y combinada con elementos como el orfismo, terminará gravitando en una poética que asumirá en toda su obra.

Pero en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” no se aprecian todavía los matices que el espacio generador concita, todavía es un concepto, una idea posible, realizable, pero sin los aditamentos que se advierten en el espacio nocturno de “Confluencias”, ensayo en el que son tantas las percepciones y los matices de esa personificación que no se puede dudar que el poeta lo transfigura al modo de una gravitación del alma por lo sagrado:

La inmensa piel de la noche me dejaba innumerables sentidos para innumerables comprobaciones. El perro que durante el día había pasado muchas veces por mi lado sin haberme fijado en él, ahora, durante la noche, está a mi lado como adormecido, y es entonces cuando lo miro con la mayor fijeza. Compruebo el fruncimiento de su piel, cómo mueve el rabo y las patas queriendo apartar moscas inexistentes. Ladra dormido y enseña los dientes colérico. En la noche tiene enemigos invisibles que continúan fastidiándolo. Sus reacciones coléricas anteriores no dependen del homólogo de sus motivaciones diurnas. No depende en la noche de

motivaciones, sino, sin saberlo, esta engendrando innumerables motivaciones en la piel de la noche que me cubre (*Obras completas* 1209).

No es por eso sorprendente que el siguiente paso sea la percepción de la corporalidad de la mano y el encuentro con la otra (“La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano”, 1209), lo que terminará encadenando la acción al descubrimiento del nombre y del lenguaje (“el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba” (1211) porque “Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna” (1211). La palabra se concibe como germen emanado de la noche, de procedencia estelar y milagrosa, pero a la vez constituida con un aditamento físico, promovida por el cuerpo y a la vez tendiente al henchimiento de lo espacial, pues toda palabra aunque comunica y participa en el verbo universal, une lo visible y lo invisible, y acaba engendrando la participación humana en lo que Lezama llama la “infinita posibilidad reconocible” (1212). Prueba de lo obsesivo del motivo desarrollado en este ensayo es la versión en verso que aparece en uno de los poemas de sus últimos años “Los fragmentos de la noche” (*Poesía completa* 485-487) de 1972, que parece ser de nuevo la expresión poetizada de esas vivencias infantiles.

Su primera colección de poemas, *Enemigo rumor* (1941) siguiendo la estela de la poesía del siglo XX, es recurrentemente metapoética, el poeta habla constantemente de la poesía como necesidad y hallazgo, y muchos son los poemas que hacen referencia al hacer o al modo de concebir la relación del poeta con su objeto. Dice Guillermo Sucre que, en este libro, Lezama se enfrenta “a la experiencia poética como un reto, o una prueba; también como a un espacio abierto (gnóstico, diría él) cuyos signos son la metamorfosis, la diversidad, la yuxtaposición” (195). Por ello hay poemas en los que se hace referencia a esta relación y también otros en los que la concepción espacial resulta evidente y se trazan con imágenes que llevan implícito el ordenamiento espacial. El apartado primero del libro, “Filosofía del clavel”, de evidentes ecos juanramonianos que luego matizará y cargará de un intencionado sentido al hablar en el segundo de los poemas incluidos de “la posesión del clavel” (*Poesía completa* 24), comienza con la queja de “Ah, que tú escapes” para marcar la dificultad del asimiento de lo poético, pero esa enumeración que aparece en el breve poema ya está concebida como ordenamiento espacial: “cuando en una misma agua discursiva / se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos: antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados” (23), unos versos en los que tenemos ya esbozados dos elementos: la sorpresa y el temor ante ese “enemigo rumor” poético y la concepción espacial analógica bien expresada en “Rueda el cielo”, el segundo poema incluido, en el que la espacialidad celeste se superpone con el otro cielo terrenal, acotado y temporal: “Rueda

el cielo / sobre la extraña flor de este cielo, / de esta flor, / única cárcel: / corona sin ruido” (24). Pero esta espacialidad, que parece dotada de luminosa presencia, va a matizarse enseguida y adquirir nuevas connotaciones, la invadirán la sombra y la oscuridad, ya no será el locus amoenus heredado sino un lugar propio, matizado por nuevas percepciones. Me refiero a “Una oscura pradera me convida”, un poema que a la vez que remite a una larga tradición literaria, porque en suma no se trata más que del desarrollo del famoso tópico del lugar placentero al cuerpo y al alma, a la vez se modula con nuevos aditamentos, se visualiza “una oscura pradera”, que ya no es la pradera en su contextura física, amable a los sentidos, es la pradera oscura que trae connotaciones de ensueño y de muerte, de retorno del Hades, el mundo de los muertos, del que se vuelve para erigir el propio mundo creado: “Una oscura pradera me convida, / sus manteles estables y ceñidos, / giran en mí, en mi balcón se aduermen” (25). Como se puede observar, grandes concomitancias existen entre este poema y lo expresado por el propio Lezama en su ensayo “Confluencias”. Se trata del sueño como correlato de la muerte, y esa percepción es del todo espacial en estos versos:

Dominan su extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada.
[...]
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.
Una oscura pradera va pasando.
Entre los dos, viento o fino papel,
el viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan (26).

Resulta claro que ese espacio no es tanto el espacio heredado de poesía clásica y procesado por la poesía cristiana, es decir, la pradera como símbolo celeste o lugar en el que emanan todos los dones para el hombre creyente, ahora se trata de una pradera oscura, que flota en las sombras de la noche y del Hades, de la que se ha podido retornar, y mediante el mecanismo de la memoria se intenta expresar el momento productivo. Un sentido parecido con un asidero mitológico lo encontramos en el “Discurso para despertar a las hilanderas”, porque estas hilanderas son las Parcas, que hi-

lan, miden y cortan la vida de los hombres. El espacio es contemplado con especial impasibilidad, a pesar de que la muerte se introduce al principio del poema. Y es que ya, asumiendo su poética, la muerte es generadora, porque tiene siempre su contrapartida en la resurrección. No son sus protagonistas las del célebre cuadro “Las hilanderas” de Velázquez, que reproducen la fábula de Aracné, sino que se trata de nuevo de un espacio que se aprehende con imágenes míticas muy similares a las que aparecen en “Muerte de Narciso”: “Allí despierta, peina o recorre —convulsa se adormece, / suave de torres— verde cabellera, silla de marfil”. O también: “Oro peinado, peine mojado en aguamar / de risa en las salinas, en el no oído / nardo despierto en cabeceo arenoso” (27); todas ellas constituyen un despliegue de imágenes creativas que se encadenan o se enhebran, “hilo tras hilo hasta el cartílago de la más fría anémona” (29). Aquí se percibe, ya con solidez, que Lezama concibe la palabra gravitando en el espacio. Sabor y textura de la palabra que produce sorpresas en su frotamiento inesperado, porque su poesía se conforma por el roce físico de las palabras más que de sonoridad rítmica. Una palabra roza con otra. A veces no tiene que ver con la otra, pero así se produce la sorpresa, se forman las imágenes ganadas. Por eso el lector debe dejarse llevar por lo que podemos llamar el hechizo de la palabra ejercida en la concatenación lingüística. Y con esa directriz de nuevo estamos ante un espacio en el que el sueño o la muerte se asumen o se superan. Un matiz más se percibe en el poema “Queda de ceniza” con soterrado homenaje a Quevedo, donde la persecución del cuerpo enemigo y su resistencia se vuelve implacable recurrencia, tanto que llega a plantear la formación de “un oscuro dominio impenetrable” (43), para finalizar con la exaltación de la noche creativa:

Pero la nostalgia de esta noche crecida
entre dos ríos breves, levemente impulsados,
es algo más que un fruncimiento de interpretación venturosa,
es un polvo que la noche propaga con manchas agrandadas,
o una arena incontenible que detiene tus paseos y tus últimas voces
al borde mismo de la noche extendida de una boca a otra boca (45)

El apartado segundo del libro *Enemigo rumor*, “Sonetos infieles”, realiza una nueva aportación a este sentido pues aunque parte de la figura de la Virgen, imagen luminosa y colorida, las sombras se prodigan, como complementarias de la vida, así frente a “los ángeles permanecen o se esconden, / ya que tú oíste a la luz causada”, irrumpe la contrapartida: “y sombras buscan deseado dueño / ¿Y si al morir no nos acuden alas?” (48). También en este apartado varios poemas tocan temas de muerte y sueño: “Su sueño toca”, “Fácil sueño”, “Breve sueño”, “Pez nocturno”, “Cifra de

muerte” o centrados en temas diversos también los desarrollan desde sus comienzos como “Melodía” o “Primera luz” (47-57). En todos ellos se insiste en el poder de los contrarios, en cómo de la oscuridad se genera la luz, la productividad, la generación de lo nuevo.

En la concepción poética de Lezama el hombre, vale decir el poeta, se integra en el cosmos, y ese cosmos asumible es la isla, Cuba, ya vista como mito, como espacio creativo, en una imagen recurrente de su poesía, así en otro poema de este primer libro, “Como un barco”, los primeros versos hacen alusión a que “Llamadas voces corrían por el canto del cielo / bordeando de los dedos de las islas” (39) e igualmente en *Muerte de Narciso* ya se rememoró un espacio parecido: “Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas (14). Pero va a ser en “Noche insular: Jardines invisibles” (86-92) donde este espacio se muestre en su plenitud, marcado por su carácter creativo, la noche gnóstica inspirada en el supremo rito órfico del descenso al Hades. Son espacios plenos y creados que empiezan a describirse en su dinamismo (“Su vago verde gira / en la estación más breve del rocío” 86-87) en la aparición de cosas y seres surgidos de la sombra, en el trasfondo del amanecer el mundo se despereza, las ventanas resaltadas en los versos son conectores y posibles enlaces a los sueños. No se trata, claro está, de ningún espacio realista, Lezama no lo busca, lo que persigue es lo que llama la sobrenaturalidad, pues, como ya hace tiempo dijo Guillermo Sucre, su imagen “no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla. Así, la literatura llega a ser un principio de libertad creadora frente a todo determinismo de la realidad” (*La máscara* 182). Es un espacio productivo en el que las cosas se amontonan a la percepción del contemplador. Por eso también Cintio Vitier explicó al respecto de este poema que “se apodera de la inspiración nocturna cubana y a partir de ese apoderamiento trabaja con absoluta libertad, obedeciendo sólo a las leyes musicales de su creación” (*Lo cubano* 447). La imagen poderosa del vuelo del halcón que “extiende su amarillo helado” tiene que ver en su simbología, con lo solar y lo diurno, es elemento ascensional e indica una señal de victoria (Chevalier/Gheerbrant, 552), por eso: “Ofreciendo a la brisa sus torneos, / el halcón remueve la ofrenda de su llama, / su amarillo helado”, y justamente porque la luz es ganada, es llama generadora surgida de la noche. Como en el mundo órfico, sólo se encuentra la luz surgiendo de la oscuridad. Imágenes lumínicas diseñan el espacio insular con elementos naturales, verdes insectos, el gamo, la ceniza, el cieno y con esos elementos el joven que realiza su esfuerzo creativo en la noche. También los símbolos eróticos de las uvas y del caracol se matizan con el complemento “de escritura sombría” (“Las uvas y el caracol de escritura sombría” 90) que en Lezama justamente se procesan de forma contraria, pues sólo el eros surge de la

generación de lo nocturno. Es decir, que si el espacio de lo insular resulta ser sugerentemente un ámbito creativo, lo es porque la noche lo alimenta, y no porque la luz lo domine; no es la luminosidad del día lo valioso, sino el poder de la noche, por lo que parecen evidentes los versos que combinan hacia el final estas ideas:

Trecen las ninfas la muerte y la gracia
que diminuto rocío al dios se ofrecen.
Dance la luz ocultando su rostro.
Y vuelvan crepúsculos y flautas
dividiendo en el aire sus sonrisas.
[...]
Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz (92).

Como los sucesivos libros poéticos de Lezama trazan un sendero meta-poético, *Aventuras sigilosas* (1945) es de nuevo un libro autorreferencial, pero es más que eso, resulta ser un libro unitario en el que los poemas trazan el itinerario desde la salida de “El puerto” hasta culminar en el poema en prosa “El guardián inicia el combate circular”, pero, aparte de que hay referencias a varias de las constantes poéticas lezamianas, como la figura materna y el eros creador, ahora lo que nos interesa es resaltar en esos poemas que entrelazan dentro de un itinerario complejo, pero muy próximo a la intencionalidad de *Paradiso*, la constante de la oscuridad y la noche generadora ya expresiva en imágenes del primer poema citado como en los versos: “Entra el aceite muerto, los verdinegros alimentos de altamar” (101); “cuando le toca un pájaro rodado en una muerte oblicua. / La muerte oblicua es tirar del ramaje. / La recta va en un túnel regalando manzanas” (103), en cuya imagen final se aprecia la conexión de la muerte con el espacio productivo que evidencia el símbolo de la manzana¹. Pero es en *La fijeza* (1949) y en *Dador* (1960), libros más largos, densos y ambiciosos, donde el poeta vuelca su armazón metapoética. El mismo título del prime-

¹ Como expresa Emilio Bejel:

Este poemario utiliza toda una serie de recursos típicos de toda la obra de Lezama, tanto en el nivel lingüístico como en el anecdótico. La multiplicidad de códigos en *Aventuras sigilosas*, la lucha de tan variadas oposiciones textuales y anecdóticas, llevan siempre al mismo punto: la poesía como penetración en lo creativo, en el ritmo universal del deseo que genera todas las posibilidades de la creación. (106).

ro nos indica el objetivo, su deseo de fijar lo imposible, si la poesía escapaba en su primer libro, dejando un amargo regusto en la memoria, ahora se propone su perdurabilidad, su permanencia. Títulos como “Poema”, “Rapsodia para el mulo”, “Noche dichosa”, “Pensamientos en La Habana”, “El arco invisible de Viñales” y la “Danza de la jerigonza”, entre otros, hacen referencia a ese proceso creativo. Sin embargo en un poema como “Variaciones del árbol (139-141)” es posible observar mejor el proceso de su raíz órfica. Dividido en cuatro poemas subtítulos, Lezama ofrece el proceso creador con variaciones en torno a este motivo. En el primero de ellos subtítulo “(El árbol y la mano)” se plantea el objeto que es el árbol, símbolo del cuerpo de lo poético, por eso “y cuando más interpreta su cuerpo tocado, / la voz del árbol enemigo mueve sus ramas”; el árbol es correlato de lo que denomina el cuerpo enemigo de la poesía, es un árbol u objeto que se evade, sugerente, flotante, con elementos generadores, además tiene un origen marino, está lleno de presagios y produce cierta alarma, porque “rueda hasta mi ser extrañado, repetido”. Pero en definitiva no es ese el árbol que se busca, el natural, sino el otro, el inalcanzable, de ahí el inevitable fracaso, dada la ambición del objetivo: “mientras mi mano llora su dureza intocable”. El segundo poema se subtitula “(Destrucción de la imagen del árbol por la noche)”, y en él se incorpora la imagen de la muerte, la caída del árbol, su incendio; pero es un incendio y una muerte con retorno, pues la imagen permanece, siempre ligada a la noche, que es la que lo revitaliza: “La noche se trenza con el árbol. / Duramente incorpora su espacio sobre el móvil / río que la destruye caminando”. El tercer poema “(El árbol y el paisaje destruido por la noche)” prolonga la imagen de la destrucción que sin embargo sigue generando posibilidades: “penden las hojas, penden nuestras manos” y se adhieren imágenes que tienen que ver con el erotismo y la continuidad de la vida, con la trasposición del árbol como imagen a otros lugares, apartado de su lugar originario. Es decir, Lezama plantea aquí la creación de una sobrenaturalidad que ya no tiene que ver con el árbol originario, que ha muerto, pero cuya posibilidad lo trasciende y recupera, es una creación mediante la imagen que sólo puede realizar el poeta, que supera la muerte. Por eso el cuarto poema “(El artificio prolonga la noche)” comienza marcando esa novedad: “Ha creado la imagen, cae sobre el árbol, / se recobra y destruye su voraz mirador” con lo que parece logrado el objetivo. Un poema de *Dador*, al menos, es obligado citar aquí, se trata de “Doce de los órficos” (342-353), del que dice Vitier que no parece de esos poemas hechos para leerlos “sino para entrar en ellos como en una monstruosa edificación sagrada egipcia o hindú” (*Lo cubano* 457) o diríamos también en una fastuosa y fantástica fiesta de ultratumba en la que los sucesivos personajes nombrados trasiegan por su Hades. La desconcertante convivencia en sus versos de una serie de personajes pro-

cedentes de la mitología (Hera) o motivos populares, (duendes, trasgos, gnomos) son emanación de la oscuridad y del crepúsculo, y de todo ello se desprende también el lenguaje, que con dificultad puede ser asido (“Si para clavar la muerte intentan asir el sonido, / no podrán interpretar los helados dictados de la sonrisa de la Emperatriz” 345), claro que la pregunta por la palabra “¿La voz puede asirse? ¿Las chispas de la armadura / pueden asir el sonido?” (347) son contrafigura de la pregunta por lo poético que tras esta maraña de imágenes es lo único trascendente, pues se trata de apresar las distintas posibilidades de lo creativo. Por esa razón la respuesta avanza a continuación como una extraña percepción: “alguien está detrás” (347). Y más adelante se concluye la certeza de lo buscado: “Pero la resurrección casca el secreto del saber en el humeo pompeyano” (349). Se intuye que tras estas imágenes está la potencia imaginativa de las creencias, la pregunta por la poiesis dentro del asimiento del círculo porque no otra cosa se percibe en estos versos: “¿Puede llegar la resurrección en la conjugación del verbo, / o el círculo de imán puede decapitar la elipse?” (349). Tras esta larga enumeración, que tiene mucho de pictograma, se trasluce de nuevo su preocupación metapoética en la que no trasciende prejuicio alguno a la hora de mezclar referencias de diferentes tiempos y culturas.

Donde ha sido mejor señalado el orfismo de Lezama es en su novela *Paradiso*, culminación y *summa* poética de su obra, porque ya es algo asumido por la crítica que, tal y como él lo defendió, en Lezama todo es *poiesis* y sus teorías se trasvasan de la narrativa, al ensayo y al verso sin temor a las dificultades genéricas. A diferencia de su poesía donde el carácter órfico ha sido apenas señalado, en cambio su novela ha sido considerada por la crítica desde este punto de vista. En el estudio de Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, se parte de estudiar la obra “como un gran mito órfico” en la que se aprecia el descenso de Cemí “al Hades como el Orfeo mítico” (17). Otros rasgos lo aproximarían a esta creencia según este crítico, como la serenidad con que los personajes se enfrentan con la muerte y la asumen, pues en la novela “Licario nace de la conciencia de que la vida no termina en ellos” (31), es el sustituto del padre, el que alcanza el objetivo para Cemí. Si bien todo esto es muy cierto, además habría que introducir otro concepto, la continuidad de la vida y la muerte que arranca en el orfismo y que es procesado y relacionado con otro concepto que apasionaba a Lezama, el de la resurrección. A todo ello hay que añadir cómo *Paradiso* constituiría un ritual en busca de hacer pervivir un mito y Cemí sería la encarnación de Orfeo que “desciende al Hades para recuperar un alma perdida (el alma de su padre que, a la vez, significa la recuperación de la imagen)” (Valdivieso 89), porque además “La iniciación de José Cemí en los misterios de la realidad, implica igualmente el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje” (Valdivieso

94)¹, tal y como se ha expresado en los textos precedentes y que la novela confirma.

Desde luego que la espacialidad nocturna de *Paradiso* resulta evidente a partir de las primeras líneas del Capítulo I, y no sólo en la parte final, cuando Cemí recibe el legado de Oppiano Licario. Recordemos que el ritual de los criados con el pequeño José Cemí se produce a las doce de la noche en el momento en que se apagan “las luces de las casas del campamento militar” (*Paradiso* 3) y que el “teatro nocturno de Baldovina era la Casa del Jefe” (4) y en efecto, la casa está descrita con esa aura nocturna que invade todos los resquicios, como del mismo modo la casa adopta para los pequeños un sentido especial en la noche: “Pero para los garzones, por la noche, en la sucesión de sus noches, parecía flotar como un aura y trasladarse a cualquier parte como el abismo pascaliano” (5). El mismo rito de Baldovina tiene mucho que ver con el tipo de ritual de los iniciados:

Después de las doce, ya lo hemos dicho, todas las casas del campamento se oscurecían y sólo quedaban encendidas las postas y los faroles de recorrido. Al ver Baldovina cómo toda la casa se oscurecía, tuvo deseos de acudir a la posta que cubría el frente de la casa, pero no quiso afrontar a esa hora su soledad con la del soldado vigilante. Logró encender la vela del candelabro y contempló cómo su sombra desgredada bailaba por todas las paredes, pero el niño seguía solo, oscurecido y falto de respiración (6)

En la misma novela cumple también ese itinerario iniciático el tío Alberto, ese personaje que según la voz narrativa de la novela “respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano” (167), que comienza su tránsito con la aparición de Juan Charrasqueado, el guitarrista mexicano de riguroso luto, descrito con un “resplandor infernal, volaba la plata ínfima del cinturón que lo ceñía como si se le fuera a caer la mitad del cuerpo en un charco de agua negra” y un rostro con “latigazos del rabo del chivo negro que acompaña al diablo” (187). El reto dialéctico, la payada que pone a prueba sus dotes verbales es una confirmación de un episodio anterior en que el tío Alberto ya dio muestra al pequeño Cemí de sus habilidades con la palabra. Su muerte, en un accidente, es también una muerte generadora, previamente ha podido evidenciarse su don y de esa muerte, como de otras en la novela, el joven Cemí tomará estímulo y presencia.

Que José Cemí puede identificarse con Orfeo puede resultar evidente

¹ Otro elemento que señala Valdivieso está relacionado con este ámbito, el concepto de círculo que “representa la unidad, el tiempo mítico, la unión del cielo y de la tierra, del micro y macrocosmos”, una totalidad que junto con el Hades lo considera el símbolo clave del libro (40).

para el lector y para la crítica, así lo hace ver Valdivieso al indicar en su trabajo algunas claves de ese descenso bien explícitas en las alusiones a Eurídice, el Hades y Proserpina (*Bajo el signo de Orfeo* 100-103). En efecto todo el capítulo XIV está dominado por la figura de Licario, su poder creativo en relación con la palabra, y posteriormente por el itinerario de Cemí en la medianoche, en la que dos noches confluyen: “La primera noche seguía los dictados lunares, sus ojos eran también astros errantes. La otra noche se teñía con el humillo de la tierra, sus piernas gravitaban hacia las entrañas terrenales”. Dos posibilidades que aclaran en su confluencia el azar concurrente, la verticalidad ascendente y la verticalidad descendente: “Una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad” (*Paradiso* 450). Pero sin duda esta última gana en sus posibilidades a la primera.

En definitiva, dentro de la concepción poética del escritor cubano debe contarse con una espacialidad de tipo órfico que se manifiesta no sólo en el itinerario de José Cemí y de varios de los personajes de *Paradiso*, sino que también forma parte sustancial de su concepción poética como lo prueba, en conexión con sus textos teóricos, la revisión de una serie de poemas distribuidos a través de toda su obra en verso. En su concepción poética Lezama siempre trazó con un carácter nocturno ese espacio gnóstico, un espacio que debe asumirse con toda su virtud generadora para que se cumpla en él el encargo que la metáfora hace para erigir a la Imago.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1983.
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro Eds. 1994.
- Bernabé, Alberto. *Textos órficos. Materiales para una comparación y filosofía presocrática*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Camacho-Gingerich, Alina. *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*. Miami: Universal, 1990.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Herrero de Jáuregui, Miguel. *Tradición órfica y cristianismo antiguo*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar, 1977.
- . *Paradiso*. Edición crítica Cintio Vitier, 2ª ed. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.
- . *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*, Caracas: Monte Ávila, 1975.
- Valdivieso, Jaime. *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*. Madrid: Ed. Orígenes, 1980.
- Vitier, Cintio. “Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.