José Lezama Lima

La materia artizada

(Críticas de arte)

Compilación y prólogo de **José Prats Sariol**

Epílogo de **Pablo de Cuba Soria**



Edición: Rubén Padrón Astorga & Pablo De Cuba Soria
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña

© Herederos de José Lezama Lima, 2026
© José Prats Sariol, 2026
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2026

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798163013333

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

Prólogo

Los autores excepcionales, como el cubano José Lezama Lima (La Habana, 1910-76), no suelen revelar de una sola vez todas las facetas de su obra. De forma azarosa, desde raras causalidades, van armando el campo de resonancia, y también desarmándolo. Transforman de súbito o paulatinamente los ángulos de recepción, los círculos de lectores. Sufren, por supuesto, diversos virus: modas, manipulaciones ideológicas y políticas, esquematismos, simplificaciones académicas...

Por lo general quedan zonas preteridas, poco dispuestas a ser exploradas. Desde luego, no siempre se produce una voluntad de marginación. Tampoco, en rigor, que los especialistas las desconozcan, aunque sin querer pueden marginalizarlas. Se trata, más bien, de la presión que ejercen otros géneros donde el autor alcanza mayor prestigio, más difusión. Así sucede con las críticas de arte de Lezama. *La materia artizada*, el presente libro, agrupa por primera vez tales ensayos. Se propone, coherentemente, dimensionar a plenitud esta zona expresiva.

Fuimos el agudo ensayista español José Jiménez y yo quienes motivamos la recopilación. Magnífico conocedor de la obra de Lezama, pudo ser él, perfectamente, quien emprendiera la hermosa labor. Así lo conversamos aquí, mientras hojeaba la colección de la revista *Orígenes*, en mi casa del barrio de Santos Suárez, el más alto de La Habana.

Quizás la cercanía de otra casa, donde viviera y pintara Amelia Peláez, o un poco más allá la antigua residencia de Medardo y Cintio Vitier, crearon el clima favorable al proyecto, rompieron esa inercia tan usual que deja las ideas flotando, los trabajos a la desidia.

Venturosamente, un intercambio epistolar decide la tarea. José Jiménez, fraterno y perspicaz, me entrega la labor de compilar y prologar. La hipótesis de los dos coincide en la esencia: puede sustentarse, sobre argumentos bien sólidos, que Lezama también es el más relevante crítico de arte del Grupo Orígenes. Y la fundamentación no solo tiene su base en el enorme talento, también la avala la preeminencia del sentido visual en toda su obra y el ejercicio ininterrumpido de la crítica, sobre todo de pintura, desde fines de los años treinta hasta los setenta.

Como es sabido la curva de apogeo —la ambigüedad de la fama— se dibuja para Lezama a partir de la publicación de su novela *Paradiso*, en 1966. Casi de inmediato llueven los elogios, las reediciones y traducciones. La «inmensa minoría» de lectores de habla castellana, sin embargo, ya venían reconociendo desde mucho antes al poeta de *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960); al ensayista de *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958); al director de la más relevante revista cultural cubana: *Orígenes* (1944-56); al animador cultural que impartía el Curso Délfico.

Desde *Paradiso* han seguido apareciendo nuevos libros suyos, junto a una enorme y a veces muy acertada bibliografía pasiva, que llega a producir la simpática distinción de que escribir sobre Lezama se convierta en una suerte de parada obligatoria para los trenes críticos que desean arribar a la estación de la profesionalidad, de cita

y comentario inexcusable, sobre todo de mención que prestigia.

Nombre y obra han llegado a la siempre peligrosa «oficialización», «canonización», hasta cotos donde puede ocurrir que se neutralicen aspectos subversivos, se apaguen zonas biográficas, o el fanatismo deje de apreciar contradicciones, bromas, errores, burlas... Lo favorable es que en la actualidad, según mis investigaciones en el dossier de Lezama que obra en la Biblioteca Nacional José Martí, casi nada se conserva inédito de su vasta escritura. En narrativa se completa con *Oppiano Licario* (1977), la continuación fluida e inacabada de *Paradiso*; y con los cuentos —yo diría mejor que son singulares poemas en prosa— recogidos en *Cangrejos, golondrinas* (1977) y reeditados varias veces con otros títulos: *Juego de las decapitaciones*. *Cuentos*. En poesía con los textos no publicados anteriormente: Poesía completa (1970), con *Fragmentos a su imán* (1977) y los poemas juveniles de *Inicio y escape*, recogidos en 1985. En ensayo con *La cantidad hechizada* (1970), *Imagen y posibilidad* (1981), *La Habana* (1991), y por último los textos que se agrupan en *Fascinación de la memoria* (1993).

Aunque hasta ahora solo se cuenta con una edición crítica —la de *Paradiso* que preparamos en 1988 para la Colección Archivos—, lo cierto es que a la espera de la publicación definitiva de las obras completas, puede considerarse publicada prácticamente la totalidad de sus escritos. Sobre las ediciones príncipes de cada uno de ellos he realizado la presente compilación. El lector puede tener la certeza de que este volumen contiene casi todas las críticas de artes plásticas que Lezama escribiera, y pongo el «casi» para evitar —siempre debe evitarse— ser categórico, totalitario.

La organización de los textos jerarquiza la agrupación temática sobre la cronológica, aunque dentro de cada una

de las tres zonas del Índice he tratado de ordenar los materiales siguiendo una sucesión histórica, en dependencia de los temas y autores. Para ello decidí seguir un elemental principio de la lógica formal; ir de lo general a lo particular, aunque cada ensayo, artículo o pasaje lleva las referencias de procedencia y fecha. Pienso que esta división facilita la búsqueda, permite la lectura por opciones, no lineal. Es decir, el modo en que normalmente se disfruta una recopilación de textos autónomos.

Inauguro la sección I con uno de sus ensayos más característicos: «Las imágenes posibles». Creo que en él un lector no familiarizado con la voz de Lezama tendrá suficiente para comprender cuáles son los rasgos fundamentales de su habla. Allí, al jerarquizarse la imagen sobre la mimesis, al considerarla «revelación encarnada», hay un tributo, una filiación manierista que parte tanto de Platón como de San Agustín, y más cercanamente del simbolismo. «Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen» —dice Lezama en este ensayo de 1948. Parece evidente la consideración simbolista de que la realidad solo es verdaderamente asequible mediante las correspondencias que el símbolo establece, es decir, por las imágenes. A lo que se agrega en Lezama, desde su catolicidad, la noción del Verbo como Espíritu Santo, como principio creador. Ensayo que a la vez funciona de poética autoral, es la mejor carta para inaugurar *La materia artizada*, para evitarle equívocos al lector, el principal de los cuales es limitar la recepción a lo que usualmente se le pide a una crítica de cualquier expresión artística; informaciones, reflexiones y juicios sobre el tema, obra o autor que está tratando. La gracia es que en los ensayos de Lezama hay siempre más, mucho más.

Tal exceso comienza por la imagen, por la búsqueda intuitiva y lógica de correspondencias que se detendrán solo ante los misterios para transformarse en fe, postrarse ante Dios. Y prosigue simultáneamente por una ironía que se extraña, que tiene al extrañamiento como método y como capacidad, bien americana, de asimilación desprejuiciada, de transculturación sin fronteras. A lo que se agrega, en la prodigiosa mezcla, su culteranismo dialógico, la digresión que por sí misma se autonomiza como parodia reafirmadora del azar; y los sensualismos, las sinestesias de lo que llamara el «Eros cognoscente».

Este deslinde, desde luego, es una advertencia: sus textos, en primer lugar, remiten a sí mismos. Al leerlos se obtiene una peculiar caracterización del objeto, pero a la vez una «imagen», nunca una «semejanza». Por eso afirma en «Las imágenes posibles» que «siempre en la imitación o semejanza habrá la raíz de una progresión imposible, pues en la semejanza, se sabe que ni siquiera podemos aparejar dos objetos analogados. Y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir el objeto, marcha solo acompañada de la horrible vacuidad de reproducir». La añoranza del periodo mítico helenístico, cuando el arte aún era un misterio, se une en Lezama a lo que llama «la vivencia oblicua» y a la «prueba hiperbólica». El poeta afirma: «La poesía que es instante y discontinuidad ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo». Tal es su modo de operar. Tal combate con las formas es el que crea otra realidad: la sobrenaturaleza artística, antes o después de las consideraciones lineales del tiempo.

Válida para su obra toda, reflexionada por su autor una y mil veces —quizás como ningún otro escritor contemporáneo del idioma—, queda dibujada la esencia de su quehacer: «Del combate, descompuesto en un eco y un remolino,

queda como el gran zumbido que representa lo temporal, el tiempo no encarnado, el tiempo que no hace historia sobre la tierra, tiempo poemático, forma sutil de resistir sin hacer historia».

Junto a la evidencia de lo cercano que siempre estuvo Lezama de lo que un equívoco actual llama «posmodernidad», observable por ejemplo en la olímpica minimización del principio —tan hegeliano y marxista— de la historia como construcción, se halla el sentido poemático de las eras imaginarias, contra aristotelismos y cartesianismos demasiado rígidos, negadores de la sobrenaturaleza artística, de las metamorfosis que la fantasía humana convierte en realidades tan sobrecogedoras como un ciclón o un atardecer. Cualquiera de sus acercamientos, de sus escrituras, hasta en una nota didáctica en una antología de poetas cubanos, o en una de sus múltiples entrevistas, están siempre presididos por algo para él inevitable: el afán de poetizar, de que la «fija brisa» y el «agua dura» nunca vuelvan a su referente, a ser «cristal». Detener la fugacidad, quebrar el enigma de lo perecedero, buscar la «fijeza», es su sentido mayor, aunque se pregunte con malicia, desde las espirales dialécticas, desde el «cilindro» de Anaximandro: «¿será acaso necesario distinguir entre el sentido como proyección inicial y el sentido como resultante tonal?».

Algunos estudiosos de la obra de Lezama, incluyendo renombrados profesores y críticos, han cometido un error de base: han minimizado, o circunscrito solamente a sus poesías, el axis de la imagen como horno transmutativo, como su «cantidad hechizada». En este sentido un testimonio del poeta Gastón Baquero resulta esclarecedor. En el «palabreo para dejar abierto este libro», que me escribiera para la edición de *La Habana* de Lezama que publiqué en la cubana y madrileña editorial *Verbum* en 1991, Baquero

afirma sobre su entrañable amigo: «Mi petición a Lezama para que procurase una comunicación sencilla y clara con los suscriptores del *Diario* cayó en el vacío; porque no era que él tuviera la terquedad de los vascos ni el orgullo narcisista de "su estilo personal". Era que él no podía, *ni aun queriéndolo*, dejar de ser quien era, ni por diez minutos ni por una hora. Por no ceder, perdió cien oportunidades y se cerró muchas puertas. A él había —hay— que tomarle como era: oscuro, enigmático, laberíntico, imaginativo sin freno, hipererudito, memorioso y memorión, minucioso como orfebre chino y observador como relojero».

Ahora bien, que lo primero que se aprecie al leer estas críticas de artes plásticas sea a un extraordinario, único poeta, no significa que el *leivmotiv* de cada crítica deje de recibir, de experimentar un profundo análisis. Precisamente es en la simbiosis entre el poeta ineludible y el tema escogido donde se halla el placer estético, la singular valía de estos ensayos. Las papilas gustativas de Lezama son las que catalizan la apreciación insólita de un lienzo de Portocarrero, un vaso órfico, un arco románico, un ángel picassiano, un apóstol del Aleijadinho…

Los materiales de las tres secciones en que he dividido el Índice verifican el juicio precedente. Ellos conducen, por relevancia y acumulación, a sostener la preeminencia de Lezama dentro de la crítica de arte cubana. El otro autor, reconocido hasta ahora como el crítico de arte del Grupo Orígenes, queda a la saga. Guy Pérez Cisneros muere muy joven, apenas a los treinta y siete años, en 1953. Quizás la desaparición prematura, que sobrecogió a todos sus admiradores, junto a que solo se dedicara a la crítica de arte y a la traducción, lo fue situando generosamente como el especialista indiscutible. Lo cierto es que su talento y sensibilidad se vio tronchado, aunque dejara textos tan importantes como

«Presencias de 8 pintores», que publicara en la precursora revista *Verbum*, en junio de 1937; o un libro inexcusable, aunque demasiado escolar, esquemático, como carente de una versión más reflexiva y mejor redactada: *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, publicado póstumamente en 1959.

Al revisar la bibliografía de los demás autores de *Orígenes* se observa, asimismo, que ninguno de los otros se distingue precisamente por haber escrito críticas de arte. Ni los fallecidos (Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Samuel Feijóo, Octavio Smith, José Rodríguez Feo, Justo Rodríguez Santos), ni los que se mantienen creando (Gastón Baquero, Fina García Marruz, Citio Vitier, Ángel Gaztelu, Lorenzo García Vega), puede ofrecer una recopilación como la que aquí exhibe Lezama.

Si se excluyen a los críticos profesionales, casi siempre profesores universitarios, como Luis de Soto y Rosario Novoa, el único autor cubano del presente siglo que puede compararse es, por supuesto, Alejo Carpentier. El gran novelista de *Los pasos perdidos* y de *El siglo de las luces*, no solo fue un musicólogo de primera categoría, sino que desde sus estudios truncos de arquitectura en la Universidad de La Habana, mostró una vocación permanente y amorosa hacia las artes visuales, como lo demuestran los artículos de su sección Letra y Solfa en *El Nacional* de Caracas, *La ciudad de las columnas*, mil y un comentarios o alusiones dispersos en su obra narrativa.

Al revisar los textos aquí agrupados, no solo podrán verificarse las observaciones anteriores, sino comprenderse cómo lo visual es el sentido de mayores presencias. En apoyo de ello, sobre la base de la unidad e interdependencia que existe entre toda su obra, decidí incluir las lúcidas páginas que sobre el Aduanero Rousseau aparecen en la novela

Oppiano Licario, así como algunos pasajes de las conferencias *La expresión americana*, que enriquecen la selección. En realidad solo han quedado a un lado —nunca fuera— los poemas dedicados a pintores amigos, como las décimas «de la querencia» y las «de la amistad». Y el poema «Sobre un grabado de alquimia china», cuya sobriedad descriptiva azuza las sugerencias como si fuese una parábola encantada de Chuang-Tzu, el mensaje sapiencial y oracular de un hexagrama del *I Ching*. Leerlo es también estar seguro de que los pequeños, castaños ojos de Lezama, sabían ver. Dice:

SOBRE UN GRABADO DE ALQUIMIA CHINA

Debajo de la mesa
se ven como tres puertas
de pequeños hornos,
donde se ven piedras y varas ardiendo,
por donde asoma el enano
que masca semillas para el sueño.
Encima de la mesa
se ve tres cojines grises y azules,
en dos de ellos hay como figuras geométricas
hechas con huevos irrompibles.
Al lado un jarrón sin ornamento.
Pedazos de leña por el suelo.
Un hombre curvado con una balanza
pesa una cesta de almendras.
La varilla de ébano
alcanza de inmediato el fiel.
El hombre que vende
teme a los tres pequeños hornos
que se esconden debajo de la mesa.
por allí deben salir

las figuras esperadas que vendrán cuando el pescador
logre el centro de la canasta.
A su derecha el hombre que contempla
absorto al pescador,
juega con unos pájaros.

(Junio de 1975).

Imagen y sugerencia, sensualismo e ironía, erudición culterana y fruición verbal, forman tres pares de trazos que van hacia el signo que mejor puede acercarse a la caracterización de Lezama, hacia la noción de manierismo —que ya nada tiene que ver con el despectivo amaneramiento— dentro de la amplitud barroca —que ya nada tiene que ver con una perla deforme—; tan amplia que se duele de imprecisiones y vaguedades, de sayo listo a vestir cualquier santo que venga de América Latina.

Si al azar —el concurrente, el real— se hojean estos ensayos de crítica de arte, podrá observarse el predominio de la óptica manierista, no como etiqueta para diccionarios y manuales sino como punto de orientación para no perder el rumbo. La brújula arma el rompecabezas de los tres pares de trazos enunciados, forma la caracterización siempre aproximada, siempre lista a enriquecerse. Una rápida muestra de cada trazo vuelve a incitar al juego sin poéticas cerradas, a una lectura activa y estimulante.

La imagen es «el vapor mantecado de un vals» en «Cautelas de Picasso», que lleva a los parques vieneses donde Strauss edulcorara a su público, pero que a su vez saborea la sinestesia, cambia de oído a gusto, llega a la síntesis súbita, perfecta. Es «un naranja francés» en «Estatuas y sueños» o un «melodioso hieratismo» en «Introducción a los vasos órficos». Es sobre todo ese detalle que de pronto hace

brotar la sorpresa ante su prodigiosa capacidad para poetizar, para dar imágenes imborrables, hermosas y simultáneamente exactas, como esta del ensayo «Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas», donde «el agua manifiesta sus instantes por hilachas, por ráfagas de energía» y llega al ojo cuya «presa que devuelve es siempre el rumor de un caracol».

La sugerencia, apoyada en su capacidad relacionable y en su enorme erudición, alcanza en estos ensayos momentos antológicos. Es la escasa vida del pintor cubano Arístides Fernández «como de quien oye el tictac del tiempo sonando como un puño de azabache». Es cuando habla del Greco, en el ensayo «René Portocarrero y su eudemonismo teológico», «cuando el verde y el gris eran utilizados contrastados por la brevedad intensa del otro; hacer del gris una abeja cuando el verde es una hoja; hacer del verde la más arremolinada y breve de las esferas cuando el gris es una hoja». Sugerir, incitar a la búsqueda, es tarea que Lezama cumple como pocos escritores, porque sabe que «el bosque no es tan solo lo que no se ve, sino lo que no existe: un encantamiento» —como afirma «En una exposición de Roberto Diago». Y claro, para sugerir hay que saber, hay que tener buena memoria, luchar contra el olvido y la desidia: «En algunas hojas de oro, conservadas en el Museo Británico, se aconseja por los órficos en los himnos que allí se escribían, que se huya en el Hades de la fuente del ciprés blanco, que produce el somnífero olvido» —dice en «Introducción a los vasos órficos». Lanzar una flecha, hacer pensar, es lo que su modo de sugerir entrega cuando esboza un paralelo entre Manet y Baudelaire, cuando recuerda que Charles Du Bos comparaba la poesía de Keats con un melocotón, cuando recuerda que «nuestro amarillo no es el hepático e hispánico, sino da en el escudo de la refracción y del chisporroteo».

El sensualismo, enunciado por él mismo como Eros cognoscente, no guarda una relación mecánica y trivial con el trópico. Si bien asumir nuestro paisaje y nuestro clima es ineludible, no por ello produce fragores sensuales, excitaciones de la libido. En Lezama se da como génesis y como incorporación de lo lúdico, como su irresistible golosidad ante una piña confitada o una palabra sabrosa. Cuando describe un cuadro de René Portocarrero se solaza, se deja ir «en la curvatura de las piedras del pórtico y de los cuerpos en la danza, la brisa, depurada por las colinas y las playas, extiende una matización voluptuosa de azules, oro moteado y franjas coralinas». Y cuando elogia a Fayad Jamís le reconoce que «En el goce voluptuoso de la energía que se anticipa a toda configuración, ha sabido apretar una pulpa con los ojos». Los regocijos del lector se van multiplicando a través de su visión lúdica del cuadro, lo mismo que el apetito va creciendo cuando en su novela *Paradiso* narra la elaboración de unas yemas dobles.

La ironía es permanente, a veces obvia, casi siempre sutil, apenas delineada. Es aquel «pinchar de pasada» que los latinos dejan como tópico y que Lezama sabe proseguir sin escarnio, fiel a la mejor tradición, como cuando al hablar del Greco dice que hay «épocas que se complacen en descubrirlo, seguidas de las que gustan de perderlo». O cuando comenta, digresivamente, que «La historiografía arrastra las imágenes y le da el trascendentalismo vacuo de los símbolos». Un ejemplo característico se halla en «Todos los colores de Mariano», cuando al referirse —injustamente— a los pintores cubanos que le precedieron, declara: «Generación que abría los ojos al ajeno deslumbramiento, creía fabricar cuando reconstruía, adivinar cuando recogía el dictado del espejo». Otro delicioso —y justo— se halla al señalar la polémica sobre la presencia de Picasso en el muralismo mexi-

cano, cuando se burla de los «fuentistas», de los exegetas arqueológicos: «... en nuestra época para señalar la inicial de la cadena mimética sería necesario unir los espectros de Scotland Yard con el colegio de traductores de Toledo, trabajando en cooperación con el Síndico de escribas egipcios». Cualquiera de los que tuvimos el privilegio de su amistad podríamos recordar más de un ejemplo donde su afilada lengua supo burlarse, magistralmente, de mediocridades y burocracias, de «repasadores de teclado ligero» y de «ninivitas arcádicos».

La erudición culterana, integrada en él al conceptismo, mediante una curiosa síntesis observable en algunas peculiaridades de su estilo, como el uso de la sinécdoque, es quizás el sesgo más caricaturizable de Lezama. Así lo hizo, deliciosamente, Guillermo Cabrera Infante en su novela *Tres tristes tigres*. En las críticas de arte, por supuesto, no deja de marcar su presencia definitoria. Rasgo casi totalizador, no parecen necesarias las ilustraciones. Salvo dos, que por otras razones vale comentar. La primera aparece en «Valoración plástica», texto de 1956, y dice: «Cuando veo *La casa del ahorcado* de Cézanne, pienso de inmediato en *El Monte Athos* del Greco. Cézanne comenzó por la humildad de la reproducción, pero al fin se revela el vientón del espíritu penetrando en el bosque con la casa de la maldición». No es solo, desde luego, la genialidad de unir al Greco con Cézanne sobre la leyenda, algo insólito dentro de la crítica iberoamericana. No es solo cómo la relación entre los dos cuadros se hace posible gracias a la óptica de Lezama. No es solo el profundo conocimiento que muestra de los dos artistas y su encantado vínculo fuera de la sucesión temporal. Es todo: en Lezama siempre hay una amalgama que parte y que llega de otra lógica, de los misterios y de los presocráticos, del círculo y no de la línea, del verbo como raíz.

La segunda ilustración aparece en una nota necrológica de 1947 sobre «Pierre Bonard». Al valorar la obra del pintor-poeta Lezama dice que «su intento cae de parte de aquellos que en nuestra época han perseguido una cultura de la sensación, no una experiencia de lo intelectivo». Y agrega: «Hoy que tanta pintura viene del tecnicismo, o lo engendra, recordemos en Bonard esa manera voluptuosa de acercarse a la arcilla, esa expresión central, poética, dialogada». Junto a la sorprendente familiaridad que Lezama muestra con la obra de Pierre Bonard, que da fe inequívoca de su erudición sin fronteras, de su voracidad de saber, se halla una curiosa y significativa identificación con la poética del artista. El sentido hedónico lo hace cómplice de aquel cuyo «arte nacía del paisaje dialogado». Para un hombre que nunca pudo viajar a Europa, que nunca tuvo la suerte de ver los originales de Bonard o de estar en Cannet, la empatía se produce —como cuando me describía y comentaba las catedrales góticas— a partir de su capacidad de fabulación, ni real ni irreal, poética. Quien no entienda este principio lezamiano poco podrá disfrutar de sus escritos, quien no proyecte su erudición hacia la transmutación metafórica —como ha de hacerse con las *Soledades* de Góngora, según sugería Damaso Alonso— poco jugo podrá tomar de una obra cuyo conjuro dice que «la canción de Orfeo, la flauta pánida y los gallos eleusinos, destruyen el sombrío manto de la enemiga de Psique». Es decir, cuya obra va contra Deméter, contra la muerte y el olvido, contra el enigma de la finitud que él resuelve con su fe católica, con la ofrenda al Espíritu Santo, a Dios.

La fruición verbal, aunque sea más diáfana en los poemas, también cala su prosa ensayística. Obra que se resiste a las compartimentaciones por género, que se burla de las curvas evolutivas, que no admite seguidores de la «letra»

sino del «espíritu», es normal que los sesgos se transparenten en cualquiera de sus huellas. Aquí en las críticas de arte puede hacerse un iridiscente muestrario de las fruiciones verbales más expresivas. Baste referir que una ventanilla es «poliedro aleteante», pero tal imagen se extiende, se hace superposición continua, como en «Otra página para Víctor Manuel», donde «lo verde marcha por dentro como una oruga que humedece al gris». O como en las metamorfosis de Portocarrero donde «El ángel compasivo, la mariposa y la feria, indistintos ya, vienen a convertirse en el punto, la línea y el círculo»; es decir, retroalimentan las larvas composicionales; el ángel va al punto, la mariposa a la línea y la feria —su tan presente sentido carnavalesco— al círculo.

Fruición, intensidad del placer, que se verbaliza porque «el poeta como ya lo vio Novalis, tiene que ser omnisciente», tiene que aspirar a ser «un cosmos en miniatura». Y sin que la consumación, la meta de finalizar, sea decisiva, «pues a veces una fermentación es tan incesante y devoradoramente creadora —según dice sobre Arístides Fernández— como la más cumplida ejecución». Por ello para Lezama «una crítica que sea creadora, es decir, que engendre en el espectador un acto naciente, un centro de simpatía irradiante, tiene que partir del animismo de lo cohesivo». Y sin temor a la digresión, sin que el hilo sea unívoco. Uno de los textos aquí reunidos, «En una exposición de Roberto Diago», dedica cuatro páginas al barroco y apenas una al pintor cubano. Podría aseverarse que en Lezama se produce una suerte de digresión permanente, de digresión como sistema de acercamiento y de proyección de los temas que los títulos anuncian. La cohesión se cumple, entonces, por vía aditiva. La fruición verbal funge de catalizador hacia las más insólitas asociaciones. A veces uno se pregunta, intrigado, a dónde va a llegar, sin interiorizar que ya llegó, que no iba

a ningún lado, que el texto íntegro apenas denota porque su voluntad es radicalmente connotativa.

Claro, tanto la imagen y la sugerencia, el sensualismo y la ironía, la erudición culterana y la fruición verbal, no pueden aislarse. Paladearlas unidas es sentir la voz de un emisor único en la historia del idioma. Su singularidad no admite términos medios, se rechaza o se acepta de entrada, desde los primeros versos o párrafos. Lo que no excluye, sino alimenta, su capacidad caracterizadora. Dentro de la crítica cubana de arte no parece muy discutible que las mejores valoraciones de pintores esenciales de nuestro ámbito —como Arístides Fernández, René Portocarrero, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Luis Martínez Pedro— se deben a Lezama. Su paralelo entre la pintura y la poesía cubanas hasta el siglo XIX es aún un reto para nuestros investigadores del siglo XX…

Polemizar con sus juicios también deja, por vía refutativa, fértiles enseñanzas, distantes de la aceptación indiscriminada, del aplauso unánime. Así, por ejemplo, sucede con su injusto enfoque —en 1947, después rectificó— de los pintores que fundaron la modernidad en la plástica cubana. Para resaltar los valores de un coetáneo —«Todos los colores de Mariano»— no tenía necesidad de minimizar a Víctor Manuel, de acusar a los iniciadores de la contemporaneidad de «trágica irresolución», de «formas yuxtapuestas». Ese mismo diálogo crítico con sus textos crea otra resonancia, no mimética, no repetidora de lo que no pasaba de ser una exagerada apreciación. Así mismo puede ocurrir, *mutatis mutandis*, con algunos comentarios sobre Picasso, Matisse, Orozco, Posada…

Más allá de disentimientos —siempre útiles— quiero exaltar al poeta visionario que advierte sin temor: «En nuestra expresión lo mismo se pierde el rasguño de los prime-

ros años, que lo más rotundo y visible de lo inmediato»; al Lezama inclaudicable ante mediocracias y burocracias manipuladoras de la cultura. Aun cuando lanza desolaciones es para incitar, para despertar a los aletargados: «Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos invencionado la guadaña que le corte las piernas». Tal función ancilar contra esteticismos desarraigados y cosmopolitismos acríticos, constituye uno de sus más valiosos legados. Un legado que mucho cruje en la Cuba de este fin de milenio. Cuando nuevos fantasmas atentan contra la tolerancia y la ecumenicidad, el pluralismo democrático y la identidad nacional. La caracterización ética y estética de Lezama puede aparecer con alguna ingenuidad política («El 26 de julio: imagen y posibilidad») o algún juicio demasiado generoso («Un libro de Lorenzo García Vega»), nunca sin honradez, nunca teñida de oportunismos y sectarismos.

Vale parodiar la aguda y maliciosa caracterización que Paul Valéry hiciera de Victor Hugo, y decir que Lezama cultivaba el manierismo, se perdía en digresiones infinitas, coqueteaba con las criptologías y dialogaba con Dios. Su obra, como los ángeles de Picasso, dan «un punto para la resistencia». «Artista que habita su destino» —como dijera de René Portocarrero— la sinfonía de sus textos son sucesivas metamorfosis donde cada lectura abre insólitas sorpresas, extraños desafíos, experiencias que convergen hacia una poética enamorada del contrapunto, del entrecruzamiento. Si un escritor cubano contemporáneo encarna la «síntesis súbita y no un allegamiento de acarreos y materiales superpuestos» es Lezama —como él mismo dijera en el artículo que escogí para cerrar este libro. Si su manierismo

puede engendrar desdenes, él mismo enseña— cuando defiende al Greco en «Valoración plástica»: «Pero, ¿qué nos pueden atemorizar esas inculpaciones? ¿No ha elogiado Curtius el manierismo de Joyce?».

Artizar era verbo querido por José Lezama Lima. Una y otra vez aparece conjugado o como adjetivo. Hacer con artificio, convertir en arte, se acerca sin una letra a otro verbo: al atizar, al avivar la lumbre, al excitar. *La materia artizada*, el título que agrupa estas críticas de arte, participa de ambas acciones. Quiere también dejar una imagen: artizar y atizar.

José Prats Sariol

Prólogo a *La materia artizada*, Ed. Tecnos,
Col. Metrópolis, Madrid, 1996.

I

Antigüedad, reflexiones

Las imágenes posibles

I

A pesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles. El hecho mismo de su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza, marca su poder díscolo y cómo quedará siempre como la pregunta del inicio y de la despedida; pues cuanto más nos acerquemos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivaremos con más grotesca precisión que es un imposible, una ruptura sin nemósine de lo anterior. Ni es posible que un orgullo desacordado al enarcar la red de la imagen pueda prescindir de la constitución de los cuerpos de donde partió. La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores. En realidad, cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión. Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente. Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una

resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo, al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen.

Y la imagen, al verse y reconstruirse como imagen, crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo. Pues solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento. Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas. Y la escisión de semejanza e imagen presupondría un cuerpo bordeado como un ejercicio en sus límites imposibles. Límite que sería un ejercicio, no la inocencia ni el don órfico del canto. Y como la semejanza a una forma esencial es infinita, paradojalmente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija.

De ese mismo testimonio, el desdoblamiento de cuerpo y ser se sitúa en esta interposición de la imagen. Cómo concurre el nacimiento de ese *ser* dentro del cuerpo, sus sobrantes, las libres exploraciones que cumple antes de regresar a su morada. Cómo ese ser puede contemplar el cuerpo formando la imagen o el mismo ser reocupando el cuerpo para formar un objeto. Pero tanto el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo como sus vicisitudes, o en ocasiones su oscuro desenvolvimiento, solo pueden ser testificados por la imagen; pues si el ser tomase proporcionada posesión del cuerpo o si el cuerpo fuese su justa y absoluta morada, la imagen desaparecería o habitaría una planicie sin cogitación posible. Ya que el viaje incógnito de ese ser hasta posarse en nosotros y su posterior definitiva despedida,

forma un ente, el cuerpo de la imagen, ¿nadie podrá volver a pasar por allí? Las interposiciones entre lo sucesivo; las pavorosas distancias entre una y otra ventana y la tropa en que cada guerrero estrena un distinto uniforme, y que forman las espumantes, indetenibles metamorfosis. Cada objeto hierve y entrega sucesión. La jarra suda su agua estancada, y de esa podredumbre estática, donde se sientan los insectos a esperar, la flor conduce su testa en la frialdad aconsejable para su frente. A la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la metáfora. Las vicisitudes de un hombre que se desplaza y las vivencias de ese desplazamiento llegan a nosotros como un todo que ni exhala ni absorbe, pues la red de las imágenes forma la imagen, y aquel desfile de guerreros de distinto uniforme se convierte ahora en el primero que llega a la puerta o en el que se aleja desmesuradamente. Tanto una brutal cercanía como el más progresivo alejamiento, forman un inmediato capaz de endurecer y resistir la imagen, y a pesar de esa distancia será siempre *lo primero que llega*. De cada metamorfosis, de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece, y las palabras que vamos saltando, despreciando su primera imantación asociativa; la otra cohesión que exige de la palabra la metáfora ofrece su contrapunto, la formación de ese otro cuerpo integrado por la sustancia poética que ha logrado el ente de creación, el germen sucesivo, ya que lo primero que llega es el siempre que se va quedando.

En el período mítico helenístico, siglo VII a. de C., el concepto de revelación encarnada se verifica con una ingenua desenvoltura. La causalidad se borra y lo primero que llega toma agudeza y precisión. El arte en el período mítico, en aparente paradoja, aparece gobernado y como una entrega

que se ha hecho a totalidad. Encontramos la misma destreza, y como la eterna ocupación de algo que le fue entregado al hombre. La misma sensación de posesión, y no de tierra desconocida, encontramos en el período esquiliano que en la física jónica. Mientras se revuelve en las rocas del Cáucaso, no obstante la incomodidad de su postura y de su hígado, nos entrega la noticia de que algo le fue regalado y que el hombre puede alcanzar por el conocimiento poético un conocimiento absoluto: «Enseñé asimismo la lisura de las entrañas y el color de ellas que agrada a los Demonios, y la cualidad favorable de la bilis y el hígado, y los muslos cubiertos de grasa. Quemando los luengos lomos, enseñé a los hombres el arte difícil de prever. Les he revelado los presagios del Fuego, que, tiempos atrás, eran oscuros. Tales son las cosas. ¿Y quién puede decir que ha encontrado antes de mí todas las riquezas ocultas para los hombres debajo de la tierra: el bronce, el hierro, la plata, el oro? Cierto estoy, a menos que quiera gloriarse en vano. Escucha, en fin, una sola palabra en compendio: todas las artes, Prometeo, se las he revelado a los vivientes». Es decir, en pleno período mítico, el arte no es un misterio, siempre alcanza la proporción del hombre, pues el griego estuvo convencido que al poner las cosas en la luz, en su develamiento, adquirían un logos por la palabra. Los dioses portaban la claridad hasta el hombre y el teatro para la aparición no era el misterio. En los pensadores del período jónico, en Empédocles, por ejemplo, encontramos la misma formulación: «Enseñaron los dioses al mortal todas las cosas ya desde el principio», nos dice. Las contradicciones de la Moira devuelven a Orfeo, Proserpina o Polidoro. El hijo del rey Príamo, ejecutado por Poliméstor, abandona las cavernas y después de haber reconocido «al alma soberbia de Aquiles, gravemente suspirando por su hermana Polixena», se aposenta en el aire venturoso para contemplar los

despojos de Troya. Hay un escamoteo o sustitución, en vez de cumplir un destino espantoso, surge la mentira primera: ¿la mentira primera es la unidad primera?, ¿es la mentira primera el símbolo primero de que hablaba Nietzsche?, ¿hay en la raíz de esa mentira primera una sustitución o una contradicción? La maldición de la raza de los Atridas que llevó a Orestes al asesinato de su madre, en lo que Nietzsche llama «la primitiva teogonía tiránica del espanto», y el hecho de que la familia de los Atridas, los mejores, tienen que soportar un espantoso destino, son las revelaciones recibidas del Prometeo Piróforo, el que porta el fuego. Ya en ese período mítico, el hijo, después que la madre ha envenenado al padre, y al tener que destruir la matria, desea una sustitución, una mentira primera, un destino revelado. Un destino espantoso, el horror, tiene que engendrarse en el pedir cuentas a las traiciones de la matria, y ante eso se busca una adecuación tan miserable como la adecuación celular, pero el hombre chilla y huye como un grotesco medioeval ante esa realización, ante el asco de la criatura frente al creador, y aunque en algunas de sus frases del griego introdujese el compás quedaba siempre rondado de un signo. Así vemos al griego en el período de los mitos, tratando las artes dentro de la revelación interpretada, pero el griego volvía a angustiarse en el período socrático o dialéctico al enfrentarse con el nacimiento del ser. La era mítica lo había enarcado hasta su destino, su espanto valía tanto como la sustitución que él hacía. La metáfora impulsando al hombre hasta su destino lo fortalecía. Ahora las metamorfosis del ser en su cuerpo al desconcertarlo lo debilitaba, preocupándose no ya de la unidad primordial, sino, en el período parmenídeo, de la definición de la unidad por exclusión.

Rodeado de los mitos contemplamos la entrega, y después en el período perícleo la indecisión comienza a doblar

las rodillas y a enarcar la semejanza. Pero siempre en la imitación o semejanza habrá la raíz de una progresión imposible, pues en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados. Y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir el objeto, marcha solo acompañada de la horrible vanidad de reproducir. Aquella posesión de secretos, la seguridad de la tierra revelada, cuando el mito es reemplazado por el ser, se torna en la semejanza, objeto de vacilaciones y esperas. Había recibido de los dioses y gozaba de un mundo interpretado. La semejanza en Aristóteles, va siendo ya para nosotros un concepto tan enigmático como el de imagen. ¿Qué es lo que imita el bailarín? Que la imitación ha de verse en el tiempo, lo prueba que su acompañamiento es de flautas y de cítaras. La imitación cuyo concepto se precisaba en las épocas que subrayaban la importancia de toda convención, dándole total importancia a la imitación espacial de objetos o de modelos. Un modelo era un objeto realizado en el espacio y liberado de las corrosiones del devenir. Se congelaban las obras maestras que destilaban unos residuos fijos y unas cualidades igualmente espaciales que se asemejaban al oro. En el período mítico, el coro ondulaba y seguía al entonador, que marcaba una medida, indicaba y era el individuo, el actor. El coro vislumbraba al entonador, no al objeto. En la época periclea, los dialogantes son sucesivamente objetivos, oyen como estatuas y al hablar trazan un modelo, no una entonación. Nos estaba revelando esa entonación, la medida para el hombre de cada una de las progresiones de la metáfora, al mismo tiempo que una penetración en la imagen, pues el que entona busca en las analogías de la conversación, los diálogos de las metáforas.

Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer

en este virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan solo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen. Y aunque la metáfora ofrece su penetración, como toda metamorfosis en la reminiscencia de su claridad y cuerpo primordiales, y desconociendo al mensajero y desconociendo su penetración en la imagen, es la llegada primera de la imagen la que le presta a esa penetración, su penetración de conocimiento. Cada vez que Orestes reconoce a Ifigenia se ve obligado a subrayar cada una de sus metamorfosis encarnándolas en metáforas. Pues en la penetración o conocimiento de metáfora no se verifica una ocupación o saciada inundación, ya que en esas provincias, conocimiento y desconocimiento, se convierten en imagen y semejanza.

En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido... La lucha fratricida de Atreo y Tiestes, representada por Ifigenia en telas tejidas. Los retrocesos del sol representados en esos paños con hilacha fina en el primor. La cabellera situada en el sepulcro en lugar del cuerpo de Ifigenia. La lanza de Pélope colocada en el aposento de Ifigenia, mientras mantenía su virginidad, son momentos donde el conocimiento poético logra su reconocimiento. Y mientras se cumplen las progresiones del conocimiento, cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen. Lleva la metáfora su epístola sin respuesta y en la espera se preludia el rapto. ¿Cómo es que el rey orando en el templo desconoce el misterio del traslado de la estatua? La estatua había contemplado las esquiveces de Ifigenia y fraguaba los castigos de Orestes en la aventura del robo de la imagen aumentada

por la decisión final de Pallas Atenea. Y el conocimiento por cada una de las metáforas, que son como develamientos de las posibles coincidencias de las metamorfosis de Ifigenia, terminado su reencuentro en el robo de la estatua, como la imagen que prepara su nuevo desconocimiento para recorrer la ciudad.

Entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua. El momento de la metáfora se puede cumplir en un símbolo que encarne la misma persona: la relación entre el monarca y la imagen de la suerte de su poder llegaba a ser de tipo metafórico. Luis XI vivía frente al pueblo como una metáfora, y la imagen, favorable a los reyes medioevales, formaba la sustancia donde el pueblo veía su jerarquía interpretada. La metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones que entreabren tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad y donde la persona encarna la metáfora. El hombre y los pueblos pueden alcanzar su vivir de metáfora y la imagen, mantenida por la vivencia oblicua, puede trazar el encantamiento que reviste la unanimidad. El bosque y las ciudades no son el infinito paredón donde la interpretación otorga la cerrazón o el encantamiento, sino la penúltima, la suspensión, de donde brota la nueva cabalgata, el interminable ejército de diversos uniformes.

Así en las pellizcadas relaciones que se establecen en los egipcios entre el campesino y el intendente, se abren aquellos templos y empezamos a caminar con luz granizada las salas hipóstilas, Dehuti-Necht se dirige lentísimo y maestoso a una rama de tamarindo y va a azotarle todos los miembros al agricultor. Qué luz de topacio de esas

puertas al abrirse en otras puertas y engendrar en las últimas sucesiones un gran navío. Asomémonos y veamos detenido con gracejo ese grupo escultórico que se esboza. El campesino está ya curvado pues en cualquier momento pueden descender los azotes. Supongamos que prolonga su espera curvado: como la relación no es inmediata, aquí los golpes no nacen de la cólera sino de un estilo lentísimo, entre el doliente y el intendente; el campesino se mantiene tieso mientras el intendente vaga por el bosque buscando sin apresurarse el ramo de tamarindo para golpear todos aquellos miembros que esperan. Al adquirir esa imagen las puertas van cayendo sobre las puertas, como en nuestras resurrecciones, donde un centurión va cayendo dormido sobre otro centurión, viéndose a hora adecuada para el milagro como la siesta cae intempestiva sobre un gran ejército. Si admitimos que esa imagen puede hacerse precisa como una cronología leída en un papiro por Champollion, podemos ver aún las masas contrapuntísticas y sutiles asociaciones que puede ofrecer una lenta dificultad egipcia. Cortamos así ese estado de evaporización, acercándonos a toda posibilidad de cristalización. No nos asombra así que en sus relaciones contractuales usasen las monedas más eficaces y poéticas. Un velo, por ejemplo, podía ser adquirido por una medida de incienso y cien manojos de ajos. Pero ¿cómo el incienso podía ser medido, podía ser convertido en una moneda? Cuando el monarca otorga su benévola confianza a un súbdito le asigna como pensión «mil panes, cien jarros de cerveza, un buey y cien manojos de ajos». Así el egipcio en el esplendor del período Dypilon llegó a mezclar su propia imagen con el limo y el tejido de su complicadísima historia era fácilmente descifrado por el intendente o el labrador. Llegó a creer que todos los ríos del reino confluían en la boca del monarca. Y el poeta no tenía

que ejercitarse, pues lo mismo el mozo de cuerdas que el traficante en maderas para la barca de Amon-Ra, cuando moría el monarca todos lo anunciaban con igual plañido: se hundió, decían, en la línea del horizonte. La tumba natural de un rey era la línea del horizonte. Heracles desaparece también en una puesta de sol; recibe la túnica fatal y en fuego asciende de la tierra a las nubes, de las nubes al asiento de los dioses. Cuando su amante es Yola, como en un *ballet*, se truecan las nubes del amanecer, coloreándose de tintas violetas. Ese deleite subsiste aún para los filósofos. ¿Si pudiéramos ver siquiera cómo se ha trocado la aurora en laurel?, pregunta Curtiss. La aurora es la ardiente; el laurel, de madera combustible, es también el ardiente.

En el período Fou Hi, según el decir de un historiador, el feudalismo chino se convirtió en un sueño. En el período Topsó, en el ceremonial del 15 de agosto llamado La Luna de Antes, sentados en la terraza, exigiéndose para la verificación la compañía de dos incurables viciosos en los placeres de la conversación y de un poeta especializado en el verso de treinta y una sílabas; penetra la luna hasta las ofrendas, la madeja y la mesa, y se espera en las terrazas el hilo que la luna debe alcanzar para el comienzo de las danzas. Y en las conversaciones entre el rey Shan y el marqués de Khi se trazan los principios invariables del método celestial, que comprende desde el uso armonioso de los cinco divisores del tiempo hasta el tratamiento adecuado para el pago de las deudas. Así aquel pueblo extendía, como el inmenso desfile de las chirimías de sus bandas, su sabiduría como la sierpe de sus murallas. Llegó a habitar el humo y el sueño, el rostro ante el estanque y la luna fría, que iguala al estanque con el desierto. «Lo que moja y desciende se convierte en sal; lo que arde y desciende se convierte en amargo; lo que se curva y se endereza se convierte en agrio; lo que se

ablanda y cambia se convierte en acre, y de la siembra y la cosecha procede la dulzura». Eran suaves consejos adquiridos con una porfiada amargura. Khwan, rey, tiene que luchar con las inundaciones, represándolas. Khwan sufre prisión hasta su muerte, y al ascender su hijo Yu, el Cielo le entrega el Gran Plan y los principios invariables del método celestial. Rodeado de sus inmensas colecciones de proverbios, el chino se recuesta en el sueño, pero sin adquirir la imagen. Los dioses reemplazados por los proverbios, depositan los sentidos en el reverso del no ser.

De la soberbia escayolada de los romanos, si la cronología se interrumpe o falsea su juego, por entre las columnas truncas, se pueden obtener las más plásticas distribuciones de elementos de composición y de fondos. Podemos levantar falsas antorchas en la celebración, en casa del pretor, de la fiesta de la *bona dea*, a la que solo es lícito la asistencia de mujeres. La prefectura romana ha tenido la confidencia de que algunos jóvenes libertinos se proponen asistir disfrazados. Y los centuriones enmascarados con túnicas como si fuesen ciudadanos, registran cuidadosamente a los asistentes al festival. De pronto, el asombro de uno de los prefectos, se encuentra delante de Julio César que ha asistido disfrazado de mujer. Cicerón, que está disfrutando de un ocio en su finca de la Tesalonia, recibe de su partido la orden de acusar a Julio César ante el Senado romano. Pero César le envía con un liberto una esquela interesándose por su salud, y aconsejándole, día señalado para la acusación, que deberá continuar en su finca para su total restablecimiento. Y Cicerón decide quedarse un día más en su finca de la Tesalonia, meditando acerca de la compra de otra finca en Dyrrhachium. Ese relato absolutamente falso, me hace propietario de esa mentira. El asistente disfrazado de mujer no fue César, sino Clodio; este no mandó ningún billete

irónicamente amenazador como César, sino gimió, compró a los jueces y consiguió el apoyo de Hortensio, florido enemigo de Cicerón. Las asociaciones posibles han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de la verificación. Y no se falsean esas posibilidades que engendran otras asociaciones, que en nada destruyen las que se pueden crear después, pues Clodio era amigo de Julio César, fue nombrado tribuno por él, hizo que aprobaran las leyes para desterrar a Cicerón. Cuando César pactó con Pompeyo, antes de sus desavenencias posteriores, le envió un billete enérgico, no irónico, ante imprudentes pronunciamientos de Cicerón que venían a recluirlo de nuevo en su granja.

La gravedad de las termas o del foro, fabrican de lo romano el rostro cejijunto, sobre el que se posa el moscardón. Para quedarse con el nombre de las fundaciones, Rómulo va al Monte Aventino y Remo al Monte Palatino. Que sobre la cabeza de Remo trazasen seis buitres y sobre la de Rómulo circulizasen doce buitres, nos dejaría mansos al conjuro, si no sirviese para quemar en forma segunda la verdad segunda. Están, seis y doce, los buitres sobre la cabeza de los fundadores, ya Rómulo queda con su nombre, y ahora empieza a librarse otra batalla que hace que los mismos signos espaciales concurran a otro escamoteo. Nos permitimos, impulsados por esos conjuros, que nuestro tablero dé las señales para el comienzo de la gran batalla de Lutzen. Separados por esos campos de Brueghel el Viejo, una llanura de trigo o un río que podemos impulsar con las manos, Gustavo Adolfo y Richelieu, en filas contrarias, meditan y oran. Sobre un cojín gualda, como la sortija rojo y azul de los adolescentes pintados por Rafael, Gustavo Adolfo ve el paso de los cirros, pero la presencia de una nube bermeja se precisa hasta parecer un capelo cardenali-

cio, y como una muestra en su vitrinal de una talla de alta dignidad, hace que lo habite su enemigo de más peligro, es decir, el otro que también está rezando antes de la batalla, separado por un río o por una llanura de trigo. Al despertar, después de un desayuno con los ángeles, «de otro es el mundo», exclama, tiene el convencimiento que la suerte de la batalla, le será desfavorable. Pero mientras un guerrero con un conjuro desventurado, encontraría su fuga justificable, Gustavo decide batallar como los mártires, donde cualquier posibilidad de triunfo es una falta de atribuciones, una desconfianza en el otorgamiento de los poderes. Pero aunque en realidad Richelieu no asistió a esa batalla y el único implorante fue Gustavo Adolfo, ni el conjuro llegó a atemorizarlo en una forma tan vehemente como para disfrazarlo de San Mauricio del protestantismo. Las colecciones de buitres recibidas en la infancia seguían agitándose como para dividir en los ejércitos que aguardan la misma necesidad de imploración.

En la contienda de Eumono y Aristón, al quebrar una de las cuerdas del instrumento de Eumono, vino una cigarra a reemplazar el volado traste, comenzando a cantar. En el mismo conjuro cuando la causalidad sea demasiado exigente, lo semejante destruye lo advertido. Qué fatigoso el sueño de Sócrates, cuando ve el polluelo de cisne sobre sus rodillas, y al día siguiente al recibir a Platón, lo reconoce como el cisne que se despereza dentro de su sueño. Sea otras veces una sequedad que tiene el rebrillo segundo como el pulimento del metal. Es tanto el halo, el polvillo refractado en el contorno que en lo que no le allegamos, ejercita una comunicación en ese cauce tinto donde no le alcanzamos. De la longitud del número, de la superficie plana entre las extremidades, de las inagotables labores de tafileteros y tapiceros, aventuras en Pérgamo, fábulas milesias, salto de la

empalizada, despiertan el rumor del orden de colocación, enfilan detrás de esos paredones unas secuencias de monodias, es decir, un paréntesis de semejanzas capaz de formar las cantidades que pueden abarcar esas rúbricas. Bien por una precisión de movimientos de trucha, o bien —el salto de la empalizada— por un gobierno de imprecisiones domeñables que se muestra como el cuerno de la abundancia, el cuerno de caza, el de ayuda o convocatoria del rebaño. Un tumulto de sonidos que siguen su aventura por valles y collados, que siguen ondulaciones y espejos, hasta que saltando las ajenas ciudades amuralladas llega su final que se ve despertado por esa penetración de ecos carnales que fruncen la piel del caballo o provocan la irritación muscular del felino.

Otras veces era el ejemplo, el fatídico ejemplo, el que volvía para destrozarnos las más suntuosas tesis. Para mi mal, al reconocer la cartesiana sustancia que piensa, saltaba el personaje para trabar conmigo un diálogo banal, pero suficiente para destruirme un desarrollo acostumbrado, una acomodación en el pensamiento sustantivizado. Para provocarme esos ruidos o rocíos, venía una sustancia extensa y divisible como el alma de un caballo, o inextensa e indivisible como el espíritu de Sócrates. Su galope, precedido y perseguido por un alma, hacía del caballo el habitante de una inmensa sustancia que rodeaba al caballo; pero si niego este cuerpo, este caballo, que daba esa extensión que era un alma, que era como un inmenso caballo, como si en cada sitio regido por nuestra visión fuese inminente la aparición de un caballo. Un inmenso cuchillo, después de ese inmenso caballo, venía a pronunciarse, a reclamar sobre esa extensión. Caballos de cerámica griega, regidos por un concepto euclidiano de la divisibilidad, venían a encarnarse en un alma que se despertaba de esa primera y embrutece-

dora extensión. Venía el caballo sobre su alma, la reclamaba también, y después se diferenciaba bruscamente del espíritu, del espíritu de Sócrates. Si de acuerdo con Cartesio esa alma indivisible era «un aire delicado que está difundido», el caballo participaba y se incluía al propio tiempo en un aire que era su alma, pero que, extenso e indivisible, lo dividía al ser impulsado por las progresiones de su velocidad al fuego soplando de su nariz. Pero mientras esa alma extensa del caballo se iba convirtiendo en toda la tierra y el caballo se tornaba en un gran cuchillo que cortaba las rebanadas delicadas de ese aire difundido, era necesario retornar a la cartesiana sustancialidad que piensa. No nos encontramos al regreso con ninguna brusquedad excesiva, sino con su tercera palabra: lo que prueba demasiado, no prueba nada. Luego la poesía y su creación necesitaban desde su inicio la prueba hiperbólica; y nos encontramos con que esa mentira toma peso y se justifica en esa prueba hiperbólica. Si se ha encontrado una sustitución, marcha opuesta al conocimiento que va hasta el ser, donde el hombre habita una embriaguez que se hace evidente por la revelación, la presencia de la prueba hiperbólica es la única que puede trazar un continuo en aquel mundo que surgió como la discontinuidad mayor. En el *Bhagavad-Gita*, tocamos esas pruebas hiperbólicas. En la multiplicación del sonido de los caracoles de guerra, en la instalación de los carros para el gran torneo verbal, rodeado de la muerte y de la incesante flecha, los dos príncipes situados armoniosamente en sus carros trazan los círculos del ser, de los mentirosos sentidos y la verdad del vencimiento. Rodeado de trompas, de dardos, de las invisibles y hormigueantes estrategias de los pandavas y los curus, se va trazando la corriente mayor, la prueba hiperbólica, que es la plomada de la mentira primera. Rodeado de una gran movilidad, de guerreros que

pasan y que desaparecen, de remolinos, de la gran rueda que siempre pasa por un punto y que ofrece un punto. De eso se rodea, pero su centro, el poema, es estático, de carro a carro las palabras van trazando el mismo poema. Estrechado por un gran combate, las palabras cruzadas entre los dos príncipes, cobran una exquisita lentitud, la necesaria para trazar el diseño de la sabiduría. ¿Cómo es posible la confluencia de las sentencias y los caracoles de guerra, y que mientras la primera se afina, la segunda se hace ronca y desacordada? Traza el compás la primera frase, hinchada; roto el compás, la sucesiva palabra, cae.

En medio de los remolinos, ocurre el desvanecimiento del príncipe Arjuna. El círculo permanece felino, pero al centro, en el juego de los accidentes, ocurren los torneos verbales y los desvanecimientos. Arjuna se niega, no quiere ser el instrumento de muerte de los nobles y reverendos varones que fueron sus maestros. Pero a sus desmayos, contesta el príncipe Krishna con sus teorías de las apariencias y de lo Absoluto. Y es en ese mismo combate, decisivo para las principales familias indias, donde se hace el elogio de la tortuga, el retiramiento de las facultades sensoriales y lo esencial que cubre su despreciado peto. De esa manera, con el gran combate que renueva la periferia del poema, mantiene el centro como la casa central. Hay una tregua, prueba hiperbólica, donde parece que se remansa lo que es en su centro la propia prolongación del poema. He ahí la segunda transmutación. Del combate, descompuesto en un eco y un remolino, queda como el gran zumbido que representa lo temporal, el tiempo no encarnado, el tiempo que no hace historia sobre la tierra. Tiempo poemático, forma sutil de resistir sin hacer historia. Y el espacio donde conversan el aprendiz y la sabiduría perecederamente encarnada, que cobra una lejanía más allá de ese zumbido, de esas alaban-

zas lejanas, semejante a ese cuadro de un supuesto primitivo deliciosamente artificial que situase en el primero y en el último de los planos, el mismo motivo. Un motivo caminando hacia nosotros. Y otro, precisado por la perspectiva, pero que se fuese desvaneciendo como si también desease sumergirse huyendo del anzuelo de la visión.

II

En aquel lavadero negro situado por Rimbaud, suelen acudir las lluvias (*quantos*), compás desmesuradamente abierto, hasta alcanzar en el ejercicio de un sentido inapresable, pero coexistente, un sentido extremadamente extraído para las asociaciones de verbo, de situación, de relación, de intercomunicación; entre las asociaciones dilatadas regidas por un sentido, y un sentido que actúa sobre un contrapunto preciso, monstruoso, sencillo, repetible. Ese lavadero negro viene a abrir la ópera fabulosa. En esa forma de nutrición poética, semejante a la diversidad homogénea de la lluvia —ya que la historia es como una inexistente y bipolar lluvia horizontal—, la poesía avanza en su inicio sobre una llanura tan dilatada y lejana, semejante a la entrega vegetal que diferencia siempre el discurso de la corriente progresiva. Semejante a una doncella que después de haberse cansado en los burdos trabajos del lavadero negro, por la noche vigila sus sedas para acudir a la ópera fabulosa. Dispensadme si he empleado la palabra sentido y no la he precisado en el giro en que yo quisiera hacerla visible. Después de haber utilizado los recursos instantáneos de una red de asociaciones, a veces entregados por una voluptuosa extrasensorialidad; es ese sentido que va surgiendo y que termina aclarándose como la prueba hiperbólica, como

los peces de gran tamaño avisados en su presencia por un ligerísimo movimiento vertical de la masa líquida, provocando esa delicia en la que aún el agua se extiende, pero ya perteneciendo a otro reino, por la superficie escamosa. ¿Será acaso necesario distinguir entre el sentido como proyección inicial y el sentido como resultante tonal? Subrayo ahora esta última condición, este deseo incesante que por instantes se hace visible, o se fija sobre nosotros con una insistencia grotesca. Así como el hombre ha reafirmado las posibilidades de su orgullo en la creación de la orquesta o en la creación de la ópera, que son organismos vivientes creados por el deseo perseguido por la secularidad de apoyar, de conseguir una dureza o una resistencia para su imaginación; de hacer permanente o perseguible de continuo un enemigo que nos obliga a seguir su ademán desenvuelto en el tiempo o su gesto fijo en el espacio. Una fijeza y una desenvoltura, apoyada en un monstruosillo que después se volvía errante, burlándose de las primeras imposiciones, que calmaban la inmovilidad de la congelación.

Al llegar Rimbaud a los deslumbramientos de la ópera fabulosa, iba más allá de una pertenencia para otorgar un recinto. Se relacionaba así con la más sorpresiva tradición, entre las del otro Cartesio que nos daba la adecuación de acto primero y de forma principal en el hombre. Así como el misterio de nuestras respuestas se adormece o se aclara en relación con un acto provocador, presentado con una distancia tan absorbente entre uno y otro, que la misma provocación se insinúa o se extingue, como si esa provocación nos mostrase tan solo su reverso. Pensaba yo por esa misma asociación de actos, que la respuesta en danza o en canto a la purificación de los metales o al cumplido itinerario del trigo, debe ser tan sorprendente para él, para el que tiene que contemplar nuestras respuestas, perdido

por su propia cercanía a ese acto provocador. Y si ya dentro de su milagro cada acto desprendía su forma, engendrando en la reiteración el entrelazamiento del curso natural y el discurso artificial; esperábamos también de la forma su secuencia, desprendiendo su naturaleza en la diversidad o en el tiempo. Así tampoco la forma se trueca en objeto o en conocimiento dentro del ser, necesitando irradiar, construir imágenes que son los residuos de aquel acto a través de la voracidad de las formas. Aún en la distancia que puede mostrar el acto y la forma se mantiene su distintivo de inmediatez; pero las imágenes invadidas por la forma quedan solo como aproximaciones, como un deseo en la infinidad, deshecho en el ápice de la música o de la espuma.

En los misterios eleusinos, Ceres marcha acompañada de la flor de la adormidera, y el sacerdote, en la ofrenda de los cabritos, riega con el cántaro y empuña con el misterio de la siniestra la adormidera. Cada esbozo de lanzar la semilla está acompañado por gestos de la adormidera para provocar su olvido, para sumergirla en el sueño que marcha al encuentro de Perséfona. Cuando leemos en Cartesio que el espíritu es más fácil de conocer que el cuerpo, deseamos que esa ofrenda se aleje de nosotros para reaparecer después de un largo sueño. Ahora la demostración con que acompaña ese conocimiento amistoso con el alma y su facultad para sentarla a nuestro lado, se hace tan evidente y difícil como la dificultad del cuerpo. Sus demostraciones han comenzado para nosotros a cantar:

Como yo no distinguía todo lo suponía en su cuerpo.
Creía que la pesantez acompañaba al cuerpo y que era su realeza.
Si digo cualidad real es una substancia que viene a hacerse grosera.

Un traje en sí es una substancia.
Si camina el traje y va hacia su cuerpo es una cualidad.
Oh marcha opuesta, inencontrable de la sustancia y de la cualidad.
También sabe el espíritu que la pesantez se libera del cuerpo pasado.
Y cómo esta pesantez no reconoce su nieve y olvida la extensión del cuerpo del hombre.
Finísima extensión, malla de acero, que rechaza y olvida la penetrabilidad.
Pues esa misma pesantez tiene su guarida en la misma masa de oro de un pie de longitud.
También la pesantez, sencillísima, vuelve a lo suyo y ahora duerme y recela en un pedazo de madera de diez metros de largo.
Pues si el cuerpo se cuelga de un cordel, la pesantez penetra toda en la parte de la cuerda que sustenta todo el cuerpo.
Y así el espíritu se cuelga al lado del cuerpo y junto con este se encamina al centro de la tierra.
Y ya caminando al centro de la tierra lo podemos medir y dividir y así precisamos que él no se desvanece.

He aquí que el trato de los agrupamientos, en que lo diverso logra constituirse en ciudad, forma las figuras que incesantemente o en unidad temporal, logra su a horcajadas sobre el tiempo. La iluminación de los cuadrilleros en los trabajos subterráneos o secretos; la cacería; las agallas de los barcos en los sucesivos deshielos; el estallante ojo frío de la mesa de azar; el alma desatada del capitán que avanza en el desierto rodeado de negros; el campamento dormido con las hogueras desiertas; las expectativas del agua corriendo entre el veneno y el amanecer; las conversaciones del hombre y los animales frente al cañaveral incen-

diado; el paseo de los conspiradores hasta la meseta donde están los ahorcados; los estudiantes que se dirigen al cuarto empapelado del sodomita; las sobremesas donde el migajón no rueda del abuelo al bastardo hidrocéfalo; las notariales mesas de firmas donde se rubrica la extensión de los sonámbulos y los morfinómanos; el asombro yerto ante las operaciones aditivas, diferentes en tres pizarras e iguales con dos planetas diferentes. Todo ese mundo tan lento como fulgurante, tren inmóvil o caballo con tétanos, donde el hombre ha logrado formar grupos escultóricos rodeados de un espacio visible como un follaje duro y de un tiempo que zumba apagado, inaudible. Han logrado así, con un nombre tan secular como hecho para rectificarse de súbito, un tiempo que resiste como una sustancia y un espacio que vuela como esencia. De esas criaturas desprendidas vamos a fijar la cacería. Sucesivamente, en su agrupamiento, la cacería va formando una diana para el campo óptico, al mismo tiempo que va cayendo en lo temporal. Las trompas que impulsan en un soplo, los perros que trazan cintas colaterales, pero no siempre dentro del volteo de la mirada. Una ligera suspensión de las riendas del príncipe halconero, y el largo cortejo, conciencia vertebral, queda en éxtasis. Como en prolongación monstruosa y afilada, camina el índice del príncipe, entrándose en el pechugón de la garza, la cual se enajena, se inutiliza y cae. Sóplanse las plumas del halcón, que viene a trazar su malla en cuidado de las plumas del ave de río. Del halcón a las tenazas del perro, del perro a las guindallas, a las parihuelas. Aquel organismo, tan inventado como reinventado, la cacería, va adelantando así con sus contracciones, con sus sobresaltos rebanados de pronto en el éxtasis en que se suelta el halcón; o relata con las riendas sueltas al atravesar el vado o se entra en el castillo de sombra que le trae el alquiler del toldaje de una palma cana.

La dispersión, después de la glorieta sombrosa, les aclara el pintarrajeo y si no se diluyeran en sus retiros, la creeríamos formando parte de una locura cuyo centro vuela. Ese organismo se restituyó, se formó para el veedor que lo reinventa al dejarle paso al grupo escultórico que de pronto recibe la impulsión de lo temporal, se pone en marcha y al fluir en el tiempo de su estela se endurece para resistir. Y si alguien cometiese la travesura, comparable a una metáfora subrayada que vuelve a su lejana provincia, de aprovechar un diálogo conveniencista para retirarse del cortejo, al llegar a su descanso crepuscular los cazadores coincidirían en indicar y comentar esa ausencia.

El mismo espejo de la poesía tiene su revés que otorga una poesía de mayor movilidad, pero de muy difícil desciframiento. El que ha escrito la poesía es de pronto sorprendido por otra poesía que él toca y agranda, pero de revés. Un soneto de Góngora al conde Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Este soneto es un índice amistoso, pero da paso a enlaces y misterios de más rebrillos. ¿Cómo se conocieron Góngora y el conde? ¿Cómo la tozudez gongorina quebraba para escribir a dos manos obras teatrales con Villamediana? ¿Acompañaba Góngora, al conde en la misma berlina cuando este paseaba por los alrededores oscuros de Madrid y por sus bajos fondos? ¿Por qué los dos mejores amigos de Góngora tuvieron muerte misteriosa, pasados a cuchillo? El conde intenta siempre acercársele como resguardo y compañía. Así, si Góngora crea «la hija de la espuma»; él se acerca más aún y crea su «nieto de la espuma». Cuando Góngora nos entrega su advertencia inaugural: «era del año la estación florida»; Villamediana se acerca más aún para enviarnos el mismo recado de situaciones: «Era la verde juventud del año». Aun si estos acercamientos del de Villamediana de-

jaban las cosas en su distancia habitual, el mineral, los diamantes, los frutos de Góngora se alejaban del lacustre, del junquillo de agua estancada de Villamediana:

voz que puede por tuya, no por mía,
articular del nieto de la espuma
la que de sus victorias fue la suma,
cuando hizo su arpón volante de oro
bramar un dios y suspirar un toro.

Ese momento en que la situación de dos coincidencias o la oportunidad que puede ofrecer de quedar en vibración con el mismo poderío que la escritura, ¿por qué ese momento en que todo parece prolongarse porque ha convertido al hombre en un molusco de incesante y visible segregación? Entre nosotros, esa situación es de real valor para completar una frustración poética, un destino que fue decapitado. Le oí relatar a un emigrado una noche de festival en la que esperaba a Martí. De pronto atravesó la sala el hombrecito, arrastraba un enorme abrigo. Inmediatamente esa pieza, ese gigantesco abrigo, comenzó a hervir, a prolongarse, a reclamar, inorgánico vivo, el mismo espacio que uno de aquellos poemas. ¿Qué amigo se lo había prestado?, ¿y quién había lanzado ese pez tan carnoso en la reminiscencia? Así como el haz de nerviecillos parecía manifestarse en la mano de Martí; esas radiaciones se descargaban o descansaban en el círculo verde frío de los ojos de Casal, ¿qué gran nube homérica, qué trabajo de los héroes impedía que Martí y Casal ni se hablasen ni se conociesen? ¿Y cómo Miyares tenía siempre a Casal en aquel cuarto sobrante de su periódico, donde se empeñaba en que Casal leyese a poetas italianos menores? Cuando Casal lanza su bocanada de sangre en los manteles, está fumando un cigarrillo.

Su traje es el de la invitación a la casa de brocateles y risitas galas; cuando él suelta esa risotada, que así subiendo por los cañutos de la sangre parece que si viese una gran frase que alguien fuera de la sala ha lanzado y que solo él ha oído y tiene que reírla. Es llevado a un sofá donde se le extiende con cuidado; cuando vuelven, Casal ya se ha ido con la otra frase de la otra pieza, pero en sus manos sigue ardiendo el mismo cigarrillo: ¿cómo pudo resistir, tan imperturbable, ese cigarrillo a la muerte?, ¿llegó a quemarle la piel?; ¿se apagó en las manos exánimes o alguien lo apagó y coleccionó? Ahora ese cigarrillo se agita y con la punta de su fuego parece volver, esconderse y lanzarse de nuevo a posarse en una mano como si fuese una divinidad egipcia.

Ahora Paul Verlaine está en Londres con barras clownescas de brea y hollín. Y Rimbaud está con él y ha sido la disculpa unas clases de francés que remediarán la pobreza. Detrás de ellos, como antiestrofa o coro, las madres. La de Rimbaud, que ve siempre que su hijo se le escapa desde que tenía diez años. Y la de Verlaine, que es la madre muy vieja del cuarentón largo, que ve a su hijo, más allá de la esposa y del hijo, le busca siempre, le pertenece. Ambas, como corcho tallado, se aprestan a seguir los designios de sus sucesiones. Piojoso, vociferante desigual, rueda de una a otra parte, como el plomo de una banda a otra del barco achicado como un tapón. Y la de Rimbaud, que recordaba el día que su hijo le pidió un piano y ante su consideración le descerrajó la mesa y luego le dio forma y registro de piano. Y la promesa de convertir todas las piezas de la casa en un piano si no llegaba el piano. Y la asombrada madre de Rimbaud, que ve que después del piano su hijo quiere ahora a Verlaine, que de noche camina hasta su casa gritando, sucio de hollín y de siniestros peldaños de buena canción; como si fuese entrada y salida de personajes previamente

diseñados, cuando Rimbaud se escapaba de Londres, llegaba de inmediato la madre de Verlaine. De nuevo están juntos en Bruselas, ya con la madre de Verlaine. De regreso, la madre de Rimbaud le hace el sueño en un segundo piso, el granero, con breves borronaduras de cal. Le depara así en su rica sencillez, la misma provocación imaginativa que cuando después de píldoras de opio ve solo lunas blancas y lunas negras.

Entre Verlaine y Rimbaud y las dos madres, su hermana Isabelle, que tiene el rostro semejante a esas místicas polacas que un día durmiendo en los trigales, sintieron una rudeza, una conmoción, ostentando después la hinchazón de su vientre o un gran manto azul con espesas estrellas. Isabelle, cuyo rostro es semejante al de Rimbaud, si hubiese llegado a viejo. «Sin haberlo jamás leído, nos dice, conocía sus obras. Las había pensado. Pero yo, ínfima, no había podido resumirlas en su verbo mágico. Admiraba y comprendía, eso es todo». Y sus deseos cumplidos de morir de la enfermedad de su hermano, que devoraba los huesos y paralizaba los músculos y las intenciones. No estaba llamada a ejercitar o cumplir sus dones, pero había estado despierta, vigilaba y cuidaba. Su labor era el testimonio en estado puro, no alteraba, no irrumpía, sin ninguna exigencia o reclamación de un fragmento de aquel destino. Ni siquiera podía ejercer un llamado directo, pues estaba la madre que irrumpía y que recibía los cuidados primero que ella y que servía como una imposibilidad de niebla para impedir que ella se extendiese y pudiese asirlo. Se realiza así una perenne coordenada de irradiación. No solamente la extensión poética que habían cumplido Verlaine y Rimbaud, sino sus vicisitudes, sus torres de vigilancia, sus familiares, iban a participar de la otra modulación del otro poema, pues toda verificación en la distancia, toda arribada de la ausencia, todo cuerpo

que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia participa y es la misma poesía. Desde el punto de vista de la modulación emitida, de la súbita modelación de los instantes, de la manera que tienen las cosas de penetrar como una túnica en nosotros (la piedra que está en el río está también en tu alma), encontramos la misma escritura en «El barco ebrio» o en «Lo que le han dicho las flores», que en una escapada de Rimbaud de Charleville, perseguido por su madre, mientras Isabelle se ha quedado guardando la casa. Nos damos cuenta que esa situación se ha convertido en sustancia, que goza de una *impulsión* temporal y de una penetración espacial, y que podrá reincorporarse a nosotros como un poema extinguido en la lectura pero exigente y reaparecido después; como igualmente se reincorporan a nosotros esas situaciones o modulaciones desprendidas, no en el sentido de que toda acción es un símbolo, que han logrado avivar un sentido como una progresión, que en su desfile o procesional desliza y recobra un cuerpo, donde la forma se adquiere o se extingue en el momento en que esa progresión se detiene. Progresión del poema que podemos asemejar a la del pez dentro de la masa líquida y que queda ya diferenciada de la impulsión al depender esta de su punto de partida. Y la progresión de un número que podemos distribuir con un compás de los pies o del canto. Pues en realidad esa progresión es la prueba del fuego de que la impulsión está actuando sobre un cuerpo y no sobre lo indistinto homogéneo o sobre una sequedad que no puede ofrecer la metamorfosis de la semilla.

Se acercan, con nebulosos cabeceos, palabras sin reclamación ni exigencia de la parte contraria: mármol, cristal, clara de huevo, claroscuro. Nítidas, a cada una de esas palabras, voluntariamente, le rebanamos los ecos y le borramos toda adherencia. Cada palabra rinde sus reflejos al secuestrarla

de la coordenada de irradiaciones. Las cuatro van a ser atravesadas por el venablo de un sentido que es su sucesión. De pronto, descubrimos que su sentido está en su sucesión y que es precisamente la sucesión la que les presta su marcha y su creación. Su sucesión habitual las hacía antipoéticas, y si ahora percibimos que exhalan otra sucesión, que pueden ser atravesadas de nuevo, cobrando otra modulación, como con un sentido impracticable pero rigurosamente preciso, pudiéramos ir enhebrándolas con tacto ciego, pero donde otro sentido destella. *Mármol*, sentimos la carencia de ondas en un mar prehistórico. Si la heráldica china consideraba el cetro de jade como el rayo de luna cristalizado, en el mármol toda radiación está impedida. Todavía no se han colocado puertas al *cristal*, y podemos salir o retroceder gustosamente. Cuando la puerta se cierra, es decir, ya en el espejo, la imagen está fijada y quedamos como la incrustación de monstruos en las paredes marinas, percibimos que nuestro cuerpo penetra en la puerta y que allí se fija primero, y que se incrusta por la secularidad. Nos dolemos que el cristal fuese una abstracción *gelée* y no materia orgánica y la clara de huevo viene a ocupar el recinto de la suspensión para el embrión que no puede soportar la aridez del contorno ni tampoco una heridora tangencia. Su descendencia del cristal, que era cristal espeso y orgánico, lo revela en capilla de aislamiento y brillo que los primitivos usaban. Que los debates entre la clara de huevo y el barniz permanecen eficaces, lo tenemos en la luminosidad de los fresquistas de Siena, y la oscuridad consiguiente, la del barniz. Si la clara de huevo tenía fuerza para conservar, el barniz no lo tenía para destruir, y el óleo que resiste treinta años puede asegurarse que no será devorado por el tamaño de ninguna mancha negra. Cuando saltan los cristales de la clara de huevo y sobreviene su descomposición, el claroscuro, en su

asegurada lejanía, trae el cuerpo en sus invisibles tubas de infinita sucesión. Pues si el cuerpo está en primer término, y después de muchos también sucesivos elementos de composición, aparece en el cielo Orión, habrá que trazar la clara de huevo que incluya y alimente el cuerpo de primer término y la lejanía de la estrella, provocando que esa distancia que las separa no sea yerta e irrelacionable.

La emisión poética de una palabra puede igualar sus ingredientes o elementos actuando sobre nosotros. Entre los somníferos, las hojas de gordolobo y el ungüento popúleo, igualan en su virtud constitutiva la espesura de sus sílabas con su imagen letal. En los últimos sueños, cuando olvidados del tiempo apenas podemos precisar nuestro pie ideal pisando esas arenas negras y esa mancha que nos va ciñendo hasta lograr nuestra total destrucción. *Gordolobo* es palabra adecuada para entregarnos la primera pequeña mancha que atrae la otra grande y total. Todos podemos tocar un lobo muy gordo, pero su paso ligero es intocable. Los movimientos lentos de un lobo gordo, su arrastramiento, su inofensivo acercamiento a nosotros, hasta penetrarnos y darnos en esa penetración, la gran mancha, el sueño indistinto, homogéneo e indefinidamente extenso. *Ungüento popúleo* nos produce también ese oleaje gordo de sílabas espesas, que nos va otorgando sílaba por ola, hasta dejarnos en la playa de donde vamos a ser extraídos con las danzas del alba. La poesía no se ordena y realiza solo dentro de esos regustos de la excepción, es una relación o enlace que sorprendemos dentro de un círculo para los ojos, que cabe justamente dentro de una sucesiva cantidad de vibraciones para el oído. Alguien toca la puerta sin excepcionarse como aparecido o forastero. La figura que atraviesa el patio parece arrastrada por los tres golpes en la puerta. Cuando regresa, el ladeo sorprendido de nuestro rostro

lanza su ¿quién toca? La figura que atravesó el patio, dice: —Uno. Mientras vuelve la atravesadora de patios, no a su rueca escocesa, sino a su zurcido de innobles tapices, su Uno ha comenzado a reclamar y a hervir, a saltar a otra naturaleza. ¿La respuesta se refiere a un numeral o a un indefinido? ¿Quería decirnos que solamente había sido un yo diferente y cordial el que había anudado tres veces su llamada? ¿O ese Uno quería decirnos que era Uno de tal tribu, Uno de aquellos que yo esperaba?

De esa manera, a la cantidad de monstruos que el hombre ha podido crear, la orquesta, la cacería, la poesía, aparece el más cambiante instrumento de aprehensión, el que puede estar más cerca del torbellino y el que puede, al derivar de ese germen una sustancia, tener un cuerpo de la más permanente resistencia. ¿Luego es posible el aislacionismo de un monstruo elaborado por el hombre donde puede aprisionarse el germen y su desarrollo, la constitución de un ente germinal? ¿Luego existe el germen capaz de constituirse en ente de poesía y no en ser o en existencia? Es posible entonces la *poesía* en el *poema*; es posible que la visita en el tiempo pueda reconstruirse, permanecer, repetirse. Puede situarse la iglesia debajo del órgano, o como afirman algunos teólogos protestantes, la única fe diferente en cada individuo puede desgajar el espanto, y en el espanto construirse la torre. En la visión última, ¿es la torre o el poema? Mientras el vislumbramiento de la torre en la última visión es incomunicable, la seguridad de la existencia del poema es continua e inmediata, pues en el poema la imagen mantiene el fuego de proporciones, y en la poesía, la metáfora, no en el sentido griego de verdad como develamiento, sino en lo poético de oscuridad audible, adquiere su sentido de metamorfosis que justifica sus fragmentos. (Tal vez las asociaciones, los ritmos que Rimbaud llamaba nadas, y que

elaboraba en tal forma su silencio que salía de ellos diciendo: deme papas, deme vinos. O al final, cuando le era casi imposible escribir a Mallarmé, y nos decía: he perdido la razón y el sentido de las palabras más familiares).

La poesía, que es instante y discontinuidad, ha podido ser conducida al poema, que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible. Si decimos tal vez que un cristal es agua dura o fija brisa, no es que intentamos detener el eco, sino que intentamos una dualidad imposible como un águila y un toro que tirasen de una homérica carreta. Esa dualidad imposible, comparativa, hecha para un sentido hiperbólico, es la que mantiene la *liaison* de poesía y poema. Mientras el invitado es esperado, sus rasgos ante la ventanilla se convierten en un poliedro aleteante. Y las mismas brisas y cristales que él tiene que romper para acercarse, tenemos nosotros que perseguirlas también para hundir y perseguir su revés en el tiempo. Al pasar por una casa, vemos que penetra después en infinitas sucesivas casas, hasta que penetra en nosotros. Ese poliedro aleteante que se va acercando a nosotros prolifera sus huellas en el tiempo. Las casas en las que ha ido penetrando sucesivamente o las múltiples adherencias que ha logrado su desenvolvimiento, al mismo tiempo que se han ido desgajando, refractándose en chispas ocultas detrás de la corriente mayor, como un bailarín cuyos pies fuesen incesantemente secuestrados por navajas de ópalo.

Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es

una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en un cuerpo… Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el ritmo —y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis—, nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte. Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí las metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el *splendor formae*. Al mismo tiempo que por la imagen puede trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser en el ente. Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones. Pues es innegable que entre la jarra y la varilla de marfil, existe una red de imágenes, participadas por el poeta cuando las concibe dentro de una *coordenada de irradiaciones*. Y nos damos cuenta que si dentro del poema subsiste la sustancia poética, donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración, y un espacio coincidente de un medio universal e indiferente y un espacio comparativo ocupado por objetos. Y las viejas pugnas entre generación y movimiento, resueltas en el germen sucesivo, en el germen poesía coincidente con el poema movimiento. De esa manera, en una indiferencia y desolación totales, donde apenas puede vislumbrarse la torre, nos sorprende la existencia de un flujo (todo hacia uno) que va hacia la sustancia poética, hacia un ente del no ser (opuesto a la distancia, esa ausencia de las cosas, no es propio no ser) que puede ser participado y mantenido en imágenes.

Así esa distancia, esa ausencia de las cosas, no es una enemistad, sino una llaneza de inmediato, donde deslizamos el espejo que suda rocío de enigmas y la lenta transpiración o vapor de las imágenes.

La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de esos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos. Puede también esa imagen reducir hasta sumergirse y reaparecer con un cuerpo, irreconocible, sobre su lomo. Queremos hacer sacrificios y rendiremos lo primero que llegue, que ahora no es la imagen: a lo primero que llegue, y tenemos que sacrificar a Toro, hasta que se pierda en las aguas oscuras, y a Minotauro en artificial persecución laberíntica. Cuando Minos fue a la guerra, el Toro ascendió de secretario a gobernador y Pasifae se enamoró del nuevo gobernador. *La fille de Minos et de Pasiphaé* pasaba de Racine al abate Brémond y se perdía después en el *aquarium* sibarita de los simbolistas. Júpiter, naturaleza sin memoria, obtuvo las conveniencias de Taurus, y este, que siempre ha sido débil con la blancura, con la abstracción de Europa, consentía en dejarse poner flores de almendro en el testuz. Adivinaba el toro que las torres de flores en la balanza de sus cuernos engendraría la risa de los coperos y de Calipso, que duerme en las grutas, guardándolas. Pero el toro, que también tiene su risotada baritonal, comenzó a caminar hacia el mar, luego hacia el mar con noche. Europa arrastraba su cuerpo hacia el lomo sin agua, aunque pudiera caerse. Y Europa comenzó a gritar. El toro, antiguo amante de su blancura, de su abstracción, siguió hacia el mar con noche, y Europa fue lanzada sobre los arenales, hinchada con un tatuaje en su lomo sin tacha: tened cuidado, de hecho la cultura. De los gritos que recordamos: el dios Pan ha muerto, el nietzscheano ha

matado a Dios, y las ediciones vespertinas que voceaban: el asesinato de Europa, en el bolsón de su faltriquera se ha encontrado la cultura. Cien guineas de oro en el fondo de un calcetín[1]. Qué tiempos, decían Tribulat Bonhomet o Papesmo Frisemorun, cuando Europa era de toro. Ahora nos olvidamos del espacio asimilado, de una experiencia, es decir, de la verificada intuición para hacer otro poema; se ha cruzado una larga planicie para ir hasta Yásnaia Poliana. Nos aburre ese diálogo, interrumpido por el malestar de la condesa, deseamos la colección de marionetas rusas. Ese cuarentón que todavía tiene miedo, implora, y cochero alcohólico, no le llega la vía unitiva, no tiene con quien abrazarse. El agua que cae del balde en el suelo forma la cara del diablo[2]. El agua de coco hervida empolla la lechuza. Todos esos idolillos que salen en el sabat de la casa muerta, del agua triste. La casa muerta os permite estudiar «las distintas modas del papel pintado, los grifos del Imperio, las colgaduras con alzapaños del Directorio y las balaustradas de Luis XVI». Europa creó la cultura, una segregación suya, con personajes que claman la dialéctica griega, la coral bachiana, la metafísica idealista alemana, Dostoievski, la novela francesa del siglo XIX. Los hemos convertido en *dramatis personae*; a través de la imagen que los ha destruido, danzan, con solo un nombre, no hay un río, se dice un río, o el mar, y se descorre una cortina y aparece el mar. El individuo, la persona, la máscara, la mascarilla, ya están en otra dimensión. Ratalaine nos parece simplote y charlatán. Había sido: cocinero en Madagascar, pajarero en Sumatra, general en Honolulú, periodista religioso en

[1] Victor Hugo, *Los trabajadores del mar*.

[2] *Ibid*.

las islas Galápagos, poeta en Oomrawutte, francmasón en Haití[3]. Y además, León López Halcón, llamado también *El Venado*, bananero en Barranquilla, muerto en *gang* en Connecticut, frente al Chase. Fauna tediosa que juega al tertulión inocuo y al Royal Research incesante y profético. Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. Europa hizo la cultura. Y aquel verso: «tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos». ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos? Aunque no estemos en armonía ni en ensueño, ni embriaguez o preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad.

1948.

[3] *Ibid*.

Índice

Prólogo. José Prats Sariol / 7

I. ANTIGÜEDAD, REFLEXIONES

Las imágenes posibles / 27
Introducción a los vasos órficos / 61
Estatuas y sueños / 73
La pintura románica / 77
Pintura preferida / 85
Valoración plástica / 89

II. EUROPA, AMÉRICA

El bodegón prodigioso / 95
El Aduanero Rousseau / 99
En la muerte de Matisse / 117
Cautelas de Picasso / 123
Últimos ángeles de Picasso / 127
Pierre Bonnard / 131
Visita de Gastón Bardet o de la arquitectura perenne / 135
Visita de la Escuela de París o descubrir formas / 137
Exposición de copias o ensayar astucias / 139
Del indio Kondori al Aleijadinho / 141
José Guadalupe Posada / 145
La pintura mexicana / 149

José Clemente Orozco / 153
Para Saura / 155

III. CUBA

Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX) / 159
Hierro forjado o una noble artesanía colonial / 207
Otra página para Víctor Manuel / 209
Pintura de sombras / 213
Fundación de un Estudio Libre de Pintura y Escultura / 221
Arístides Fernández (1904-1934) / 223
Arístides Fernández, otra de sus visitas / 247
Otra página para Arístides Fernández / 251
Amelia / 261
Una página para Amelia Peláez / 267
En la muerte de Amelia Peláez / 269
Máscaras de Portocarrero / 271
René Portocarrero y su eudemonismo teológico / 277
Homenaje a René Portocarrero / 289
Todos los colores de Mariano / 337
Un mural de Mariano / 349
Mariano y Lozano en el Lyceum o la materia artizada / 353
En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel / 355
Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto / 357
Pintura primitiva o la inteligencia que amanece / 359
En una exposición de Roberto Diago / 361
Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas / 369
Raya y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro / 377
Ver a Fayad Jamís / 381
Los pintores y una proyectada exposición / 385
Nueva Galería / 387

Temporada en el ingenio / 389
Lo cubano o la síntesis súbita / 393

EPÍLOGO

El espacio incorporado: Lezama Lima y las artes visuales.
Pablo De Cuba Soria / 397

Índice onomástico / 403