



Hipertexto 14  
Verano 2011  
pp. 71-83

## Rescatando al maestro: José Lezama Lima en la obra de Carlos M. Luis

Robert Lesman  
Shippensburg University of Pennsylvania

[Hipertexto](#)

Carlos M. Luis (1932)<sup>1</sup> es un poeta, crítico y artista cubano que ha dedicado mucho esfuerzo al proyecto de corregir lo que él percibe como los errores que otros escritores han cometido al conmemorar a José Lezama Lima. Si bien otros poetas que lo conocieron retratan a Lezama de una manera esquematizada por sus ideologías, Luis articula repetidas veces la necesidad de ver el legado del maestro con más transparencia. Para Luis, Lezama ejemplifica la libertad creativa. La imagen literaria lezamiana posee siempre el potencial de exceder los límites estéticos, filosóficos e históricos. Luis ubica tres dimensiones de la obra y la persona de Lezama donde se encuentra ejemplificado el concepto de libertad: la poética, la erótica y la religiosa. Contrasta el concepto lezamiano del poder expansivo de la expresión literaria con la tendencia de muchos pensadores, en Cuba y en el exilio, de restringirse al ruedo de lo oficialmente aceptable. Luis termina arguyendo que ni el oficialismo revolucionario ni el dogmatismo del exilio son capaces de aceptar en su plenitud lo que Lezama exploró en su obra. Como crítico tanto de la Revolución como del exilio, Luis aboga por un “humanismo socialista” (“Socialismo y disidencia” 185). Este humanismo se contrapone al dogmatismo dentro y fuera de la isla y se nutre de conceptos políticos de libertad. La libertad de opinión y expresión y una valorización del concepto del debate abierto y responsable oponen para Luis las ideologías cerradas que desfiguran la obra de Lezama dentro y fuera de Cuba.

<sup>1</sup> Carlos M. Luis nació en la Habana en 1932. Publicó un poema, “Canto para lo sagrado,” en *Orígenes* en 1956. Salió de Cuba en 1962 y vivió por diecisiete años en Nueva York, donde colaboró en la revista socialista *New Politics*. Entre los años 1979 y 1990 fue director del Cuban Museum of Art and Culture en Miami, donde también dictó cursos en el St. John Vianney College Seminary. Ha publicado libros de poesía e ilustrado obras de poesía visual. Contribuye con frecuencia como crítico de arte al *Nuevo Herald* de Miami.

Luis conoció a Lezama “hacia fines del año 1951 o principios del 52” (“Sobre Lezama” 95) y publicó cuatro años después el poema “Canto para lo sagrado” en *Orígenes*, la seminal revista literaria dirigida por Lezama.<sup>2</sup> Consideró a Lezama su mentor y amigo y es evidente que los dos poetas mantuvieron una amistad de apreciable intimidad. Recuerda Luis en 2008 que “...su huella más profunda, fue la amistad que me profesó. Confieso que aún me asombra la acogida que recibí de Lezama” (“Sobre Lezama 95”) y agrega:

Durante el transcurso de varios años me comunicaba con Lezama casi a diario. Más de una vez a la semana nos veíamos en un café (por lo regular los sábados junto con otros amigos) o bien lo visitaba o salíamos a cenar. Fue así que pude desarrollar con él una comunicación a varios niveles. “Sobre Lezama” 96

Después del exilio de Luis en 1962, los dos hombres se cartearon, y Lezama siempre incluyó en sus envíos postales copias de sus libros más recientes con dedicatorias para su amigo. Podemos observar en una carta a Luis (fecha al estilo típico de Lezama: “febrero y 1962 años”) que se intercalaban en la relación entre los dos hombres la tutoría, la amistad y el intercambio de ideas poéticas: “Me dices que trabajas en una librería. Es un sitio mágico para un joven surrealista. Es una fuente adonde va el unicornio. Sus puertas son de espejo. Todo el que allí llega, llega después de una presunta, larga caminata” (*Cartas* 83). En una carta fechada septiembre del 1962 Lezama lamenta no haber recibido noticia de su amigo (*Cartas* 85). Décadas más tarde, Luis confiesa que, estando fuera de Cuba, pasó por un período en el cual rechazó a Lezama y su obra como precedente para su propia labor poética. En su ensayo “Lezama, persona” confiesa que la influencia del poeta y amigo a veces parecía una imposición. Comenta que “Con el paso del tiempo y ante la carga de su poesía que aún pesaba sobre mí... tomé mis distancias con respecto a él” (98).

Pese al distanciamiento, Luis sigue volviendo a la obra de Lezama para orientar sus propias exploraciones intelectuales a lo largo de su vida, un hecho comprobado no sólo por el número de ensayos que se centran en Lezama sino también por la frecuencia con la cual Luis lo usa como punto de referencia en el análisis de otros temas.<sup>3</sup> Sin embargo, estos retornos no se realizan con la reverencia indiscriminada que a veces tiñe los análisis que poetas originistas como Fina García Marruz y Cintio Vitier proponen. Nutrido por el ya mencionado proceso de distanciamiento, Luis contempla el legado de Lezama sin caer en elogios ciegos. Con referencia a su propio alejamiento de Lezama Luis sugiere que “...fue saludable verlo a la distancia” (“Sobre Lezama” 98). Aunque sus apreciaciones de Lezama suelen partir de sus experiencias como amigo del poeta, este hecho no produce alabanzas ingenuas. Por el contrario, los recuerdos íntimos que Luis comparte se incorporan a un sistema de análisis que

---

<sup>2</sup> Lezama fundó la revista con José Rodríguez Feo en 1944. Rodríguez Feo se retiró de *Orígenes* después un desacuerdo rencoroso en 1954. Cuando Luis publicó su poema en 1956, Lezama era el único editor.

<sup>3</sup> Ver por ejemplo cómo Lezama figura en el análisis de la obra un artista visual en el ensayo “Desmontajes sobre Aldo Menéndez”.

abarca tanto al hombre como a su obra con una sorprendente imparcialidad. Estos hechos sorprenden porque desafían la estricta asociación entre el análisis biográfico y la tendencia hacia la subjetividad. En su apertura hacia una consideración de Lezama como persona, Luis logra otra forma de objetividad, una que abarca más terreno analítico y evita la despersonalización de la obra de Lezama.

Como hemos afirmado, en su esfuerzo por definir la importancia de la obra de Lezama, Luis rechaza la visión de García Marruz y Vitier, dos poetas que participaron en el grupo que se centró en la revista. Según Luis, en sus trabajos de análisis, García Marruz y Vitier pintan los años de *Orígenes* con una memoria teñida por la nostalgia. Aunque se incluye a sí mismo en la siguiente confesión, Luis se refiere mayormente a estos dos poetas cuando afirma, refiriéndose al libro *La familia de Orígenes*, de García Marruz:

Los que abrevamos en su fuente [la de *Orígenes*] fuimos contagiados por una fiebre afectiva que en gran medida impidió ver las cosas como eran. Muchos de sus testimonios, como lo prueba el reciente libro de Fina García Marruz... fueron conducentes a crear una atmósfera arcádica que desdibujó a los participantes del grupo. (Introducción a *Oficio 13*)

García Marruz y Vitier contribuyeron a lo que Luis llama la “beatificación” (Introducción a *Oficio 12*) de Lezama, proceso que se nutrió de la semejante consagración de la figura de Martí. Por ejemplo, en su capítulo sobre Lezama en *Lo cubano en la poesía*, Vitier elogia al poeta mayor con el adjetivo “señorial” (315). De manera semejante, García Marruz elogia el “hieratismo” de la erudición de Lezama (*La familia 11*). Puesto que este tipo de descripción tiende a fijar una imagen de Lezama que el lector teme profanar, se impone así la imagen de un Lezama intocable. Rondado por los elogios sacrosantos, Lezama es encasillado en ellos mientras Luis busca liberar a Lezama.

Luis habla de “... un Origenismo representado por Cintio Vitier y sus acólitos más cercanos...” que se basa en “...una exaltación desmesurada del siglo XIX cubano, sobre todo de la figura de José Martí...” a través de la cual se fabrica “...el mito de una cubanidad anclada en un pasado arcádico” (“Desmontajes”). Si bien una interiorización de las actitudes expansivas de Lezama podría revitalizar el pensamiento y la creación cubanos del momento, Luis advierte que “la solemnidad con la cual acostumbramos tratar nuestro pasado” es algo que amenaza con “ahogarnos” (“Desmontajes”). Esta “solemnidad” impulsa a García Marruz y Vitier a “salvaguardar la pureza de una ortodoxia” en la cual “la figura de Lezama continúa, como siempre, ‘protegida’, a salvo de ser tocada por otras manos críticas...” (“La familia” 223). Observa astutamente Luis que “El pecado de exceso lleva su contrapartida: el de omisión. Siendo ambos caras de la misma moneda, trascienden todo juicio crítico para perderse en una especie de laberinto de espejos, donde todo aparece deformado” (“Cuba de ayer” 45). Para Luis, Vitier y García Marruz omiten varios elementos que contrapuntearían sus hagiografías: la dimensión humana de Lezama, su complejidad, su heterodoxia y aún su concepto de libertad.

La fuerza liberadora del pensamiento y la expresión poética lezamianos es lo que más valora Luis. Origenistas como Vitier cuidadosamente canalizan esta fuerza para que no problematice sus propias ideas históricas. En vez de enfatizar conceptos como posibilidad, descubrimiento o novedad, Vitier arguye que Lezama buscaba una “finalidad” en su inserción de la imagen poética dentro del espacio de la historia (*Lo cubano* 330). Para Luis, el concepto de la finalidad está ausente en la obra de Lezama. Comparando al poeta cubano con André Bretón, Luis declara que los dos “... prosiguieron una vía que los apartaba de cualquier dogma concluyente: sus dogmas, si lo[s] tuvieron, estaban más bien en función de una abertura proclive a dejarse explorar por la poesía” (“André Breton” 81). Afirma Luis que “...todo lo que Lezama deseó fue conjurar en el tiempo y en el espacio las posibilidades infinitas de lo maravilloso” (“Presencia”). Como líder del grupo “Orígenes”, Lezama suscitó lo que Luis considera una “rebeldía” cultural (“La familia” 224), pero con el tiempo, unos miembros del grupo han trocado este espíritu de transgresión por la “solemnidad” (“Desmontajes”).

### Poética de la ventana

Si otros origenistas ven en Lezama un ídolo silencioso, Luis oye una voz que invita a emprender una aventura continua de exploración a través de la poesía. Este proceso de exploración presupone la libertad de expresión, un tema poco pensado por poetas como Vitier y García Marruz. Luis declara en la introducción a su colección de poesía *Entrada en la semejanza* que “La poesía posee algo de utópico, algo que tiende hacia la abertura constante de nuestra existencia. Esa abertura es el espacio de la libertad. Poesía y libertad son sinónimos; suprimiendo la una se mutila la otra” (7). En “Lezama Lima y el surrealismo”, Luis usa la imagen de la ventana para representar la tendencia hacia la apertura-abertura en la poesía de Lezama. En este ensayo afirma Luis que “Lezama me repitió en más de una ocasión (y así lo consignó en una carta que me dirigiera), que su sistema era ‘una metafísica de la ventana’”. Esta noción de apertura tiene dos manifestaciones esenciales en el plano de la analogía y en el espacio de la historicidad.

En cuanto a la analogía, muchos críticos han notado que ésta le presta a la imagen lezamiana su energía. Luis ve en la poesía un empuje constante hacia adelante, y este avance surge “...a través de infinitas analogías” (“Lezama Lima y el surrealismo”). No siempre queda en claro el destino último de las exploraciones poéticas, pero este hecho no niega la importancia de la búsqueda: “La poesía, repetía André Breton, debe llevar a alguna parte. Y así es. Que nos lleve al silencio, a Dios o a los infiernos, es cuestión de una elección vital donde intervienen una serie de acontecimientos externos e internos imposible de enumerar...” (Introducción a *Entrada* 7). Para Luis, la imagen lezamiana repite innumerables veces un gesto de extensión deseosa hacia lo ajeno. La actividad analógica de la poesía continuamente desarregla y recompone los conceptos dados. Si los “acontecimientos” que impulsan los movimientos de la imagen son innumerables, el énfasis que pone Vitier en el concepto de la finalidad está errado. En su ensayo “Introducción a un sistema poético”, Lezama afirma que la poesía es a la vez movimiento heraclitano y estasis parmenídea (393-4). La analogía pone en acción el anhelo humano de trascender, de “lograr arañar una

hilacha del ser universal” (422) o “acercarse al risueño desconocido de los dioses” (427) pero para Lezama la realización de este *telos* está siempre frustrado. La tensión entre la búsqueda y la llegada persiste en cada acto poético, “estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia...” (397). Bien se puede observar que Vitier y Luis enfatizan dos polos de una misma díada lezamiana. A Vitier le importa más la idea de la trascendencia poética mientras a Luis le interesa la infinitud de los posibles movimientos metafóricos. Para Luis, se debe subrayar lo que Lezama denomina la “marcha” de la palabra poética en sus imparables “diferenciaciones” (Lezama, “Introducción a un sistema” 397). En esta marcha la poesía atraviesa “el reino de la absoluta libertad”, según Lezama (“Las imágenes posibles” 159).

El interés de Luis en la libertad poética se extiende más allá del plano espacial de la imagen hacia el reino de la temporalidad. En su visión histórica, Luis discrepa contundentemente con García Marruz. Si la nostalgia de esta última sitúa la utopía en un pasado consagrado, Luis ve en Lezama la posibilidad de otro tipo de historicidad. Según la genealogía que traza García Marruz en *La familia de Orígenes*, Lezama deriva mucha de su importancia como pensador y poeta por mantener viva la herencia martiana.<sup>4</sup> En contraste, Luis ve en la obra de Lezama una potencia que funda una historicidad fluyente que perturba los conceptos fáciles de las tradiciones o herencias literarias. El primero de los tres epígrafes que aparecen en *Entrada en la semejanza*, colección de poesía de Luis, viene de la novela *Paradiso* de Lezama: “Se dirigió a la patrona, que le dijo: toma la llave y reconstruye lo que allí puede haber pasado” (410). Así Luis enfatiza el rol de la imaginación en la reconstrucción poética del pasado. Este pasado no es un hecho transparente, sino una región de oscuridad. La imaginación representa la “llave” que inicia el proceso de iluminación de esta oscuridad. Afirma Luis que “En lo que respecta a ‘lo cubano’... creo que existen zonas que aún permanecen ocultas u olvidadas que valen la pena ser descubiertas. Nada más estimulante, pues, que lanzarse a la búsqueda de esos lugares ‘ignorados o escondidos’” (Introducción a *Oficio* 9). Hacia la historia de la cubanidad hay que lanzar “una mirada exploradora” (Introducción a *Oficio* 9) en lugar de un punto de vista distorsionado por la ideología.

Para Lezama, la “visión histórica” consiste en un “contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia” (“Mitos” 279). El poeta participa en la creación de los mitos y de esta manera participa en la creación de la historia, puesto que sus imágenes tienen la potencia de engendrar hechos. Rafael Rojas comenta que el tránsito entre el mito y la historia siempre ha abundado en Cuba; los mitos “... muy fácilmente pueden pasar de la dimensión estética a la histórica, conformando dogmas morales o políticos” (53).

## La heterodoxia

---

<sup>4</sup> Confiesa García Marruz en *La familia de Orígenes* lo siguiente: “Pude haber llamado a este trabajo ‘Martí en Lezama’ (48).

Según Luis, García Marruz y Vitier atan a Lezama a una “ortodoxia” religiosa. En contraste, Luis ve en Lezama una religiosidad poco conformista: “Su catolicismo era, por otra parte, y en el mejor de los casos, de tendencia herética” (“Lezama Lima y el surrealismo”).<sup>5</sup> Una lectura detenida de su obra revela que lo primario de Lezama es su poesía, no su identificación con uno u otro dogma. Conceptos lezamianos como “la imagen posible” y “las eras imaginarias” son primarios e influyen en el pensamiento teológico de Lezama; no es la creencia fija el origen de las ideas poéticas. En lugar de escribir poesía religiosa, Lezama se acercó de manera poética a lo divino. Por esto Luis comenta con tono burlón: “Tal parece que en la calle lezamiana (colindante con el barrio marginal de Colón) se soltaron los demonios de la poesía, mientras que en el Neptuno del Turco Sentado [la casa de García Marruz y Vitier], se preparaban las aguas lustrales para exorcizarlo” (“La familia de *Orígenes*” 225). En contraste con la tendencia dogmática de Vitier y García Marruz, Lezama celebra en su análisis del *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa la “... religiosidad humana, sonriente, alejada de todo ceñido fanatismo, de toda irritación dogmática” (“Prólogo” 1012).

En *Lo cubano en la poesía*, Vitier plantea que la religiosidad en la poesía de Lezama busca lograr un “conocimiento absoluto” (312). En vez de aceptar que en la obra de Lezama predominan la exploración y las múltiples posibilidades ontológicas, Vitier impone un sentido de finalidad con la afirmación de que “La poesía es el reto sagrado de la realidad absoluta” (316). Cree que la “experiencia religiosa” (312) en la poesía de Lezama cabe nítidamente dentro de estructuras dogmáticas tales como la idea del pecado original (313-14). Vitier ve en los versos de Lezama una poesía “teológica” (313) en vez de un plano de creación original en el cual la expresión poética frecuentemente se fija en ideas religiosas y las trasmuta a su gusto. Por su parte García Marruz, sin detenerse en el título del poema, hace pensar que los “Sonetos infieles” de Lezama son poemas terapéuticos y teológicamente convencionales (*La familia* 12-13). Si para García Marruz y Vitier la religión tiene que trocarse siempre en “teología”, la religiosidad de Lezama buscaba y exaltaba lo misterioso-maravilloso; afirma Luis que “Lezama sentía, como Breton, un profundo respeto ante la dimensión misteriosa de las cosas, la cual ambos interpretaban como “sagrada” (“Lezama, persona” 92). En el poema “Tedio del segundo día,” de Lezama, vemos este respeto, por ejemplo en la imagen, probablemente autorreferencial, del hombre que “Perseguía lo inasible, ofuscado en abiertas claridades” (23).

Luis demuestra la influencia de este respeto lezamiano hacia el enigma espiritual en su propia poesía, donde Dios es una figura problemática. El Dios de Luis es distante, poco conocido, paradójal. En “El juego de la meditación” el hablante se siente perdido, aislado, buscando el amor de su prójimo esquivo y la presencia de un Dios distante. Dios es “demasiado blanco en su distancia” (10). Luis se acerca a este Dios esquivo a través de un misticismo radical que se desvía de la tradición mística de San

---

<sup>5</sup> Como Luis el crítico Reynaldo González llama a Lezama un “. . . místico un poco heterodoxo [que] quisiera mostrarnos cómo se puede aprender del Diablo, porque hay un tipo de belleza en lo demoníaco” (51).

Juan de la Cruz. Por ejemplo, el poema "Postfacio" maneja los conceptos de la noche, la duda, la paradoja y la posibilidad del contacto directo con Dios:

Yo conozco a Dios por su no-existencia  
a su luz por la sombra de mi ceguera.  
Sé lo que toco porque me hincan mis sueños  
después cuando en la noche ya no espero. (1-4)

Estos versos dramatizan un misticismo frío, franco en su admisión de la duda y la enajenación. En este caso, la idea mística del contacto directo con Dios es evocada pero se convierte en una experiencia que carece de calor y solidez. En otro poema, que aparece entero a continuación, Luis sigue una vía opuesta. El Dios amante se encarniza de manera chocante:

Tú, Amor, tú me has deseado,  
me regalaste el inmenso contenido de Tu espacio.  
He reposado en Ti.  
Te he visto desnudo para ser poseído por Ti  
y mi orgasmo te ha expulsado (1-5)

Al entrelazar el ser físicamente con el Otro y usar muy gráficamente la imagen del orgasmo para expresar el éxtasis espiritual, Luis se toma la libertad de exagerar la tradición mística española, la cual otros origenistas perciben bajo una luz mucho más aséptica. Muy claramente sigue el modelo de la libertad religiosa lezamiana, inspirado tal vez por la idea del Soneto "infiel".

## La erótica

Hemos visto que la religiosidad de la poesía de Luis no rehuye de lo bruscamente corporal. Pero para Luis, la visión de Lezama tal como surge de los análisis construidos por Vitier o García Marruz parece censurada. Comenta Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* que, en su lectura de la poesía homoerótica de Emilio Ballagas, Vitier "... se las arregla para camuflajear aquella poesía, esencialmente sensual y erótica, dentro de un tono religioso" (106). Lo mismo ocurre en lo que Vitier escribe sobre Lezama; en su introducción a *Paradiso* Vitier separa la erótica de la *gnosis*, elevando ésta muy por encima de lo corporal. Los escandalosos encuentros sexuales minuciosamente detallados en el capítulo VII de *Paradiso* se convierten para Vitier en "... hitos de un camino que, al salir el protagonista del agrídulce paraíso de la infancia, conduce del submundo de las pasiones tumultuosas a la pasión estelar del conocimiento" ("Invitación" vii). Si bien Vitier relega el sexo a un "submundo," Luis no divide tan fácilmente lo deseable de lo racional. En sus ensayos "Eros lezamiano" y "Lezama, persona" Luis intenta subrayar cómo la homosexualidad y el deseo sensual se expresaban en su manera de sentir, pensar y escribir la poesía. Para Luis, Lezama el poeta nunca podría divorciarse del hombre de carne y hueso que siempre tuvo sus propios "deseos hormigueantes" ("Lezama, persona" 90). En vez de ello, incorpora la sexualidad dentro de su sistema de pensamiento poético. Luis reconoce que Lezama imagina un "eros del conocimiento" en el cual la curiosidad intelectual se asemeja al "apetito" ("Lezama Lima y el surrealismo"). Comentando la novela *Paradiso*, observa

Roberto González Echevarría que el placer asume ahí tres formas interconectadas: "... physical, metaphysical, and artistic." En *Paradiso*, novela excesivamente comentada por su contenido erótico, la sexualidad va acompañada por el aprendizaje, el diálogo intelectual, y la intensidad del pensamiento. El gozo sexual es inseparable del placer de la cultura y la erudición. Haciendo hincapié específicamente en el tema del homoerotismo, Emilio Bejel sigue una línea de análisis similar a la de Luis, afirmando la imposibilidad de separar las ideas poéticas de Lezama de la sexualidad, sobre todo las que se presentan en *Paradiso*: "... homosexuality becomes an emblem of poetry: it is a search for the similar that transcends time and reproduction. It aspires to a creativity that goes beyond the "natural," toward a state Lezama Lima defines as 'beyond the limits'" (122). Luis hace eco de Bejel cuando subraya la expansividad creativa que impulsa las descripciones eróticas en *Paradiso*: "Lezama intenta... crear un hilozoísmo erótico el cual le permitiría movilizar toda la creación. El mundo se convierte ante su mirada en una gran zona erógena..." ("Eros" 53).

En sus análisis Luis acierta en dedicar el espacio requerido para una apreciación adecuada de la erótica en Lezama. El erotismo lezamiano es una energía desbordante que se manifiesta tanto en la persona como en la obra del poeta. Sin embargo, en vez de retratar a Lezama como una figura representativa de la liberación sexual, la contribución más importante que Luis ofrece a la discusión sobre Lezama se encuentra en su lectura detenida y original del rol que tuvo la sexualidad de Lezama no sólo en su obra sino también en el ambiente social conservador de la Cuba republicana. Luis evoca a un "Lezama en plena fruición de su eros, él que tenía conciencia del poder expansivo de sus deseos los cuales estaban cargados de dinamita" ("Lezama, persona" 90). Arguye Luis que Lezama tuvo que limitar su exploración de la franca realidad de la sexualidad, vistiéndola en lenguaje poético, contorsiones teológicas, exageraciones y fabulaciones. El erotismo era una fuerza potente en Lezama y esa fuerza amenazaba el orden social de la República y de la Revolución: "La obra de Lezama, desmesurada para la mezquina circunstancia en que se vio obligada a realizarse, desbordó su rico caudal poético dentro de un contexto social que nunca lo aceptó" ("Eros" 64). Esta yuxtaposición de la "desmesura" lezamiana con la represión social, tanto de la República como de la Revolución, es una contribución crítica que nunca encontramos en los escritos de Vitier o García Marruz, y la razón por esta ausencia es obvia. Luis subraya el hecho de una Revolución "mutilada por la intolerancia" ("Eros" 64).

### **La libertad política**

Si bien Luis enfatiza el concepto de la libertad creativa en sus análisis de la obra de Lezama, este concepto se apoya en ideales políticos, tales como la libertad de pensamiento y expresión. No obstante, su noción de la libertad no se conforma con el individualismo salvaje del capitalismo norteamericano, sino que se ajusta a una visión antitotalitaria del socialismo. Aboga entonces por un retorno a la raíz de "los ideales de la revolución" a través de un socialismo democrático ("Socialismo y disidencia" 181). Luis basa esta opinión en la observación sencilla y acertada que "... el socialismo implica ante todo un pensamiento crítico y no la práctica de lo que San Ignacio de Loyola atacó como 'indiscreto fervor'" ("Socialismo y disidencia" 182-3).



Para Luis, la expresión literaria entra en una relación inevitable con los debates políticos, y la visión de una democracia cubana ideal subyace la óptica con la cual Luis analiza a Lezama. Luis subraya esta articulación entre la expresión poética y la expresión política cuando declara: “Poesía y libertad son sinónimos; suprimiendo la una se mutila la otra” (“Presentación” a *Entrada en la semejanza* 7). Es lógico entonces que todas las distintas manifestaciones lezamianas del concepto de la libertad—poéticas, religiosas, eróticas—desemboquen para Luis en el espacio de la política. Sin embargo, Luis no idealiza ni a la República ni al exilio como paradigma de la libertad perdida en el 59 o restaurada en el destierro. Luis encuentra una hostilidad hacia la imaginación de Lezama en los tres espacios políticos de la Cuba republicana, la Cuba revolucionaria, y el exilio. Eloísa Lezama Lima parece concordar con Luis cuando arguye que “... mi hermano sufrió los embates de un mundo hostil, antes y después de la Revolución” (64). En cada contexto histórico-cultural, la obra de Lezama se encuentra mal entendida, marginada, distorsionada o suprimida según los prejuicios políticos circundantes. De esta manera, el contexto democrático que permita una apreciación de la obra de Lezama queda por establecerse aún.

Luis traza una línea de continuación entre la época republicana y la revolucionaria. En los dos ámbitos la imaginación de Lezama choca con “... una sociedad mezquina, viciada de raíz por un medio hostil a toda mirada profunda sobre las cosas. La chatura de nuestra vida republicana desembocó necesariamente en la revolución” (“André Breton y Lezama Lima” 87). Durante la fase republicana la burguesía “... despreciaba toda creación del espíritu” (“La Cuba de ayer, otra vez” 50). Tanto en la República como en la Cuba revolucionaria, la afirmación del potencial de la imagen poética de intervenir en el transcurso de la historia es amenazante:

Si nos aproximamos al sistema poético de Lezama podremos comprender cómo su esfuerzo de incorporar en el organismo histórico un metabolismo poético, resultaba necesariamente ofensivo primero a una sociedad como la republicana y después a los sacerdotes del dogma marxista”. (“André Breton y Lezama Lima” 86)

En ambas épocas, la idea de que los poetas pueden intervenir en el discurso nacional y alterarlo a través de su manipulación de imágenes centrales vulnera la autoridad oficialista. La noción de este tipo de potencia poética no sólo le otorga al escritor un rol público, sino que desestabiliza el concepto de un *telos* nacional fijo con la idea de la mutabilidad de las imágenes que rigen el discurso público. Observamos cómo, para Lezama, Martí ejemplifica esta potencia poética-política: “José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del alibi. El estado místico, el alibi, donde la imaginación puede engendrar el sucedido...” (“Secularidad de José Martí” 206).

Luis destila la tragedia de la Revolución en la aseveración de que en Cuba “... la revolución en el poder [fue] transformada en el poder de la revolución” (“Marcuse” 190). Debido a la actitud paranoica de este sistema de poder, Lezama fue víctima de la misma represión de los intelectuales que Heberto Padilla sufrió de manera más

dramática.<sup>6</sup> En 1961, la colección de poemas *Dador* fue recibida más con apatía que con antipatía. Se queja Lezama en una carta a su hermana: “Lleva seis meses de publicado mi libro, ni la más leve referencia en ningún sitio adecuado se ha hecho...” (*Cartas* 133). Este silencio apático se volvió un ostracismo oficial después de que Heberto Padilla, en su infame “autocrítica” pública en 1971, nombró a Lezama como escritor antirrevolucionario, citando comentarios sarcásticos que Lezama había hecho sobre el régimen. Comenta Eloísa Lezama Lima, la hermana del poeta, que “A partir de ese momento Lezama cayó en desgracia total y nunca más fue invitado a actos públicos culturales” (59).

Luis no sugiere que Vitier y García Marruz hayan participado en este acto de marginación. Con respecto a esto, tenemos evidencia de que el matrimonio apoyó a Lezama durante sus últimos años. Sin embargo, los dos siguieron fieles a una revolución que prometió la libertad pero impuso la censura. Para Luis, su fidelidad a los dogmas de la Revolución socavó su capacidad crítica de aprehender plenamente la naturaleza desbordante de las ideas lezamianas. La idea de una historia cubana dotada de un “metabolismo poético” (“André Breton y Lezama Lima” 86) podría amenazar, por ejemplo, la continuidad que Vitier y Marruz inentan trazar entre la obra de Martí, la poesía de *Orígenes*, y los valores de la Revolución. Luis conecta el dogmatismo religioso con el autoritarismo político cuando se queja de los “... dogmas de fe” que imperan en el discurso político (“Cuba: socialismo y disidencia” 183).

Muy lejos de creer en una “libertad” intelectual practicada en el exilio, Luis describe el exilio como un contexto donde es imposible discutir ideas políticas “... sin provocar tormentas de insultos y amenazas” (“Proceso político” 2-3). Se burla de su “anti-comunismo a nivel de primer grado” (“Socialismo y disidencia” 184). Del mismo modo que conecta la mezquindad de la Revolución con la de la República, equipara la imaginación histórica engañosa de la Revolución con la nostalgia de Miami: “Por su parte el pensamiento oficial del exilio no se ha quedado atrás: la nostalgia le ha servido de base para enlazarse curiosamente con ese mito... [“de una cubanía anclada en un pasado arcádico”] (“Desmontajes”). Afirma que esta nostalgia sólo sirve “... para negar nuestras propias faltas” (“Cuba de ayer” 47).

Como contrapeso a la rabia y la censura de la Revolución o la nostalgia auto engañadora del exilio, Luis pone o propone a Lezama mismo. Este Lezama no sirve para justificar ninguna agenda preestablecida. Representa las potencias desarregladoras de la palabra poética, la naturaleza históricamente volátil de las ideas. Su obra literaria fusiona conceptos de fijeza y movimiento, de apertura y hermetismo. Es heterodoxo, difícil. La principal dificultad de Lezama, para Luis radica en el fenómeno de la libertad. Lezama no se aferró a un dogma, y el lector debe hacer lo mismo para poder apreciar la paradójica experiencia de encontrarse “ofuscado en abiertas claridades” (Lezama, “Tedio” 23). A través de su proceso de rescatar a Lezama, Luis mismo revela un carácter intelectual heterodoxo y sensible a las posibilidades que el ojo dogmático ignora: busca semejanzas entre las obras

---

<sup>6</sup> Para conocer a fondo los eventos relevantes, ver Lourdes Casal, *El caso Padilla*.

supuestamente incompatibles de Lezama y Bretón; traza líneas de continuación a través de las barreras supuestamente impermeables que separan la República de la Revolución y la Revolución del exilio. De esta manera, Luis pretende seguir el ejemplo del maestro en vez de intentar protegerlo de otras incursiones críticas. De ahí su contribución al proyecto de encontrar "... una manera crítica de ver y de vernos" ("Sobre la Cuba de ayer" 47).

### Obras citadas

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2000. Print.

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U Chicago P, 2001. Print.

Casal, Lourdes. *El Caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba, Documentos*. Miami: Ediciones Universal, 1972. Print.

García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión, 1997. Print.

González Echevarría, Roberto. "Lezama's Fiestas." *Ciberletras* 20. Diciembre 2008. Web.

González, Reynaldo. *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Print.

Lezama Lima, Eloísa. *Una familia habanera*. Miami: Universal, 1998. Print

Lezama Lima, José. *Cartas 1939-1976*. Introducción y edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Editorial Orígenes, 1979. Print.

---. "Las imágenes posibles". *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar, 1977. 152-82. Print.

---. "Introducción a un sistema poético". *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar, 1977. 393-426. Print.

---. "Mitos y cansancio clásico". *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar, 1977. 279-301. Print.

---. *Paradiso*. La Habana: Letras Cubanas, 2000. Print.

---. "Prólogo a una antología". *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar, 1977. 995-1038. Print.

- . "Tedio del segundo día". *Obras Completas*. Tomo I. México: Aguilar: 1977. 780-81. Print.
- Luis, Carlos. "André Breton y Lezama Lima: un paralelo posible". *Tránsito de la mirada*. Miami: Saeta, 1991. 81-88. Print.
- . "Canto para lo sagrado". *Orígenes* 13.40 (1956): 37-40. Print.
- . "Cuba: socialismo y disidencia". *Tránsito de la mirada*. Miami: Saeta, 1991. 181-85. Print.
- . "Desmontajes sobre Aldo Menéndez". *Revista Agulha* 27. Agosto 2002. Web.
- . "'La familia de Orígenes' según Fina García Marruz". *El oficio de la mirada*. Miami: Universal, 1998. 223-26. Print.
- . Introducción. *El oficio de la mirada*. Por Luis. Miami: Universal, 1998. 9-16. Print.
- . "Lezama Lima y el surrealismo. Primera parte: André Breton y Lezama Lima, un acercamiento posible". *Revista Agulha* 67. Enero-febrero 2009. Web.
- . "Lezama, persona". *Tránsito de la mirada*. Miami: Saeta, 1991. 89-96. Print.
- . "Marcuse: ¿el fin o el comienzo de una utopía?". *Tránsito de la mirada*. Miami: Saeta, 1991. 189-94. Print.
- . "Postfacio". *Entrada en la semejanza*. Nueva York: Ediciones Exilio, 1972. 125. Print.
- . "Presentación". *Entrada en la semejanza*. Por Luis. Nueva York: Ediciones Exilio, 1972. 7. Print.
- . "Presencia de Lezama Lima". *El Nuevo Herald*. 4 de junio, 2010. Web.
- . "Prólogo". *Proceso de las ideas políticas en Cuba*. Miami: Instituto Jacques Maritain de Cuba, 1987. Print.
- . "Sobre la Cuba de ayer". *Tránsito de la mirada*. Miami: Saeta, 1991: 45-48. Print.
- . "Sobre la Cuba de ayer, otra vez". *Tránsito de la mirada*. Miami: Saeta, 1991. 49-51. Print.
- . "Tú, Amor, tú me has deseado". *Entrada en la semejanza*. Nueva York: Ediciones Exilio, 1972. 110. Print.

Navarrete, William, y Regina Ávila. *Aldabonazo en Trocadero 162*. Valencia: Aduana Vieja, 2008. Print.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. Print.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 2002. Print.

---. "Invitación a *Paradiso*". *Paradiso*. Por José Lezama Lima. La Habana: Letras Cubanas, 2000. Print.