

las focas»⁷. El paratexto de «Dispersión. Falsas Notas...» nos dice así claramente contra quiénes se escribe el ensayo: a saber, contra los detractores de Lezama Lima que critican su fantasiosa e imprecisa erudición. Fiel a esta idea –a esta obsesión–, el texto se abre con una teoría de la metáfora que trata de explicar los supuestos errores del maestro. Se podría argumentar que la influencia de *Tel Quel* y del pensamiento estructuralista francés, entonces muy afecto a teorización sobre las figuras retóricas, tiene un peso decisivo en la elección de la metáfora como punto de partida del ensayo; pero no cabe duda de que no pesan menos los viejos demonios. Y es que la *nouvelle critique* ofrecía, en aquel momento, una muy vasta gama de tópicos en el campo de la poética o de la narratología que hubieran podido fundar otras lecturas de Lezama Lima. Sarduy, no obstante, elige la teoría de la metáfora porque es el espacio más idóneo para hacerle frente a una objeción muy precisa: a aquélla que, años atrás, había dado pie a tanta sorna en los corrillos habaneros. El escritor se decide ahora a hacerle frente y, para ello, desde las primeras páginas del ensayo, siguiendo la enseñanza de Lezama Lima, propone una interpretación de la erudición en *Paradiso* que nos invita a entender las citas y alusiones de la novela no ya bajo el régimen de la referencia sino más bien de la ejemplificación: como un libre muestrario de formas y colores que son sólo ilustraciones de aquello que los denota, pero que no lo restituyen ni lo suplantán. Dentro de este régimen semiótico, según Sarduy, lo cultural no opera en la escritura de Lezama Lima a la manera de un referente propiamente dicho sino como una figura metafórica que se abre hacia una múltiple connotación:

Hablar de los errores de Lezama –aunque sea para decir que no tienen importancia– es ya no haberlo leído. Si su historia, su arqueología, su estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es porque en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad de la palabra –en el sentido de identidad con algo no verbal–, sino su presencia *dialógica*, su espejeo. Cuando la textura *francés, latín, cultura*, el valor cromático, el estrato que significan en el corte vertical de la escritura, en su despliegue de sapiencia paralela (pp. 277-278).

Para Sarduy, este modo de entender las alusiones culturales de Lezama Lima resulta tanto más importante, cuanto que la escritura toda del maestro le parece dominada por la metáfora y, en particular, por la metáfora culterana. El vínculo con el barroco y con Góngora, que ya quedaba establecido en las conversaciones de *Mundo Nuevo*, se hace así más hondo en

⁷ Todas las citas de «Dispersión. Falsas notas...» remiten a Severo Sarduy, Ensayos generales sobre el Barroco, FCE, Buenos Aires, 1987, pp. 276-302.

el ensayo, pues se nos dice que el cordobés y el habanero comparten básicamente una misma estética de la figura retórica: sus metáforas al cuadrado son una lectura cultural de la naturaleza y marcan un grado de alejamiento extremo, dentro de nuestra lengua, entre los dos polos de la analogía, entre los dos elementos enlazados por el *como*. Aún más, en la interpretación antirreferencial y antirrealista de Sarduy, el punto más álgido de separación en las metáforas lezamianas revierte los términos de la analogía, la relación de comparante y comparado, y hace que la figura suplante pura y simplemente lo denotado. «Si la formulación ritual del *como* es exacta, si el *igual a* funciona –señala– el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo» (p. 279). Sin duda, Sarduy no está aquí muy lejos de las propias ideas de Lezama Lima sobre el poder de lo incondicionado poético que, destruyendo la causalidad aristotélica, engendraría una «sobrenaturaleza» y un mundo regido por el logos de la imaginación. Sabemos que el autor de *Paradiso* propone toda una mitología literaria fundada en el poder del verbo y en su capacidad para transfigurar nuestra experiencia de lo real. Pero Sarduy no entra de lleno en el laberinto del sistema poético lezamiano sino que lo va recorriendo desde afuera, conservando siempre cierta distancia que garantice la libertad de la interpretación. Así, en «Dispersión. Falsas notas...», se hace eco de la distinción de Lezama Lima entre metáfora e imagen, y cita incluso unas palabras del maestro en las que se diferencia la fuerza extensiva de la metáfora «que avanza creando infinitas conexiones» y la fijeza de la imagen «que asegura la pervivencia de esa substancia» (p. 283). Sin embargo, este deslinde Sarduy lo emplea, en realidad, en un terreno distinto: como una suerte de definición genérica que daría cuenta de las diversas escrituras de la novela y la poesía en la obra de Lezama Lima.

Si es la imagen la que según él, ocupa el poema, es la metáfora la que cubre la substancia o resistencia territorial de la novela. El poema sería un cuerpo retroactivo, creado por la imagen final a que llega la cadena de metáforas; la novela, la cadena misma: desplazamientos contiguos (p. 282).

Y añade unas líneas después:

La metáfora, al avanzar «creando infinitas conexiones», arma una empalizada que es el plano de la novela, pero como su naturaleza es cultural y sus referencias extremadamente vastas, lo cubano (primer término, antes del *como*) aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas (p. 283).

Dentro de las quebradas articulaciones del ensayo, Sarduy da aquí, al concluir su análisis de la figura, una suerte de paso de bailarina que le

permite plantear el segundo tema mayor de su inquisición: Cuba y lo cubano. La gran lección de Lezama Lima ante un tópico tan discutido es, según el autor, el haber entendido que Cuba «no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición» (p. 283). Por eso, para Sarduy, *Paradiso*, como paradigma de la novela cubana, hace explícitos todos los estratos culturales que se superponen en la isla y define lo cubano a través de su coexistencia en el espacio de la página. La técnica del *collage* viene a apoyar esta reflexión, en el plano escritural, al erigirse, estética y culturalmente, en un rasgo elemental de lo cubano», en el ámbito mismo donde lo cubano se manifiesta a través de «la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto» (p. 284). Consecuente con sus ideas, Sarduy llega incluso a proponer un modelo genérico para la novelística cubana, un tipo de novela en el que las diferentes culturas aparezcan separadas por relatos: «por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino» (p. 283).

Huelga subrayar que lo que así describe el camagüeyano es menos *Paradiso* que *De donde son los cantantes*. Y es que resulta muy difícil reconocer en tal pintura el pensamiento y la obra de Lezama Lima, pues el ensayista de los *Tratados en La Habana* y de *La expresión americana* no cesó en su afán de destacar justamente el poder sintético de la cultura en nuestro continente y, por supuesto, también en Cuba. Sus continuas referencias a un «protoplasma incorporativo de lo americano» o a un «horno trasmutativo de la asimilación» apuntan, a las claras, a este principio de una síntesis creadora surgida de la confluencia y que está más cerca del concepto de transculturación de Ortiz que de las superposiciones y *collages* de Sarduy. Efectivamente, para Lezama Lima, así como la red metafórica desemboca en una imagen única, lo americano va en busca de su expresión mestiza que ya encarna, en los tiempos del barroco colonial, en las figuras del Indio Kondori y de Aleijadinho. El primero, en palabras del maestro, «representa en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de gran época con el solemne ordenamiento pétreo de lo incaico»; el segundo, «representa la culminación del barroco americano, la unión de una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas»⁸. A todas luces, no hay cabida aquí para una simple superposición o yuxtaposición. Pero, como enseña Harold Bloom, la mala lectura de un autor bien puede ser un buen síntoma crítico, bien puede transformarse en un factor positivo dentro del proceso de creación. Y, en este sentido, lo que resulta realmente interesante, más allá del error interpretativo de Sarduy, es la convicción que esconde tal error: la honda creencia en que Lezama Lima «ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla» (p. 283). Ciertamente,

⁸ La expresión americana, edición de Irlemar Chiampi, FCE, México, 1993, pp. 105-106.

como el Vitier de *Lo cubano en poesía*, Sarduy considera que, con Lezama Lima, se ha llegado a la revelación del ser cubano en el discurso poético y literario. De ahí que no dude en añadir, al *patch work* de «Dispersión. Falsas notas...», un fragmento de las conversaciones de *Mundo Nuevo* donde afirma que el maestro habanero y José Martí representan, cada uno en su siglo, «dos respuestas, en el nivel de la escritura, a la pregunta sobre el ser cubano» e incluso los dos momentos en que «la palabra cubana ha llegado a su majestad» (p. 291). Esta fe, esta adhesión tardía a las tesis origenistas, explica, en buena medida, por qué la tan cacareada cuestión de la identidad cubana deja de ser un problema en la obra del novelista de *Cobra*, de *Maitreya* y de *Colibrí*. En efecto, no habrá segundas partes de *Gestos* ni *De donde son los cantantes*, pues a partir del instante en que Sarduy se inscribe en la órbita del desciframiento de Lezama Lima, es evidente que los cantantes son de La Habana, si se me permite la expresión, o sea, encarnan en el verbo del Etrusco de La Habana Vieja. La obra de Lezama Lima constituye, para Sarduy, esa forma de enraizamiento dentro de una tradición nacional y, al mismo tiempo, representa la posibilidad de una liberación temática y discursiva que, despejando el problema identitario, reconciliando diferencia y universalidad, abre nuevos horizontes a la creación. En verdad, no es poco lo que el más joven debe al mayor, visto en estos términos, sobre todo cuando se piensa en su exilio. Pues, en la distancia, la palabra lezamiana se alza como el espejo de una madurez cultural en el que se reflejan, a la vez, Cuba y el mundo. Sarduy escribe:

El *Quijote* define y fija una sintaxis; *Paradiso* un habla. Un «parlé» cubano de cuyo juego de deformaciones verbales el diminutivo, o más bien la alternancia diminutivo-aumentativo, dibuja las redes primarias.

Aún más:

De la lengua cubana, Lezama toma la distorsión formal de las desinencias, pero también la conceptual de los nombres propios; el apodo es, en Cuba, la costumbre más entrañada y alevosa. El pueblo sobrenombra sistemáticamente, con acierto socarrón, todo lo que lo representa; rompe con el mote toda intención de gravedad y grandilocuencia, con el nombre hipertrofiado cuarteate todo aparato, se burla de la pompa, tira la realidad al «choteo» (pp. 291-292).

Pero esta cristalización de lo cubano en el discurso de Lezama Lima llega a su instancia cenital dentro del ensayo cuando, en las páginas finales, Sarduy acaba equiparando, pura y simplemente, la palabra del maestro con la lengua materna, como una total recuperación de una identidad original.