

José Lezama Lima

Diálogos del fanatismo

(Una entrevista con Jean Michel Fossey)



José Lezama Lima

Fue en enero de 1968 que la poetisa cubana Excilia Saldaña me llevó por primera vez a casa de José Lezama Lima. Me parece que ha sido ayer que él me confesó: "He sido un solitario que cultiva el diálogo con fanatismo. Creo en la intercomunicación de la substancia pero soy un solitario. Creo en la verdad y en el canto coral pero seguiré siendo un solitario. Participo, converso, me paro en la esquina y miro en torno, pero sigo siendo un solitario. Creo que la compañía robustece la soledad pero creo también que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en el muro". Me impresionó más que cualquier otro escritor. Tenía la sensación de vivir momentos importantísimos de mi existencia. De hecho recordé muchas veces este primer encuentro y los dos que le sucedieron y cuya consecuencia es la siguiente entrevista. Sé que todos los que han tenido la suerte de conocerlo alguna vez han sido de idéntica manera marcados por él. Basta con leer el artículo que le consagró Mario Vargas Llosa en Siempre: "Hombre muy cordial, prodigiosamente culto, conservador fascinante mientras el asma no le guillotina la voz, enormemente ancho y risueño, parece difícil aceptar que este gran conocedor de la literatura y de la historia universales, que habla con la misma versación picaresca de los postres bretones, de las modas femeninas

victorianas o de la arquitectura vienesa, no ha salido de Cuba sino dos veces en su vida, y ambas por brevísimo tiempo: una a México y otra a Jamaica (uno de sus más hermosos poemas 'Para llegar a Montego Bay' refiere esta última experiencia como una proeza mítica, no menos sobrenatural y fastuosa que el retorno de Ulises a Itaca)".

Como Lezama, Excilia Saldaña era asmática. Coincidencia, es otro asmático el poeta salvadoreño Roberto Armijo, quien me trajo la noticia de que se había muerto el autor de Paradiso. Pero ¿es que, de verdad, ha muerto? Escuchémoslo: "Yo mismo soy el asma, porque a la disnea de la enfermedad he sumado también la disnea de la inmovilidad. Aquí estoy en mi sillón, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince. Son ya pocos los años que me quedan para sentir el terrible encontronazo del más allá. Pero a todo sobreviví, y he de sobrevivir también a la muerte. Heidegger sostiene que el hombre es un ser para la muerte; todo poeta, sin embargo, crea en la resurrección, entona ante la muerte un hurra victorioso. Y si alguno piensa que exagero, quedará preso de los desastres, del demonio y de los círculos infernales".

Barcelona 25-8-1976



PORTOCARRERO
68



"Al llegar la poesía a su identidad, espejo y médula de sauco, abre sus cien puertas." José Lezama Lima nació en La Habana el 19 de diciembre de 1910. Su obra, además de la poesía comprende el cuento, el ensayo y la novela. Fundador de las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1934-1944) y *Orígenes* (1944-1956), núcleo en torno al que giran los poetas cubanos más trascendentales y de la tercera generación republicana. "En el hábito que recibe el hombre está el espejo de lo estelar y, en las palabras que devuelve, la inauguración de la arcilla en lluvias." Ha publicado: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960) y *Poesía completa* (1970), *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), *Anécdota del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Antología de la poesía cubana* (hasta el siglo XIX, 3 tomos, 1965) y *La Cantidad hechizada* (1970), ensayo; *Paradiso*, novela traducida a varios idiomas. En 1966, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba publicó, con un ensayo preliminar del poeta Armando Álvarez Bravo, *Orbita de Lezama Lima* y en 1971 una recopilación de textos sobre su obra fue dada a conocer por la Casa de las Américas en su serie "Valoración Múltiple".

—Sabemos que usted conoció y fue amigo de tres de los más grandes poetas españoles de este siglo: Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Federico García Lorca. ¿Cuál es la imagen más precisa que recuerda de cada uno de ellos?

—Conocí a García Lorca en el Bufete de Emilio Roig, donde se celebraba una exposición que una institución cultural cubana se había negado a ofrecer por estimar que abundaba en excesos sensuales. Recuerdo que estaban allí Porfirio Barba Jacob y Luis Cardoza y Aragón. Hablaban entre ellos con mucha animación, y yo con otros alumnos universitarios que éramos un tanto adolescentes asombrados permanecimos retraídos. A Cernuda lo conocí cuando estuvo en La Habana. Oí las conferencias que dio en el Ateneo y la Universidad. Me visitó en mi casa. Era un hombre difícil pero si uno llegaba a ser su amigo se sentía acogido con una cordialidad fina y depuradísima. Al que mejor conocí de los tres fue a Juan Ramón Jiménez. Con él conversaba con frecuencia. No le gustaba recibir nada más que una persona a la vez. Recuerdo que cuando concertábamos una cita siempre me decía: "No venga con nadie más". Como es sabido, parte de nuestras conversaciones están recogidas en mi *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. En ocasiones he evocado su visita y su recuerdo. Lorca nos causaba siempre la

impresión de lo inapresable, como el dragón para los chinos. Gemía, cantaba y sonreía al unísono. Cernuda causaba la impresión de la severidad y de lo justiciero. Juan Ramón Jiménez recordaba los grandes momentos de España, los comensales a un banquete en la casa del Greco.

—¿Qué significó para usted participar como estudiante universitario en la protesta de septiembre de 1930 contra la dictadura de Gerardo Machado?

—Venía a significar para mí la participación histórica, porque de esa manera yo salía de lo placentario familiar a enfrentarme con lo coral histórico. Por eso en mi novela *Paradiso*, en la manifestación estudiantil, se verifica el total encuentro de Fronesís, Foción y Cemí. Ese hecho histórico está enmarcado en mi imaginación con el nacimiento de la amistad. El hecho por el cual tres adolescentes coinciden en una manifestación, marca ya por sí mismo el nacimiento de la novela. Buscando equivalencias podría decir que la realidad de ese hecho histórico engendra una realidad imago.

—¿Cuándo sintió por primera vez la necesidad de escribir y por qué ha escogido la literatura a lo largo de su vida como vehículo expresivo?

—Empecé a escribir desde muy joven. A los 17 años ya escribía. Algunos de esos poemas se publicaron en la Antología que hizo Juan Ramón Jiménez. El asma me llevó a excesos de lectura. Mi madre me regaló *El Quijote*, y en mi casa se hablaba constantemente de los emigrados revolucionarios de la época de José Martí. De niño leí mucho a Alejandro Dumas padre, y yo creo que eso contribuyó a la formación de mi concepto de la imagen como historia. Todos estos antecedentes hacían que en mi casa y en mi formación gravitara la figura de José Martí. Mi enfermedad me hacía contemplativo, y eso daba lugar a que viera en la literatura una totalidad donde el hombre pudiera expresarse a cabalidad. Además, la justificación del tiempo, que sentía como vaciedad y muerte. Expresarme, escribir, era la única manera que tenía de vencer la muerte. Me servía de ejemplo el cumplimiento de su destino y de su vocación, que a mi lado verificaba mi madre. Yo quería tener una vocación como ella había tenido la suya. Una entrega, un renunciamiento vocacional que resurgía en el sutil tejido familiar. La vocación era para mí materia de fe.

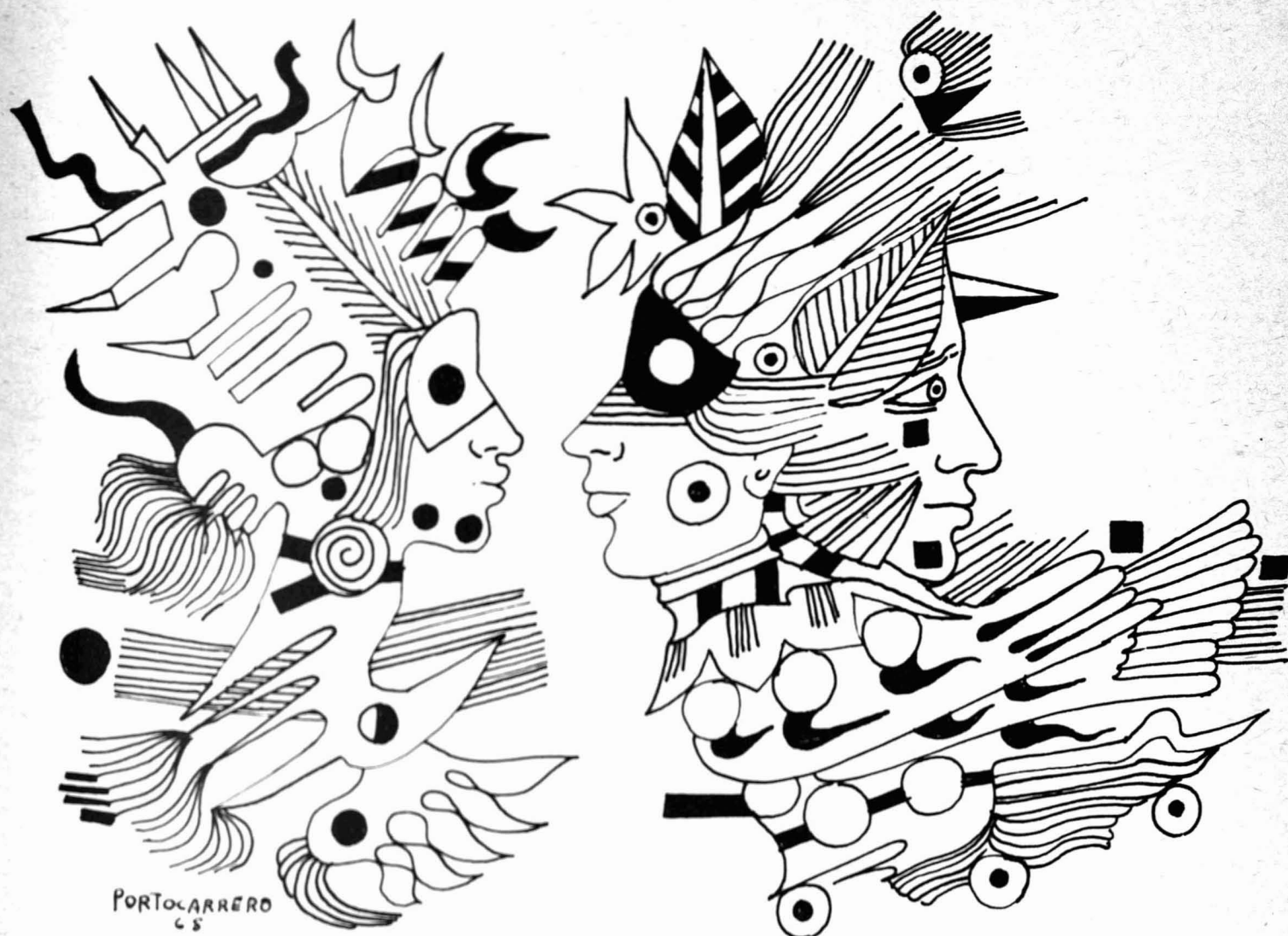
—De su infancia, ¿qué señalaría como determinante para la formación de su personalidad?

—Ya lo he dicho en la pregunta anterior: Martí fue predominante como lo fueron la muerte de mi padre y la presencia de mi madre. La muerte a nuestro lado, como "anáké" comunicándonos en terrible sentido; por otra parte el abandonarse a su vocación.

—Usted dirigió sucesivamente tres revistas literarias antes de fundar —junto con Rodríguez Feo— *Orígenes* que llegó a ser la revista más importante del idioma. ¿Podría decirme lo que sacó usted de

Del número 2 de *Enlace* dedicado a Lezama.

(Recientemente la Dirección General de Difusión Cultural ha publicado, en los cuadernos *Material de Lectura*, una breve antología de Lezama Lima recopilada y presentada por David Huerta. N. de la R.)



esta experiencia y cuál es, a su juicio, el aporte fundamental de este grupo, de esta revista, al acontecer cultural cubano?

—*Orígenes*, a mi modo de ver, resolvió un criterio de selección cubano-hispano-americano, y lo que se hacía en el momento ese en el mundo. Llegamos a publicar un capítulo de *Las Memorias* de Santayana, que sigue inédito en inglés, la primera traducción de los *Cuartetos* de Eliot, los *Poemas* de Williamson, algunos textos de Macedonio Fernández, un cuento de Albert Camus, y los cinco primeros capítulos de *Paradiso*. Sumaba varias generaciones. La revista despertó una enorme curiosidad y simpatía en el extranjero. Esta frase de que “era la mejor revista del idioma” es de Octavio Paz. Creo que en general toda experiencia de revista parte de ahí. Roberto Fernández Retamar que ahora dirige la revista *Casa de las Américas*, desde muchacho estuvo en *Orígenes* y desde luego vio muy de cerca lo que es un taller de tipo renacentista, creando en una gran casa, animado por músicos, dibujantes, poetas, tocadores de órgano... De tal manera que cuando un número salía, parecía la vecinería de un barrio cuando sale el pan, en la fiesta de la mañana, con esa alegría que percibimos también en los coros de catedral cuando todos los barrios, todos los oficios, concu-

ren al misterio de la alabanza. *Orígenes*, creo haberlo dicho ya, fue un producto de la amistad: coincidimos Portocarrero, Mariano, Lozano, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith, el padre Angel Gaztelu y José Rodríguez Feo. Ya teníamos experiencias anteriores, el haber hecho antes otras revistas: *Verbum*, *Espuela de Plata* y *Nadie Parecía* donde se iba mostrando un estado de sensibilidad. Mientras se hacía la revista *Orígenes* yo iba haciendo mis ganancias de estilo para llevar la poesía a la novela, sirviéndome también de espacio intermedio del ensayo. La revista por su misma índole y desarrollo me dio una perspectiva de universalidad. Mis primeras revistas fueron una toma de posesión poética. Ya en *Orígenes* sentí la necesidad de llegar hasta la novela. En el modo como se trabajaba en la revista, nuestras reuniones, nuestras fiestas, nuestras comidas, y cómo ésa se iba emparentando por el espíritu, forma ya parte de una novela y de la historia de la ciudad. Llegamos a unirnos en tal forma que por el espíritu fuimos a la sangre y nuestras vidas están vinculadas con relación de parentesco a la fecha de aparición de esa revista. Su aporte fundamental fue la preocupación de lo cubano y su expresión en la poesía como se puede ver en la obra magistral de Cintio Vitier, sobre lo cubano en nuestra poesía, y al

mismo tiempo la preocupación porque esa expresión cubana llegara a ser universal, pudiera interesar a todos los hombres. No digo que en otros momentos no se buscara idéntica finalidad histórica, pero en *Orígenes* se subrayó lo cubano y lo universal, no tan sólo como propósito cubano sino que se estableció una intercorrelación que iba incesantemente de una nutrición universal a volcarse sobre lo cubano, engendrando una manifestación literaria que pudiera interesar a todos.

—*¿La poesía resulta para usted inseparable del libro-objeto?*

—He hablado de poesía, de poema y de poeta. En las eras imaginarias, por ejemplo: período carolingio, los cruzados, época de gran poesía, de leyendas, la poesía no cuajó en libro alguno. La poesía preexiste a su redacción. Cuando coinciden las eras imaginarias, construcción de las grandes catedrales, con el poema, estamos en los momentos de la gran poesía. La poesía es como el aire, toca al hombre y lo define, le da figura y contorno pero el aire es inapresable. Uno de los milagros de la poesía es que toca al fuego y es al mismo tiempo el fuego transfigurado. Esto no lo debe olvidar nunca el poeta.

—*Usted ha formulado una concepción de la poesía, un sistema poético. ¿Podría precisar cuál es la*

esencia de dicho sistema que encierra dentro de sus límites?

—En numerosos ensayos que aparecen en la primera parte de mi libro *La cantidad hechizada* he procurado esbozar una concepción total de la vida partiendo de la poesía, tomando como fundamento la frase de Tertuliano "Es cierto porque es imposible". Aliados la metáfora, la imagen, el poema y la poesía intentan ese imposible. La metáfora con su parentesco en la infinitud logra las más sorprendentes aproximaciones. La imagen une lo telúrico con lo estelar, y es el centro de la esfera.

—*¿Considera positiva la difusión de la poesía a través de los medios masivos de comunicación?*

—Una obra de calidad ejerce su influencia sobre los mejores espíritus y a través del tiempo. No creo que la verdadera cultura tenga nada que ver con los medios masivos de comunicación. Al utilizarse estos medios, la esencia misma de la poesía queda invalidada. Somos de opinión que la cultura cubana desde el Padre Caballero hasta José Martí ha surgido de una irradiación minorista. La obra de Martí está en nuestra fundamentación. El pueblo debe asimilar la irradiación de esos hombres excepcionales en toda su pureza.

—*¿Cree que a más de doce años de Revolución se puede hablar de una nueva poesía cubana con características propias?*

—Si estudiamos la poesía cubana desde el "*Espejo de Paciencia*" hasta nuestros días, nos encontramos con que la poesía cubana ofrece signos característicos. No un fragmento, no una sola generación, sino la totalidad continua de la misma. Es, para usar la expresión de Montaigne, ondulante y diversa. No se fija en señales o signos exteriores. El signo de las generaciones fructuosas es una ruptura exterior y una continuidad que retoma la tradición, la reanima y la hace de nuevo germinativa.

—*¿Cómo se explica el apogeo que, desde hace algunos años, goza la literatura latinoamericana en Europa y particularmente en Francia?*

—Es innegable que la novela americana con Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, etc., muestra una preocupación de lenguaje, de motivaciones que vienen tal vez de lo que pudiéramos considerar como el primer momento de esclarecimiento de lo americano. Sus mitos, una profundidad en sus puntos de vista, una asimilación de lo europeo más reposada y cabal, hacen que el hombre de cualquier latitud no vea una diferenciación localista en el producto literario que ofrecen. Un intercambio rápido y vivaz entre todos los países del mundo facilita la comprensión. Por ejemplo, *Rayuela* se desenvuelve parte en París, parte en América, pero es indudable que la raíz está en lo americano. La novela americana anterior subrayaba la diferenciación. Lo que ahora hacen los novelistas americanos es un contrapunto, que parte de muy variadas fuentes. Al hacerse más rica y variada la asimilación,





más completa y diversa, ofrece un material más fascinante.

—Existe toda una generación de escritores nacidos en la Revolución cubana, pero ¿hasta qué punto existe una generación hegemónica de escritores, hasta qué punto existe una literatura de la Revolución y, en su concepto —por supuesto, divorciándonos de falsos esquematismos incompatibles con la labor creadora— cómo debe ser ésta?

—Siempre he sido una persona que no ha aceptado el tema de las generaciones. Creo que la negación de las generaciones no es la negación de lo histórico. A mi manera de ver el concepto de generaciones surgió un poco del resentimiento de Schlegel frente a Goethe. Cuando Goethe ya estaba en la madurez de su genio, dominando a Europa con su espíritu creador y su inteligencia soberana, Schlegel, que era un hombre muy resentido, intentó levantar el mito de Novalis frente al de Goethe. Goethe era lo viejo, Novalis lo nuevo. Goethe era lo ya hecho, Novalis lo que se iba a hacer. Goethe era un hombre viejo, Novalis era un hombre joven. Pero en realidad, al paso del tiempo hemos visto que ese fue uno de los errores de Schlegel en el alto romanticismo alemán, o sea llevar a Novalis a trabajar en la dimensión de Goethe. Repito que el concepto generacional es un concepto que brota un poco del resentimiento, del rencor. Para aclarar más mis ideas, ¿quién es el que engendró en Alemania el concepto generacional? Goethe. ¿Quién es el que engendra en Francia el concepto generacional? Víctor Hugo. Son estas

figuras desmesuradas las que engendran estas reacciones, esas manifestaciones de lo histórico. Así, si pensamos en el arco voltaico descrito desde Hugo hasta Rimbaud, desde que Hugo llama a Rimbaud “niño sublime” y Rimbaud a Hugo “viejo chocho”, nos damos cuenta que es nada más la integración en la poesía francesa de un concepto proyectado en el tiempo: no una crítica al pasado, no una cosa vuelta sobre el pasado, sino una proyección en el tiempo. En ese sentido, sí acepto lo generacional, es decir, la búsqueda porvenirista, no el resentimiento, el rencor hacia atrás. Creo que en Cuba ha habido una sola generación que haya sido creadora, que es la de José Martí. Después de Martí, los que seguimos trabajando en la cultura, buscamos una posibilidad en el porvenir. Pero me parece ilusorio fragmentar la historia de nuestra cultura en generaciones. Por ejemplo, usted me habla de la generación de la Revolución. Y bien, en ésta, sus figuras más representativas por su obra ya realizada se encontraban en *Orígenes*. Todos estos poetas que después ocuparon lugares distinguidos y de calidad en las filas de la Revolución se dieron a conocer en *Orígenes*. Le voy a citar nada más que algunos ejemplos: los casos de Fayad Jamis, Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes, Pedro de Oras, Pablo Armando Fernández, etc., todos ellos se dieron a conocer en *Orígenes*. ¿Por qué? Porque cuando hacíamos *Orígenes* tratábamos ya de vulnerar, de reaccionar un poco contra ese criterio generacional. Y más de una vez afirmé que *Orígenes* no



era una generación sino un estado poético que podía abarcar varias generaciones. Es la vuelta a los orígenes. Como decía Nietzsche "el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos". Ahí está verdaderamente lo germinativo, lo que es creador. Y a medida que pasa más el tiempo, creo cada vez menos en el tema generacional. Hace cien años hubo una reacción contra Víctor Hugo. "Cultivaba la elocuencia, se perdía en apóstrofes infinitos, coqueteaba con las multitudes y platicaba con Dios", dice Valéry. Uno percibe la huella de Hugo en muchos de los poemas de Rimbaud y Breton lo cita como uno de sus precursores.

—He notado en la literatura cubana actual una voluntad de integración con relación a la realidad circundante. ¿Responde esto a una verdadera necesidad o por el contrario es parte de una tácita autocensura que se impone el escritor? Y si esto último fuera cierto, ¿cree usted que esta actitud es indispensable?

—Tal relación con la realidad circundante creo que ha existido siempre. El problema es de formas. Unas veces ha existido en una forma más inmediata o esclavizadora y otras se ha buscado esa integración en una forma más problemática, más misteriosa. La relación de Martí en su diario, cuando desembarca, es una dimensión casi egipcia. Al final del diario pide leche, pide higos... Parece que estamos leyendo el *Libro de los Muertos*. Hay una relación casi terrible con sus circunstancias profundas. Hay también en esa voluntad de integración —según se plantea— algo de una manifestación de autocensura. Y como en toda autocensura interviene el resentimiento que se impone el creador. Desde luego, yo creo que ningún verdadero creador debe imponerse una autocensura. Si toda censura de fuera es molesta, una censura del creador me parece todavía más desdeñable o inadmisibile. No creo que sea insuperable, por el convencimiento de ver la historia de una forma germinante, creadora. No creo que en la historia haya nada indispensable ni insuperable. Toda respiración del hombre dejará su huella, su configuración. Recuerdo la frase de Nietzsche "Donde quiera que haya una piedra habrá una imagen". Y hay otra frase de un gran músico francés que decía: "El artista no tienen por qué conocer directamente la historia universal, sino la historia del viento entero que le repite la historia universal".

—¿Reconoce usted en su obra puntos directos de enlace con su novela *Paradiso*?

—No lo puedo negar. Para llegar a mi novela hubo necesidad de escribir mis ensayos y de escribir mis poemas. Yo dije varias veces que cuando me sentía claro escribía prosa y cuando me sentía oscuro escribía poesía. Es decir, mi trabajo oscuro es la poesía y mi trabajo de evidencia buscando lo central, lo más meridiano que podía configurar en

mis ensayos tiene como consecuencia la perspectiva de *Paradiso*. Al llegar a mis cuarenta años me di cuenta de que mis lecturas, mis estudios, mis meditaciones, mis experiencias me comunicaban un "logos", un sentido que se iba hacia alguna parte, y entonces había un poco lo que La Fontaine considera que debe ser la cultura del poeta "l'amateur de toutes choses". A La Fontaine le gustaba llamarse "Poliphile" porque creía que el poeta debía ser de mucha curiosidad. Y así fue. Lo mismo leía un libro sobre jardinería, un libro sobre cocina medieval que un libro sobre las relaciones bancarias de la Casa de Aragón. En fin, las más disímiles lecturas. Y observé, al llegar a mi posible madurez (porque siempre la madurez es una posibilidad, no una realización) que todo aquello tenía un sentido. Entonces se me ocurrió hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso, ¿qué es lo que merece la pena intentar? Lo que tenemos que intentar es eso, lo imposible. Y el sistema poético del mundo, que a muchos le parecería una locura, una flecha al aire, continúa, estableciendo sus coordenadas en *Paradiso*. Podríamos decir que el sistema poético culmina en la última parte de *Paradiso*, cuando Oppiano Licario pone en movimiento sus inmensas coordenadas para que, cuando él esté muerto, Cemí se vea obligado a ir a la funeraria. Entonces, pues, él buscó una calleja donde coinciden la inauguración de una funeraria llena de luces de arriba abajo, la insistencia eterna de un ti vivo, la musiquilla aquella que se reintegró, que se reitera como la gota de la eternidad, como la espera del infierno, como las condenaciones del infierno esperan, la infinitud de la espera y luego lejanía, lo que yo llamo la ciudad tibetana, la casa que parece que está construida por un arquitecto enloquecido, que también he llamado la sobrenaturalidad. Al llegar Cemí a las luces de la funeraria se detiene asombrado de la violencia de aquel chorro de luz en la noche, comienza a penetrar en la calleja donde el ti vivo eternaliza su caminata por aquellas avenidas que parecen los ríos de *Paradiso*. Entonces a la lejanía se ve la casa infinitamente vertical, la casa babélica, la casa tibetana, la casa de estalactitas, donde vuelve a realizarse el afán de la sabiduría de la cultura china, el afán de los taoístas, de las culturas de las estalactitas, tal como se ven en la cultura china, donde en ciertos meses de hibernación, el emperador tiene que irse a las grutas para chupar las estalactitas, que es uno de los símbolos más profundos de la eternidad encontrados por el hombre. Mi obra se puede considerar como una penetración en mi oscuro. Entonces, al llegar a la madurez, Tebas abre sus cien puertas: el palacio de las ventanas verdes consigue su luz, y comenzamos a conversar en la Catedral de La Habana. Todo va convergiendo en lo oscuro. Toda mi obra se resuelve en el último acto.