Remedios Mataix
«Aquí llegamos, aquí no veníamos».
La poesía última de Lezama y las mutaciones de los cánones
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2007, LXXXIII, 359-384

«AQUÍ LLEGAMOS, AQUÍ NO VENÍAMOS». LA POESÍA ÚLTIMA DE LEZAMA Y LAS MUTACIONES DE LOS CÁNONES

...Un día, cuya causalidad se te escapa,
te reconstruyen en la imagen. Comienzas a vivir
como fantasma de novela, alguien te está escribiendo.
No te perteneces, alguien te encierra en una gruta,
estás en un capítulo de un viaje que alguien narra...
José Lezama Lima

Treinta y un años después de aquel nueve de agosto de 1976 en que el corazón de José Lezama Lima, frágil y apesadumbrado, dejó de latir, su figura goza de la relevancia merecida y se le rinde tributo como lo que es, una de las más universales de la literatura cubana. También en su país el autor marginado durante años por las autoridades culturales ha recuperado por consenso el lugar de honor que le corresponde, aunque el monumento erigido resulta a la vez sagrado e incómodo: Lezama es un escritor venerado y muy citado, aunque poco o sólo parcialmente leído, no siempre bien interpretado, y codiciado como símbolo simultáneamente por los dos bandos —la Cuba oficial y la disidente, en la isla o en el exilio— que se disputan la tradición y la legitimidad históricas en el proceso de recomposición de la memoria simbólica del país que en los últimos años ha comenzado a articularse a partir de relatos excluyentes e irreconciliables sobre un pasado común del que se habla todavía a media voz[1].

[1] El tratamiento del tema abunda tanto en la narrativa cubana reciente –pienso en *Las palabras perdidas* (1992) de Jesús Díaz o en *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura– como en la ensayística, y ha alcanzado también inevitablemente al debate en torno a

Entregado: 13-3-2007. Aceptado: 19-4-2007

Rechazado en los *comprometidos* años 60 por su «evasionismo», «torremarfilismo» y apoliticismo, silenciado como disidente en los 70 por el maniqueísmo ideológico que acompañó la radicalización totalitaria del socialismo cubano, recuperado en los 80 como alternativa estética por los nuevos creadores y rehabilitado en los 90 como parte de los acomodos del régimen cubano al nacionalismo poscomunista, Lezama llega a la Cuba actual arrastrando anatemas y bendiciones, convertido en institución y dispuesto a ser víctima de nuevas paradojas: desde servir de eje para la industria de promoción nacional (*Paradiso* es también el nombre de la agencia cubana de viajes culturales) o de icono predilecto para estrategias de producción cultural marcadas por la sensibilidad llamada posmoderna y la *queer theory* académica[2], hasta ser objeto central de un culto seudorreligioso hacia el nacionalismo trascendentalista del grupo *Orígenes* -algunas de cuyas ideas se han incorporado asombrosamente como fuentes ideológicas del discurso oficial- o de la práctica de una idealizada marginalidad casaliana (de la que Lezama sería continuador) que ejerce fuerte atracción performativa sobre los jóvenes escritores al mismo tiempo que desde los centros de poder se extiende cierta promoción del letrado «aséptico, neutral, oblicuo», que proyecte una experiencia estética libre de función social o ideológica y no se contamine con los problemas públicos del país[3].

Por supuesto, rescatar para la memoria cultural legados y figuras antes silenciados es una tarea digna y necesaria, pero en el caso de Lezama (aunque no niego que algo espontáneo se fuera haciendo norma indiscutible hasta contribuir a desechar criterios erróneos), tanto su retorno triunfal al Parnaso cubano del que fuera expulsado durante varios años como el rostro con que accedió finalmente a ese reino del canon no se han debido sólo al triunfo de la genialidad del poeta que *por encima de* las contingencias logra vencer al tiempo y trascender la política, la historia, las rivalidades, sino también a un «control institucional de la

---

cuestiones canónicas, como demuestran, entre otros ejemplos posibles, *La memoria frente al poder* (2001) de Jacobo Machover, *Bienes del siglo: sobre cultura cubana* (2002) de Enrico Mario Santí, *Introducción a un texto infinito sobre el canon cubano* (2003) de Jorge Luis Arcos, *Las tareas de la crítica cubana y el debate del canon cubensis* (2006) de Duanel Díaz o *Un banquete canónico* (2000), *Los nudos de la memoria: cultura, reconciliación y democracia en Cuba* (2004) y *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006), de Rafael Rojas.

[2] El éxito internacional de la película *Fresa y chocolate* (1993), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea en colaboración con Juan Carlos Tabío y a partir del relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, además de resumir las posibilidades del arte cubano de los 90, se convirtió en el mejor ejemplo de esa iconización de Lezama: «Más que un homenaje al poeta —comenta César Salgado (1997)— este film es un gran acto de contrición donde la homosexualidad tal vez no sea más que un pretexto para reivindicar una fórmula cultural representada por Lezama y sintetizada en *Paradiso*, que los años duros de la Revolución habían desautorizado: la de la cubanidad universal, abierta a influencias primermundistas (léase aquí también: a inversiones primermundistas) de todo tipo (...). Nos equivocamos, parece decir una vocecita desde el fondo de la pantalla, lean, lean *Paradiso*.»

[3] Véase Rojas (2006), «Del compromiso a la neutralidad».

interpretación»[4] aquí íntimamente relacionado con determinantes, estrategias y propósitos de propaganda por los que su escritura se expuso -se expone- al riesgo de ser sometida a una manipulación biográfica, histórica, ideológica que la re-cree a su antojo: «José Lezama Lima ha empezado a padecer lo que en Martí es un proceso avanzadísimo -escribe Antonio José Ponte-, y lo ocurrido con la obra martiana puede servirnos de pronóstico a la hora de imaginar el destino futuro de la obra de Lezama»[5]. Por ejemplo que, por conocido, definido y difundido en sólo algunos aspectos de su polisemia, acabe siendo un ilustre desconocido o absolutamente irreconocible. Porque en todo este proceso de sucesivos y contradictorios Lezamas convertidos en «fantasmas de novelas que alguien escribe», como pareció intuir él mismo, su obra ha sufrido en cada caso lecturas selectivas, descontextualización y negación de las facetas problemáticas o no ajustables al perfil de turno establecido por la mirada que se ha posado sobre él, encuadrándolo e interpretándolo, especialmente cuando la canonización oficial del autor provocó como efecto colateral el interés por descifrar su posicionamiento político y se impuso de nuevo el reduccionismo: Lezama celebró el estado revolucionario porque su sed de advenimiento histórico, de encarnación de la poesía en la realidad, quedó satisfecha con el triunfo de la Revolución de 1959. Sendos coloquios en La Habana dedicados a los cincuenta años de *Orígenes* (1994) y a los treinta de *Paradiso* (1996) intentaron resolver el problema definitivamente, y desde el oficialismo cubano se rescata el legado intelectual de Lezama como anuncio y celebración de la «era imaginaria» de la Revolución, y hasta se interpreta la religiosidad de su obra como preludio a la reconciliación del régimen con la Iglesia católica, que encontró confirmación con la visita del Papa a La Habana en 1998.

Esa lectura revolucionaria de Lezama, desarrollada sobre todo por Cintio Vitier a través de su producción ensayística y teórica de las tres últimas décadas[6], es parte de la «reinvención de *Orígenes*»[7] que ayudó al autor a resolver los

---

[4] Véase Kermode, 1988.

[5] En Ponte,2004, 12.

[6] Entre ella destacan su «Introducción a la obra de José Lezama Lima» (1976), «De las cartas que me escribió Lezama» (1982), «La casa del alibi» (1986), «Un párrafo para Lezama» (1986), «La aventura de Orígenes» (1991), los volúmenes recopilatorios *Para llegar a Orígenes* (1994) y *Martí en Lezama* (2000), además de sus dos novelas autobiográficas *De Peña Pobre* (1980) y *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984), y el tratado *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana* (1975).

[7] El término es de Vicente Jiménez (2006), que lo ha explicado con una cita de *Alfa, el Moralista*, de Czeslaw Milosz que puede resumir también los efectos del proceso sobre la obra de Lezama: «En su deseo de ganar aceptación, él había simplificado su figura para corresponder a los deseos del Partido. Un compromiso llevó a un segundo y a un tercero hasta que, aun cuando todo cuanto uno dice puede ser perfectamente lógico, no tiene nada en común con la carne y la sangre de la gente viva». El asunto ha sido objeto de encendidas polémicas recientes, pues en él entran en juego cuestiones no saldadas y que aún parecen

inconvenientes que su propio pensamiento, poético, nacionalista y católico, representaba en el contexto de una revolución dogmática, comunista y atea, y se apoya en los testimonios de rechazo a la política republicana y sus dos dictaduras (la de Machado y la de Batista) que, en efecto, abundan en la obra lezamiana, y en algunos textos a favor de lo que cuando se escribieron era una revolución incruenta y con bases humanistas que parecían ofrecer inmunidad contra cualquier dogmatismo, que publicó el poeta en los años sesenta[8]. Haber sido quien le diera forma al grupo *Orígenes* mediante antologías e historias permitió a Vitier «componer una historia origenista que pasaba a pie danzante sobre los años de castigo en un esfuerzo calculado para allanar el camino del perdón gubernamental»[9] y, en ese marco, interpretar a su gusto a Lezama, aunque tal lectura desvirtúa un pensamiento político-poético o utópico que incluyó siempre la idea de revolución como «fiebre porvenirista», «poderosas ensoñaciones que guían al hombre hacia la tierra prometida» y símbolo de «la imagen participante en la Historia»[10], sí, pero que en su enlace posterior con la realidad «inmediata», «visible» y «mundana» de la política de Estado ofrece muestras inequívocas de la incomodidad que Lezama sintió bajo el orden revolucionario. No hay duda de que en su ensayo *A partir de la poesía* (1960) saludó a la Revolución triunfante y le encontró lugar en su Sistema Poético como la última de sus eras imaginarias, el cumplimiento de la «promesa martiana» que la Poesía hace a la Historia y un «instante de inmensas posibilidades» que permitía

---

inquietar al campo intelectual cubano: la responsabilidad del escritor, las relaciones entre literatura y política o el margen para las disidencias frente a un discurso ortodoxo, central y mayoritario. Véase la discusión a propósito del libro de Fina García Marruz *La familia de Orígenes* (1997), entre Antonio José Ponte y Jorge Luis Arcos (en *La Gaceta de Cuba,* núms. 2 y 3 de 1998), o la más reciente entre Osvaldo Cleger, Amauri Gutiérrez Coto y Antonio José Ponte a propósito de la publicación de *El libro perdido de los origenistas* de este último (en *Vitral*, núms. 67, 68 y 69 de 2005).

[8] Son los ensayos *A partir de la poesía* (1960), *Ernesto Guevara, comandante nuestro* (1967) y *El 26 de julio: imagen y posibilidad* (1968). Pueden verse en la recopilación *Imagen y posibilidad*, ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Letras Cubanas, 1981. Y a esos textos podría haberse añadido una interesante «Carta a Fidel Castro, Jefe del Movimiento de Liberación Nacional» de febrero de 1959, en que Lezama le agradece «haber resucitado el espíritu de confianza de los cubanos, espíritu que parecía, razonablemente, muerto, sin remedio posible, tras los gobiernos hasta la fecha» y cándidamente se dispone a «elevar hasta Ud. un Memorándum de las reformas necesarias fundamentales, por si lo considera de alguna utilidad a su ingente labor», en cumplimiento, dice, de «la obligación de todo cubano bien intencionado de exponer lo que honradamente crea que facilite la labor de los hombres encargados de afianzar esa confianza renacida del Pueblo». La carta, rescatada del Fondo Lezama Lima de la Biblioteca Nacional de Cuba también por Ciro Bianchi, puede verse en su recopilación *Como las cartas no llegan...* (2000, 155-157). El Memorándum aludido no se incluye, como anota el editor, porque no apareció en el citado Fondo.

[9] Ponte, 2004, 11.

[10] Lezama Lima, 1981, 20-21. «El 26 de julio: imagen y posibilidad».

vislumbrar los cambios que tanto había anhelado su generación. Su celebración concluía con una imagen mítica bastante conocida, pues ha alimentado el mito oficial de la recuperación mesiánica del legado de Martí: «La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto (...) Ahora sabemos que hay un Martí que hizo en vida y que engendró después de muerto. Germinativo en la tierra que transfiguró, ahora es una imagen fecundante (...). Albricias, aquí revolución es creación»[11].

Pero en apenas unos años, un contexto de creciente rigidez frustró esas esperanzas de una solución «poética» para la historia nacional («Nuestra solución tiene que ser poética a lo Martí -insistía aún en 1964-, no antipoética, no preconcebida ni seudocientífica»[12]), distanció a Lezama de un régimen que cada vez más se desviaba de la ilusión humanista y se acercaba a una nueva concentración personal del poder («Si no hay libertad, no hay nada, no hay posibilidad, no hay imagen, no hay poesía. Si no hay libertad no puede haber verdad», *Cartas*: 75), y sustituyó aquella imagen de la Revolución como apertura histórica o germinación martiana por la de reencuentro y pérdida de un emblema sagrado, promesa incumplida de redención: «Un conjuro, una llave que se nos perdió cuando estábamos tan cerca del castillo —escribe en 1968 a otro origenista, Julián Orbón, ya en el exilio—: eso es lo terrible, la llave que tuvimos y se nos perdió. En el sueño la apretábamos en nuestras manos, pero ya por la mañana no estaba» (351). A la metáfora del anillo reencontrado es casi inevitable contraponer esta otra de la llave perdida y el conjuro frustrado, algo de lo que rinden testimonio también las últimas obras de Lezama, que tienen mucho más que ver con el fracaso o la frustración de una fe que con su realización, y que no encajan (quizá por eso son las menos citadas y estudiadas) en ninguna de las fases de ese vaivén de rechazos y recuperaciones oficiales del autor: sus aspectos éticos, políticos, sociales, existenciales desmantelan la imagen del poeta «incontaminado», por indiferencia o por dócil acomodación a las circunstancias, que se le ha adjudicado en sus últimas consagraciones, tratando de imponerlo como modelo de autoridad en el proceso que el gobierno cubano está llevando a cabo para adaptar su discurso al contexto de la posguerra fría y que ha servido, entre otras cosas, para intentar desvincular la labor intelectual y artística de la actualidad histórica: «La conocida afirmación de Lezama de que Cuba era 'un país frustrado en lo esencial político' —comenta César Leante a propósito de estas cuestiones— le viene de perillas al régimen, pues está exonerando al sistema, al gobierno, de la catastrófica frustración actual de Cuba (...). Es una coartada que

[11] Cito por el texto recogido en Lezama Lima, 1988a, 386-399.

[12] Lezama, Carta a Carlos M. Luis, en 1998b, 326. Cito siempre las cartas por esta edición: para evitar notas innecesarias anotaré las páginas entre paréntesis.

neutraliza, que paraliza. Si Cuba ha sido siempre un país fracasado políticamente, ¿por qué esforzarse para que las cosas cambien? Mejor dejar hacer, dejar pasar. Y en el caso del intelectual, del artista, aplicar la segunda parte de la sentencia lezamiana: buscar su realización 'por cotos de mayor realeza'. Esto es, entregarse a la poesía, al arte (...). En su tumba, olvidada por años y años, José Lezama Lima debe ser el primero en revolverse contra esta inicua utilización de su pensamiento»[13].

Porque, ¿puede leerse la obra de Lezama al margen de *lo esencial político*, al margen de la historia, de *su* historia en la Revolución? Creo que no. La respuesta pareció darla también él mismo, al titular el último texto que publicó en vida «Un poeta que camina su propia circunstancia». Apareció en la *Revista de Occidente* en julio de 1976 (el autor moría el mes siguiente) y está dedicado, en principio, a José Ángel Valente, pero, como en casi todo texto crítico suyo, también éste nos dice más de él que del poeta objeto de su reflexión. Esa habitual deformación manierista proyecta en este caso nuevas reflexiones a propósito de aquel ejercicio orteguiano, que fue también plenamente lezamiano, de «caminar la propia circunstancia» para «rendir lo histórico» a que el poeta se obliga: «un *entrañamiento*, además de un *extrañamiento* y una perspectiva» que contradecían por última vez los desenfoques críticos que agrandaron en su obra lo hermético hasta convertirlo en ahistórico[14].

Sin duda el autor pensaba también en la obra que aún estaba escribiendo entonces, en su literatura *en* la Revolución, que, además de la novela inconclusa *Oppiano Licario*, se reduce, en realidad, a un sólo poemario, *Fragmentos a su imán* (ambos de publicación póstuma, en 1977), pues *Dador*, publicado en 1960, y *Paradiso*, en 1966, habían sido escritos mucho antes y desde entonces hasta su muerte no volvió a publicar ningún libro nuevo. Desde ese punto de vista *circunstancial* es muy significativo que los poemas de *Fragmentos a su imán* aparezcan todos fechados (algo insólito en la obra de Lezama) y dispuestos siguiendo el orden de las fechas en que fueron escritos, desde el primero, de diciembre de 1970, hasta el último, de 1 de abril de 1976: es un indicio más de que en ellos se transparenta el testimonio de esos años que, a pesar de los reconocimientos internacionales hacia su obra, fueron los de «la muerte en vida», como bautizó Virgilio Piñera[15] a los que ambos habrían de sufrir entre los rigores de la caza de brujas que desencadenaron el Caso Padilla (1968) y la política cultural que emanó del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), que se habría de extender hasta la creación del Ministerio de Cultura encabezado por Armando Hart en 1976, enmarcando el mayor —no el único—

[13] En Leante, 2002. La sentencia de Lezama a la que se refiere, que acabó siendo divisa del grupo Orígenes, pertenece a una de las «Señales» sobre la realidad sociopolítica del país que publicaba la revista (ésta, en *Orígenes,* núm. 21, 1949, pág. 60) y defendía la práctica cultural como un modo de combatir la «desintegración» del entorno, a la vez que como una labor «trascendente» de oposición en el contexto republicano.

[14] Cfr. Lezama, 1976, 60-61.

[15] Véase Arrufat, 1994, 42 y ss.

expediente represivo del régimen de Fidel Castro en materia de cultura, con la censura de autores y obras, el encarcelamiento de intelectuales, la clausura de publicaciones, la promoción oficial del canon marxista-leninista de creación y la subordinación directa de la producción artística y literaria al aparato político del Partido por medio del control policíaco de la vida intelectual.

Siguiendo el orden de los poemas, repasamos los asuntos, inquietudes, aflicciones y miedos que en esos años atrajeron más la atención de Lezama y lo movieron a escribir —en una poesía distinta, convulsamente personal y de una angustia muy «humana» que contradice las facetas «puristas» más repetidas del poeta-mito— lo que quizá pensaba que no le publicarían y dio a conocer a sus íntimos poco antes de morir, como ha recordado José Prats Sariol: «Tengo en mi libreta de apuntes el siguiente comentario: 'Ya no era la última era imaginaria, ya Martí había muerto de nuevo. Muy triste, melancólico. Los poemas que nos ha leído en las últimas visitas deprimen y perturban' (...). La certeza de que la revolución cubana había terminado siendo una dictadura, para un intelectual que en un principio había creído en ella, fue causa esencial de su tristeza»[16]. Esos poemas, en su ambiente y sus temas, están muy emparentados con sus cartas privadas de aquellos años —que respiran también «este aire tenso, trágico»— y con la novela inconclusa *Oppiano Licario* (que en principio, no sé si como exergo de una época, iba a titularse *Inferno*[17]), donde es fácil percibir la proyección del autor y su circunstancia sobre el personaje protagonista y las «innúmeras presiones deformantes y furias desatadas en su contorno». Por ejemplo: «Licario no tenía relación con escritores novedosos, ni con los dilettanti periodistas, ni con los que escriben en las seudo revistas boletines de los centros oficiales de cultura. No tenía relaciones con los genios, ni con los muchos genios ni con los geniecillos pimpantes. Le parecía imposible que existiese la clase intelectual, pasando ante la taquilla para recoger su boleto de entrada, olfateando la conciencia de la especie, en el desfile amaestrado de zorros, cabrones y perros lobos (...) Partía de que él no le interesaba a nadie, para poder escoger con severa libertad las cosas de que se rodeaba»[18].

Esa situación, «en extremo peculiar y arquetípica», como se califica en la novela, la vivió Lezama casi desde el mismo 1959, cuando el ambiente posterior al triunfo revolucionario produjo una dinámica artística que hizo posible «obviar» ciertas figuras del pasado inmediato consideradas anacrónicas en el proceso vigente de gestación de un arte nuevo, y por la que se incluye a su poesía, considerada «más que asocial, en total desvinculación de lo real y cotidiano»[19], entre todo lo que era preciso negar o expiar para dotarse de una identidad en la cultura revolucionaria

[16] Prats Sariol, 2006.

[17] El plan general de la obra sí quedó completado en un «Esbozo para el *Inferno*» que se encontró entre sus manuscritos. Véase Santí, 1984, 137.

[18] Lezama, 1977, 325.

[19] Era el juicio de Raimundo Lazo, 1967, 220.

recién estrenada. Se inauguraba así para el autor un siniestro mecanismo que no dejaría de afectarle desde entonces: la reversibilidad de cualquier acusación literaria en acusación política y de ésta en un modo de derrotar al adversario en la «batalla de las letras». Avisos no tardan en llegarle. Un ya voluminoso anecdotario lezamiano anota que una noche de 1960, en una reunión de escritores en la sociedad comunista *Nuestro Tiempo*, se presentó un ejemplar de *Dador* para anunciar a la asamblea que ese libro recién publicado por José Lezama Lima estaba «manchado de sangre del pueblo». Era una constatación más de aquel «pecado original» de los intelectuales cubanos (no haber participado en la lucha insurreccional contra la dictadura de Batista) que señalaban los dogmas oficiales y que a menudo se confundió entonces con un presunto pecado origenista. Correspondió al pintor Mariano Rodríguez, comunista y amigo de Lezama, defender de tal acusación al autor y al libro, que, no obstante, no mereció «ni la más leve referencia en ningún sitio adecuado», como lamenta Lezama en sus cartas (49).

La aparición de *Paradiso* dio pie al siguiente capítulo: la primera edición de la novela (1966) fue retirada de las librerías una semana después de salir y pasó un tiempo en manos de los censores, que reprendieron a Fayad Jamís, editor y autor de la cubierta del libro, por no haber revisado el manuscrito (parece que Lezama utilizó su prestigio ante la Unión de Escritores para evitar ser leído por censura previa) de lo que era considerado en los círculos oficiales como «un monumento al maricón» que podría ser perjudicial para los jóvenes revolucionarios porque describía «inquietantes y escabrosas deformaciones de la conducta sexual», incurría en «diversionismo ideológico» y estaba lleno de «un sibiloso estigma metafísico». El intento de censura multiplicó las resonancias de la obra dentro y fuera del país, pronto proliferaron los estudios críticos, las ediciones y las traducciones, y finalmente se rectificó la prohibición, aunque aquellas críticas a la novela llegaron a plasmarse en la Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971)[20], probablemente porque hirió susceptibilidades estéticas y políticas, además de con su franco erotismo y con el humor en clave de algunas alusiones, con «un delirio verbal que enseña a comprender a través del lenguaje y desde las imágenes» por el que, como ha subrayado Carlos Monsiváis, «*Paradiso* cerraba el paso al realismo socialista»[21].

Ése fue quizá el principal delito punible que recayó sobre su autor inaugurando la primera fase de su «muerte civil», porque desde que en 1961 Fidel Castro pronunciara sus *Palabras a los intelectuales* y la revista de las Fuerzas Armadas *Verde Olivo* las convirtiera en el fundamento de la Poética de la Revolución en dos entregas históricas[22], viejos y jóvenes escritores habían entendido que el inolvidable «dentro de la revolución todo, contra la revolución nada» era, además de un lema, la

[20] Puede verse en *La Gaceta de Cuba*, núm. 90-91 (1971), pág. 10.
[21] Monsiváis, 2000, 177.
[22] Véase Ávila, 1968a y 1698b, 14-18 y 16-17, respectivamente.

fórmula que señalaba los límites de temas y modos de decir: la producción literaria aceptada como legítima sería a partir de entonces la que se correspondiese con el programa ideológico de la revolución, y las formas expresivas más adecuadas a la expresión literaria del compromiso revolucionario eran el realismo social y el conversacionalismo poético. Lezama se atrevió a confesar públicamente en el Primer Congreso de Escritores y Artistas (que dio lugar a la creación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC) su «atolondramiento gremial» al tener que inscribirse en «la nueva morada de los artistas [que] se extiende en la voz organizada de una virtud congresional», donde «la rica diversidad de la esencia termina con el coro de la unidad total» y desemboca en «la severidad del canon de las formas»[23]. Pero tras ese pronunciamiento, como recuerda Gastón Baquero, «al decir Fidel Castro '¡Ya está bueno de hechiceros!', para Lezama fue terrible, terrible. Al otro día nadie fue a su casa. Nadie. Fue como si estuviera ya puesto en una tumba»[24]. En aquel momento, su presunto apoliticismo se hacía molesto al nuevo orden, por su aristocrática dificultad barroca en plena revolución «popular» y porque no glosaba las sagas del género épico en curso. Él estaba también *Fuera del juego*, como formularía pronto el poemario de Heberto Padilla destinado igualmente a prohibirse, que rendía homenaje a Lezama porque las nuevas circunstancias históricas lo convertían en una víctima: «Hace algún tiempo.../ me detuve en la puerta de su casa/ para gritar que no,/ para advertirle/ que la refriega contra usted ya había comenzado...»[25]

A pesar de esa atmósfera de sospechas y recelos, la nueva realidad que lo rechazaba no podía excluirlo del todo de un ámbito cultural del que por innumerables méritos formaba parte, y Lezama trabajó en el Instituto de Literatura y Lingüística o como asesor literario de la Imprenta Nacional, y no rehuyó la impartición de conferencias, la edición de clásicos cubanos u otras actividades que no comprometieran su decisión de independencia del poder político como centro generador de sumisos amanuenses. «No siempre puedo escribir lo que quiero y de lo que quiero», reconocía en sus cartas (328), pero cuando en 1961 se le encargó prologar las *Conferencias y charlas* de Federico García Lorca, no desaprovechó la ocasión para denunciar lo «maldito» de la intransigencia política de cualquier signo[26]; cuando en 1965 debe publicar una *Antología de la poesía cubana*, decide cerrarla con José Martí —«por prudencia», dice, para evitarse «los muchos disgustos» previsibles porque no pensaba incluir a «poetillas» que ya se habían incrustado en la burocracia

[23] La declaración de Lezama la cita Virgilio López Lemus, 1997 (para extraer conclusiones diferentes). Está recogida en las Actas del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba de 1961, aunque no aparece en ninguna recopilación de textos del autor ni, hasta donde sé, se ha reproducido nunca más pese a su gran interés.
[24] Bins, 1997, 140.
[25] Padilla, 1968, 24.
[26] Véase Lezama, 1961: «García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita».

cultural cubana (103)—; y cuando en 1968 preside el jurado del tormentoso certamen literario en que, contra la voluntad del régimen, se premiaron aquel *Fuera del juego* de Padilla y la pieza teatral *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, no se dio por enterado de las advertencias oficiales[27], sostuvo su voto favorable, defendió la publicación de las obras y expresó su opinión de que aquella poesía era crítica pero no contrarrevolucionaria —más bien revolucionaria por crítica— en el *Voto Razonado*[28] que se incluyó como prólogo a su primera (y única) edición cubana, junto a la declaración de desacuerdo de la ejecutiva de la UNEAC[29]. No es extraño que, con cierta sensación de triunfo o de autoridad, las respuestas que diera poco después a la revista *Casa de las Américas*, que conmemoraba los diez años del régimen con una encuesta sobre «Los vínculos entre nuestro proceso revolucionario y su expresión cultural», insistieran en sus convicciones de siempre con evidente tono crítico: el rechazo de cualquier subordinación de la cultura al poder y la defensa de la libertad del escritor frente a los dogmas estéticos e ideológicos[30].

A esos gestos desafiantes siguió un periodo de «enfriamiento oficial» en el que «empiezan a tomar medidas contra él», como el propio Cintio Vitier ha reconocido alguna vez[31], hasta que de la mano de aquel mismo libro de Padilla, quizá el primer texto disidente del socialismo cubano y, sin duda, responsable de sacar a la luz una Cuba que casi nadie quería ver, vinieron, en 1971, los dos incidentes más graves que lo enemistaron con la Revolución, sumando a la arriesgada postura de haber defendido a escritores culpables de desviación ideológica su relación con lo que se creyó una conspiración contrarrevolucionaria internacional. Uno fue el conflicto entre las autoridades cubanas y el representante diplomático en Cuba del gobierno de Salvador Allende, el novelista Jorge Edwards,

---

[27] Al parecer, hasta un oficial de la Seguridad del Estado se presentó en su casa para intentar aclarar algunos puntos de la conducta del viejo escritor que intentaba cortar a la justicia revolucionaria el camino hacia su presa y obstaculizaba el trabajo de la censura. La conversación —según nos ha llegado narrada por Heberto Padilla en sus memorias— transcurrió entre un Lezama que ponía a prueba la paciencia de su interlocutor con metáforas indescifrables y remotas referencias culturales, y un policía perplejo, desorientado e incapaz de tomar nota de semejante torrente verbal, que terminó por sacar una grabadora, donde quedó registrado que, según Lezama, el gobierno cubano era «como los sucios tribunales de la colonia que siempre le estarán gritando a Zenea, al Zenea de turno: como nosotros somos groseros, tenemos para ti el manotazo de plomo. Si eres traidor, te rodeamos con nuestras carcajadas, y si eres puro, te rodeamos con nuestras carcajadas». Cfr. Padilla, 1989.s. Un completo resumen de lo sucedido alrededor de aquel certamen, narrado por otro de los miembros del jurado, puede verse en Díaz Martínez, 1997.

[28] Véase José Lezama Lima, J.M. Cohen, César Calvo, José Zacarías Tallet y Manuel Díaz Martínez, «Voto razonado del Jurado», en Casal, 1980, 56.

[29] Recogida también en Casal, 1980, 57-63.

[30] Puede verse en el monográfico «Literatura y Revolución», 1969, 131-133.

[31] Cfr. Bejel, 1981, 30-34.

y afectó a Lezama por su amistad con el protagonista, que hubo de marcharse de Cuba prácticamente expulsado en marzo de aquel año[32]. El otro incidente, un mes después, fue resultado del arresto de Heberto Padilla por los mismos cargos y de su posterior excarcelación a cambio de una «autocrítica pública» por la que la Seguridad del Estado le daría —como a otros escritores que debía mencionar bajo la apostilla de que sus juicios y sus obras *tampoco* podían quedar libres de la acusación de contrarrevolucionarios, entre ellos Lezama[33]— la oportunidad de redimirse.

El escándalo internacional que produjeron aquellos acontecimientos reveló una violencia política que consumó la «pérdida de honor» de la revolución cubana y rompió el idilio entre ella y casi todos los intelectuales extranjeros hasta entonces afines; pero dentro de Cuba actuó como mecanismo regulador de futuras actitudes y su efecto fue ejemplarizante. Prueba de ello fue el Congreso de Educación y Cultura, celebrado una semana después de la autocrítica de Padilla, en cuyo discurso de clausura no faltaron alusiones a su caso, ni a Lezama: «¿Concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad. Y para volver a recibir un premio, se tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. Eso está claro. ¡Y más claro que el agua!»[34]. De ese Congreso saldrían las principales directrices políticas que permiten hablar de los años 70 como de un período oscuro, represivo, de marginación cultural de incontables figuras (con Lezama y Virgilio Piñera entre las más notables) y de imposición de patrones artísticos y de conducta: los llamados «Procesos de Parametración» y la censura consecuente, que, además de afectar considerablemente a las estrategias de representación literaria de esos años, no dejó de tener repercusión en la vida cotidiana de los afectados.

No hay duda de que los hechos repasados hasta aquí, con sus antecedentes y derivaciones, supusieron la definitiva caída en desgracia de Lezama, un ostracismo que se prolongó durante sus últimos cinco años de vida y que incluyó la no publicación, la marginación impuesta por las autoridades y las deserciones de viejos amigos por presiones oficiales o por miedo. Se le prohíbe también la salida del país,

---

[32] La última reunión entre ellos, según recuerda Edwards (2004, 345-354), transcurrió ya con un Lezama obsesionado con la omnipresencia policial y aterrado por la posibilidad de enfrentar la delación y la cárcel: «Hubo, por iniciativa mía, un almuerzo memorable en compañía de Mario [Vargas LLosa]. Lezama nos habló con visible miedo, detalle que a mí ya no me sorprendía, de la situación interna, del soplonaje, del absoluto control de la vida literaria, del desastroso estado de la economía. De repente señaló el florero que servía de centro de mesa en el restaurante, sugiriendo que ahí podían esconderse los ineludibles micrófonos (...) Cuando nos separamos, me dijo: Edwards, ¿ha visto lo que pasa aquí? Espero que en Chile sean más prudentes».

[33] Véase «Intervención de Heberto Padilla en la UNEAC el 27 de abril de 1971», en Casal, 1980, 77- 105.

[34] Castro, 1971, 21-23.

que muchas veces había rechazado por motivos de salud pero que a esas alturas deseaba: «Yo ya estoy en un momento de mi vida en que me hace falta viajar, ver otro paisaje. La resonancia que ha tenido mi obra en el extranjero me permitiría hacerlo. Siempre acepto, pero el resultado es previsible: no se me concede la salida. La ananké, la fatalidad está ahí, con sus ojos fijos de cíclope» (*Cartas*, 183). Todo ello ejerció un desolador efecto en su ánimo, como sus cartas permiten comprobar a pesar de que son temas delicados y también ahí rige la autocensura[35]: «El cuadro no puede ser más sombrío, incierto y aterrador —escribe entonces—. Vivo para el temor y la más arrasante melancolía. Las últimas semanas han sido las más trágicas que he pasado en mi vida. Vivo en la ruina y la desesperación» (*Cartas*, 157). El *cuadro* venía a agravar la depresión en que lo habían sumido el exilio de sus dos hermanas, la muerte de su madre y su ya delicado estado físico. Encerrado en su casa y en sí mismo, Lezama atraviesa desde entonces su más honda crisis personal: «Como viviente soy un muerto, pero como muerto soy un fantasma que golpeo. Soy un fantasma que paso algodonoso golpeándome mis entrañas deshechas. Soy un fantasma que ni paso, miro la puerta (...). Jamás pensé que los temas del existencialismo, la nada, la náusea, pudieran tener una presencia tan amenazadora. Jamás pensé que un ser pudiera llegar a tales extremos ecuacionales: pared de cal, soledad, inmovilidad y cien veces soledad. Así todos los días. El curso solar y el de las estaciones se ha borrado, para formar la masa de una noche interminable, fría, grosera» (*Cartas*, 321).

Y en ese estado murió, como una suerte de loco excéntrico, a juzgar por la versión más difundida oficialmente, que sigue atribuyendo el ostracismo del autor a su disonante anacronismo frente al surgimiento de un nuevo discurso literario («Buena parte del silencio que sobre estos escritores cayó durante años fue debido a que otros temas y modelos recababan la atención de la crítica») y al aislamiento que Lezama se propinó a sí mismo («el aislamiento lezamiano fue también un autoaislamiento»[36]). Perspectivas como ésas, más su condición de «Hombre sin partido», como destacaba ya el temprano «Epitafio para un poeta» (1976) que circuló entre diversas publicaciones cubanas e hispanoamericanas[37], permitieron que la figura de «el escritor más discutido en Cuba y más apreciado en el extranjero» (cuya repentina muerte se producía «en los momentos en que la revolución cubana plantea en toda su amplitud el problema del arte y la literatura como compromiso con el nuevo orden social») resultara recuperable y útil, siempre que se lo afiliara al bando de la literatura como reino autónomo: «Apolítico, solitario como árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta», Lezama queda fijado en ese Epitafio como el

[35] «Encontrarás mis cartas muy vagorosas –advierte a su hermana–; apenas hago referencias a lo inmediato. Tu *intelligere* te dará los motivos obvios» (1998, 51).
[36] Véase Gutiérrez Coto, 2005.
[37] De la Torriente, 1977, «Epitafio para un poeta (10 de agosto de 1976)». Cito por el texto aparecido en 1977, 211-227.

gestor de una obra que «es toda un canto a la creación y a la belleza» y además «exponente de una actitud afín a los logros que una revolución popular pudiera traer para las grandes mayorías desheredadas», pues «no hay en ella una sola nota que altere esa sinfonía de fe y esperanza por la comunidad universal». El mismo texto establecía las bases en que se apoyó su rehabilitación. En primer lugar, su permanencia en el país: «Lezama pudo marcharse si filosóficamente no hubiera estado vinculado a los principios y programas del gobierno revolucionario, pero jamás solicitó su salida del país, permaneció en La Habana y se sentía bien»; en segundo lugar, su «compromiso con la nueva administración»: «No ocupó cargos importantes, pero trabajó con entusiasmo y ahínco y dio cima a obras muy completas de investigación literaria»; y finalmente, su «buen ánimo» para sufrir «los sacrificios y dificultades que toda revolución radical trae consigo»: «Con gusto se adaptó Lezama a la disciplina que le imponían los hechos reafirmativos de una ideología que necesitaba mantener sus principios» y «con gusto se identificó con la línea política trazada en aquella memorable asamblea de 1961 donde había oído al Comandante Fidel Castro definir la política del gobierno revolucionario ante los problemas del arte y la literatura». «Cuba —concluía el texto— no puede excluir a Lezama, so pena de restarle a su arte literario la plenitud, la belleza y el resplandor que su genio le infundió», y el ejemplo propuesto podía resultar muy convincente en el contexto ideológico de aquellos años: «Lenin, el genio más clarividente del marxismo, gustó más de la poesía bucólica de Serge Essen que de la combativa de Maiakovski y salvó para el patrimonio universal la obra maestra de Leon Tolstoi (...). José Lezama Lima representará un nuevo trabajo de integración que solamente los genios pueden realizar.»

Su poesía póstuma irrumpió entre las letras cubanas de 1977 precedida de tales argumentaciones, lo que, junto a los escándalos producidos por episodios de censura previos, probablemente propició la publicación de *Fragmentos a su imán*, por una parte, aunque por otra impidió que el poemario pudiera ser leído siquiera como un diminuto instante de reivindicación o queja social. Lo que se desprendía del libro se parecía demasiado al tópico de la «revolución frustrada» en que convergían la cultura del exilio de las dos primeras décadas del régimen y la de intelectuales que dentro o fuera de Cuba habían simpatizado con el movimiento revolucionario pero rechazaban ahora el giro hacia la «stalinización» del socialismo cubano, hasta entonces «autóctono». El libro de Lezama no era una denuncia directa, pero sí, como buena parte de su obra en los años de *Orígenes*, una «resistencia», y el sentido casi nunca explícito de esa resistencia lezamiana habría necesitado también en este caso un complemento crítico, una exégesis cuyo objetivo no fuese tanto ensalzar valores estéticos como desvelar mensajes subyacentes. Pero la *Nueva lectura de Lezama* que Cintio Vitier escribió como Introducción a la primera edición cubana de *Fragmentos a su imán* (1977) es un buen ejemplo de cómo fructificó inmediatamente el mensaje de aquel Epitafio. La misma *Introducción* se reprodujo también (además de

en todas las reediciones cubanas del poemario, hasta la última de 2002) en la primera edición española de 1978 a cargo de José Agustín Goytisolo, que para los lectores de fuera de Cuba fue la única reaparición del poeta después de más de una década, y en ella asistimos a la fijación crítica del significante Lezama como escritor puro y apolítico.

Quizá como parte de los difíciles arreglos que emprendió Vitier desde fines de los años 60 para establecerse entre el círculo de letrados y políticos del régimen, y reafirmándose en los «imperiosos giros» que la Revolución imprimió a su crítica, su teoría y su práctica poéticas desde entonces[38], todo en su Introducción ofrece una lectura políticamente conveniente. La desgarrada estética lezamiana en *Fragmentos a su imán* se reduce a un decorado —«surrealista» en ocasiones, «pictórico» en otras y siempre «de un barroquismo fresco que ronda el festival o la *kermesse*»—, o a gestos inofensivos para la ortodoxia cultural castrista: bien «lo juglaresco al lezámico modo», bien una aventura «metafísica o mística y por lo tanto muchas veces hermética»[39] que siempre apunta hacia más allá o más acá de la realidad, pero nunca hacia *la* realidad, y para la que los acontecimientos políticos, la historia, la vida social no existen o no son asunto suyo. Los conflictos, terrores y obsesiones del último Lezama que traslucen los versos son silenciados, diluidos en una inocua «imaginación en estado naciente soplando las hojas de los libros como si fueran las hojas de los árboles en el alba del mundo» o neutralizados como «pesadillas» que se nos presentan como «iguales a las desplegadas en el penúltimo capítulo de *Paradiso*, en estrecha relación con la muerte de su padre», y el lector queda perplejo al comprobar que, según la lectura de quien más y mejor debía conocer su obra, la «muerte en vida» de Lezama sólo ha producido en su poesía «la gran aventura cotidiana que tiene un final tan feliz», un «discurso conmovido, inspirado por soplos que vienen de las más lejanas, solemnes, sagradas entonaciones de los rapsodas de todos los orígenes» o bien «los pasos de danza de esta exploración a tientas en la noche de los tiempos, hasta alcanzar la transparencia, el hecho simple y maravilloso del aire unitivo, el misterio nutricional y religador de la respiración, hilo frágil de la vida y reino de los dioses: qué alegría, qué alegría...»

Ese acusado optimismo, completamente ajeno a la estética sombría y amarga de las composiciones objeto de estudio, era completamente acorde, sin embargo, con la cita de José Martí con que Vitier abría *Ese sol del mundo moral* (1975), el primer tratado teórico que publicó tras su conversión revolucionaria: *El sol tiene manchas. Los desagradecidos no hablan más que de las manchas. Los agradecidos hablan de la luz*[40]. Por esta última opción parecía inclinarse también claramente su comentario del libro de Lezama, estableciendo el «ritmo respiratorio, sístole y diástole de estos

[38] Cfr. Vitier, 1993, 9-10: «Los giros aceptados».
[39] Vitier, 1977, «Nueva lectura de Lezama», Introducción a *Fragmentos a su imán*. Cito siempre por 2002, 5-17.
[40] Cfr. Vitier, 1975, 10.

fragmentos a su imán» en «la pureza de la transparencia y lo oscuro germinativo, la alianza de la luz y la muerte», que conforman «una balanza de aire cuyo platillo de sombras a veces parece pesar más, alzando el otro platillo, el de la luz», y concluyendo, también con una cita de Martí: «*Preservad la imaginación,* hermana del corazón, fuente amplia y dichosa. Los pueblos que perduran en la historia son los pueblos imaginativos». Su Introducción se cierra proclamando a Lezama como escritor exquisito que quiso hacer de la literatura un reino autónomo donde sólo habitaran la imaginación y la poesía, y esos desenfoques, con el prestigio que les daba proceder de un opinante tan cualificado, se establecieron como el criterio de autoridad que ha evitado desde entonces otras interpretaciones menos idealizadas.

Buen ejemplo de ello es el prólogo del otro primer editor de *Fragmentos a su imán*, José Agustín Goytisolo, con el que entramos de nuevo al reino del idealismo complaciente: «el juego, el júbilo sensorial de vivir en medio del misterio de un mundo inabarcable»[41]. Ni una mínima identificación de Lezama con el malestar o la crítica, ni una mínima referencia al ambiente asfixiante de los años en que se gestan los textos. El prologuista, aunque subraya que en este volumen «aparece el Lezama que desmenuza la vida para poderla observar en sus múltiples y pequeñas facetas», renuncia sin embargo y explícitamente a «acercarse a los poemas por características cronológicas o referenciales»; es decir: a hablar de las vicisitudes que sufrió esa vida durante la composición de los versos y cuyas consecuencias espirituales constituyen la sustancia misma del poemario. El texto de Goytisolo, por tanto, desemboca por caminos distintos en los mismos tópicos que manejaba el comentario de Vitier, que también prefirió no datar los poemas sino «en la hora de la nacencia, que es la hora de esta poesía, épica de la luz, conocimiento de la alegría»: de nuevo las formas y los contenidos «puros», metapoéticos, culturalistas o barrocamente joviales que ofrecen interpretaciones a veces tan «ahistóricas» y sorprendentes como la de los que Goytisolo llama *poemas gastronómicos*, las composiciones en que Lezama, «como buen gustador de manjares y catador de bebidas», dice el comentarista, canta comidas, licores y toda materia comestible o bebible, «con concupiscencia sibarítica, y no como un simple tragón indiscriminador». Pues bien, a juzgar por sus cartas de aquellas fechas, lo que traslada Lezama a esos versos es lo que llamaba con sarcasmo «la dieta internacional» (consecuencia del embargo sobre Cuba establecido por Estados Unidos desde 1960, y endurecido tras la invasión de Playa Girón en 1961, la crisis de los misiles en 1962 y el fracaso de la zafra de los diez millones en 1970, que consumió las energías productivas del país), que le despierta «un apetito de piraña brasilera sobre lo poco que hay» (*Cartas*, 47). Con ese apetito «que se queda/ en el desmesuramiento de la boca,/ un apetito/ del tamaño de todo el cuerpo,/ la boca infinitamente abierta/ y una minúscula medida» («Un apetito»), que a veces se constata insatisfecho hasta en «las sílabas [que] avanzan hacia la pulpa de una fruta»

[41] Goytisolo, 1978, 7-21: «La espiral milagrosa», prólogo a *Fragmentos a su imán*. Cito siempre por esta edición.

pero «se verifica la horrible bifurcación» («Desembarco al mediodía»), hay que relacionar la insistencia con que pasa a los textos de *Fragmentos a su imán* uno de los fantasmas que poblaron la mente de los cubanos de esas y otras décadas: el disfrute holgado de la comida. La «saliva pretenciosa» del poeta se deleita describiendo la materia anhelada, «el humor de la patata», «la cercanía del verde en la lechuga», la «sonrisa» seductora de una toronja, o recreándose en el simbolismo de «los corpúsculos del camarón sobre la lentitud de la lengua», del «equilibrio indescifrable» con que «la uva emparienta con el cristal» en una botella de vino, o de ese «Fierabrás [que] traza su Eros/ con el sabor del anís/ y el queso con la guayaba». Es el mismo registro con que agradece barrocamente en sus cartas «los preciosos envíos que pulsan toda la gama del realismo»: medicinas, recargas para el bolígrafo, ropa interior, «un pomito de salsa Maggi», «unas laticas de aceite» o un poco de jamón, pues «una lasquita es tan rara entre nosotros como una rosa de Jericó o un Stradivarius» (*Cartas*, 67 y ss.).

«Todas esas cosas contingentes me molestan», reconoce, «pero lo que nos es más inquietante es la soledad metafísica, el silencio aterrador que nos rodea. He recordado mucho, hasta convertirla en vivencia, la frase de Nietzsche en el Zaratrustra: *el desierto está creciendo*. Es el desierto, el desierto que crece indeteniblemente» (*Cartas*, 75). Son temas que también pasan a los versos de *Fragmentos a su imán*, intentando descifrar la significación existencial de «el hambre, las colas, la libreta, la escasez», como en «Estoy» («Es la mañana de las espinas,/ me detengo con la respiración entre dos piedras.../ ¿Las espinas del pescado/ serán la primera forma en que se hace visible la nada?»), en «El ojo que no quiere ver» («Cuando pregunto por la fruta,/ muy levantado, de madrugada, la pregunta/ molesta hasta el manotazo»), o componiendo otros poemas *desérticos* en los que irrumpe otra sensación omnipresente en el libro: la soledad. Pero no esa soledad pilar del mito Lezama como «un árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta», ni tampoco el altivo gesto elitista que algunos quisieron ver en su encierro casero de los últimos años: la soledad como una herida íntima que se manifiesta en los textos a través de la imagen recurrente de la necesidad de lograr un contacto, de «apretar algo con las manos», de «extender las manos/ como queriendo que alguien las apriete», o a través de numerosas variaciones en torno al tema de la espera infructuosa de compañía. La primera se despliega en los poemas añorando la «Universalidad del roce», como «un combate sin término» del que poeta sale derrotado y «golpeando las almohadas con los puños», o en persecución constante de «un animal caricioso» que invariablemente escapa o se vuelve hostil. Puede ser un ciervo y «cuando lo voy a acariciar queda/ un vacío barbado», una liebre que «riéndose repartía por mi rostro grandes cicatrices» o las palabras mismas, cuyas sílabas también se rebelan y «se alzan en dos patas/ como los caballos ante el relámpago». «El esperado», «Esperar la ausencia» y «El pabellón del vacío» son ya poemas de la desolación. El primero comienza con la aparente felicidad causada

porque «al fin llegó el esperado,/ se abrieron las puertas de la casa/ y de nuevo se encendieron las luces», dice el poeta, que comienza a describir «la casa mágica/ llena de los amigos que fueron llegando» y la conversación, que «se extendía por la humedad criolla de la noche/ mientras las estrellas nos regalaban sus ojos». Pero pronto comprendemos que se trata de una ilusión soñada: la soledad ha sido engañada por la imaginación o por el recuerdo de tiempos mejores; algo que ya no parece posible unas páginas después, cuando Lezama escribe «Esperar la ausencia» e intenta en vano ahuyentar una aplastante soledad que lo mantiene «adherido a la madera del sillón» mientras «los cigarros van reemplazando/ los ojos de los que no van a llegar». Finalmente, «El pabellón del vacío», que sería su último poema, cierra la serie de la espera con la seguridad dolorosa de que la visita no llegará:

> Estoy en un café
> multiplicador del hastío...
> No espero a nadie
> e insisto en que alguien tiene que llegar

Y con el hallazgo final del *tokonoma*,

> el vacío,
> la compañía insuperable.
> (...)
> Me duermo, en el *tokonoma*
> evaporo el otro que sigue caminando.

Es, de nuevo, la *imago* de la muerte-resurrección, la gran «vivencia oblicua» lezamiana, desde luego, pero en una versión completamente distinta a la intelectualizada o metapoética que articulaban célebres poemas anteriores como «Una oscura pradera me convida» o «Un puente, un gran puente» (de *Enemigo rumor*, 1941). Ahora el «refugio calmoso» del tokonoma sirve al poeta para escapar por fin de los diferentes senderos angustiosos que transita a lo largo del volumen, como el que le conducía en «Retroceder» a un acantilado de pesadilla donde, desvalido, lanzaba preguntas sin respuesta ante «una muchedumbre silenciosa»: «¿Qué encontraremos en aquel confín?/ ¿Qué podía esperar?/ ¿Dónde apoyar/ siquiera un dedo en el polvo?»; o como el que conduce aquí a una «cueva» que «va desenrollando su terrible», donde «los cuernos de los cazadores resuenan/ en el bosque congelado» y donde «esconderse es temblar».

El poema «Aquí llegamos» también testimonia la irrupción en una instancia desconocida y poblada sólo con figuras hostiles. El camino lo señalan «las luces que despide», pero al llegar «dos piernas pegadas con correas» y «nos quedamos ciegos,/ mientras nos palmotean las espaldas». Imágenes similares dominan en los sobrecogedores paisajes de interior y los siniestros bodegones que abundan en el

libro, donde el alma devastada reitera una misma frustración, «¿En dónde encontrar sentido?» («Consejos del ciclón»), y se proyecta en una especie de *caprichos* que recogen la herencia del Quevedo expresionista y esperpéntico, del Goya visionario: «La caja» («Vive en una pequeña caja de acero/ y por la noche se asoma a la mirilla»), «¿Y mi cuerpo?» («Siento que nado dormido/ dentro de un tonel de vino./ Nado con las dos manos amarradas») y «El cuello» son buenos ejemplos de esa angustia, que, en ese último poema, hasta apunta su propia estilística: es «el barroco carcelario», un modo peculiar de expresión metafísica por el que el mensaje de los textos (impotencia, alienación, angustia, pánico, opresión, persecución, frustración) redunda en aquellos «temas del existencialismo» de que hablaba Lezama en sus cartas, el absurdo, la nada, el «silencio aterrador», la «soledad metafísica», «mis entrañas deshechas».

Sin duda todo eso tiene que ver con la dura circunstancia histórica y personal que vivió el poeta en los años de composición del libro, algunos de cuyos acontecimientos principales pueden rastrearse sin demasiada dificultad en los poemas fechados en mayo de 1971, que aluden a o son consecuencia de los sucesos de entonces: la «ponzoña» del «rápido botarate lenguafuera» de «No pregunta»; los «juramentos, perogrulladas, testigos./ Un índice torcido como una nariz./ Una estocada de cartón, presunciones, tijeras» con que «Don aire congrega y descabeza» en «Sorprendido», o los insistentes «cuacuá» de «Oigo hablar» con que un extraño pájaro con casaca de botones heráldicos «perfeccionó el diccionario» y «nos regaló el lenguaje interpuesto». El silencio y la sospecha acosan la obra: «ni una antigua edición ni una piel nueva», pues «uno sólo logra que su aliento sea descifrable/ y la rama como en un circo nos da un manotazo» («Enemigos»). El gesto amargo de «borrar las letras» se repite como leitmotiv en muchos de los poemas, quizá porque el universo entero aparece dominado en ellos por «un ojo, un ojo colosal» omnipresente. Hasta de los objetos cotidianos brota angustia persecutoria: un colchón escoltado por la sombra («¿Y mi cuerpo?»), «un zapato que crece hasta la silla/ y nos ponemos a temblar» («Brillará»), una mesa que «camina y lanza su reojo» («Enemigos»), un cenicero que amenazador muestra los dientes, un sillón que aprisiona misteriosamente («Esperar la ausencia») o la oscuridad que «nos agarra un pie,/ nos clava en un árbol» («Los fragmentos de la noche»). Lezama ve que todo se derrumba a su alrededor, que su mundo personal se desintegra; su *paradiso* está hecho añicos: «Todo allí está roto, con soplos arenosos,/ con fondos de botellas que se clavan» («Retroceder»). Y el mundo exterior no es mucho mejor: «una multitud/ que escandaliza su nombre,/ aunque él apenas lo oye» («La caja»). Por eso «abrir los ojos es romperse por el centro» y «en las sienes se sangra manotazos» («Inalcanzable vuelve»).

Un universo cerrado, desolado, hostil que coexiste angustiosamente en los poemas del libro con los anhelos escapistas hacia otro abierto, luminoso y pleno, como coexiste el martilleo sordo de que se trata de intentos inútiles —pues

desembocan también en esa «Doble noche» que «no logra terminar,/ malhumorada permanece»— con las catarsis festivas de los miedos en poemas como «Mañana sábado», en el que el tema brujeril que tanto interesó a Lezama eleva los versos por los aires de un *sabbat*, un aquelarre o quizá una alegórica caza de brujas, porque la escena está presidida por un gato negro que escupe fuego por la boca y advierte relamiéndose: «Más respeto conmigo:/ Soy el lugarteniente de los participios». Esas referencias, a mi juicio inequívocas, aparecen incluso en los poemas *De la querencia* y *De la amistad* que Lezama dedica a las personas que arroparon su vida en los últimos años. Su esposa María Luisa, por ejemplo: en ella ve «la hermana que se fue,/ la madre que se durmió» y la describe como mujer hacendosa pero también valiente («En la azotea conversable,/ con riesgo de tu vida,/ lees la Biblia»), altiva, vigilante y defensora: «con dignidad silenciosa,/ rompes la silla de los escarnecedores». En esa línea de valentías y desacatos tampoco hay que perder de vista los poemas de la amistad que hacían pública otra «debilidad política» —y ya eran varias— de su autor: mantener relación o correspondencia con personajes problemáticos en el contexto cubano de entonces, como Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, un Julio Cortázar inmerso entonces en los enredos que generó su *policrítica*[42], o los pintores Jorge Camacho y Alfredo Lozano, el músico Julián Orbón o el dramaturgo José Triana, ya exiliados por haber querido dejar atrás «los acata y cállate en medio de fusilamientos, persecuciones, consignas y estrictas vigilancias», como declaró ese último[43]. Es también el caso del poema que dedica Lezama a Octavio Paz, en un momento (marzo de 1971) en que el autor mexicano merecía los títulos de «enemigo de Cuba», «traidor a la Revolución» y «aliado del imperialismo yanqui», por lo que muchos escritores no se atrevían a pronunciar su nombre ni a dar indicios de haber leído su obra, proscrita en Cuba. Atributos similares adornaban entonces a Virgilio Piñera, a quien está dedicado otro poema con motivo de su sesenta cumpleaños y como testimonio de la amistad recuperada. En él se resume además la dialéctica fundamental de *Fragmentos a su imán*: «Sabemos, qué carcajada,/ que lo lúdico es lo agónico.../ Sobre un tablón, jugando lo terrible,/ el bien y la ausencia». Esas dos posibilidades vertebran también, sobre un fondo histórico igual de desértico, los textos de Piñera en *Una broma colosal* (1988), escritos entre 1970 y 1979, y titulados

[42] Sería muy interesante conocer cuál fue la respuesta de Lezama a las cartas en que Cortázar le pedía «información para hacerme una idea lo suficientemente clara de tantas cosas que suceden en Cuba» (en mayo de 1971) u opinión sobre «mis opciones y definiciones en lo que se refiere a las cuestiones cubanas», sobre «el gran silencio de muchos amigos cubanos que tendían a escribirme largo» o sobre «mi *Policrítica en la hora de los chacales* que, estoy seguro, habrás sabido leer como lees tú las cosas, yendo al meollo y comprendiendo mi sinceridad y mi angustia» (en enero de 1972). Pero las cartas de Lezama a Cortázar accesibles a los estudiosos saltan desde 1969 hasta 1975.

[43] Véase Salvat Ferre, 2004, 39.

así en recuerdo de Lezama[44], de un Lezama que, a su vez, espontáneamente, se *piñeriza* en *Fragmentos a su imán*: las pesadillas son las mismas, el acoso circunstancial es el mismo y el poeta, llegado a la consistencia de fantasma en que ambos reconocieron sentirse, recorre con su «hablar parabólico» los mismos escenarios con fondo existencial que dibujó Piñera en el poema dedicado al compañero de ostracismo:

> ...Ahora, callados por un rato,
> oímos ciudades deshechas en polvo,
> arder en pavesas insignes manuscritos,
> y el lento, cotidiano gotear del odio[45].

En el negativo de la celebración jubilosa de «Noche insular: jardines invisibles» (de *Enemigo rumor*), la poesía póstuma de Lezama nos revela ahora una Isla muy diferente, menos armónica, menos plural, insatisfecha de su orden y con aires de pesadilla infernal o claustrofóbica («vivo en un cenotafio», repite, y su esposa reconoce en sus últimas cartas que se sienten atrapados[46]), que parece reorientarse por los fueros de «La isla en peso» de Piñera, o por lo menos se muestra mucho más en consonancia con esa tradición cubana que podemos llamar *del desasosiego* (Zequeira y Arango, Julián del Casal, el propio Piñera) que con el discurso de otros origenistas que siguieron escribiendo en Cuba, como Eliseo Diego, Fina García Marruz o Cintio Vitier, aún de corte trascendentalista aunque emparentado ya, respectivamente, con lo conversacional de tono solemne, los misterios de la poesía y del «conocimiento encarnado», y la entrega mística al orden revolucionario.

Ese «bien» armónico cuya «ausencia» predomina en *Fragmentos a su imán* sólo se expresa a través de textos que quieren ser algo así como cosmogonías, mundos fabulosos que remiten al «Nacimiento del día», al agua del arco iris «donde hierve el caldo de la vida», o a la cópula universal de los elementos, como en «El abrazo», donde la desnudez paradisíaca da pie a un encuentro sexual con resonancias cósmicas. Pero ni siquiera esa vertiente mítica puede explicarse acudiendo sólo a «una fantasía de cuño surrealista donde la imaginación, fecundación fabulosa, crea

---

[44] Cuando quiso viajar a España a recibir el premio Maldoror de Poesía (1972) y le fue prometido que podría ir, pero el tiempo pasaba y el permiso de salida no llegaba, le dijo a Virgilio Piñera: «Me parece que estoy siendo objeto de una broma colosal», porque para él, como para otros, se hacía realidad la amarga profecía de *La isla en peso* (1943) de Piñera —«¡Nadie puede salir, nadie puede salir!»—, de cuyo pesimismo histórico tanto había disentido. A Piñera le gustó mucho aquello, y lo adoptó como título para el último libro que escribió antes de morir. Cfr. Arrufat, Antón, «1970-1979: Muerte civil», en Cristófani, 2000.
[45] Piñera, 1988, 40: «Bueno, digamos (A José Lezama Lima)».
[46] Cfr. Fornieles, 2006, 217.

poemas contemporáneos de las teogonías»[47], porque incluso en ellos cabe el interludio reflexivo amargo: «El otorgamiento es la medida del secuestro./ Con dar ojos y conciencia/ hubiéramos sido alegres sin saberlo/ respirantes sin ser y sin estar» («Nacimiento del día»); y porque el espíritu que se refugia en esos paraísos no es un alma satisfecha, sino angustiada: «su voz le fue arrancada por los gnomos,/ arrancándole la lengua con sus barbas/ y tiraban y tiraban apoyados en los árboles». Es el poema «Los dioses» donde, a pesar de la solemnidad que da el asunto mitológico, se incluyen alusiones como ésas y una gran apoteosis en la que esos dioses hechos por el hombre salen del mar, «alzan sus caracolas retorcidas/ ladean sus colas verdinegras», se le imponen y lo aplastan en «una eternidad sucia, confundida», y ofrecen moraleja: «El libro de su victoria/ tiene las hojas calcinadas/ para que nadie conozca/ el secreto de la humillación final,/ el aullido de la desolación,/ las circulares aves del destierro,/ la ciega paciencia de la muerte». La teogonía, por tanto, parece ilustrar en el fondo «pensamientos incesantes de inagotable amargura» del Lezama de entonces, como los siguientes: «¿A qué divinidad tenemos que hacer tantos sacrificios de tristeza y desolación? ¿Por qué desembocamos en este terrible callejón sin salida, sin vislumbres, rodeados de muerte?» (*Cartas*, 326).

Quizá los únicos versos del libro de verdad luminosos y esperanzados sean las décimas de «Amanecer en Viñales» —que Lezama anuncia, socarrón, como «el romance sin peligro/ siguiendo la serventía»—, producto de «uno de los raros momentos de alegría que tuvo en sus últimos años de vida, tras la invitación de su amigo el historiador Manuel Moreno Fraginals, en 1974, al hermoso valle que muchos años antes recreara en el poema «El arco invisible de Viñales»»[48]. Otras décimas son mucho más sombrías, simbólicas y tropológicas, como las de «Lo que no te nombra» y «Agua oscura», donde el escenario recurrente del paisaje espiritual configura aquí «un montón de breve sombra» o «un cielo de podredumbre». En ellos se poetiza, como ha señalado José Prats Sariol, «la sobrevivencia del autor en su casa, donde la alegría es raspada por los escasos amigos que se atreven a burlarse de la represión desencadenada»: allí, «buscando la tesitura/ de una fiesta que no llega» y «presintiendo por la altura/ una diosa que nos pega/ al juzgar la criatura», le parece al amigo volver a ver a «Lezama, soportando gobernaturas y clamando cambios»[49] (o «quejándose en sentencia o desatino/ de las opuestas leyes del turbión», como confiesa él mismo en «Cabra y querube»), pues «el choque de verbo y aire,/ como la pluma al desgaire/ hace imposible mentir».

Todos los ejemplos citados hasta ahora no sólo desmienten la inocente jovialidad destacada por Vitier y Goytisolo, sino también esa «apertura hacia la claridad» que han señalado los comentaristas más recientes de *Fragmentos a su imán*

[47] Vitier, 1977, 9.
[48] Prats Sariol, 2006.
[49] *Ibidem*.

para intentar explicar la evidente «mutación en el concepto lezamiano de poesía» que el poemario ilustra. En esa línea, se ha querido acercar la «sinceridad» de estos versos a «un deseo de dialogar, de participar, de ir hacia lo más detenidamente vivencial e inmediato» en el que habría influido «el lenguaje directo, preciso, a veces más cercano a lo narrativo que a lo lírico, de la mejor poesía coloquial»[50]; se ha visto en ella sólo «nuevos objetivos temáticos» que se habrían desarrollado sin variar en lo fundamental una concepción de la poesía ya muy consolidada y que estuvo siempre muy lejos del coloquialismo[51]; o bien se ha explicado la «desgarradura» que esas novedades supondrían para el Sistema Poético (y de ahí, se ha dicho, procedería la «angustia» que domina el poemario) con una «frustración» de tipo literario[52].

Creo que puede y debe hacerse otra lectura de esa evolución que termina en tragedia. El propio Lezama la propuso en su «Oda a Julián del Casal» (1970) y en numerosos textos que la ampliaban ensayísticamente, definiendo la «frustración» de Casal como algo muy lejos de ser ahistórico, y su «evasionismo», como un gesto por el que la imaginación «ocupa su posición más legítima», esto es: «encontrar en la frustración de una búsqueda pasada una justificación de la posible plenitud que anhelamos»[53]. En mi opinión es una imaginación de ese tipo la que determina la *filosofía* de *Fragmentos a su imán*. El libro despliega una dialéctica entre esos dos términos, el «destino que anhelamos» y la «frustración», apoyado en una estructura dual de universos contrapuestos por la que visiones irreales y armoniosas que celebran el origen del mundo y los ciclos naturales, o recrean mundos bellos por la fantasía o el recuerdo, contrastan estrepitosamente con la irrupción abrupta de una realidad prosaica, inarmónica u hostil que rompe la magia evocadora y destruye el refugio imaginario con la pesadilla cotidiana[54]. A esos dos *fragmentos*

---

[50] López Lemus, 1997, 30 y ss: «Lezama Lima: También romper la tierra tiene la escritura del sueño».

[51] Véase Arcos, «*Fragmentos a su imán*: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima», en 1994, 66-74.

[52] Es la hipótesis de Abel Prieto (1983, 463-478): «En *Fragmentos a su imán* el mito de la poesía que se alimenta a sí misma encuentra un mentís angustioso e indudable (...) Lezama está percibiendo la tragedia de la poesía pura». Y esa *tragedia* se relaciona finalmente con el contexto revolucionario, pero no con el que las fechas de composición de los poemas señalan: «La Revolución Cubana había barrido con el clima de putrefacción social, de desaliento y miseria moral, frente al cual había levantado Lezama su sistema poético. Maduro ya en 1959, formado en la tenaz evasión contra un medio hostil, Lezama no podía entregarlo al vendaval de la Revolución (...) Lo concibió como un sistema ahistórico y con el endurecimiento que le exigía una atmósfera tan adversa a la cultura como la seudorrepublicana, pero treinta años después resultó estrecho y empezó a gravar como peso muerto».

[53] Cfr. Lezama, «Julián del Casal», en 1988, 204-205.

[54] El procedimiento se hace explícito en «Antonio y Cleopatra», donde la descripción del mundo que rodea a la fastuosa reina de Egipto, para la que Lezama no ahorra barroquismo, queda al final bruscamente interrumpida por la aparición prosaica y real de una cochinilla

interrelacionados (*imantados*) se les puede llamar pasado y presente, fantasía y realidad, «el bien» y «su ausencia» o fe y decepción: una promesa rota, una dicha robada, «una llave que teníamos y se nos perdió». El mensaje central del libro queda así resaltado: la desolación de un ahora gris y opresivo destruye lo que podría haber sido un paraíso, a cuya evocación se dedica el poeta. Pienso que es de ahí de donde brota la frustración y esa «angustia paradisíaca» que no puede proceder exclusivamente de «una fantasía genésica al lezámico modo», como vio Cintio Vitier, remitiendo la exégesis de sus aspectos problemáticos al imaginario universal: «Ese despertamiento fabuloso, situación paradisíaca, no está exento, como todo paraíso, de peligros y de engaños, porque allí surgió la maldición de la culpa y la relación trágica con el padre»[55].

Si la controvertida *Paradiso* ya fue considerada en su momento una novela peligrosa y sorteó con dificultad desaparecer de las librerías, *Fragmentos a su imán* ofrecía con su ambivalente paisaje espiritual un peligro doble: la fascinación de dos abismos. En un extremo, el de esos «temas del existencialismo» que manejaba Lezama; en el otro, el de la tentación paradisíaca, el ofrecimiento de un mundo deseable que es expresión de una frustración que a la vez formula un veredicto contra el entorno que la produce. La dialéctica del libro, que arranca de una circunstancia histórica precisa y contrapone a un hoy inhóspito y desencantado el ayer de una utopía que no llegó a realizarse, llevaba implícita una condena del entorno mucho más audaz que la que pudo verse en la novela, y en la que tanto el pensamiento como las formas reflejan —todo lo simbólica u *oblicuamente* que se quiera, como corresponde al lezámico modo— una percepción de la realidad que se aparta drásticamente de la sustentada por la ortodoxia ideológica y literaria de su época. Cifrando así los contenidos políticos de su poesía, el autor ofrecía como mensaje final un *No era esto* dirigido a sus contemporáneos: «Aquí llegamos, aquí no veníamos», con que desafiaba los límites de la *decibilidad* de entonces. Las equivalencias entre esos mensajes alegóricamente identificables y la realidad sociopolítica cubana de los años 70 son consecuencia ineludible de la relación entre texto y contexto que Lezama subrayó intencionadamente fechando los poemas y, con ello, contextualizando elusiva pero hábilmente el supuesto código abstracto, atemporal y deshistorizado que la lectura oficial les adjudicó como cobertura autoprotectora inicial.

«¿Qué misión le confiere usted a la literatura?», le preguntaron a Lezama en aquella encuesta de 1969. Respondió: «Nunca un sentido directo o inmediato de catequesis, pues nadie ve porque se le indique en la dirección del índice, sino cuando

---

caminando por una hoja de lechuga: «Decimos galeras de seda/ y cerramos los ojos./ La reminiscencia milenaria/ mueve de nuevo la sierpe.// Vean la cochinilla caminando la lechuga».

[55] Vitier, 1977, 7.

se nos caen las escamas de los párpados»[56]. «El ojo que no quiere ver» y «El pez y los ojos» (donde «el ojo y la mano para la escama/ burlan la prisión que los fija») se titulan otros de sus *Fragmentos a su imán*. Con este libro no hizo más que seguir fiel a ese método y a su antigua creencia en el poder de «la poesía que estructura la marcha de la imaginación como historia, la imaginación encarnando en otra clase de actos y de hechos». Su mensaje no exhortaba a la acción tampoco aquí, pero activaba ese mismo poder subversivo de «la imaginación que realiza su labor más legítima» que sostuvo su obra desde siempre, porque «ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia ha dejado de partir de una imagen»[57].

Esa no tan nueva cosmovisión y los recursos expresivos de que se valió en su última plasmación poética introducen una dinámica imprevista en la poesía cubana de su tiempo, un discurso introspectivo, desgarradamente personal, distinto tanto del trascendentalismo de la generación de los 50 como del coloquialismo que lo seguiría, que adelanta de algún modo el de los escritores cubanos que en los años 80 marcan el tránsito hacia la llamada «poesía postconversacional». Sus mensajes alegóricos, por otra parte, invitan a revertir el mecanicismo que excluye del Corpus literario «De la Revolución» muchas obras que, como *Fragmentos a su imán*, son parte inseparable de ese corpus, porque sus elementos temáticos remiten a situaciones, personajes y ambientes coetáneos que el lector percibe como inequívocamente «revolucionarios», aunque desde una perspectiva que no es la habitual de aquellos años, digamos a la vez *desde dentro* y *contra*. Son cuestiones que invitan también, en fin, a releer la obra de Lezama sin tomar por irrefutables las lecturas de otros o los vaivenes canónicos de los imaginarios de la política, para los que la negación de evidencias en el entendimiento con el pasado no debería ser un modo rentable de conquistar el futuro.

REMEDIOS MATAIX
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Bibliografía.

Arcos, Jorge Luis. (1994) *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas.

Arrufat, Antón (1994) *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana, Unión.

Ávila, Leopoldo (1968a) «Sobre algunas corrientes de la crítica y la cultura en Cuba», en *Verde Olivo*, núm. 47.

____ (1968b) «El pueblo es el forjador, defensor y sostén de la cultura», en *Verde Olivo*, núm. 48.

[56] Véase «Literatura y Revolución», entrevista cit., pág. 133.
[57] Cfr. Lezama, «Las imágenes posibles», en *Orígenes*, núm. 5 (1948), págs. 3-13.

Bejel, Emilio (1981) «Entrevista a Cintio Vitier», en *Areíto*, núm. 7.

Bins, Niall (1997) «Entrevista con Gastón Baquero», *Barataria. Pliegos de la Ínsula*, núm. 4.

Casal, Lourdes (comp.). (1980) *El caso Padilla: documentos*, Miami, Universal.

Castro, Fidel (1971), «Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (30 de abril de 1971)», en *Casa de las Américas*, núm. 65-66.

Cristófani Barreto, Teresa, et al. (eds.). (2000) *Dossier Virgilio Piñera* (www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio), Universidade Sao Paulo.

Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), en *La Gaceta de Cuba*, núm. 90-91.

Díaz Martínez, Manuel (1997) «El Caso Padilla: crimen y castigo», *Encuentro de la cultura cubana*, núms. 4-5.

Edwards, Jorge (2004) «Cuba y nosotros», *Estudios Públicos*, núm. 96.

Fornieles, Javier (ed.). (2006) *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano, y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata.

Goytisolo, José Agustín (1978) «La espiral milagrosa», prólogo a *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen.

Gutiérrez Coto, Amauri (2005) «Más que fábulas, el pecado de los falsos mitos. Respuesta al poeta Antonio José Ponte», *Vitral*, núm. 69.

Jiménez, Vicente (2006) «Cintio Vitier y la reinvención de *Orígenes*», *Agulha. Revista de poesía*, núm. 49.

Kermode, Frank (1988) *El canon literario*, Madrid, Arco Libros.

Lazo, Raimundo (1967) *La literatura cubana. Esquema histórico (desde sus orígenes hasta 1966)*, La Habana, Editora Universitaria.

Leante, César (2002) «Nueva estratagema cultural cubana», *Revista Hispanocubana*, núm. 11.

Lezama Lima, José (1961) «García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita», en Federico García Lorca, *Conferencias y charlas*, La Habana, Ministerio de Educación.

____ (1976) «Un poeta que camina su propia circunstancia», *Revista de Occidente*, núm. 9, págs. 60-61.

____ (1977) *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra.

____ (1977) *Fragmentos a su imán*, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1981) *Imagen y posibilidad. Selección de ensayos*, ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1988a) *Confuencias. Selección de ensayos*, ed. de Abel Prieto, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1998b) *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, ed. de José Triana, Madrid, Verbum.

____ (2000) *Como las cartas no llegan...,* ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Unión.

López Lemus, Virgilio (1997) *La imagen y el cuerpo. Lezama y Sarduy*, La Habana, Letras Cubanas.

Monsiváis, Carlos (2000) «Los que llegaron a tiempo al banquete», *Revista Encuentro*, núm. 19.

Padilla, Heberto (1968) *Fuera del juego*, Miami, Ediciones Universal.

___ (1989) *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janés.

Piñera, Virgilio (1988) *Una broma colosal*, La Habana, Ediciones Unión.

Ponte, Antonio José (2004) *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla, Renacimiento.

Prats Sariol, José. (2006) «Tres para Lezama (a 30 años de aquel 9 de agosto)», *Encuentro en la Red*, 9 de agosto de 2006.

____ (2006) «Las décimas de Lezama», en *Vitral*, núm. 73.

Prieto, Abel (1983) *Nuevos críticos cubanos,* La Habana, Letras Cubanas.

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

Salgado, César (1997) «Las mutaciones del escándalo: *Paradiso* hoy», *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 4-5.

Salvat Ferre, Ricardo (2004) «Entrevista a José Triana», *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 41, 39

Santí, Enrico Mario (1984) «*Oppiano Licario*, la poética del fragmento» en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, vol.II.

Torriente, Loló de la. (1977) «Epitafio para un poeta (10 de agosto de 1976)», en *Cuadernos Americanos*, núm. 211.

Vitier, Cintio (1968) *Prosas leves*, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1975) *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, México, Siglo XXI Editores.

____ (1977) «Nueva lectura de Lezama», Introducción a *Fragmentos a su imán*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

VV.AA. (1969) «Literatura y Revolución», en *Casa de las Américas*, núm. 51-52.