

Y es que el lenguaje cubano en Lezama, por primera vez entre nosotros, ha adquirido todo su sentido, su gravitación *materna*. El idioma tiene en él toda la fuerza creadora, inaugural, del primer contacto con la Madre; diálogo que va a reanudarse, metafóricamente, en la devoción de Lezama –y esta relación trinitaria de *Madre, Hijo y Lenguaje* no puede tener lugar más que en un espacio católico– por la Virgen, la «Deipara, paridora de Dios» (p. 294).

De seguido, Sarduy va a proponer una interpretación simbólica –y biográfica– de *Paradiso* que recoge la idea central aquí expresada y opone dos tópicos dentro de la novela: por un lado, «el lenguaje en majestad» y la «presencia de la madre»; por otro, «la respiración como angustia» y «la ausencia del padre» (p. 295). Sin embargo, repetimos que, en «Dispersión. Falsas notas...», Lezama Lima no sólo encarna la plenitud verbal de lo cubano sino también de lo barroco y lo universal. «Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso* –escribe el autor– todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español» (p. 285). Este paralelismo entre Lezama Lima y Góngora funda, desde el punto de vista de Sarduy, la lectura de la tradición hispánica en la novela como un homenaje y una profanación que hacen de la necesidad y de la exigencia poéticas la única verdad de la escritura, pero que, al mismo tiempo, gongorizan lo trivial y subvierten así, cubanamente, al gongorismo. La proyección del maestro no se agota, empero, en este aspecto. En un importante fragmento del ensayo, bajo el subtítulo de «La escritura sin límites», Sarduy señala claramente que «en *Paradiso* está Góngora, pero también Dante (...), Joyce (...), Proust (...), Gadda...» y la lista se alarga hasta incluir a Rilke, Sade, Genet y Julio Verne (p. 280). En otras palabras, el Lezama Lima de Sarduy es símbolo de lo cubano, de lo barroco y, no habría que olvidarlo, también de una reconciliada universalidad. Como un ejercicio más de choteo, dos personajes de *De donde son los cantantes*, Auxilio y Socorro, reaparecen en «Dispersión. Falsas notas...» y nos ofrecen la conclusión:

AUXILIO (*agitando sus cabellos anaranjados, de llamas, aspas incandescentes, vinílicas*). –Querida, he descubierto que Lezama es uno de los más grandes escritores.

SOCORRO (*pálida, cejijunta, de mármol*). –¿De La Habana?

AUXILIO (*toda diacrónica ella*). –¡No hija, de la HISTORIA! (p. 296)

Diez años después de *Ciclón*, lejos de Rodríguez Feo y de Virgilio Piñera, desde el exilio, Sarduy redescubre así a Lezama Lima y sin duda ya no considera que Eliseo Diego es el poeta «más interesante» de *Orígenes*. Valga repetir que, de la polémica en cuya estela se escribe el texto, Sarduy apenas se ocupa. Sólo le dedica unas líneas donde despla-

za el problema y, como buen barthesiano, declara que el erotismo, en *Paradiso*, está en el placer del lenguaje. Y es que en el fondo —y en la forma—, «Dispersión. Falsas Notas...» constituye, ante todo, un manifiesto de ruptura que hace de su autor, a la chita callando, el primer disidente de *Ciclón* y el más tardío partidario de *Orígenes*. Pero, en aquel momento, a las puertas del primer *affaire* Padilla, su disidencia no era sólo literaria sino también política. No sabemos cómo reaccionaron Rodríguez Feo y los antiguos compañeros de *Ciclón* ante «Dispersión. Falsas Notas...» Sin embargo, los ataques de que Sarduy es objeto en la isla a partir de ese año autorizan la conjetura de que el mensaje fue captado con perfecta nitidez. Por lo que toca a Lezama Lima, es claro que el maestro lee el ensayo con beneplácito y aun con gratitud. La solidaridad entre los dos hombres queda sellada en esa coyuntura por una carta y unas palabras del habanero que, noblemente, como un caballero criollo, borra lo pasado y reconoce ahora a Sarduy como a uno de los suyos.

Siempre he creído que para acercarse a mi obra había que partir del *sympathos* de los estoicos, es decir, de una simpatía previa, por el temperamento y por las preferencias. Usted en su estudio da buenas pruebas de que ha partido de ese punto imprescindible para ver mi obra⁹.

En la muerte del Maestro

A principios de los años setenta, Sarduy mantiene una intermitente correspondencia con Lezama Lima en la que no sólo invoca su complicidad sino también su tutela. Él mismo se describe, en ese entonces, como una hoja en el frondoso árbol lezamiano y, a la sombra de ese árbol, crece su obra con una amplitud de miras que mucho debe al ejemplo del maestro. Sarduy hereda, entre otras cosas, su vocación barroca y universalista, y un concepto mítico de la novela que emparenta el arte de narrar con la creación poética. No en vano podemos descubrir, en la prosa de *Cobra* y de *Maitreya*, un claro acento lezamiano y una inclinación al despliegue metafórico que sólo interrumpe el hallazgo de la imagen más certera. Tras la huella del maestro, Sarduy concibe y compone sus novelas; en más de un sentido, como si se tratara de largos poemas.

La admiración y la fidelidad del discípulo le llevan a convertirse, además, en esos años, en el principal defensor de Lezama Lima en Francia. Como director de la colección hispanoamericana de las Editions du Seuil, Sarduy trabaja con esmero, junto a Didier Coste, en la traducción francesa de *Paradiso* que sale a la luz en 1971. También es él el primero

⁹ José Lezama Lima, *Cartas 1939-1976*, *Orígenes*, Madrid, 1979, pp. 113-114.

que escribe una reseña sobre la novela en la prensa parisiense. En esa nota, que publica la *Quinzaine littéraire*, presenta a Lezama Lima como al Proust cubano y, desde las primeras líneas, afirma que *Paradiso* es «uno de los libros del siglo»¹⁰. Pero quizás nada describe mejor la auténtica devoción del camagüeyano que una brevísima esquela de 1973 que se edita en la *Revista Iberoamericana* y donde se evoca el imposible viaje del maestro a Francia para asistir al lanzamiento de la novela. Su título es «Página para Lezama».

No he podido ofrecer a Lezama una piña confitada de éstas que, en Sceaux, recuerdan la repostería barroca que enlazó las cifras del castillo; no he podido tampoco, igualada a las rosetas pitagóricas, o a las torres de ojos dorados, junto al techo del mundo, acertar unas frases sobre su obra. Del acceso al Maestro, me han vedado página y mesa.

Doy, pues, por definición, testimonio olvidable. Su texto es, para mí, a diario, la verticalidad del gótico junto al río; fue también, junto a otro río, el rumor de los molinos de plegaria.

Muchos –hombres y leopardos–, en los años finales del siglo XII, ignoraron qué tiempo les había tocado vivir. Una oscura resignación marca mi lejanía, mi palabra en la trama.

Inscribo, en esta patria que es la página, en minúsculas y sobre una cifra, mi paso por la Era Lezama¹¹.

La desaparición del poeta, en 1976, interrumpe este diálogo en la distancia. Para saludar la memoria de Lezama Lima, Sarduy le dedica, en las páginas de *Vuelta*, el primer capítulo de *Maitreya* –«En la muerte del Maestro»– y escribe una elogiosa reseña de *Oppiano Licario*¹². Más tarde, a guisa de necrología, redacta un comentario sobre una carta que el habanero le enviara en 1969. Lejos ya del *collage* o del *patch work* vanguardista de «Dispersión. Falsas Notas...», el texto intitulado «Carta de Lezama» constituye, en efecto, un comentario libre¹³. Se trata de un ejercicio crítico en torno a algunas frases de la carta que se erigen en el punto de partida de un discurso abierto, menos elaborado en el plano de la interpretación pero mucho más cálido en la expresión de los afectos. De ahí que, en busca de un clima de intimidad, «Carta de Lezama» recoja un acercamiento a la biografía del escritor. Ésta queda plasmada en un retrato o, mejor, en una breve semblanza, en una imagen del hombre en

¹⁰ «Un Proust Cubain» in *La Quinzaine littéraire* 115, París, Avril 1971, pp. 3-4.

¹¹ *Revista Iberoamericana* 92-93, Pittsburgh, jul-dic. 1975, p. 467.

¹² «En la muerte del Maestro», *Vuelta* n° 16, México, marzo de 1978, pp. 14-18 y «Oppiano Licario de José Lezama Lima», *Vuelta* n° 18, mayo de 1978, pp. 32-35.

¹³ Cito «Carta de Lezama» en la edición de *El Cristo de la rue Jacob*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 109-115.

su tiempo. Para esbozarla, Sarduy formula la paradoja que, en su sentir, marca la vida del maestro: por un lado, está la inmovilidad física, la fijeza que lo conduce a declinar toda invitación al viaje; por otro, la amplitud de horizontes que caracteriza a su pensamiento y a su escritura. Sarduy recuerda que sólo dos veces y por muy cortos períodos se ausentó Lezama Lima de la isla –en un viaje a México en 1949 y en otro a Jamaica al año siguiente. Y, sin embargo, no son pocos los testimonios que dan fe de sus vastos conocimientos de otras tierras y culturas. Hay más: lo sorprendente es la exactitud de ese saber enciclopédico. El propio Sarduy confiesa: «Siempre que me encontré en algún sitio descrito por Lezama *lo reconocí a partir de su descripción*, a tal punto es precisa lo que muy bien puede llamarse su *videncia...*» (p. 110). La solución a este enigma la encuentra el comentarista añadiendo un elemento más al sistema poético lezamiano, algo que bien podríamos llamar el escamoteo o la ocultación del referente. Dice:

Toda una metafísica de la percepción justa –una de las pautas búdicas, según el discurso inaugural de Sarnath, en que Sakiamuni señaló a gacelas y discípulos la vía– se podría derivar de la agudeza visual lezamiana, de su despliegue y focalización de la vista antes de la mirada, como si sólo la ausencia y lejanía del objeto real –cuya imagen mental contemplamos– permitiera su efecto de realidad en el texto; toda una ciencia de los signos: anular, tachar el referente en la distancia para que, en la pureza y desnudez del significado, nos dé acceso a la majestad del significante, a la compacidad de la letra. De allí, quizás, el rigor de Lezama en su fijeza, la persistencia, casi moral, de su inmovilidad, como si las cosas, una vez percibidas en su literalidad, fueran a desvanecerse (...), como si más allá de la *cosa mentale* todas las cosas se degradaran y del ser, exterior a la imagen, no hubiera más que simulacros o residuos de ser (p. 110).

En este triunfo de la imaginación sobre la experiencia, ve Sarduy una de las grandes lecciones del maestro: es una prueba de la verdad de su poesía como «potencia de conocimiento» (p. 111). Cabe observar cuán lejos está ya la polémica sobre los errores y las erratas lezamianas. Las famosas alusiones eruditas ahora suscitan más bien una irrestricta admiración. De hecho, la mayor parte del comentario gira alrededor de algunas frases de la carta en las que Lezama Lima cita a San Agustín, a Baudelaire y a Gracián. Sarduy trata también viejos tópicos ya presentes en «Dispersión. Falsas notas...», como el uso de los diminutivos o el recurso a una esplendente imaginería católica. En un corto párrafo destaca, además, la importancia del arte culinario en *Paradiso*, que se alza como un símbolo de la escritura de Lezama Lima: bodegón y cornucopia del barroco insular. Mal podría impugnarse el acierto de esta última interpretación, ya que, en los textos del maestro habanero, la cocina representa justamente una de las expresiones privilegiadas de la fuerza incorporati-