

El ensayo concluye con dos breves párrafos en los que se describe las *Soledades* como un poema en movimiento continuo: «Substitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página»¹¹. Es indudable que la lectura de Sarduy, cerrada e intransitiva, responde en buena medida a los preceptos de una crítica estructuralista que justamente ve, en la página, la frontera final de lo literario y trata entonces de evacuar, confundidos, los problemas de significado y referencia. Pero no es menos cierto que «Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado» constituye asimismo una continuación de la exégesis estilística de Alonso, que lleva hasta sus últimas consecuencias los postulados retóricos y anti-realistas del crítico español. En efecto, tras la huella de Alonso, Sarduy reactualiza a Góngora y vuelve a hacerlo legible como paradigma de las nuevas vanguardias textualistas de los sesenta. El ensayo de 1966 inscribe, además, a nuestro autor en el linaje de los lectores latinoamericanos de Góngora que, desde Rubén Darío, consideran al cordobés como un auténtico revolucionario del lenguaje, como uno de los padres fundadores de nuestra modernidad. Proteica figura, el poeta de *Soledades* se mueve entre estos diversos contextos y hace posible una síntesis no sólo entre pasado y presente sino también entre la tradición hispánica y las últimas novedades del París literario. Su papel es decisivo en aquel momento en que se forja la identidad de un joven escritor que quiere hacer dialogar, en su trabajo, los diferentes mundos a los que pertenece. Góngora es entonces el gran mediador que le permite reconocerse, a la par, en la aventura de *Tel Quel* y en el barroco seiscentista, en el estructuralismo de Barthes y en la vieja estilística de Alonso, en el psicoanálisis de Lacan y en el legado de Darío. Aún más: Góngora es una de las claves de la reevaluación de Lezama Lima que facilita la reconciliación de Sarduy con el maestro habanero y anuncia el surgimiento de una teoría del neobarroco hispanoamericano.

Góngora y Lezama Lima

Como he dicho ya en otro lugar, las relaciones de Sarduy con Lezama Lima no siempre tuvieron el carácter reverente de un fiel discípulo¹². A su llegada a La Habana en 1959, Sarduy se vincula con el grupo de la revis-

¹¹ Ibid., p. 1159.

¹² Gustavo Guerrero, «A la sombra del espejo de obsidiana», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 563, Madrid, mayo de 1997, pp. 27-43.

ta *Ciclón*, los disidentes de *Orígenes*, y, como buen ciclonero, hace suya la hostilidad de Rodríguez Feo y de sus acólitos para con el poeta de la calle Trocadero. Una reseña condescendiente e irónica de *Tratados en La Habana* da fe de la actitud desdeñosa del novel escritor en esos años. Sin embargo, ya en el exilio, Sarduy revisa su posición y encuentra el pretexto ideal para reconciliarse con Lezama Lima cuando estalla la polémica entre Mario Vargas Llosa y Emir Rodríguez Monegal sobre la homosexualidad en *Paradiso*. «Dispersión. Falsas Notas/Homenaje a Lezama» tenía que ser, en un principio, un ensayo que alimentara la discusión y arbitrara entre los dos pareceres opuestos¹³. Pero, en el fondo, poco o nada aporta a la polémica, pues el tema de la homosexualidad apenas si retiene la atención del autor. Lo esencial, para él, es la reivindicación de la figura de Lezama Lima como el gran escritor barroco de las letras cubanas, un brindis y una valoración en los que Góngora desempeña un rol de primer orden.

Efectivamente, la comparación entre los dos poetas es una de las coordenadas mayores del homenaje, a tal punto que el texto todo lleva un epígrafe tomado del conocido ensayo de Lezama Lima, «Sierpe de Don Luis de Góngora». No hay que pensar, sin embargo, que Sarduy hace enteramente suya esa lectura lezamiana ni que endosa pura y simplemente las opiniones del habanero sobre Góngora. Como es sabido, el gongorismo de Lezama Lima se remonta a la década de los treinta y crece al calor de la amistad que lo une a Juan Ramón Jiménez, quien visita la isla en esos años¹⁴. Desde su primer libro de poesía, *Muerte de Narciso*, hasta la novela *Paradiso* y su continuación inconclusa, *Oppiano Licario*, el escritor no cesa de dialogar con el Góngora del *Polifemo* y las *Soledades* tanto en el plano estilístico –hipérboles, perífrasis eufemísticas, giros heroicos aplicados a la descripción de lo trivial y cotidiano– como en el terreno crítico donde trata de fijar una interpretación de la poesía española del Siglo de Oro y otra de la expresión literaria latinoamericana. El ensayo «Sierpe de Don Luis de Góngora» corresponde al primero de estos dos proyectos y, aunque pueda parecer sorprendente, Lezama Lima no muestra en él un entusiasmo irrestricto ante la poesía del cordobés –la actitud más común entre sus contemporáneos. Es verdad que celebra la luz de sus versos que, en clave de cetrería, son como «un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento en la incitación». Pero también nos

¹³ OC, II, pp. 1160-1182.

¹⁴ Cf. al respecto el ensayo de Carmen Ruiz Barrionuevo, «Góngora y Gracilazo en los comienzos de Lezama Lima: El secreto de Gracilazo» in *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Instituto de Cooperación Iberoamericana / Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 537-43.

dice que «faltaba a esa penetración la luminosidad de la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada». Y concluye: «Quizá ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora, necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa»¹⁵.

Varias son las interpretaciones que se han tejido en torno a estas reservas de Lezama Lima, como puede verse en los estudios de Roberto González Echevarría y de Irlemar Chiampi¹⁶. Me inclino a pensar que, como poeta de inspiración simbolista, órfica y cristiana, el habanero pide a Góngora revelaciones trascendentes que el maestro, barroco y escéptico, no puede darle. Frente a esta visión en claroscuro, la imagen del Góngora americanista resulta, sin lugar a duda, mucho más positiva. En *La expresión americana* (1957), el poeta preside el banquete de nuestra curiosidad barroca y, a través de su lejano pariente, don Carlos Sigüenza y Góngora, es el primero que se instala en nuestras tierras y en nuestras letras, el «señor barroco arquetípico»¹⁷.

Sarduy no ignora evidentemente estas variadas disquisiciones del Etrusco de la Habana Vieja. Sin embargo, su ensayo es menos una lectura lezamiana de Góngora que una lectura gongorina de Lezama Lima. Prácticamente todas las conclusiones del análisis de la metáfora vuelven a aparecer así como elementos descriptivos que establecen un seguro puente entre los dos autores y contribuyen a fijar la semblanza barroca del poeta cubano. Se nos dice, por ejemplo, que éste tiene una escritura esencialmente metafórica, pero que, en ella, «la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural». Enseguida, el paralelismo se hace explícito: «Como en Góngora, aquí es la cultura la que lee a la naturaleza –la realidad– y no a la inversa; es el saber el que codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico»¹⁸. La comparación se extiende, ade-

¹⁵ «*Sierpe de Don Luis de Góngora*» in José Lezama Lima, *El reino de la imagen*, Julio Ortega (ed.), *Biblioteca Ayacucho*, Caracas, 1981, pp. 239 y 247 respectivamente.

¹⁶ Cf. Roberto González Echevarría, *Relecturas: estudios de literatura cubana*, Monte Avila Editores, Caracas, 1976, pp. 95-118 e Irlemar Chiampi, «*As Serpes de Góngora*» in *Barroco n° 18*, Instituto Cultural Flavio Gutiérrez, Ouro Preto / Belo Horizonte, 2000, pp. 101-113.

¹⁷ *La expresión americana*, Irlemar Chiampi (ed.), *Fondo de Cultura Económica*, México, pp. 79-106.

¹⁸ OC, II, p. 1161.

más, al plano de la interpretación de las complejas relaciones entre signo y referente, un territorio en el que los dos poetas campean por sus fueros como paladines del antirrealismo más radical: «Liberada del lastre verista, de todo ejercicio de realismo, entregada al demonio de la correspondencia, la metáfora lezamesca llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español más que Góngora»¹⁹. La famosa oscuridad de Lezama Lima representa de este modo, para Sarduy, una variante del hermetismo gongorino, que responde a un mismo concepto de la escritura –la poética barroca– e instaaura entre el español y el cubano un vínculo que no es meramente analógico sino, digamos, genealógico e hipertextual: Góngora es, efectivamente, el precursor y el modelo de Lezama Lima. No es otra la conclusión a la que se llega no sólo en el examen de la poesía sino también de la novela lezamiana, obviando en ambos casos las famosas reservas sobre la incompletez: «*Paradiso* sería una suma de sus temas, una hipérbole, tan gongorina en su factura, sus virajes, su humor y su trabazón retórica, que la novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana. Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*: todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español. A veces la similitud de los tropos es casi textual, otras, nos encontramos con versiones americanas de los mismos, otras, como en el primer capítulo, es un personaje marginal quien, sin nombrar a Góngora, asume la literalidad gongorina: el ceremonioso hermano de la señora Rialta, al deglutir un manojillo de anchas uvas moradas con un total desenfado criollo, declama unos versos de la *Soledad Primera* ‘cuyo diente no perdonó racimo, aun en la frente de Baco, cuanto más en su sarmiento’»²⁰.

Sarduy afianza y completa esta visión gongorina de Lezama Lima con uno de esos gestos inesperados que dan fe de su ingenio. En vez de hacer suya la lectura de Góngora que corre en los ensayos del habanero, decide aplicarle a éste, de un modo reflejo, su propio desciframiento del gongorismo. El Lezama Lima que lee a Góngora acaba convirtiéndose así en un lector de su propia obra que afirma que la única verdad de la escritura son sus «necesidades y exigencias poéticas», la elaboración de un «discurso que crea sus identidades y reabsorbe sus contradicciones, palabra autónoma, enigma que es su propia respuesta»²¹. Pero quizá el aspecto más importante de esta otra manera de leer gongorinamente al homenajeadado está en

¹⁹ Ibid., pp. 1161-1162.

²⁰ Ibid., p. 1168.

²¹ *Idem*.