# Poética do tratado estético: A Cidade "sucesiva o las coordenadas habaneras" do José Lezama Lima.

*Vicente Bernaschina Schürmann* [1]

**Resumo**

O objetivo deste ensaio é analisar a (re)integração e (re)desenvolvimento de uma série de crônicas publicadas por Lezama Lima no Jornal da Marinha entre 28 de setembro de 1949 e 25 de março de 1950, no centro de seu livro Tratados en la Habana (1958), para decifrar a função poética dos gêneros ensaio e crônica em seu sistema poético.
**Palavras-chave:** José Lezama Lima, Tratados en la Habana, Poética, Ensaio.

**Abstract**

The purpose of this essay is to analyze the (re)incorporation and (re)elaboration of a series of chronicles which Lezama had already published in the Diario de la Marina between the 28th of September 1949 and the 25th of March 1950 in the center of his book Tratados en la Habana (1958), in order to unravel the poetic function genres as essay or chronicle have in his poetic system.
**Key words:** José Lezama Lima, Tratados en La Habana, Poetic, Essay.

1 Magíster en Literatura por la Universidad de Chile. Candidato a doctor en Romanística en la Universidad de Potsdam, Alemania. vicentebernaschina@gmail.com

Escribir hoy sobre José Lezama Lima es, para decirlo en pocas palabras, escribir sobre una institución literaria monumental. Por supuesto que no en el sentido estatuario que conllevan tales adjetivos, sino por sus dimensiones efectivamente colosales, sosteniendo las resonancias helénicas que el mismo Lezama recuperaba en la palabra: "Para el griego primitivo colossos no significaba tamaño, sino figuración, un pequeño muñeco podía ser colosal si alcanzaba su figuración, si triunfaba sobre lo informe. Orden superior de la desmesura, ordenamiento nuevamente creador del hombre y de los dioses" (LEZAMA LIMA, 1979, p.426). Así, escribir sobre Lezama implica hacerse cargo de una producción literaria tan extensa en sus alcances que involucra no sólo la constitución de los campos literario e intelectual cubanos, sino también los de América Latina en su conjunto.

Ben Heller destaca la importancia de Lezama Lima en relación con el desarrollo de la literatura en la isla, a través de dos discusiones centrales que protagoniza. El primero de estos debates es el que sostiene con Jorge Mañach y algunos de los antiguos escritores de la influyente *Revista de Avance* (1927-30), en la medida en que la aparición de la revista *Orígenes* (1944-56), iniciada por él, buscó de inmediato desprenderse de las cargas estéticas que caracterizaban el sistema expresivo de las vanguardias y su posterior rearticulación entre "poesía pura" y "poesía social." La propuesta era la de una apertura a otras formas y a una composición poética coral en la que se recuperaran aspectos propios de la formación histórica de la cultura cubana y no una ruptura con la tradición que mirara absolutamente hacia el futuro. El segundo debate es el que ya hacia 1954 se despierta entre Lezama y José Rodríguez Feo, el otro editor importante de *Orígenes* y su mayor fuente de financiamiento. Una discusión sobre la publicación de un artículo de Juan Ramón Jiménez en contra de Jorge Guillén llevó a la separación de los dos y a la creación de la revista *Ciclón* por parte de Rodríguez Feo, en la que se incorporaron tanto Virgilio Piñera –según Heller el amigo y compañero de generación más interesante y provocativo, además de funcionar como el diabólico Otro de Lezama– como los jóvenes escritores Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Antón Arrufat. Esta división en *Orígenes*, que derivó en el cierre de la revista en 1956 por problemas económicos, provocó un debate muy similar al que había surgido a principios de los 40 entre las ideas de Lezama y la generación anterior en torno a la ruptura y recuperación de la tradición. Claro que, en este caso, la catalización de las discusiones sobre la cultura cubana se produjo momentos antes del acontecimiento de la revolución cubana en 1959 (HELLER, 1997, p.34-35).

**Figura 1. José Lezama Lima, Rafael Alberti y Nicolás Guillén. Foto tomada en el patio del Palacio de Bellas Artes de La Habana en 1960.**

Por otra parte, mirando el cuadro con mayor distancia y pensando en la actividad poética e intelectual de Lezama en relación con América Latina, es imprescindible destacar su centralidad en la recuperación del barroco a mediados del siglo XX y sus contrastes con las ideas de Carpentier. Como lo indica Irlemar Chiampi, la reapropiación del barroco inscribe "el pasado del continente en la dinámica presente para que una cultura enfrente el enigma de su pasado" (CHIAMPI, 2000, p.17). Por lo tanto, la función histórica del barroco permitió replantear los términos en que América Latina ingresó en la órbita de la modernidad. En este sentido, para Lezama, el barroco, no es sólo un "estilo", como lo sostenía Carpentier en *Tientos y diferencias,* sino que "es el hecho americano que supone el 'humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones', o sea el mundo ibérico, y 'la arribada de una confluencia', o sea el descubrimiento" (CHIAMPI, 2000, p.22). Esto deriva en una dinámica que involucra tensión simbólica y plutonismo diabólico que se compenetran para justificar al barroco como un "arte de la contraconquista" (CHIAMPI, 2000, p.23).

Observando el cuadro de relaciones nacionales, continentales y por qué no mundiales, es posible notar cómo la escritura de Lezama en su conjunto configura a la vez una teoría de la creación y de la interpretación poética, una teoría de la cultura, una filosofía estética y ética que desborda toda posible delimitación clara y específica de su pensamiento. No por nada su producción ha generado una seguidilla de exegetas que han dedicado múltiples volúmenes para delinear lo que denominan su poética de la imagen, su hermenéutica asimilatoria y contrapuntística o su colosal sistema poético filosófico.[2]

2 Véanse, por ejemplo, los libros de Ben Heller, Assimilation /Generation / Resurrection; Bret Levinson, Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expresión"; Emilio Bejel, José Lezama Lima, poeta de la imagen; también es posible verlo en diversos artículos, como del mismo Bejel, "La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima"; Abel E. Prieto, "Confluencias de Lezama"; Julio Ortega, "La Expresión Americana: una teoría de la cultura"; Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa, "José Lezama Lima: configuración Mítica de América," entre muchos otros.

Ante una despliegue tal, se vuelve imprescindible, entonces, reducir el campo de indagación. Situar, seleccionar, intentar paradójicamente mesurar una dimensión de lo desmesurado aunque no por ello falto de armonía.[3] De tal forma, mi propósito en las páginas que siguen es interrogar el sentido poético-estético que adquiere la (re)incorporación y (re)elaboración de una serie de crónicas tituladas *La Habana* escritas por Lezama para el *Diario de la Marina* entre el 28 de septiembre de 1949 y el 25 de marzo de 1950 como espacio central en sus *Tratados en La Habana* (1958). Mi hipótesis es que en este centro Lezama traza un recorrido por La Habana barroca, invisible e imaginaria, pero no por ello inexistente, generando elípticamente la extensión poética desde la que emerge no solo su experiencia y creación, sino la del habanero –y por qué no del latinoamericano– en general.[4]

Si bien el título del libro conserva el plural de su escritura y de sus ocurrencias temporales –no es un solo intento ensayístico uniforme y contenido, sino que son *Tratados* que surgieron a lo largo de 20 años en *La Habana* y que fueron recopilados y publicados en conjunto–, en su composición, en la disposición de los tratados, en la tripartición que delinea una parábola y una trayectoria, es posible identificar una unidad de sentido metafórica/imaginaria, en términos lezamianos. Por una parte, los ensayos que abren y cierran el volumen son sus imprescindibles "Introducción a un sistema poético" (marzo, 1954) y "Dignidad de la poesía" (1956), en los que se delinean aspectos fundamentales de su poética y su ética. Por la otra, el centro, la segunda parte, está encabezada por "Reojos al reloj" –título que inevitablemente genera un doble sentido de mirada al tiempo, al aparato que intenta contenerlo y representarlo, pero también a su primer libro de ensayos *Analecta del reloj* (1953)– y seguida por ochenta y cinco de las noventa y nueve crónicas periodísticas que ya había publicado a principios de los 50, aunque ahora redistribuidas, carentes de sus títulos individuales y englobadas bajo el nombre de "Sucesiva o las coordenadas habaneras."

3 Lo que desde mi perspectiva es otra manera de seguir el gesto de la poesía que Lezama destaca en los pensamientos de Pascal: "un arte incomprensible pero razonable" (LEZAMA LIMA, 1979, p.563).

4 Uno podría preguntarse qué tiene que ver Latinoamérica con La Habana. Para la reflexión estética y la teoría de la cultura propuestas por Lezama, mucho. No sólo por la historia y las transformaciones históricas por las que pasa la ciudad en sus más de quinientos años de historia – una de las ciudades más antiguas del continente –, sino también por su modo de concebir la experiencia de las eras imaginarias. Su modo de construir La Habana en su discurso busca generar en el lector un súbito y una vivencia oblicua con la que este pueda constituirse también como sujeto metafórico y comprender el modo contrapuntístico en el que el hombre construye su sobrenaturaleza.

Considerando que el número tres tiene profundas resonancias en la concepción de la poesía de Lezama, en la medida en que representa y configura la parábola de ascenso y descenso, del uno a la díada al ternario, de contrapunto y confluencia entre imagen y ritmo que constituyen la vasta posibilidad irradiante, me parece principal considerar tanto la disposición formal del texto, como la constitución de su centro en el que se entrecruzan íntimamente coordenadas temporales ("sucesiva") y espaciales ("La Habana"). En otras palabras, la conformación precisa de lo que Lezama entiende como poesía: "Después del poderoso espíritu ascendente logrado en el ternario, se logra una extensión irradiante ocupada por una pausa creadora, aludida en el verso del abate Vogler: 'Hacer del tres, no un cuarto sonido, sino un astro'" (LEZAMA LIMA, 1979, p.402).

La primera parte de *Tratados en La Habana* se conforma de una sucesión de 47 ensayos ordenados cronológicamente que se inician en marzo de 1954 y que culminan el 1 de noviembre de 1957. La segunda parte, como dije, se inicia con "Reojos al reloj," fechado el 13 de septiembre de 1953 y seguido por la "Sucesiva," la que al final se encuentra borrosamente situada entre el 28 de septiembre de 1949, hasta finales del Carnaval de 1950. La tercera parte, la más breve, sólo 11 ensayos, se transforma en una conjunción más bien temática, en la que la ordenación está dada por la asignación de páginas a distintas figuras del arte cubano, principalmente poetas y pintores, en las que la predominancia cronológica es inexistente.

Emilio Bejel, hablando de "La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima," destaca que el poeta, para explicar la formación de una cultura, parte de la idea que cada cultura se funda en el paisaje en el que le toca desarrollarse. Así, incorporando el principio fragmentario del barroco americano, Lezama desarrolla una visión teológica de la historia y la cultura basada en su elaborado concepto de la imagen:

> El paisaje constituye una imagen en el grupo humano que lo habita, y para que esa unidad del paisaje llegue a adquirir un sentido, logre formar una cultura, tiene que ser interpretada por el sujeto, por el hombre. Una vez que se percibe esa imagen del paisaje, el sujeto la va relacionando con todos los elementos de su universo, y de la retrospección de este proceso surge la visión histórica de esa cultura. (BEJEL, 1991, p.131)



En consecuencia, la visión histórica se funda en una "proyección regresiva" –Bejel destaca este oxímoron– de dos formas imaginarias que cobran vida por medio del sujeto metafórico. Este último,

es el que realiza la acción creativa de liberar y reestablecer lazos entre elementos culturales distantes, permitiendo que afloren nuevas configuraciones. Ahora bien, como lo señala Lezama en su ensayo sobre Julián del Casal, este proceso creativo no es una comodidad, sino más bien un hecho doloroso en el que creador y creado se funden (LEZAMA LIMA, 1979, p.66).

Este dolor es el que aparece constantemente en el desplazamiento creativo que implica enfrentarse a la proliferación de semejanzas inestables y no equivalentes. Por lo tanto, en términos de Bejel, el sujeto creador de cualquier texto "es el mediador de dos imágenes: un pasado perdido (que en última instancia es el Paraíso) y un futuro que no se logra totalmente en el tiempo (que es la Resurrección). Lo que existe es un texto de status precario que se desliza entre la intención hacia un origen borrado y un presente que sólo aparece como futuro posible" (BEJEL, 1991, p.132).

En este sentido, la presencia de ensayos que rescatan temática e intemporalmente a distintos creadores de Cuba y sus composiciones en el tiempo de Lezama se vuelve el contrapeso que permite entender tanto la culminación del libro con "La dignidad de la poesía," como la conformación del centro en la "Sucesiva." En este centro, que en el fondo no es uno, sino la proyección conjunta de los dos centros de la elipsis, la aparición de lo que Lezama identifica como el verbo y su vacío, es donde se conforma el cruce de las coordenadas cronotópicas que posibilitan la extensión poética: "El discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito [...] Maravilla de una masa acumulativa que logra sus contracciones en cada uno de sus instantes, estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia" (LEZAMA LIMA, 1979, p.397).

En el súbito que conforma la imago, se da lo que Lezama ya en su temprano ensayo "Las imágenes posibles" de 1948 llamó la vivencia oblicua. Según Abel Prieto, "allí, la vertical de la causa ya no cae en ángulo recto sobre la horizontal del efecto: en el espacio poético, los fenómenos se cortan oblicuamente, creando una textura geométrica solo aparentemente caótica" (PRIETO, 2002, p.565). Cabe señalar aquí, las resonancias que adquiere este modelo creativo con la cosmología barroca que discute Sarduy en El Barroco. Según el que se autodenominara heredero de Lezama, el descubrimiento de Kepler en torno a la órbita de Marte –el plantea ya no traza un círculo sino una elipse alrededor del Sol– altera el soporte científico en que reposaba el saber de la época clásica, provocando un

descentramiento, o más bien, la duplicación del centro, su desdoblamiento. Esto deviene en que "ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego" (SARDUY, 1999, p.1223).

En consecuencia, la parábola trazada por la disposición de los ensayos va indicando su sentido. La secuencia temporal progresiva que se da desde "Introducción" hasta "Don Fernando, el impresor", de 1954 a 1957, funciona como la primera acumulación de sentencias e imágenes poéticas que elaboran el "primer remolino concurrente de su metagrama" que debe ser constantemente rebasado, debido a su esencia hipertélica (LEZAMA LIMA, 1979, p.405). En este ascenso se alcanza el punto en que la poesía se aproxima a su pausa y perfección, momento en el que habrá que visualizar la primera pizarra que despliega el ensayo en la que se destaca la sentencia aristotélica: "en la medida en que el ser se perfecciona tiende al reposo" (LEZAMA LIMA, 1979, p.393). Sin embargo, "la poesía, cuando ya cobraba la otra extraña ribera de su pausa, busca la sucesión temporal en una dimensión extensionable como relacionable" (LEZAMA LIMA, 1979, p.403), donde regresa la segunda pizarra, el contrapunto pascaliano en el que "el reposo absoluto es la muerte" (LEZAMA LIMA, 1979, p.394). Es decir, el centro de los *Tratados*, la "Sucesiva" se nutre precisamente de su misma dimensión histórica cronológica. Recordemos que son primeramente crónicas de un momento pasado que son recuperadas por el poeta y van antecedidas de "Reojos al reloj" donde, según Lezama, es posible "volcarse en la reminiscencia como retrospección temporal lograda tan solo en el ordenamiento de la poesía" (LEZAMA LIMA, 1979, p.423).

En la "Sucesiva" se condensan entonces la vacilación de la máscara de la temporalidad, del reloj, y la apertura de la potencia poética del espacio recuperado por la memoria. No por nada la primera de las coordenadas, que correspondía en un principio a la octava crónica publicada y cuyo cambio la hace doblemente significativa, intenta desentrañar la confusión entre paseo y parque.[5] Mientras el primero está destinado al desfile, al fluir de la algazara del pueblo, el segundo "marca como un retiro

5 Efectivamente, como lo permite observar la edición realizada por José Prats Sariol de La Habana –compilación de estas crónicas en su ordenación y formato original–, la mayor cantidad de variaciones en el orden se dan en las primeras crónicas. Este hecho permite identificar una clara voluntad estética en la reestructuración y republicación de estas crónicas en Tratados en La Habana, que quizás se haya cristalizado en la medida en que Lezama las escribía – lo que permitiría explicar por qué las últimas varían apenas.

y es en su soledad donde se elabora el oro apagado del recuerdo", transformándose en algo como el bosque francés, fruto de "la nostalgia de contemplar la artificial penetración [...] en la misma ciudad" (LEZAMA LIMA, 1979, p.597). En este contraste entre paseo y parque, Lezama advierte sobre la diferencia de algunos parques de barrio, especie de conjunción creativa, en los que la alegría o el cansancio que muestran marcan una jornada vivida con vigor: "Así se forma el ideal medioeval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal, en el lenguaje severo de quien tiene que ser oído" (LEZAMA LIMA, 1979, p.598).

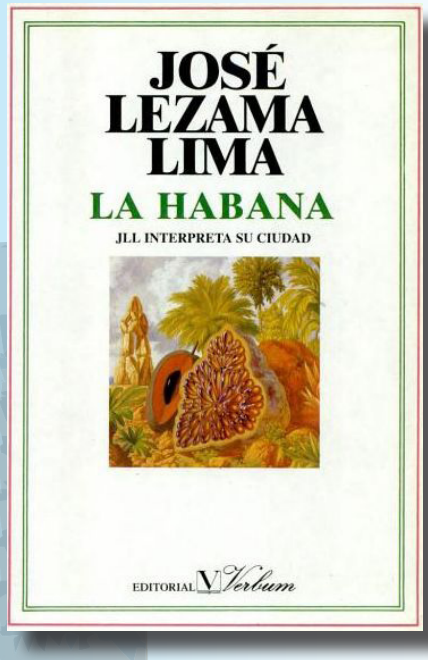


**Figura 2. Portada de la reedición de las crónicas sobre La Habana de José Lezama Lima.**

Tal crecimiento en la ciudad, pero no en cualquier ciudad, sino que en la ciudad pequeña, es donde puede surgir "el tipo de cultura que tenga la medida del hombre," como lo declara Lezama en la coordenada XXII: "El artista siente la ciudad [...] Siente el artista su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas" (LEZAMA LIMA, 1979, p.622). Del mismo modo, estableciendo estos lazos de acumulación en los que se regresa progresivamente, en la Sucesiva XXV Lezama caracteriza el sustrato hispánico de América en el descubrimiento. Indica la presencia de una raza que para descubrir, arrancarles parcelas a lo desconocido, "empezó por fundir, por buscar a través de lo desemejante y contrario […], el nuevo cuerpo" (LEZAMA LIMA, 1979, p.626). El nuevo cuerpo es perceptible aun en la permanencia de un ritmo propio en La Habana:

> Un ritmo de crecimiento vivo, vivaz, de relumbre presto, de respiración de ciudad no surgida en una semana de planos y ecuaciones. Tiene un destino y un ritmo [...] Ese ritmo [...] nace de proporciones y medidas. La Habana conserva todavía la medida del hombre. El hombre le recorre los contornos, le encuentra su centro, tiene sus zonas de infinitud y soledad donde le llega lo terrible (LEZAMA LIMA, 1979, p.627; destacado en el original).

Como se aprecia, tiempo y espacio se conjuntan para señalar el lugar en el que el ser humano se instala para crear/(re)conocer su cultura. En los ensayos que constituyen la acumulación metafórica de la parte que antecede a la "Sucesiva" encontramos "Epifanía en el paisaje." En este, Lezama delinea los modos en cómo se hace posible la experiencia epifánica, la que asegura la posibilidad infinita de sorpresa y creación, normada por la inseparabilidad de nacimiento y esplendor. De tal modo, "la carencia de repaso en nuestros paisajes le aviva el acto del nacimiento" y, por lo tanto, "tiene que ser descubierto, comenzante" (LEZAMA LIMA, 1979, p.514).

Contrapuntísticamente, en la sucesiva LII, Lezama sugiere, entonces, cuál es definitivamente el centro de la ciudad en el que se revelará epifánicamente su ritmo: "La ciudad muestra el orgullo de un pensamiento que se crea [...] y de un crear centrado por el gobernario del hombre" (LEZAMA LIMA, 1979, p.659). Una ciudad que no es reducible ni a una entelequia –un crecimiento conforme a un fin intrínseco a la cosa–, ni a una teoría de las ideas –la creación de un mundo sensible a partir de un principio perfecto que se hace inteligible. Para Lezama, la ciudad "espira y aspira" (LEZAMA LIMA, 1979, p.659), conjunta un movimiento centrífugo y centrípeto que vuelve finalmente a su centro dual y bascular. La interacción que se da entre estos dos puntos conforma el modo en que el centro obturado se hace perceptible por su amenazadora invisibilidad y provoca la experiencia epifánica (o al menos su búsqueda).

Aquí Sarduy de nuevo parece iluminar retrospectivamente las ideas de Lezama. Según él, el descentramiento producido por la elipsis repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano. La ciudad barroca, en contraste con el cierre circular de la prebarroca, "se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido" (SARDUY, 1999, p.1227). Así, el espacio urbano barroco es también semántico, pero de manera negativa: "no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión" (SARDUY, 1999, p.1228). Desposesión que en términos lezamianos es lo que provoca la penetración de la imagen en la

naturaleza, generando la sobrenaturaleza, y que se entiende a través de su referencia pascaliana preferida: "La vrai nature étant perdue tout devient sa nature" (HELLER, 1997, p.141). [6]

Llama la atención, entonces, la ausencia de alguna representación mimética de La Habana, siendo que esta se halla tan presente en el fondo de la escritura de la "Sucesiva". Este espacio se nos entrega sólo fragmentariamente, a través de actividades diversas que la pueblan, aunque dentro de un continuo temporal.[7] Pensando en el método poético basado en la asimilación y el contrapunteo, la explicación a este modo oblicuo de representación cobra sentido, pero aún más al observar cómo se intensifican las imágenes de la ciudad en relación con estas acciones descritas. En la "Sucesiva" aparecen al menos tres movimientos que delinean tanto método como imaginario: primero, el reconocimiento de lo propio desde la lejanía, en la sentencia con la que Lezama inicia *La expresión americana:* "sólo lo difícil es estimulante" (LEZAMA LIMA, 1979, p.279), en el desafío del paisaje que incita a la epifanía; segundo, la intensificación imaginaria, en la acumulación de una historia y sus propias conexiones metafóricas; tercero, en la asimilación del método creativo con el de lectura e interpretación.

Para Lezama, el primer movimiento es fundamental para la configuración de la imago a través de la confluencia metafórica. Efectivamente este es el hallazgo que más celebra de la Poética aristotélica, la posibilidad que da la poesía de hacer que "este es aquel," constituyendo un "cosmos de paradojales sustituciones equivalentes" (LEZAMA LIMA, 1979, p.422) y transformándola en medio privilegiado de conocimiento. Ya en la tercera Sucesiva o coordenada, adelantada hasta ahí desde el puesto once en la publicación original, Lezama realiza la manifestación más clara de este movimiento, intentando

6 "Habiéndose perdido la verdadera naturaleza, todo deviene su propia naturaleza." La cita proviene de los pensamientos de Pascal. Heller la cita de la siguiente edición: PASCAL, Blaise. *Pensées*. Ed. Philippe Séller. Paris: Bordas, 1991, p.159.
7 José Prats Sariol desmenuza este aspecto en el Prólogo a La Habana, donde indica claramente los temas que se abordan y el número de crónicas dedicadas a ellos: 31 artística-literarias, entre las que destacan 9 dedicadas a la arquitectura, 8 a la pintura, 4 al teatro, 4 a la música, 2 a la danza y 1 al cine; 26 socio-costumbristas; 14 ético-psicológicas; 10 relativas a efemérides; 9 filosófico-religiosas; y 9 sobre el clima (LEZAMA LIMA, 1991, p.22). Por otro lado, me gustaría indicar que este modo de proceder encuentra altas resonancias con el método de investigación filosófica que promueve Walter Benjamin en su prólogo "epistemo-crítico" al Origen del drama barroco alemán. En él, Benjamin rescata la forma del tratado teológico medieval, en la medida en que en ellos no hay un cierre absoluto de la verdad, sino que se pretenden didácticos en su búsqueda. No hay una coerción científica o matemática en su desarrollo, salvo la cita de autoridad. En este sentido, su método es la digresión. La representación como digresión que empieza una y otra vez, regresando en un rodeo sobre su objeto original. Según Benjamin, "esta continua pausa para respirar es el modo más adecuado al proceso de contemplación," comparándolo con el modo en que apreciamos un mosaico: "Tal como un mosaico preserva su majestuosidad a pesar de su fragmentación en partículas diminutas, así la contemplación filosófica no carece de impulso. Ambas están hechas de lo distinto y diparejo; y nada puede ser testimonio más poderoso a la fuerza trascendente de la imagen sagrada que la verdad en sí misma" (BENJAMIN, 1998, p.28-29).

revelar a la historia como hipérbole. Haciendo una analogía con nuestra sorpresa actual ante las maravillas de la historia antigua, incluso medieval, Lezama imagina una situación similar con nuestra cotidianidad en cuatro o cinco siglos más. A su modo de ver, es entonces cuando nuestra existencia cobra una segunda vida, tan real como la que vivimos hoy. La imagen es tan elocuente que vale la pena citarla en extenso:

> Hay nueve hombres al acecho de la bola de cristal irrompible que vuela por un cuadrado verderol. Esa pequeña esfera representa la unión del mundo griego con el cristiano, la esfera aristotélica y la esfera que se ve en muchos cuadros de pintores bizantinos en las manos del Niño Divino. […] Un hombre provisto de un gran bastón intenta golpear la esfera […] La esfera de cristal, en manos de uno de aquellos guerreros tiene fuerza suma para si se toca con ella el ajeno cuerpo, cincuenta mil hombres de asistencia prorrumpan en gruñidos de alegría o rechazo. Si la esfera de cristal se pierde más allá de los jardines, el caballero de gris con grandes listones verdes, a pasos lentos sigue su marcha, como si tuviese la recompensa de un camino suyo e infinito. (LEZAMA LIMA, 1979, p.600)

El juego de béisbol, mediante la lejanía y la condensación de la imagen, se transforma a tal punto que su reconocimiento implica a su vez una transformación de la apreciación cotidiana. El juego adquiere dimensiones filosóficas, religiosas y bélicas que le añaden un sentido épico, además de mistérico. Lo mismo sucede de inmediato en la Sucesiva IV –12 en el original– cuando Lezama se niega a hablar del "monstruo anaranjado y verde," la imposible "guagua," por no caer en el banal costumbrismo. Sin embargo, se refiere a la experiencia de los usuarios y su espera. Así, relata la llegada de diversos individuos que "esperan la llegada del Maligno invocado, el monstruo que inquieta y aparece tres veces al día" (Lezama Lima 1979: 601). Al llegar, el monstruo muestra su menosprecio a los que aguardan "con banderolas y rostros que estallan en las ventanas" (Lezama Lima 1979: 602), de tal forma que la experiencia cotidiana de esperar y subirse al transporte público es duplicada y relatada como un enfrentamiento diario con lo ominoso y maligno: con el Diablo. Esta situación, evidentemente, no sólo obliga a un difícil reconocimiento por parte del lector, sino que agrega una intensificación altamente simbólica a su imagen.

El segundo movimiento con el que se construye la dualidad del centro de la ciudad es precisamente este último: la intensificación imaginaria, aunque ahora con una acumulación histórica. De hecho, en "Introducción a un sistema poético" Lezama aclara que luego de que se trazan todas las combinaciones posibles de las relaciones poéticas, "la historia de la poesía no puede ser otra que la

imagen evaporada de esas coordenadas" y su estructuración, "la crónica poetizable de esas imágenes" (LEZAMA LIMA, 1979, p.411). [8]

En la coordenada X, Lezama comienza a relatar el ritual que construyen los estudiantes universitarios en torno a las librerías de viejo. Entre aquellos que buscan conseguir algún dinero a cambio de los libros ya leídos y aquellos que, pensando en ahorrar, terminan comprando los libros recién vendidos. Así, se genera un "juego mágico de causa y efecto" (LEZAMA LIMA, 1979, p.608), del que sólo comprendemos las consecuencias de su magia varias "Sucesivas" después. En la XXVII, al hablar de la feria de libros, Lezama menciona el modo en cómo todos los lectores son colmados, sobre todo los agudos, ya que para estos "los libros se unen a los sumergidos desfiles de los recuerdos" (LEZAMA LIMA, 1979, p.629). La unión de libros y recuerdos traza la existencia de una espiral interminable en la que los primeros, "abandonados al fluir de la reminiscencia, vuelven sobre nosotros como espadas voladoras" para iluminar nuevamente los sentidos (LEZAMA LIMA, 1979, p.629).

Lezama observa en los libros y su tránsito la posibilidad infinita de la constitución de sujetos metafóricos que contemplen sus recuerdos y su mundo desde perspectivas nuevas e inagotables, dotándolos de intensidad imaginaria. Sutilmente, en la Sucesiva XXXVII, comienza hablando de todos los curiosos que se asoman al Parque Maceo a ver deslizarse la interrogante de los cisnes y el quietismo de los flamencos, para deslizarse el mismo a la historia del modernismo latinoamericano. Así, pasa de Darío a González Martínez y luego a Casal, declarando que "los que esa tarde de domingo se acercaban a la fuente de un parque habanero para ver cisnes y flamencos, quizás ignoraban que se acercaban a un museo de costumbres e indumentarias," en las que se condensaban "una manera encantadora y fácil, trivial e innecesaria, de resolver el verso y de acercarse al vivir" (LEZAMA LIMA, 1979, p.642). Evidentemente, el único modo de enterarse de las costumbres e indumentarias es a través de los libros que contienen esos versos. Y, por supuesto que una vez leídos, la dimensión histórica del parque se experimenta como museo e imagen que se crea desde esa conjunción entre parque y barrio de la que hablaba Lezama ya en la primera coordenada.

Considerando los movimientos espirales que se generan al interior de las referencias internas de las coordenadas, es posible delinear, finalmente, el tercer movimiento de las Sucesivas: la asimilación

8 Me parece necesario destacar el uso de las palabras coordenadas y crónica en este fragmento de Lezama, puesto que se vuelven altamente significativas para el objetivo que persigo en este análisis.

del método de creación, lectura e interpretación. Aquí cobra relevancia la reflexión propuesta en la Sucesiva XXXIX y el modo en cómo esta se une a las XXXII y LVIII.

Observando el período de tiempo en el que se escriben las crónicas – 28 de septiembre de 1949 hasta el 25 de marzo de 1950 – resulta altamente significativo el momento al que la Sucesiva XXXIX se refiere: el día de Navidad por venir. Pensando en las festividades que adquieren valor simbólico a lo largo de estas crónicas, llaman la atención al menos tres que se reiteran en varias ocasiones. La primera, ubicada a inicios de octubre es la celebración del grito de independencia de Cuba, el 10 de octubre, la que se mezcla y confunde, en la escritura de Lezama, con el día del Descubrimiento de América, el 12 del mismo mes. La segunda, las celebraciones de Navidad, año nuevo y Día de Reyes. Y, por último, el Carnaval celebrado entre Febrero y Marzo.

Ubicado en el centro de esas efemérides, la celebración de Navidad cobra un sentido simbólico al conjuntar en ella el cambio de año y la celebración del nacimiento de Jesús –recordemos el profundo cristianismo de Lezama– y se expresa en las Sucesivas como una manifestación más de la posibilidad infinita:

> Por entre el remolino y la intención, cobran también sentido las meditaciones de la espera, los días en que vestimos y nombramos a lo que todavía no tiene cuerpo. Pues meditar sobre el nacer es hacerlo sobre la forma y el símbolo del Nacimiento […] Conocimiento y reconocimiento, nacimiento y renacimiento, rodean a la encarnación, al futuro verbo que ya se supone encarnado. (LEZAMA LIMA, 1979, p.643)

Como se ve, los momentos de conocimiento y reconocimiento quedan atados a la experiencia de la meditación sobre lo que aún no tiene cuerpo, es decir, la potencia futura. Claro que es importante detenerse en la idea final: un futuro que ya se supone encarnado. Es decir, hay una experiencia previa que convoca a pensar sobre lo que aún no es, pero que de algún modo ya ha adquirido cuerpo anteriormente. De tal forma, sólo es posible una meditación y contemplación verdadera sobre ese acontecimiento a partir del abandono total en él. Lezama, en la Sucesiva XXXII, dice que Pascal sólo creía en los relatos de los amigos que habían muerto. Según él, en esa paradoja late el más creador sentido de la historia: para hacer relatos es "necesario ser destruido por la misma batalla que se narra," porque "para ver la batalla hay que ser su mártir, haberla atravesado como la última de las justificaciones. Pues en realidad el máximo de la contemplación es morir anegada en el espejo de su propio río" (LEZAMA LIMA, 1979, p.635).

La pregunta que surge de aquí, y que entiendo es lo que Lezama responde a través de la práctica poética que cruza sus coordenadas, es la paradoja de abandonarse a lo que aún no es para poder darle cuerpo. La aceptación del riesgo de que en la creación y participación de una experiencia imaginaria nos abandonemos completamente, pensando en la posibilidad de un constante renacer. Al menos, esa parece ser la crítica que hace Lezama a los espectadores del carnaval. En la Sucesiva LVIII el poeta destaca que la breve duración de Febrero se debe a la necesaria contención y condensación de la alegría carnavalesca, sin embargo, esta no se logra completamente porque los comparsas no se suman al río central y permanecen espectadores. Por lo tanto, el carnaval se diluye y evidencia la división de aquello que debió fundirse en un principio: el carnaval y el comparsa llevados a un solo ritmo, del mismo modo en como "las candelas marchan hacia la hoguera y el fuego se tiende en el fuego" (LEZAMA LIMA, 1979, p.666).

Por su puesto, Lezama, al estar consciente del riesgo, no lo evita y se proyecta en cada uno de los fragmentos que construyen las "coordenadas habaneras," para configurar esa ciudad barroca que representa el centro obturado de su experiencia, se lanza al río de la tradición poética que él entiende fundamental para lograr lo que el denomina la expresión americana. Según José Prats Sariol, la intención secreta de la publicación de estas crónicas en el Diario de la Marina era un homenaje a Julián del Casal y su serie de artículos "La sociedad de la Habana" en el semanario La Habana elegante a partir del 25 de marzo de 1888. La insinuación no es injustificada considerando la centralidad del modernista en la propia producción de Lezama. Recordemos que es precisamente en el temprano ensayo sobre él, en el que delinea por primera vez con claridad su propia teoría sobre la creación (HELLER, 1997, p.18-19). Así, "tal como lo hiciese Casal en el pasado siglo habanero, sin edulcoraciones que podrían restar eficacia, Lezama despliega críticamente sus identificaciones con la ciudad, y a partir de ella, desde ella siempre, elogia o denosta, caracteriza o parodia, da fe y tiene fe" (LEZAMA LIMA, 1991, p.18).

**Figura 3. Julián del Casal (1863-1893). Poeta cubano, uno de los más importantes del modernismo hispanoamericano.**

Esta presencia de Casal desde la escritura de las crónicas y en relación con su sistema de creación e interpretación cobra pleno sentido cuando la reunimos con el origen del género. Susana Rotker en La invención de la crónica destaca que, en efecto, la función de esta forma de escritura en los modernistas contribuyó a sentar los cánones entre "arte" y "no arte," "incitando modos de lectura y su propia crítica" (ROTKER, 1992, p.17). Tanto en los prólogos de distintos poemarios como en estos artículos "ellos explicaron cómo querían ser leídos de acuerdo con sus búsquedas" (ROTKER, 1992, p.18).

Además, en torno del género crónica, es imprescindible notar el contrapunto que genera la figura de Casal con la otra figura poética fundacional de Lezama: José Martí. Paradójicamente, como lo refiere Gustavo Pellón, el poeta nunca escribió un ensayo definitivo sobre él (PELLÓN, 1991, p.77). Si bien en los *Tratados en la Habana* hay tres ensayos en su nombre –"Influencias de Martí" I y II, y "La sentencia de Martí"–, ninguno de ellos se atreve a dar una lectura directa de su obra en general. No obstante, este silencio intensificado en la espera –Pellón cita una entrevista a Lezama en la que su respuesta ante este tema fue un escueto: "todavía, todavía debo esperar" (PELLÓN, 1991, p.77)– se comprende a través del lugar histórico que ocupa José Martí en el imaginario lezamiano: el fundador de la última de las "eras imaginarias."

En este sentido, es importante considerar la labor de Martí en su producción periodística enviada desde Nueva York a la isla y sus influencias en torno a la independencia, y no sólo en sus escritos poéticos, en su "sentencia." Así, el uso de la crónica y su rearticulación en "Sucesiva" no resulta únicamente estilístico –eso sería no reconocer la crítica a esa "manera encantadora y fácil de vivir" del modernismo–, sino que política y cultural. Bajo esta mirada, podríamos decir que Lezama, como Rotker, entendió a la crónica que se origina en los modernistas como espacio de condensación por excelencia. No una síntesis, eso sería imposible dentro del sistema lezamiano, "sino como *encuentro dialéctico* no estático ni resuelto, donde 'formas diversas se juntan […] *la mixtura* misma convertida en una unidad singular y autónoma" (ROTKER, 1992, p.45).

En suma, el periplo que traza la reelaboración de las crónicas publicadas por Lezama en el *Diario de la Marina* entre septiembre de 1949 y marzo de 1950 permite considerar el valor que adquieren estos escritos en el centro de *Tratados en la Habana*. En ellos, se dibuja una experiencia del súbito poético, de la vivencia oblicua, para recorrer el centro obturado que es La Habana barroca de Lezama.

Una ciudad en cuyo ritmo se genera un constante impulso creativo que abre posibilidades infinitas. Así, la ciudad imaginaria trazada aquí es en cierto sentido la delimitación y apropiación de una casa. En la Sucesiva LXXX, al hablar de Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas, ambas escritoras, el poeta declara: "Tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo. Combatir al tiempo sólo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado aún de transcurrir" (LEZAMA LIMA, 1979, p.692).

De tal modo, el gesto de Lezama delineado a lo largo de sus *Tratados en La Habana*, situando en el centro de sus tres partes la reelaboración de sus crónicas en la "Suceciva o coordenadas habaneras," es insinuar un camino hacia una experiencia, a la vez que vincular un género literario con una tradición en la que su concepción de la expresión americana puede existir y resonar en un espiral que conecta tiempo y espacio no sólo con la creación estética, sino también ética. Todo de manera indivisible, por supuesto, como declara en "Dignidad de la poesía": entre el curso de un río y una teoría de la serpiente se vislumbra algo indescifrable, "una dimensión de la movilidad que se goza en decir: si me descifras en el río, te muerdo en la serpiente" (LEZAMA LIMA, 1979, p.763).

En otras palabras, una condensación paulatina que iniciándose en una cadena de imágenes poéticas que se acumulan, que llegan a un reposo y que explotan en un espacio (La Habana) y un tiempo (1949 - 1950) determinados, permiten transformar la experiencia de la ciudad en una histórica y trascendental. Aquel que sigue los pasos de Lezama, no puede ya mirar su realidad histórica y cultural con los mismos ojos con los que lo hacía antes. Cada aspecto adquiere esa segunda vida que lo hace parte de la sobrenaturaleza del hombre, con lo que nos proyecta inevitablemente hacia la quinta de las eras imaginarias: una que solo puede existir desde la expresión americana.

**Fuente de las Imágenes**

1. http://books.google.de/books?id=AD-64cB6EP0C&pg=PA19&dq=tratados+en+la+habana&hl=de&ei=ibVRTfT2CNDusgaRlPHgBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CFcQ6AEwCA#v=onepage&q&f=false

2. http://diazmartinez.wordpress.com/2008/06/22/de-mi-archivo-lezama-en-mi-memoria/

3.http://www.aeelh.ua.es/miembros_publi/salvador_alvaro/publicaciones/10.edicion%20de%20julio%20casal.poesia%20y%20prosa%20selecta.MAdrid,2001.jpg

**Referencias Bibliográficas**

BEJEL, Emilio. La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima. *La Palabra y el Hombre*, 1991, 77, p.129-38.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. New York: Verso, 1998.

CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

HELLER, Ben. *Assimilation /Generation / Resurrection: Contrapuntual Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.

LEVINSON, Bret. S*econdary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expression."* Lewisburg: Bucknell UP, 1996.

LEZAMA LIMA, José. *Obras completas*. Vol. 2. México D.F.: Aguilar, 1977.

____ *La Habana*. Ed. José Prats Sariol. Madrid: Verbum, 1991.

ORTEGA, Julio. La expresión americana: una teoría de la cultura. En: ULLOA, Justo C. (ed.). *José Lezama Lima: textos críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979, p.66-74.

PELLÓN, Gustavo. Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia. *Revista Iberoamericana,* 1991, 154, p.17-24.

PHAF, Ineke. *Novelando La Habana: Ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela cubana de 1959 a 1980*. Madrid: Editorial Orígenes, 1990.

PRIETO, Abel E. Lezama: entre la poética y la poesía. *Revista Iberoamericana*, 1991, 154, p.17-24.

____. "Confluencias de Lezama." En: HERNÁNDEZ, Rafael/ROJAS, Rafael (eds.): *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.562-84.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

SANTÍ, Enrico Mario. Parridiso. En: HERNÁNDEZ, Rafael/ROJAS, Rafael (eds.): *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.505-37.

SARDUY, Severo. Barroco. En: Idem. *Obra completa*. Vol. 2. Ed. Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores; Nanterre: ALLCA XX, Université de Paris X, 1999, p.1195-261.

____. El heredero. En: Idem. *Obra completa.* Vol. 2. Ed. Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores; Nanterre: ALLCA XX, Université de Paris X, 1999, p.1405-13.

ULLOA, Leonor A. y ULLOA, Justo C. José Lezama Lima: configuración mítica de America. *MLN,* 1998, 113, 2, p.364-79.

WEST, Alan. José Lezama Lima: The Re-Enchantment of the Wor(l)d. En: Idem. *Tropics of History: Cuba Imagined*. Westport: Bergin & Garvey, 1997, p.107-38.



Recebido em fevereiro de 2011

Aprovado em março de 2011

Arte: Daniela Araújo