

Varios autores han subrayado el hecho de que América empieza a ser tal en el barroco, cuando el criollo urbano desarrolla su cultura autónoma. Es lo que Lezama denomina «contraconquista».

El sujeto que emerge de este *totum revolutum* no puede ser sustancial e idéntico. Es deslizante y provisorio, múltiple y discontinuo: barroco. Lezama lo denomina «sujeto metafórico»: una metamorfosis, un ir más allá de las formas dadas, que da lugar a una nueva visión (¿surrealismo *avant la lettre*?). Surge, a su tiempo, una nueva antropología, la del hombre como resultado de una verdad que no lo parece, una inverosimilitud que genera cierta realidad andando y marcando un sentido al andar. El sujeto metafórico es «como si» fuera, un deslizamiento de significantes que se encadenan en un infinito resbalón cósmico.

También es barroca la concepción lezamiana de la libertad como indeterminación:

Cuanto más actos inmotivados puedo realizar mayor es mi plenitud, porque esos actos sin causa atestiguan la paz y la riqueza extraterrena de un cumplimiento (...) Cuanto más actos inmotivados se realicen mayor es la altura del signo y de la misión. Así, el acto inmotivado nos otorga la salud, y de ahí tiene que desprenderse la verdad.

Es claro que, en este contexto, sólo es libre Dios (cf Spinoza). La libertad sólo existe en él y para él: un hombre puede alcanzarla si prescinde de su subjetividad, en un raptó donde la muerte es convertida en algo gratuito, en gracia. Ser perfecto, la vida activa considerada en reposo, algo concebible pero impensable, Dios es un postulado, el mayor de todos. El arte se ocupa de sus incompetentes representaciones. Por ello, el hombre es un animal iniciático, a causa de la letra, donde caben el nacimiento, la muerte y la resurrección. La letra involucra, revela y oculta, todo a la vez. La letra es inclusiva y excluyente, por eso es oscura y hermética, un ejercicio esotérico de aquel sujeto que se define por su constante desujetación en el deslizamiento de la metáfora, acto definitorio de todo lenguaje.

Este barroquismo concede un lugar protagónico a la forma, que es estática y supone la abolición del tiempo. Enfrenta a la historia en su pacotilla de eternidad. La forma no es afectada por la usura temporal, desarrolla una infinita capacidad de retorno, de insistencia. Lo único razonable de la historia es la homología de las formas (cf Spengler, tan influyente en cierto pensamiento latinoamericano de los años treinta). Cuando se advierte que el cuerno del toro cretomicénico tiene la misma forma de la tiara imperial bizantina, ambas formas pertenecen al mismo instante de insistencia y eternidad.

El paisaje, entendido como forma permanente, «lo natural de lo invisible y lo invisible de lo natural», es esta síntesis de percepción y forma que determina la producción cultural de un mundo peculiarizado. En América, la posibilidad de cultura nace de esta posibilidad de paisaje, de esta identificación de un sistema de formas asociadas a la captación de una zona de la naturaleza. Lo definen un punto de vista, una conformación estructural (*Gestalt*). Una perspectiva, es decir un orden estético de las percepciones, que no es del orden natural. Gnóstica y femenina, apta a la fecundación europea, América se opone a la aridez y lo inexpugnable de África y Asia.

Siguiendo a Frobenius, Lezama distingue las conformaciones culturales divergentes del litoral y el interior. La isla, a su vez (Cuba, sin ir más lejos) se vuelca al ensimismamiento y la visión interior. No sólo Cuba, sino Inglaterra y Australia, por no pensar en la tierra como isla del universo, son espacios insulares. El hombre es, en esta dimensión, un animal insular, según discurren Lezama y Juan Ramón, dialogando sobre una sugestión de Ortega: el hombre isleño tiene los ojos abiertos hacia adentro y sólo ha de entornarlos al percibir un barco, que trae la amenaza contaminante de la peste, la infección, la impureza.

Para dar cuenta de estos fenómenos, la técnica del historiador es insuficiente. Hay que acudir a la «ficción», categoría que Lezama toma de Curtius y que, indeliberadamente, le viene de Nietzsche. Es un contrapunto entre el sujeto metafórico y la imago, que es el objeto natural percibido como dotado de sentido, es decir como forma: el ser definible por medio del lenguaje. En ciertas civilizaciones, se ha impuesto una determinada imago, que es la historia, pero no se trata de la única. Por ello no hay que tomar las divagaciones morfológicas de Lezama como una clave de lectura aplicable a la historia americana, sino como una doctrina estética para desarrollar un imaginario americano. Si se prefiere: para construir una América como ficción de sí misma, una cultura.

En rigor, lo que Lezama propone es una teoría poética apta para sostener la producción literaria americana, que se entronca con las poéticas contemporáneas, provenientes del romanticismo y el simbolismo. Podríamos empezar a considerarla a partir de la lezamiana «rebelión de las palabras», ese sujeto-otro que se subleva en el lenguaje contra el sujeto mismo que lo enuncia. Yo digo y el lenguaje me dice cuando creo decirlo y decirme en él.

La poesía es el resultado de una secuencia tensión-distensión que se produce en determinados momentos de la vida del lenguaje. Hay palabras rebeladas, demoníacas, que ofrecen «una aparición de sentido, y no es éste el que las precede y el que les impone las leyes de gobierno sintáctico». El Espíritu Santo, digamos el Logos, comprende, defiende y justifica esta revuelta luciferina del Verbo y termina por incorporar a su código el fruto del alzamiento.

Este estado o situación de especial congestión del lenguaje (*Dichtung, poiesis*) tiene similitudes sexuales, si se quiere, o viceversa, si se quiere lo contrario. Lezama habla del éxtasis que ocurre en el acto poético, una escisión entre el alma y el cuerpo, durante la cual el poeta copia una escritura ajena, la del otro al que antes aludimos. Hay una «desmesura en la discontinuidad» entre el que dicta y el que escribe.

Esta propuesta lezamiana, expresamente, se toca con el tardío simbolismo teórico de Paul Valéry, sólo que en éste no hay éxtasis, sino enfrentamiento entre el cuerpo y el vacío. Hay el acto naciente de la palabra, que es el poema, y su prolongación por medio de las convenciones retóricas. En ambos niveles actúa la valeryana «mecánica analítica del lenguaje», el funcionamiento de aquellos dispositivos que el lenguaje posee y oculta, y que se tornan manifiestos por la intercesión del poeta. La poesía

es una suerte de matemática inspirada, según la conciben el mismo Valéry y Ezra Pound, a quienes acude Lezama en busca de esa proliferación de figuras que alumbran «el puro nacer de las palabras». Ya Claudel señaló que el conocimiento (*connaissance*) implica el nacimiento (*naissance*). Si el último significado de una palabra no es verbal, sino emblemático (ejemplo: el infinito) o un signo matemático, el objeto de la poesía es, verbalmente, lo desconocido.

Lezama prefiere dirigirse hacia esta oscuridad semántica última de toda palabra que anida en el cuerpo, volviendo del éxtasis (divergencia, sección, corte) a la mónada, a la unidad corporal. La poesía se configura por respiraciones, comunicaciones inherentes y febriles (sic) de las palabras, ritmos circulatorios, las anteriores situaciones de tensión y distensión, etc. El lenguaje es corporal y tiene la capacidad de dar lugar a un cuerpo verbal segundo, un *corpus*. En estas combustiones y ritmos está el oculto orden numérico de las palabras, en una suerte de matemática orgánica, matérica.

A fuerza de estar enmascarado en esta especial disposición musical de su cuerpo, el poeta, por paradoja, se vuelve transparente. Esta doble estrategia le permite aislar en el fragmento una muestra del oculto orden universal. Y es la poesía, hasta ahora, la única disciplina en que ello ocurre.

El ser busca el sentido, el cuerpo busca el misterio y el tiempo busca la eternidad. Tanto da que invirtamos la dirección de estas búsquedas. El punto de encuentro, de momentánea síntesis, es el cuerpo mismo, cuando alcanza esa doble dimensión de éxtasis y recogimiento en la unidad que, vuelta palabra, hace surgir el poema. Es una suerte de isla musical, una isla desolada pero llena de ecos, según Lezama dice en paráfrasis de Baudelaire. O, si se prefiere a Poe, esa ciudad abandonada que es, al tiempo, palacio de la dicha.

No hay significado verbal último del verbo, no hay palabras «distinta, distinguida, diferente» (cf Mallarmé). Hay «sólo reflejos recíprocos entre las palabras», una perversa magia que hace de la palabra «una sustancia irradiante». Si se admite la traducción: un significante que no cesa y que nunca alcanza al significado final que apague su irradiación. Es, de nuevo, el sujeto metafórico puesto en acción.

La palabra poética siempre está dispuesta a nacer por segunda vez, en una suerte de renacimiento iniciático disparado al infinito. Siempre proyecta la sombra en la pared, sombra que adquiere cuerpo y se vuelve a proyectar en otra pared, y así sucesivamente. La transparencia y el eco son borrados y recomienza el (nuevo) ciclo. La palabra poética intenta parecerse a una forma esencial, acaso al arquetipo, pero como éste es infinito, la tarea no termina jamás.

Por ello, la palabra poética afecta estar siempre en el origen del lenguaje, en la hora cero de la significación: porque ésta no la sujeta, sino que es significancia libre. Ello otorga a su proceso una estructura discontinua. Reparición incesante, la denomina Lezama, agregando la nota de lo instantáneo. Pero, por paradoja, esta iluminación aislada y absoluta, ha de fraguarse en el poema, que «es un estado y una continuidad» de calidad relativa. Lo fugaz e irreproducible de la invención poética se con-



Plaza de la Catedral
La Habana

creta en la comparación, que anima en el poema la acción de la metáfora. Es decir: el poeta persigue la palabra sin antes ni después, pero logra, apenas, incorporarse a la cadena significante, donde se le promete un infinito deslizamiento.

La «originalidad» de la palabra poética hace que la preceda el silencio, el lugar sin palabras. Sólo saborea la poesía en su máxima expresión quien carece de habla*, el mudo. O el que habla después de la música cantada en coro. Son los dos extremos entre los cuales vacila el poema: la música y el silencio.

Aquí llegamos, por fin, al deslinde entre la poesía y lo otro. Puede ser que se trate del infierno, como quiere José Bergamín. O de la iluminación que conduce a la unidad, como en los ejemplos lezamianos de San Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, José Angel Valente. Pero hay una salida profana (Valéry, Jorge Guillén) que remite del lenguaje al lenguaje, en un juego de espejos que altera constantemente su calidad: una combinatoria que lleva a la síntesis. Ni infierno ni paraíso, sino la incierta y empecinada tarea terrestre de decir.

* Etimológicamente, el infante, el niño (*in-fans*)

Blas Matamoro

Bibliografía

- JOSÉ LEZAMA LIMA: *Paradiso*, edición crítica coordinada por Cintio Vitier, Colección Archivos, Madrid, 1988, 762 páginas.
 ———: *La expresión americana*, Alianza, Madrid, 1969.
 ———: *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953.
 ———: *Tratados en La Habana*, La Flor, Buenos Aires, 1969.