



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN...*Filología Hispánica*

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2015/2016

TÍTULO:

Muerte de Narciso. El mito de la insularidad

AUTOR/A:

Alejandro Barrera Robles

Fecha: 11/07/2016

Vº Bº del Tutor: GEMA ARETA

Firma: *Alejandro*

Firmado: *Gema Areta*

Índice

Introducción: Anamorfosis del poema	3
Capítulo primero: La insularidad en la tradición de la poesía cubana	5
Capítulo segundo: Narciso insular	13
Capítulo tercero: La imagen histórica	21
Conclusiones	25
Bibliografía	27

Introducción: Anamorfosis del poema

Severo Sarduy, en su ensayo *La simulación* (1928), define al lector de anamorfosis como aquel que “bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, ‘real’” (1999:1274).

Al confrontar esta explicación con el primer poema publicado por José Lezama Lima, “Muerte de Narciso” (1937), hallamos una estimable guía de lectura. La obra, efectivamente, es una anamorfosis: el desplazamiento del lector, que privilegia unos pasajes en detrimento de otros, condiciona la trayectoria a lo largo del texto; la imagen final depende del movimiento que la mirada realiza sobre el poema.

Según Cintio Vitier, Lezama pensaba que la poesía es una “sustancia inapresable” (1958:376) o un “reto sagrado de la realidad absoluta” (1958:377). Esta orientación justifica la eficacia de la estructura anamórfica. A cambio de la renuncia de ciertas “posesiones provisionales (forma regular, sentido lógico, armonía, unidad)” (1958:376-377), la anamorfosis permite la penetración absoluta de la poesía en el mundo.

También debo apuntar las palabras de Antonio Benítez, que dan cuenta de la perspectiva científica Caos, “en el sentido de que dentro de del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente” (1989: III). Las repeticiones en el caos, el orden dentro del desorden, son la base de la lectura anamórfica en literatura. Solo mediante la repetición de conceptos, planteamientos y situaciones podemos seguir una perspectiva que confiere sentido al poema.

Benítez utiliza el Caos en su estudio del Caribe, cuyo espectro de códigos resulta “de tal abigarramiento y densidad que informa la región como una espesa sopa de signos, fuera del alcance de cualquier disciplina en particular y de cualquier investigación individual” (1898:II-III). También dedica unas palabras al usuario de esta disciplina, al que “siempre se abrirán pasadizos inesperados que permitirán el tránsito entre un punto y otro del laberinto” (1898:IV).

En este sentido, “Muerte de Narciso” es un poema netamente caribeño, pues rescata la esencia del Caribe y la desarrolla por medio de la escritura anamórfica. Las palabras de Benítez son traspasables a nuestra propuesta de lectura. Bajo la sopa de

signos que es el poema, el lector de anamorfosis encuentra pasadizos, trayectorias inesperadas que conducen al reino de la posibilidad.

Así, el poema de Lezama puede ser leído de diversas formas: cuenta la historia de Cuba y de los poetas cubanos, pero también la historia de la poesía universal; es una crítica de la mimesis clásica, una didáctica de la imagen, un elogio del cristianismo. El procedimiento es radical: permite una lectura, pero también su contraria. Todo depende del desplazamiento, de la posición final que asuma el lector.

El método de Lezama, lejos de amenazar la confianza del público, se adelanta a su tiempo y encaja con las necesidades de la posmodernidad:

Dentro de la posmodernidad no puede haber una sola verdad, sino muchas pequeñas verdades prácticas y momentáneas; verdades sin principio ni fin, verdades en desplazamiento, verdades provisorias y perentorias de orden pragmático que apenas constituyen un fugaz archipiélago de ritmos regulares en medio del ruido y la turbulencia de la entropía (Benítez 1898:151).

Siguiendo este discurso, mi trabajo pretende aislar una isla significativa en el archipiélago fugaz del poema. En las siguientes páginas, practicaré el análisis de una de las infinitas posibilidades de la anamorfosis: “Muerte de Narciso” desde el mito de la insularidad. O como escribió Lezama en una carta dirigida a Cintio Vitier en 1939: desde una “teleología insular” (1998:251).

Capítulo primero: La insularidad en la tradición de la poesía cubana

Para estudiar “Muerte de Narciso” a partir de la insularidad es preciso recordar, en primer lugar, la tradición que ha recorrido el pensamiento sobre las islas hasta nuestros días. Es posible hacerlo mediante la revisión de tres producciones fundamentales: el *Espejo de Paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, que para Lezama significa “el nacimiento de modos y maneras cubanas, que a pesar de la influencia española, tenemos que interpretar como algo cubano que quiere ganar su contorno y tipicidad” (2002:10); los *Diarios* (1940) de José Martí, autor en que Lezama cifra la etapa de plenitud de la poesía cubana (2002:11); y las publicaciones de la *Revista de Avance*, cuya actividad tuvo lugar en los años que van de 1927 a 1930, poco antes de la puesta en marcha de la generación de los origenistas, a la que pertenece nuestro poeta.

Podemos imaginar la sorpresa de José Antonio Echeverría al encontrar dentro del manuscrito de la *Historia de la isla y catedral de Cuba* (1929) un poema inédito, compuesto a principios del S. XVII por un escribano del cabildo de Puerto Príncipe, que mezclaba la idiosincrasia de la sociedad cubana, la flora y fauna de la isla, con mitologías procedentes del mundo clásico.

Se trataba de *Espejo de paciencia*, una obra que constituye la primera reflexión sobre la insularidad escrita en Cuba. Su autor, Silvestre de Balboa, inaugura con este poema una tradición fecundísima, centrada en la isla como emblema de una sensibilidad, de un modo de ver la realidad imbuido de nostalgia y egotismo.

El poema está compuesto por un prólogo al lector, una carta dedicatoria al obispo Altamirano, seis sonetos laudatorios y dos cantos escritos en octavas reales (el primero con 560 versos y el segundo con 654) que concluyen con un motete (37 versos octosilábicos seguidos de una octava real).

El primer canto narra el secuestro de Juan de las Cabezas Altamirano, obispo de la Habana, por el capitán francés Gilberto Girón. Posteriormente, los secuestradores lo liberan a cambio de cueros y dineros de la gente de Bayamo. Esta parte termina con un saludo mitológico de la naturaleza al obispo.

En el segundo canto, los habitantes de Bayamo, encabezados por el capitán Ramos, deciden vengar la afrenta de Gilberto Girón. Veinticuatro hombres se enfrentan al grupo de Girón, que finalmente cae muerto a manos del negro Salvador.

Hace falta una lectura atenta, ocupada en desvelar los rasgos de sensibilidad insular apuntados por Lezama en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), para entresacar lo más sobresaliente del relato épico de Balboa.

Aunque la presencia de la flora y fauna de la isla es notable, el poema no destaca por su descripción del paisaje propio. No se trata de una pintura realista de la naturaleza. Lo que despunta y sorprende es la convivencia del paisaje cubano con la mitología grecolatina: las musas tienen “cetro y silla” (2010:96) en la playa de Manzanilla; la afrenta al obispo Altamirano es conocida por “todo el reino de Neptuno” (2010:106); los semicapro salen del monte para celebrar su liberación portando guanabas, gegiras y caimitos; las napeas traen pisitacos, bateas y flores de navaco; las amadriades, en naguas, llevan siguapas, macaguas y pitijayas entre las manos; las náyades, jaguará, dajao, lisa; los centauros y los sagitarios gritan: “¡Viva nuestro pastor Altamirano!” (2010:112)

Una mezcla entre dos mundos tan diferentes solo puede producirse en lontananza. La escritura de lo insular es aquella que diluye el límite de las tradiciones, permitiendo coincidencias entre mundos distantes. Apunta Lezama esta característica de la lontananza, a través de una cita de Vossler, en su ensayo “El secreto de Garcilaso” (1937), donde afirma que las coincidencias entre Luis de Góngora y Lope de Vega son “fruto de un anhelo de intimidad, de la nostalgia de una Tule, de una Orplid ‘que a lo lejos luce’, de un país donde pena y gloria se pierden y diluyen como los contornos y colores del mundo real en irreal lontananza” (1937:10). Así vemos que los contornos y los colores que correspondían, separadamente, a la tradición grecolatina y a la idiosincrasia de la isla de Cuba, ahora se pierden y diluyen para formar el *Espejo de Paciencia*.

El segundo momento del poema en que se percibe un rasgo de insularidad corresponde a la batalla entre el grupo de Girón y los hombres del capitán Gregorio Ramos. Lo natural habría sido que el líder de los piratas muriese en manos de la cabeza más visible del grupo enemigo, que era el capitán Ramos. Pero, inesperadamente, un esclavo de la colonia, el negro Salvador, se adelanta y decapita a Gilberto Girón.

El desarrollo de los acontecimientos permite a Salvador alcanzar la libertad, pero su atrevimiento causa otro logro definitivo: un papel fijo en el curso de la historia. Tanto es así, que Alejo Carpentier elige su figura en el *Concierto Barroco* (1974) para elevarla, por encima del Capitán Ramos, a la calidad de protagonista de la hazaña descrita en el poema de Balboa (1983:20).

Esta aparición desmedida de la sensibilidad negra, que contrasta, como afirma Lezama en el “Coloquio”, con “la reserva con que la poesía mexicana, tan aristocrática, acogió al indio, como motivo épico o lírico” (1977:50), demuestra la condición insular presente en la escritura de Balboa. Antonio Benítez también ha comentado el papel destacado de la integración racial en el poema:

Las condiciones de igualdad racial en que las filas locales pelean contra los franceses y, sobre todo, el hecho de que se premie a Salvador con la libertad por haber derrotado personalmente al corsario, hacen de este texto el primero en expresar dentro de la literatura del Caribe un deseo de igualdad racial, social y cultural que probablemente ya se articulaba en toda el área costera del Paso de los Vientos (1989:26).

Pero el autor va más allá. Su análisis traspasa el texto literario y se centra en la figura histórica del obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano. En el S. XVII, los habitantes de diversas zonas del Caribe sobrevivían gracias a la producción y el contrabando del cuero, el llamado “comercio de rescate”. Pero la corona española, que no podía permitir que contrabandistas extranjeros se enriquecieran con el trabajo de sus colonias, puso fin a la ilegalidad a través de varios episodios violentos, destruyendo y despoblando las villas que se dedicaban a esta actividad (Benítez 1989: 19-20).

En La Española, por ejemplo, un grupo de arcabuceros, dirigidos por el gobernador Osorio, aniquiló las villas de Puerto Plata, La Yaguana, Bayajá, Monte Cristy, san Juan de la Maguana, Neiba, Santiago de los Caballeros, Azua, Ocoa y Las Salinas. Los esclavos negros huyeron a las zonas devastadas por la corona, y pronto se convirtieron en bucaneros, lo que disminuyó el prestigio de la cultura africana y ralentizó la formación de la cultura criolla. (Benítez 1989:20-24)

Sin embargo, la situación fue distinta en Cuba, donde no hubo represalias por parte de Felipe III. El responsable de esta diferencia fue el Obispo Altamirano, que intercedió a favor de los habitantes de Bayamo tras el rescate organizado por la población criolla de la isla. El contrabando de cuero, y el tipo de sociedad asociada a este, perduraron hasta el S. XIX, lo que permitió el desarrollo de la cultura criolla (Benítez 1989:25-26)

Vemos que, antes de convertirse en personaje literario, el Obispo Altamirano fue responsable directo del desarrollo del criollismo en Cuba. Este hecho marca el paso de los acontecimientos al poema. Así comprendemos mejor el protagonismo del negro Salvador, que representa toda la cultura africana que se libró de las represalias de la corona gracias el rescate del obispo.

Cintio Vitier, uniendo las dos perspectivas de mi análisis, habla de la confluencia entre mitología e indigenismo en el relato de Balboa. Para el escritor, esta trabazón es natural a la estética neobarroca, que también se da en el poema de Lezama: “Si *Espejo de paciencia* encuentra el contraste barroco de lo mitológico y lo indígena, *Muerte de Narciso* se sitúa en la naturaleza mítica de abierta encarnación barroca” (1958:370).

En la “Introducción a un sistema poético del mundo”, contenida en la colección de ensayos *Tratados en la Habana* (1958), Lezama escribe:

Está dispuesto José Martí, y es ésa su imago más fascinante junto con su muerte, a llenar el contenido vacío de ese espejo de paciencia. [...] Poco antes de su retiro había soñado con la escritura de un libro, que para nosotros cobra su existencia por la testarudez aragonesa de su inexistencia, que se le escapa como una frase dicha ante el lanzazo final: Sentido de la vida. Pero si aquel *Espejo de paciencia* lograra articular de nuevo el prodigioso avance de su título con la extraordinaria imago desplazada por la sentencia y las ejecuciones de José Martí, tendríamos entonces nuestro *Enchiridión* [...] (1977:410-411).

José Carlos Rovira interpreta esta cita mediante el estudio de la situación paralela de Arriano y Epicteto. Si, como Arriano, Martí hubiera compilado el pensamiento de Balboa, tocado por la sensibilidad insular, Cuba habría tenido su *Enchiridión*. Esta posibilidad imaginaria se habría materializado en una obra que José Martí nunca llegó a escribir: el *Sentido de la vida* (2000:42).

Roberto Agramonte, en su libro *Martí y la concepción del mundo* (1971), ha realizado un intento próximo a la escritura del *Sentido de la vida*. La observación de este trabajo monumental arroja luz sobre la sensibilidad de Martí. Su capacidad lírica, la admiración por la biología evolutiva (1971:246) y el acercamiento a la psicología científica y pragmática (1971:498) se ajustan a las peculiaridades de la aptitud inglesa, descrita en el “Coloquio” como un ejemplo de sensibilidad insular: “En la música [...] no ha podido Inglaterra gozar de la tradición que ostenta en la filosofía pragmática, en la moral científica o en la biología evolutiva” (1971:49).

Pero es posible analizar, en esta revisión de la tradición insular, un texto que se acerca mejor a la culminación del pensamiento martiano. Me refiero a los *Diarios* de Martí, escritos en fechas próximas a su muerte. En “Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX)”, ensayo contenido en *La cantidad hechizada* (1970), Lezama afirma que estos *Diarios* son “el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se vuelcan en una dimensión colosal” (1977:968).

En los *Diarios*, Martí describe a menudo el paisaje cubano. Sin embargo, le resulta inevitable ceder, en muchas ocasiones, al flujo de su imaginación, que modifica

el paisaje y lo transfiere a su propia dimensión poética. Esto sucede en numerosos pasajes. Por ejemplo, cuando escribe que “ahora, a la madrugada, el mar está cantando” (1997:64-65) o cuando se refiere a su experiencia de la selva en estos términos:

Entre los nidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima; es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿Qué violín diminuto, oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿Qué danza de almas de hojas? (1997:88).

Martí supera la descripción del paisaje propio y lo anuncia envuelto en cierta lejanía poética, en la vaguedad de la lontananza, que es característica de la sensibilidad insular: “A la vaga luz, de un lado y otro del ancho camino, era toda la naturaleza americana” (1997:40).

También observamos la incorporación del indigenismo en el *Diario*, que lo separa de la sensibilidad continental, tal y como la describía Lezama. El interés de Martí por los indígenas queda manifiesto cuando explica que está leyendo sobre Moctezuma:

Por el poder de resistencia del indio se calcula cuál puede ser su poder de originalidad, y por tanto de iniciación, en cuanto lo encariñen, lo muevan a fe justa, y emancipen y deshíelen su naturaleza. Leo sobre indios. [...] Del flaco Moctezuma acababa de leer [...] (1997:76).

En otra parte surge su preocupación por el negro criollo. Lo vemos en el relato de la aparición inesperada de un negro haitiano en la orilla de la playa:

De pie, a las rodillas el calzón, por los muslos la camisola abierta al pecho, los brazos en cruz alta, la cabeza aguileña, de pera y bigote, tocada del yarey, aparece impasible, con la mar a las plantas y el cielo por fondo, un negro haitiano. El hombre asciende a su plena beldad en el silencio de la naturaleza (1997:69).

Es interesante que Martí elabore una teoría sobre el hombre a partir de la visión. El ser humano es más verdadero cuando la naturaleza enmudece y le permite distinguirse. El protagonista elegido para esta reflexión, como sucediera en el *Espejo de Paciencia*, vuelve a ser el indígena

Roberto Fernández Retamar valora este acercamiento de Martí al indio y a la cultura negra, aunque se lamenta de que los estudios serios sobre la aculturación africana en el Caribe no empezaron a realizarse hasta mucho después de su muerte, por lo que no pudo beneficiarse de ellos. Para el autor, Martí tenía una visión calibanesca de la América que se había formado a partir del establecimiento de las colonias. El poeta conocía la complejidad de la situación del cubano, cuya lengua y civilización, enseñadas por el europeo, servían ahora para maldecir al intruso y reconquistar el espacio que les pertenecía originalmente (1995:48).

Otro autor que apunta el interés de Martí por el negro es Antonio Benítez Rojo, para quien Martí asumió el deseo de integración etno-patriótica de la cultura africana, no solo en la isla de Cuba, sino hacia toda Hispanoamérica, proponiendo la idea de “una patria continental mestiza” (1989:29).

En la parte final del diario, Martí se refiere explícitamente a la soledad y el aislamiento:

¿Hasta qué punto será útil a mi país mi desistimiento? Y debo desistir, en cuanto llegase la hora propia, para tener libertad de aconsejar, y poder moral para resistir el peligro que de años atrás preveo, y en la soledad en que voy, impere acaso, por la desorganización e incomunicación que en mi aislamiento no puedo vencer [...] (1993:133).

En el “Coloquio”, Lezama habla en los mismos términos que Martí sobre el hombre poseído de la sensibilidad insular: “El aislamiento y la nostalgia, producto de un egotismo o de una laminación excesiva, acaban en un subjetivismo diestro para llegar al mayor lirismo” (1977:49). Así, el destino entrevisto por Martí implicaba su desistimiento. El poeta adivinó que, en caso de acceder al gobierno, sería incapaz de aconsejar de manera adecuada por causa de su aislamiento, que era connatural a su sensibilidad.

Para completar esta triada introductoria, es necesario mencionar una revista publicada en La Habana en el año 1927. Esta fecha da título a la publicación, que completa su primera portada con un subtítulo de gran cinética: “revista de avance”¹. Hay una clave en el cierre de la frase. Bajo la dirección de Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello, el “avance” es seña de identidad y compromiso para el futuro: “¡Queremos movimiento, cambio, avance, hasta en el nombre! Y una independencia absoluta —¡hasta del Tiempo!” (1927:1).

La reflexión sobre la insularidad se mantiene presente desde el artículo que abre el primer número de la revista: “Al levar el ancla”. Los cinco escritores, unidos bajo un “gallardete alto, agudo y azul” (1927:1), utilizan el símil del barco que flota sobre la mar para referirse a la naturaleza de la revista y a las metas que se proponen alcanzar. Dicen ir “hacia un puerto —¿mítico? ¿incierto?— ideal de plenitud; hacia un espejismo tal vez de mejor ciudadanía, de hombría más cabal” (1927:1). Resalta la similitud con las palabras de Lezama, cuando deseaba en el “Coloquio” que “el problema de la sensibilidad insular se mantuviese solo con la mínima fuerza secreta para decidir un

¹ El título aparece en minúscula en el primer número de la revista.

mito” (1927:51). Así, el espejismo y la incertidumbre, señales de lontananza, son condición primaria de la estética predominante en 1927.

Más adelante en el artículo, se concreta la localización de este puerto mítico: “Salimos [...] a ver, en fin, si por azar nos topamos con algún islote que no tenga aire provinciano y donde uno se pueda erguir en toda la estatura” (1927:1). La búsqueda de una isla es precedente claro de la actitud de Lezama. Estos “cinco”, que así firman al pie del artículo, padecen la chatura de un sentimiento silenciado, que todavía no describen con palabras, pero que notan golpear en el fondo cubano. La revista se propone, de este modo, encontrar la verdadera isla, que es envoltorio de una sensibilidad muy concreta.

El espacio de este trabajo no me permite analizar profusamente todas las publicaciones de la *Revista de Avance*. Por eso, tan solo apuntaré, luego de este comentario de la presentación de la revista, el artículo que se titula “Vanguardismo”, escrito por Jorge Mañach. El escritor sagüero menciona un concepto que es precisamente baluarte de la sensibilidad insular: el aislamiento. Dice en el artículo:

El individuo aislado es exigente de concreciones; en compañía no lo es, porque siempre presume que su camarada ve claro lo que a él se le figura borroso [...] Más que las concepciones claras, más que las netas convicciones, han contagiado siempre su lirismo las meras actitudes de reacción o de discrepancia, por cuanto ellas tienen de redentor de la rutina, es decir, de mera innovación. La simple novedad es para muchos una mera entelequia. De aquí que resulte de veras habitual que todo movimiento renovador, como los sistemas astrales, comiencen con una nebulosa (1927:3).

Por lo tanto, el aislamiento es terreno fértil para el vanguardismo. El individuo aislado no percibe las figuras en su máxima definición, sino envueltas en la imprecisión nebulosa de la lontananza. La visión astigmática yergue su lirismo, que de otro modo sería estéril, pues la comunicación del grupo concede a cada participante una opinión de engañosa claridad.

Este acercamiento entre Mañach y Lezama adquiere especial relevancia por la polémica que enfrentó a ambos autores en 1949, cuando Mañach publicó en la revista *Bohemia* un artículo titulado “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima” (1949:78-90). Este conflicto se desató porque *Orígenes*, revista editada por Lezama desde 1944 hasta 1956, no había tenido en cuenta el reconocimiento filial que le correspondía a la *Revista de Avance*. Además, en su carta, Mañach opinaba que la poesía de los origenistas era demasiado personal, que no se preocupaba de la sensibilidad del pueblo cubano, lo que debió molestar especialmente a Lezama.

Sin embargo, Rafael Rojas opina que el pensamiento de Mañach y Lezama no era tan distinto como pudiera parecer a raíz de esta confrontación. El interés por el

futuro de Cuba y por la regeneración de los nuevos poetas une ambos planteamientos. La diferencia residía en la estrategia de renovación, que mientras para Mañach pasaba por las instituciones, en Lezama adquiriría un carácter clandestino y liminar. En palabras de Rojas:

Mañach no hubiera nunca suscrito aquellos pasajes en que Lezama descartaba, con refinada elocuencia, el papel de las instituciones políticas republicanas. Cuando Lezama hablaba de aquella Habana “hinchida de politiquería, con inútil y rampante subconsciente alborotado de pesadillas colectivas” y de “aquella inteligencia..., que no aspira a dominar por la saturación ejercida por sus obras, sino que grita en la esquinas de la *polis* y carece de varonil energía para enfrentar o espumar el *demos*”, tenía en mente a intelectuales públicos como Mañach, y Mañach, que sabía leer, se atribuía la indirecta (2008:312).

El análisis de “Vanguardismo” añade otra nota común entre los dos autores. Mañach y Lezama siempre se preocuparon por la unidad del arte en Cuba, cuya sensibilidad y características propias estaban por distinguir. Desde atalayas diferentes, ambos supieron ver la singularidad del aislamiento en el cubano, que le permitía acceder a nuevas perspectivas renovadoras del panorama poético.

Capítulo segundo: Narciso insular

Igual que la imagen pictórica, cuando es anamorfosis, se descoyunta y exige una toma de perspectiva por parte del observador, la imagen poética puede torcer sus significados para que el lector descubra un método apropiado de enderezamiento, que lejos de garantizar la unidad en el sentido, abre un abanico de posibilidades dentro del poema. En las siguientes páginas, me dedicaré a elaborar este método con un objetivo claro: enderezar, en “Muerte de Narciso”, la posibilidad que corresponde al mito de la insularidad.

La primera tarea es una selección. El poema se compone de cierto léxico, que unido bajo el orbe de la imagen, forma el texto lírico. Lo interesante en el desentrañamiento de la anamorfosis es la observación de una parte de este léxico, aquella que se corresponde con el tema que nos interesa. En este caso, hay varios términos que son clave para nuestro propósito: “isla”, así como el adjetivo y el verbo que se derivan: “aislado/a” y “aislar”, respectivamente; la metáfora de la “paloma”, muy usada por José Martí, y por ello candidata para representar la cubanidad; y “pleamar”, por su relación con la resaca, de la que Lezama afirma, en el “Coloquio”, que es “quizás el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro del símbolo de nuestro sentimiento de lontananza” (1977:50).

Excepcionalmente, añadimos la lectura de los primeros versos del poema, que a pesar de no contener el léxico señalado, fueron analizados desde la perspectiva de la teleología insular por Rafael Rojas en *Motivos de Anteo* (2008). La precisión de su análisis justifica su inclusión en este trabajo de interpretación.

Atendiendo a lo dicho, establecemos ocho grupos diferentes de significación, que son las piedras de toque de nuestra trayectoria. Estos grupos están compuestos, no solo por los versos que contienen claves en su interior, sino por otros versos adyacentes que sirven de contexto y apoyo a los primeros. Para diferenciarlos, marco aquellos en cursiva, dejando los otros en el formato original.

El primer grupo corresponde a la excepción de Rafael Rojas. El poeta, cuya capacidad crítica y conocimiento de la obra de Lezama lo convierten en un gran exégeta de su obra, descubría en los primeros versos de “Muerte de Narciso” una clave sobre la teleología insular. Transcribo ahora sus palabras:

Es asombroso que desde el primer verso esté ofrecida la imagen del devenir que recorrerá todo el poema: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”. El tejido de las Parcas, que Herodoto vislumbró como un mito de la tragicidad en la historia, es aquí obra de la paciente madre de Perseo. Dánae hilvana la textura del tiempo, mientras navega por el río. Así, el tapete o la alfombra no sólo brindan una inscripción profética del destino, sino que siguen un cauce, un curso, que se confunde con los meandros del Nilo. La imagen del devenir que puede leerse en este verso será una pauta permanente de la poética de Lezama. Una pauta que se traslada a la historia de Cuba y que inspira su afán por esbozar una *teleología insular*. Para Lezama, el tiempo de la isla debe ser espeso y orientado, con fijeza y con rumbo, como el paño de oro que Dánae teje sobre el Nilo (2008:327-328).

Como se desprende de la interpretación, la lectura de la teleología insular arranca desde los primeros versos. Las características de este plan, su orientación y la presteza del avance son fijadas a través de la imbricación de distintos mitos griegos en el poema.

El segundo grupo comienza con un panorama gélido, de corte helénico. El velamen de las embarcaciones y el toronjil, que es una planta herbácea procedente de la región mediterránea, hacen referencia a los relatos de la épica grecolatina, cuyas travesías marítimas tienen lugar en esta zona geográfica.

Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados,
aguardan la señal de una mustia hoja de oro,
alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes.
Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo.
*Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas.*
El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía (1937:30).

Pero la mención de la aguardada hoja de oro, que se alza sobre un otoño de aguas hirvientes, contrasta con el paisaje frío, añadiendo a las hojas y al otoño cierta significación de cambio, descongelación o movilidad, que se incorpora al sentido de madurez asociado comúnmente a esta estación.

Esta metáfora del hielo aparece también en las “Sumas críticas del americano”, que está dentro de *La expresión americana* (1957). Allí Lezama dice que “las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisajes, por sus dones sobrantes” (1977:387).

Lezama espera con ansia la llegada del cambio otoñal, que es movilización del presente, transformación de los pilares gélidos de una estética barroca que no sirve en América. Desea la renovación de la poesía cubana, cuya situación en el espacio gnóstico exige una sensibilidad y una radical diferencia respecto al continente europeo.

La paloma, que es símbolo muy usado por Martí, ha sido enterrada entre dos hojas; el otoño recorre las islas guarnecidas (la cursiva es siempre nuestra). Estos versos se refieren al sacrificio de Martí, cristalizado en imagen poética, que fue el impulso necesario para una estética insular que adolecía de estatismo. Paralelamente, aluden también al momento presente de Cuba, que a pesar de su descuido, ha sido alcanzada ya por el otoño, por la madurez representada en la nueva etapa que inicia Lezama con la publicación de este poema.

En los versos finales, el poeta advierte: la hazaña de renovar conlleva cierta responsabilidad. Un sacrificio aguarda a los que se atreven a participar en el acto poético del deshielo: el peso de la luna y la conversión del aliento, que es el aire de los vivos, en halo, símbolo de lo incorpóreo y lo eterno. Lezama sabía, al escribir “Muerte de Narciso”, que el camino no sería fácil, que su estética de renovación sería rechazada al principio, pero estaba dispuesto a padecer la incompreensión por un fin mayor: la transformación del arte cubano, momento fijo en la historia de la poesía.

En el tercer grupo, vuelve a aparecer la mención a las islas a partir del verbo derivado: aislar. Esta vez, se trata de una comparación, recurso muy habitual en la escritura de Lezama. El otoño actúa “como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla” (1937:30). Algunos versos más adelante, la ausencia vuelve a aparecer identificada con un espejo en el interior del cabello. La cabellera, aislada, se extiende por la playa, mientras que su actitud es la de preguntar y divertirse.

*Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla
y como la fresa respira hilando su cristal,
así el otoño en que su labio muere, así el granizo
en blando espejo destroza la mirada que le ciñe,
que le miente la pluma por los labios, laberinto y halago
le recorre junto a la fuente que humedece el sueño.
La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa
extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte (1937:30-31).*

La referencia a la flecha no es casual. En la versión ovidiana del mito de Narciso, el encuentro con la ninfa Eco se produce justo cuando Narciso cazaba ciervos en el monte (2012:131). La flecha es un símbolo cinegético que responde a esta situación. Lo interesante es que el otoño actúa como un venablo especial, que recibe el derrame de la ausencia y se aísla al mismo tiempo.

Es interesante recordar las palabras de Lezama sobre la muerte de su padre: “La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia” (1970:12). El otoño se relaciona con la muerte que engendra eternidad,

presencia. El poeta se refiere, de nuevo, al sacrificio que implica la madurez poética en la isla: una Cuba distinta, revolucionada, necesita el derrame de la ausencia, que posteriormente engendrará presencia, renovación poética en la eternidad.

En este sentido, la ausencia es un espejo. Esto explica la identificación de los versos finales. Igual que Narciso mirando su imagen en el agua, los cubanos se miran en la ausencia del poeta mártir, que genera un reflejo de presencia fundamental para el desarrollo de la poesía en la isla.

El cabello reflejado, que pertenece a Narciso, pero también es la isla reflejándose, “se pregunta y se divierte” (1937:31). En este verso, no debemos elegir el significado de entretenimiento que corresponde al verbo divertir, sino su acepción militar: “dirigir la atención del enemigo a otra o a otras partes, para dividir y debilitar sus fuerzas”. Así, Lezama desea que la isla se cuestione a sí misma, que sea capaz de preguntarse, pero también que se defienda de los embates del enemigo intransigente que procura su inmovilidad.

El cuarto grupo vuelve a mencionar explícitamente el símbolo de la paloma, que ya explicamos que correspondía, entre otros, al poeta José Martí. Esta paloma recibe espirales de tenores heroicos en su pecho, y allí se agitan hasta relucir como flechas. De nuevo tenemos un proceso de transformación. La espiral es la manera en que Lezama se refiere al número áureo, que es una medida que gobierna el mundo y la representación de una poesía perfecta, imbricada en las matemáticas. La imagen es una repetición de las anteriores: José Martí recibe la poesía, y por ella sufre una metamorfosis que lo convierte en símbolo eterno, reluciente, de la sensibilidad insular. “*Espirales de heroicos tenores caen en el pecho de una paloma/* y allí se agitan hasta relucir como flechas en su abrigo de noche (1937:31).

En el quinto grupo aparece un término novedoso en relación con las islas: la rabia. Este sentimiento es el responsable del esparcimiento, la adulación o la reconvencción de los tesoros cubanos. Lezama muestra los tres peligros que planean sobre la poesía, convocados por la rabia de aquellos que no desean la transformación. El cuestionamiento de lo establecido, esas preguntas tan necesaria para el cubano, tienen que defenderse (divertirse) o cerrarse frente a estos peligros, a los que Lezama también llama frutos polvorosos, símbolos de la voluntad, fósil y anticuada, del inmovilismo estético.

Desde ayer las preguntas se divierten o se cierran
al impulso de frutos polvorosos o de islas donde acampan
los tesoros que la rabia esparce, adula o reconviene (1937:32).

Llama la atención el término “reconvención”, que procede del léxico jurídico, y que significa “ejercitar, cuando contesta, acción contra quien promovió juicio”. Hay que recordar que Lezama estudió Derecho, por lo que es normal que su experiencia académica se refleje en algunas partes del poema.

En el sexto grupo, el oleaje despierta en llamaradas lisas. Otra vez el contraste, la transformación, ahora con este acto de despertar, que implica el paso del aletargamiento al estado activo.

Cuerpo del sonido el enjambre que mudos pinos claman,
despertando el oleaje en lisas llamaradas y vuelos sosegados
guiados por la paloma que sin ojos chilla,
que sin clavel la frente espejo es de ondas, no recuerdos.
Van reuniendo en ojos, hilando en el clavel no siempre ardido
el abismo de nieve alquitarada o gimiendo en el cielo apuntalado (1937:32).

Vuelve a aparecer la paloma, que guía la transformación, la renovación de la poesía, pero no tiene ojos ni clavel. Estos elementos ya no le pertenecen, los ha perdido en el sacrificio. Sin embargo, son reunidos o hilados por un enjambre, una colectividad que se puede identificar con el pueblo cubano. Ellos tienen la suerte de obtener los atributos de la paloma, sus armas esenciales. Los ojos, instrumento de la visión, y por tanto, órgano básico del visionario. El clavel, que Lezama eligió en su primer libro de poemas, *Enemigo Rumor* (1941), para titular el apartado inicial: “Filosofía del clavel”, lo que relaciona directamente a esta flor con la poesía y con la reflexión filosófica.

Una parte importante es la que se refiere a la frente de la paloma, que no es espejo de recuerdos, sino de ondas. Recordamos la mención anterior del espejo de ausencia donde los cubanos podían obtener un reflejo de presencia. En este caso, aparece una restricción sobre la naturaleza del espejo: los reflejos obtenidos no son recuerdos, su esencia no apunta hacia el pasado; sino ondas, símbolo del avance sucesivo hacia el futuro que se produce en la superficie acuosa de las islas.

En el séptimo grupo, los chillidos frutados sobre la nieve, la blancura de la seda, derramada en los labios, son signos aciagos, puesto que provocan el olvido de las islas, la venida de las espadas, armas de guerra, o de las pestañas, que sirven de defensa a los ojos.

Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.
La blancura de seda es ascendiendo en labio derramada,
abre un olvido en las islas, espadas y pestañas vienen
a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura (1937:33).

Estas herramientas defensivas pretenden entregar el sueño, colocar un espejo en islas que no alcanzan la pureza necesaria. Es una advertencia contra los falsos poetas. El espejo puede devolver un reflejo de presencia, de tener delante las ausencias adecuadas; pero también puede ser una trampa, como en el caso de Narciso, que devuelve únicamente la imagen de sí mismo.

El octavo y último grupo está limitado a un solo verso, cuya significación y riqueza alcanzan una cumbre en el poema: “*Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas*” (1937:34). En la primera mitad de este verso, se produce la averiguación del espejo, que había ocupado la reflexión de Lezama durante todo el poema. La novedad es que este acto de averiguar implica el silencio.

Podemos guiar esta lectura con las palabras de Roberto Fernández Retamar quien defiende en *Calibán*² (1971) una identificación entre Lezama y el personaje de Shakespeare. En el apartado “Nuestro símbolo”, el autor elabora una larga lista en la que expresa la situación calibanesca de muchas figuras importantes del panorama cultural cubano. La lista contiene políticos, pintores, escritores y, en general, toda clase de oficios artísticos o vinculados a la cultura. Como es de esperar, también contiene el nombre de José Lezama Lima (1995:39).

Para Fernández Retamar la situación del americano es la misma que padece Calibán. Los europeos, en la conquista, arrebataron a los indígenas sus creencias y su visión del mundo, obligándolos a practicar la religión y las costumbres de la metrópolis. En consecuencia, los hijos criollos de aquella violencia viven a través de las enseñanzas de los colonizadores, pero mantienen el resentimiento hacia la colonización. Por eso, utilizan el lenguaje contra Europa, contra sus métodos, sus estéticas, sus preceptivas. Como Calibán, el americano maldice al conquistador con lengua europea. (1995:26)

“Muerte de Narciso”, desde esta perspectiva, es el grito de Calibán. Usando las palabras del europeo, el lenguaje traspasado en el principio de la conquista de América, Lezama separa y distingue una sensibilidad insular alejada de la estética continental. Por eso, no es raro que al final del poema, en el momento de mayor definición de la palabra poética, aparezca el silencio. Así es como se produce el retorno al origen, a la naturaleza

² Calibán, en *La tempestad* (1611) de Shakespeare, es un salvaje sometido a la voluntad de Próspero, que trata de transmitirle su educación y enseñarle su lengua. Pero una vez adquiere estos conocimientos, Calibán maldice a su instructor, volviendo contra él la capacidad lingüística y la inteligencia que adquirió a través de sus enseñanzas.

primera de Calibán. El silencio de Calibán, reflejado en la ausencia del espejo, vuelve convertido en presencia, en lenguaje de contraataque y maldición.

En la segunda parte, Narciso, al contrario de lo que pasaba en el mito de Ovidio, no muere al final del relato (2012:135), sino que logra una fuga, sin alas, en pleamar. Hay que recordar la relación de este concepto con la resaca, que es la corriente marina que se produce por el retroceso de las olas una vez llegan a la orilla, pero también el primer elemento de sensibilidad insular según Lezama (1977:50). La pleamar es el fin del crecimiento de la marea, por lo que a ella sigue la resaca, que se genera por la actividad contraria, una bajada del nivel del agua que arrastra el flujo de las olas de vuelta al mar.

De modo que observamos dos movimientos: el ascenso y el descenso de las mareas. Narciso logra su fuga, precisamente, en el instante en que las mareas alcanzan su plenitud, su penetración mayor en la orilla. En este sentido, recuerda a los primeros versos del poema de Lezama “Ah, que tú escapes”, contenido bajo el rótulo de la “Filosofía del clavel”, a la que nos referimos antes, en el primer poemario de Lezama *Enemigo rumor* (1941): “Ah, que tú escapes en el instante/en el que ya habías alcanzado tu definición mejor” (1975:663).

Encontramos un apoyo para la explicación de estos versos en Cintio Vitier, que examina la idea de Lezama sobre la enemistad de la poesía (1958:375-376). El acto poético, aunque enemigo, atrae al hombre y lo sumerge en una comunicación inefable. Esto explicaría el silencio del espejo y la fuga de Narciso, que como la sustancia poética, no se deja atrapar, huye de todo el que intenta abarcarla. Para Lezama, este es el concepto poético que debe prevalecer en la isla, opuesto a las ideas de los poetas inmovilistas, que piensan en la poesía como un arte dominado, al servicio de las instituciones.

En este punto, llegados al final de la trayectoria, ya es posible tomar perspectiva y precisar la estela de nuestro paso. La anamorfosis, dotada de sentido, se revela como la imagen de un proyecto teleológico insular. Este plan se articula sobre tres pilares fundamentales: el método de renovación poética; la actitud del poeta mártir, ejemplificada en Martí; y la nueva concepción poética vinculada con la sensibilidad insular.

Respecto al método, la estética de la isla debe estar orientada, con un rumbo preciso. El objetivo final es una transformación. Los ritmos inmóviles y anticuados de la poesía cubana deben actualizarse en el seno de una estética nueva. Pero este cambio

también exige un plan defensivo. Hay peligros que amenazan la metamorfosis. La rabia de algunos poetas anquilosados, empeñados en favorecer la inercia y la falsedad, es un obstáculo para la sensibilidad insular. El archipiélago se ha convertido en un campo de batalla. Las islas necesitan guarnecerse, defender su posición con arte y originalidad, pues no son pocas las trampas cernidas sobre ellas.

José Martí aparece como ejemplo de la resistencia, como el poeta que averiguó “lo que pesa la luna en sus espaldas”. Su símbolo es la paloma. La enseñanza que porta: el sacrificio como extensión de la voluntad, que encumbra al hombre hasta la eternidad. La muerte de Martí no acabó con su estela, que continua guiando al pueblo cubano hacia el reino de la imagen. Su ausencia, reflejada en el espejo de la poesía, devuelve una presencia fija en la historia, que supera el acto terrenal. Esta debe ser la actitud del poeta en su peregrinaje hacia la renovación estética.

Por último, Lezama define su pensamiento sobre la poesía en los últimos versos de “Muerte de Narciso”. Es una enemiga, puesto que siempre observa desde la lejanía, inalcanzable; pero también ejerce atracciones misteriosas en el hombre. Aunque parece inapresable, nunca nos abandona definitivamente. Se mantiene en un espacio intermedio, incómodo, difícil por su fugacidad. Así queda vinculada a la sensibilidad insular, que en lejanía, bajo el signo de la lontananza, siente su correspondencia, penetra en su ser y queda distinguida de la racionalidad y el institucionalismo europeos.

Capítulo 3: La imagen histórica

El ensayo de Lezama titulado “La imagen histórica”, perteneciente a *La cantidad hechizada* (1970), es el próximo escalón que sigue la trayectoria de este trabajo. Dicho ensayo desarrolla una teoría sobre la imagen poética engarzada en la historia, lo que interesa mucho a nuestro propósito, si pensamos en la teleología insular como el intento de incluir la sensibilidad cubana en el legado inmortal de la historia de la poesía. “Muerte de Narciso”, en este sentido, es el éxito de dicha inclusión, conseguida a través de la escritura y la recepción posterior, en sucesivas generaciones, de un poema inmortal, esencialmente cubano.

Las conexiones entre el ensayo y el poema “Muerte de Narciso” son numerosas. Justo al inicio del texto, se menciona un ejemplo que convertimos en justificación de la escritura anamórfica de Lezama y, más aún, de toda su poética. Maese Leonardo quiere captar la imprecisa precisión de la imagen lanzada por otro hombre, pero comete un error de perspectiva, pues trata de alcanzarla por medio de una precisa imprecisión: mirar a través del “agujero de una agujita” (1977:843). Este acto, que es el contrario a una aproximación desde la diversidad, le cuesta a Leonardo la captación de la imagen. Solo percibe “un bulto sin extremos y sin testa” (1977:843). Del mismo modo, la poesía de Lezama debe leerse no a través de esta “agujita”, sino reconociendo que la imagen poética “actúa sobre la diversidad más pintarrajeada, sobre la *hybris* más hidrópica” (1977:844). Por lo tanto, es necesario observarla en toda su riqueza, desde todas las posiciones en que anida. Por eso la técnica más valiosa para la *poiesis* es, precisamente, la anamorfosis literaria, que permite la multiplicidad de perspectivas y la mirada amplia, libre de restricciones.

Más adelante, Lezama establece una relación entre lo imposible y la posibilidad a partir del pensamiento de Jean Baptista Vico:

El hallazgo genial de Gianbattista Vico consistió en ver con evidencia que por la poesía el tiempo fabuloso, que si es oscuro, se hace mitología, que trenza un ramaje de dioses y de hombres con el mismo troncón. Esa adivinación, ese *Doerum interpretes*, que nos recuerda Vico, hacía de la poesía la línea donde lo imposible, lo no adivinado, lo que no habla, se rinde a la posibilidad (1977:846).

Vemos que la unión entre dioses inmortales, que pertenecen al reino de lo imposible, y hombres mortales, fruto de la posibilidad, se produce mediante la poesía en el tiempo fabuloso. Este tiempo, a su vez, se vuelve mitología por la oscuridad,

rescatando toda “la plenitud de la creación y de la luz” (1977:846). Parece contradictorio, pero no es así. Se trata, de nuevo, de la “imprecisa precisión” de la imagen (1977:843). La luz más potente engendra oscuridad, mantiene la inseguridad en la pupila del hombre, que se abre y observa una realidad cargada de incertidumbre. Por eso, la oscuridad es síntoma de visión. El ciego es aquel que cree, en su minusvalía, que penetra verdaderamente el manto de la realidad.

La imagen histórica gobierna este tiempo mitológico, que es donde Lezama desea incluir la trayectoria de Cuba. La isla, a través de la creación poética, puede ingresar en una cronología del mito, que lejos de escapar al contexto histórico, lo desenvuelve en la fijeza inmortal de lo incondicionado. En este sentido, “las relaciones extramatrimoniales de Júpiter influyen en la reunión de las primeras familias del patriciado” (1977:847). Ya se ve claro: lo incondicionado logra penetrar lo condicionado; surge la poesía.

Encontramos un apoyo a esta reflexión en Cintio Vitier, quien habla en estos términos sobre el pensamiento de Lezama:

Pero no se trata del disfrute de un banquete que no hemos merecido, sino de sacar a la cultura de sus fríos encadenamientos aparentes, de su cerrazón de hecho consumado (pues quien dice cultura dice historia), para hacerla entrar en el impulso perennemente generador del sentido poético. Esto solo será posible si encontramos la *liaison*, el enlace, en un punto común que encierre la virtud germinativa original de ambas esferas: historia o cultura de un lado, del otro poesía (1958:393).

Vitier explica, posteriormente, que la imagen cumple esta unión de los dos espectros, historia y poesía. Por eso, todo actúa en torno a la imagen; o al revés, ella penetra toda la *hybris*, como decía Lezama en su ensayo. El autor llega a decir que “lo que Lezama ofrece, en suma, es un método de conocimiento de la historia a través de la poesía como reino germinal de la imagen” (1958:395). Este método descubre períodos históricos en que la imagen actúa sobre excepcionales circunstancias históricas, las llamadas eras imaginarias (1977:833). Así, no es de extrañar que su proyecto teleológico esté dirigido a la inclusión de la historia de Cuba, por medio de sus poetas, en una de estas eras, lo que garantizaría su proyección en la eternidad.

En otro punto de “La imagen histórica”, Lezama diferencia la imagen “más allá del símbolo y más allá de la imaginación” (1977:847). Esta distinción resulta muy importante para entender la naturaleza y los límites de la imagen histórica. El símbolo todavía conserva “como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba” (1977:847). Esto es, la semejanza con una realidad física, condicionada. Aparece el ejemplo de una rama, que

puede ser símbolo de la fertilidad. Por su parte, la imaginación surge de comparar dos formas diferentes del mundo real. Atendiendo a esto, la imagen se sitúa en las antípodas de la imaginación, puesto que actúa dentro de lo enigmático, acercando lo natural, no a su semejante, sino a su contrario sobrenatural. En el ejemplo de la rama, si con ella se penetra en los infiernos, como en *La Eneida*, esta se trueca en imagen (Lezama 1977:847).

Lezama escribe tres frases que definen la introducción de la imagen en la historia. A continuación, las transcribimos y comentamos brevemente, pues ellas significan fórmulas de participación compatibles con la sensibilidad insular.

En primer lugar, “‘lo imposible creíble’, de Vico” (1977:848). Esta frase se centra en el hombre, que cuando atraviesa la frontera de lo imposible en su creencia, se vuelve él mismo ser imposible. Si el cubano practica esta creencia, se volverá también imposible, sobrenatural, y así aceptará “un movimiento sobrenatural, una propagación sobrenatural, un sobrenatural estar en todas las cosas” (1977:848) que lo encumbraría a la historia de la poesía.

En segundo lugar, “lo máximo se entiende incomprensiblemente” (1977:848). Esta frase, según el poeta, representa una corriente de pensamiento que va de San Anselmo a Nicolás de Cusa. En este caso, más que al hombre, se refiere al ser, que según Lezama, “pretende hipostasiar [...] en un cuerpo, en el mundo fenoménico” (1977:848). El pensamiento del hombre volcado hacia este ser máximo, como en el caso anterior, crea un entendimiento incomprensible, que dentro de su limitación, es capaz de pensar en la infinitud máxima de la realidad. La tercera frase dice:

No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que vea tan solo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver, esto es precisamente el estado de naturaleza (1977:848).

Esta vez, no se trata del hombre o de la realidad, sino de una participación de ambos. La frase reflexiona sobre la mejor visión del hombre sobre la realidad, que es la que ofrece la lontananza de Lezama, o la nebulosa de Mañach. La mirada del cubano cumple esta característica del ver y no ver. Su sensibilidad le permite conocer que ha perdido, lo conduce a la nostalgia de un tiempo diferente, que es el motor de la búsqueda y el principio de la renovación.

A las tres oraciones, Lezama añade la suya propia: “El imposible, al actuar sobre el posible, crea un posible actuando en la infinitud” (1997:849). Esta frase está

directamente relacionada con las vicisitudes de la imagen histórica, a la que nos referíamos antes. Finalmente, acudimos a Rafael Rojas para comentar la última parte del ensayo. Según el autor, esta parte habla de la desconfianza y el cansancio de los mitos de la racionalidad clásica occidental.

Leemos el fragmento de “La imagen histórica”: “Oh, alma mía, intenta ya tan solo lo imposible, diremos agrandando el reverso de la frase de Píndaro, y lleva la poesía a la resurrección, ya que el conocimiento posible se ha convertido en Ouroboros y baila como la serpiente ante la flauta del Maligno” (1977:852).

Rojas piensa que la poesía, para Lezama, puede ser el antídoto contra una alianza entre el saber y el mal, ese Ouroboros danzando al ritmo de la música que produce el Maligno. Para que este remedio tuviese efecto, habría que valerse de “una serie de dispositivos metafóricos” (1977:362). Estos son, por ejemplo, la vivencia oblicua, que une dos cadenas causales diferentes; o el súbito, un destello de lo incondicionado sobre el orden casual. Estos procedimientos activarían una epistemología lírica capaz de ladear la racionalidad clásica occidental, formando así un pensamiento distinto, adecuado para la renovación estética de las islas y, en última instancia, la generación de un sistema poético del mundo.

Conclusiones

José Lezama Lima tuvo la intuición y el conocimiento de una sensibilidad distinta en la isla de Cuba, prolongada hacia otros territorios y personalidades afines. No quiso explicar sus características sistemáticamente, sino a través de “atisbos larvados” (1977:49), “con la mínima fuerza secreta para decidir un mito” (1977:51). Por eso, solo es posible fijar los rasgos de esta sensibilidad por medio de la lectura de su obra poética y ensayística, donde es muy relevante su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”.

En este trabajo logramos atisbar algunos de aquellos rasgos: el sentimiento de lontananza; el aislamiento; la nostalgia; el egotismo; la búsqueda superficial, excesiva y falsamente expresiva; la incorporación desmedida de la sensibilidad negra; o la resaca, que es el movimiento de las olas cuando penetran en el mar, después de haber alcanzado la orilla. Sin embargo, hay otros que se mantienen bajo el secreto, puesto que cada nueva lectura de Lezama añade conocimiento. No es posible completar su esquema sensible sin el tiempo de una vida entera.

Para el poeta, estas características, junto a otras que todavía se ocultan, debían articularse a través de una estética y una poesía de las islas. Así deseaba completar un proyecto que persiguió, con altibajos, durante toda su vida: la teleología insular. Cuba debía verter su esencia sobre una imagen histórica, que lograría la penetración de lo posible dentro de lo imposible, el milagro que corresponde a la inauguración de una era imaginaria.

A lo largo de mi exposición hemos visto que “Muerte de Narciso” contiene la carga de esta voluntad, el plan de una teleología que gobernase el destino de Cuba. El método de escritura, en la línea de su concepción poética, fue la anamorfosis literaria. Así podía mantener vivas, al mismo tiempo, diferentes lecturas, infinitas posibilidades, en el seno del poema. El cambio de posición, la percepción misma del lector, era lo que modificaba el paso de una lectura a otra, manteniendo viva la llama de la poesía.

Pero todavía quedan caminos por transitar. Este trabajo sienta las bases de un método de lectura, pero mi interpretación solo descubre una parcela del complejísimo sistema de significados que constituye “Muerte de Narciso”. En el futuro, nuevos análisis podrían descubrir otras islas en el archipiélago del poema, abrir nuevas posibilidades y enriquecer el conocimiento sobre la obra de Lezama.

No queda espacio para la incomunicación, no hay tiempo que perder en malentendidos, vanidades y antipatías. Nuestra época es la de Lezama, nos envuelve su era imaginaria. Por ello, la crítica debe procurar una interpretación con herramientas nuevas, con procedimientos e ideas originales, que no arrojen la misma oscuridad repetida hasta el cansancio, sino la oscuridad que precede al conocimiento, a la visión verdadera de la imagen poética.

Bibliografía

- Agustín, Pedro. *Historia de la isla y catedral de Cuba*. La Habana: Cuba Intelectual, 1929.
- Agramonte, Roberto. *Martí y su concepción del mundo*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1971.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Carpentier, Alejo, Casanovas, Martí, Ichaso, Francisco, Mañach, Jorge, Marinello, Juan, eds. *1927. Revista de Avance* 1.1 (1927). Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital. 2 Julio. 2016.
- Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1983.
- De Balboa, Silvestre. *Espejo de paciencia*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán/Contra la leyenda negra*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1995. E-libro. 5 Abril. 2016.
- Lezama, José. *Obras completas. Tomo I*. México: Aguilar, 1975.
- , *Obras completas. Tomo II*. México: Aguilar, 1977.
- , *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)*. Ed. José Triana. Madrid: Editorial Verbum, 1998.
- , “El secreto de Garcilaso”. *Verbum*. (1937): 9-41. Edición facsímil. Introducción de Gema Areta Marigó. Sevilla: Renacimiento, 2001.
- , “Muerte de Narciso”. *Verbum*. (1937): 29-34. Edición facsímil. Introducción de Gema Areta Marigó. Sevilla: Renacimiento, 2001.
- , *Antología de la poesía cubana. Tomo I*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.
- Martí, José. *Diarios*. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- Mañach, Jorge. “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima”. *Bohemia* 41.39 (1949): 78-90.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Trs. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Selección y notas de Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Rojas, Rafael. *Motivos de Anteo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2008.

Rovira, José Carlos. “Siglo XVII: Ecos de la épica y la arcadia italiana en Cuba: Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa”. *América sin nombre* 2. (2000): 35-42. Cervantes Virtual. 2 Julio. 2016.

Sarduy, Severo. *Obra completa. Tomo II*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Departamento de Relaciones Culturales, 1958.