

CAPITOLO 18

Dall'oscurità alla luce:
il barocco americano e Lezama Lima

Francesco Varanini, Elisa Carolina Vian

Docutextos

1. NÁJERA F., «Mitología y orfismo en *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima», *La Tatuana. Revista de literatura, cultura y arte latinoamericano y peninsular*, n. 3, University of Alabama, 2009, in <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/indice3.html>

Mitología y orfismo en *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima

Francisco Nájera. City College of New York city

per visibilia ad invisibilia

(Romanos I, 20)

Adentrarse en la poesía de José Lezama Lima es perderse en una selva enmarañada y oscura en la que la realidad es percibida como a través de un cristal opaco que sólo nos permite adivinar la monstruosa densidad que tras él existe. Es como perderse en un extraño mundo en donde todo es y al mismo tiempo no es y, por lo mismo, apunta hacia un más allá inalcanzable en donde la ausencia da forma a una poesía que, toda resistencia, busca revelar la Presencia; en la que la huella dejada en el agua puede ser, y es tal vez, la más perfecta señal del misterio en el que el poeta busca penetrar. Porque la poesía de Lezama Lima busca ser, ante todo, revelación, demostración, no por absurda menos exacta, del misterio de lo que constituye lo Real.

La poesía es el reto de la realidad absoluta. Ese reto nos conmueve, le da una fascinación distinta a las cosas, nos enamora de la belleza del ser, pero a ninguna de estas sustancias debemos responder como ante realidades con las cuales podemos dialogar.¹

Como para los griegos primitivos, para quienes la otredad absoluta de lo Sagrado lo hacía monstruoso, para Lezama Lima la esencia de la realidad, al ser poética, es sagrada, es decir, es monstruosa. Y por ser poética la esencia de la realidad, “[l]a poesía se convierte en el vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, de la cultura y la experiencia religiosa.”²

Pero lo misterioso es resistente, se niega a ser revelado, y el poeta se ve forzado a usar un lenguaje oracular, y por lo tanto oscuro, que apunta hacia el misterio y nos imanta de él, ofreciéndonos tal vez de este modo la única posibilidad para nosotros de llegar a participar de él, pero en el que lo indescifrable permanece

en lo que es oscuridad y desconocimiento. “El juglar hermético sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales’, recuerda Lezama... Es obvio que su hermetismo se inscribe en este contexto...”³

Es ésta una de las razones por las que desde su primer poema publicado, *Muerte de Narciso* (1937), Lezama Lima ha hecho uso del mito y de la alegoría, formas literarias asociadas con lo religioso, que le permiten que una cosa represente, o que se transforme en, otra y, así, “mediante metáforas consecutivas expone un sentido recto y otro figurado o prefigurado, a fin de explicar y explicarse lo que está del otro lado.”⁴ Cintio Vitier, a quien pertenecen estas palabras, continúa más adelante: “Historietas, fábulas, símbolos hundidos en la naturaleza, que van desprendiendo, por frotamiento y rotación, significados de otro modo inalcanzables.”⁵ Con lo que indica que el material mítico literario del cual se apropia Lezama Lima para establecer el referente de algunos de sus poemas, funciona como máscara o imagen de una realidad que, por su propia naturaleza, ha de permanecer escondida e irrevelable.

El método del poeta es así parecido al que se sigue en ceremonias mágicas y/o religiosas, en las que los gestos del oficiante encarnan, y a la vez enmascaran, la experiencia de lo sagrado. Los gestos son mediadores que muestran, sin explicar su sentido, y que de esta manera permiten a los participantes entrever el horror que es lo Intangible, es decir, lo radicalmente Otro. Desde el punto de vista de la crítica literaria, Northrop Frye ha tratado de explicar esta relación entre la poesía moderna y las ceremonias religiosas al escribir: “Hay, por lo tanto, una analogía entre la materia del poeta y esas acciones significativas en las que los hombres participan... acciones a las que llamamos ritual.”⁶

Muchas de estas ideas han sido expresadas por Lezama Lima no sólo en sus poemas sino en sus ensayos, y han llegado a él gracias a su interés por las religiones pre- socráticas, aquellas en las que los griegos, haciendo uso a menudo de ideas desarrolladas por las culturas del Medio Oriente, empezaron a plasmar su visión, tan particular, del mundo. Algunas de estas creencias son las que siglos más tarde fueron apropiadas y reinterpretadas por los Primeros Padres de la Iglesia para expresar o explicar, los misterios de un apenas naciente cristianismo. De estas religiones hay una visión con la que Lezama Lima se identifica plenamente, no como religión, sino como interpretación teogónica y escatológica del mundo. Se trata del Orfismo.

A grandes rasgos el Orfismo puede describirse como la espiritualización de las creencias y ritos dionisiacos. La doctrina cardinal de ambas religiones es la creencia de que a los seres humanos les ha sido dada la posibilidad de experimentar el estado divino, aunque los métodos para alcanzarlo sean radicalmente distintos.

Orfeo reemplazó el éxtasis emocional que había sido engendrado en los *thiasos* [seguidores de Diosnisis] a través de la realización de la unidad con las energías dinámicas de vidas violentas, por el éxtasis del aspirante, logrado por medio de largas disciplinas y purificaciones...⁷

Es importante recalcar que algunos escritores ven estos rituales como derivados de los egipcios de Isis y Osiris. Heródoto es uno de ellos: “Los ritos Orficos y

Báquicos y los ritos egipcios son idénticos o análogos.”⁸ Y aunque otros estudiosos creen que se trata de creencias que concordaron en ciertos aspectos por venir de una fuente común (“parece razonable más bien, considerar dos cultos que, después de todo, eran bastante divergentes, como provenientes de una sola fuente primitiva”⁹), existen entre las creencias griegas, egipcias y otras aún anteriores, suficientes elementos en común para aceptar que partes de una puedan ser interpretadas, o expresadas, en terminos de las otras.

Un elemento importante del culto dionisiaco, que fue absorbido por el Orfismo, es el del renacimiento del alma como parte del proceso de purificación de la misma. “Este proceso incluía un viaje a través de muchas vidas, a través de todas las ‘desapariciones y renacimientos y sufrimientos y recorridos’ atribuidos a Dionisios,”¹⁰ dice Levy, y agrega, “[l]a doctrina tiene un color Oriental, casi Indio, y puede ser muy bien que Orfeo haya incorporado una simbología extranjera, por ejemplo en su Rueda de Vidas y Muertes...”¹¹

Otro aspecto de Orfeo que es importante recordar es su carácter de poeta. “Siempre hay en él un cierto aire de lejanía, no sólo la del artista autosuficiente que está, y debe estar, siempre solo.”¹² Se trata también de que es,

como músico mágico, con poder sobre todas las cosas naturales, salvajes y no domesticadas que Orfeo aparece. Este concepto pasó naturalmente al arte cristiano, y es interesante observar al músico mágico transformarse gradualmente en el Buen Pastor.¹³

Con este comentario, volviendo ahora al poeta cubano, llegamos a otro elemento central de su cosmología, el cristianismo. Hay que recordar , sin embargo, que él está más cerca de Tertuliano que de Agustín o Tomás de Aquino, más cerca del *credo quia absurdum* del primero que del aristotelismo cristianizado del último.

Esta mezcla de creencias, orfismo y cristianismo, no es sorprendente, ya que también algunos de los Primeros Padres de la Iglesia vieron en Orfeo una especie de anuncio pagano de la figura del Cristo, y algunas de esas creencias, comunes como ya vimos en toda el area de Grecia, Creta, Rodas, Egipto y todo el cercano Oriente, llegaron a formar parte, aunque con nuevos significados, del cristianismo. O, como lo describe A. Powell Davies, estudioso de las religiones de esta región: “Durante los primeros siglos de su desarrollo, el cristianismo se compone en mucho de elementos absorbidos de las religiones paganas del área del Mediterráneo.”¹⁴

Todo este mundo místico-religioso ha sido fundamental en la elaboración de la cosmovisión de Lezama Lima. El, que “quiere vivir el *absoluto* de la poesía, de la realidad trastocada en poesía,”¹⁵ ha hecho de ella un método de conocimiento oracular, oscuro, al cual se llega a base de fe, y no de razón.

La sustancia poética, en suma, no está en las voces del mundo aparential..., pero tampoco en sus configuraciones intelectuales... Está en ese “extraño silbo” que en medio o detrás de las voces se detiene y nos detiene...¹⁶

Lo absoluto, para él, es siempre lo otro, lo inalcanzable, a lo que aspira el ser mortal, y que sólo puede vislumbrar, según sus propias palabras, de una manera

“oblicua”, indirecta, incomprensible, a través de “una razón de las imágenes ‘que la razón no conoce.’”¹⁷

Estas ideas aparecen ya en *Muerte de Narciso*, aunque no haya sido sino con su obra posterior que se hayan hecho claros la dirección y el sentido hacia los que la obra de Lezama Lima apuntaba.

Muerte de Narciso, como lo expresa su título, es una interpretación del mito griego, pero al mismo tiempo, es algo más que eso. Se trata de una teogonía que haciendo uso de elementos místico-religiosos ya existentes, los integra y los transforma en una visión poética, nueva, del mundo.

El poema se inicia con los ya tan citados versos- Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo envolviendo los labios que pasaban entre labios y vuelos desligados.¹⁸

Esta imagen de un tiempo siendo tejido, y que se da entre dos estados opuestos – “labios que pasaban” y “labios y vuelos desligados”- parecería apuntar hacia un mito de creación a partir de la palabra. Esta idea es justificada por los versos que siguen y que concluyen de la siguiente manera:

Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol enterrando firme oído en la seda del estanque. (654)

La referencia a Dánae, a primera vista tan sorprendente, se podría justificar por ser esta figura una de las encarnaciones de la Diosa-Madre, origen y fuente de todo lo creado. Esto se hace claro en una de las versiones de su leyenda. En ésta, Dánae es aprisionada por su padre en una cámara subterránea, ya que un oráculo ha predicho que el hijo de la joven lo mataría. Hasta esa cámara llega Zeus, y en forma de lluvia de oro la posee. Dánae queda de esta forma embarazada y da a luz a Perseo.

Robert Graves, el poeta inglés especialista en mitos griegos, ve en esta historia una referencia al “matrimonio ritual del sol y la luna, del que el rey del Nuevo Año nacía.”¹⁹ Graves continua explicando: “El mito de Dánae, Perseo, y el arca parecería estar relacionado con el de Isis, Osiris, Set, y el Niño Horus.”²⁰ Este último mito, con su tema de muerte y resurrección de un joven dios, es uno de los mitos que encarnan el aspecto cíclico de la vegetación, en su relación con las estaciones. Es también un mito egipcio, lo que nos llevaría al Nilo, cuna de la civilización egipcia, y al que Lezama Lima hace referencia en el primer verso del poema.

Podemos ver aquí, a grandes rasgos, un método característico del poeta cubano al tratar con personajes mitológicos pre-existentes. En las mitologías de esa región definida como Cercano Oriente, cuya mitología tan radicalmente influyera en las ideas religiosas y filosóficas de los griegos –muchas de las ideas de Platón parecen tener un origen asiático-, los dioses representan aspectos de fuerzas naturales -vegetales o animales-, y en sus diferentes manifestaciones apuntan hacia los múltiples significados que pueden dársele a esas fuerzas. No se trata, pues, de criaturas o símbolos fijos y univalentes, se trata más bien de símbolos en flujo constante, cuyos significados cambian con las épocas del año y con los significados que tienen los otros dioses o seres con quienes se les asocian. Es

decir, son seres plurivalentes. Esto justifica los diferentes nombres e imágenes que adoptan.

Un ejemplo más cercano a nuestras experiencias lo tenemos en los distintos nombres e imágenes que adoptan la Virgen María y Jesús (descendientes directos de la Diosa Madre y el Joven Dios que Muere, aunque intrepredados a partir de las ideas que a través de siglos fueron desarrolladas por los Primeros Padres de la iglesia, a partir de las cuales se fue configurando el cristianismo) en el ritual católico. Así, Jesús Nazareno subraya diferentes aspectos de la historia y de la figura del Cristo que los que Jesús el Buen Pastor, o el Sagrado Corazón de Jesús sugieren. Y la Virgen Dolorosa nos recuerda la historia de la Redención, al que la Virgen de la Asunción no hace, necesariamente, referencia.

Una vez hemos aceptado esta plurivalencia de los seres míticos a los que Lezama Lima hace referencia, podemos ver que él, a su vez, no sólo hace uso de esa plurivalencia, sino que hace referencias que van de una mitología a otra. En esta forma Dánae, de origen griego, puede aparecer dentro de un mito de creación poético, pues uno de sus significados es el de Diosa-Madre. En esta forma, puede dar origen al tiempo en el río Nilo, ya que éste es fuente de civilizaciones y, además, porque la leyenda de Dánae está relacionada con Isis, otra Diosa-Madre, aunque en la mitología egipcia.

La visión de los orígenes y de la creación en esta especie de *summa mythologica* que Lezama Lima va desarrollando, tiene también sus orígenes en el oriente. En su libro *Ancient Egyptian Religions*, Henry Frankfort, su autor, hace muy claro que “los egipcios percibían el universo vivo como un movimiento rítmico contenido dentro de una totalidad inmutable.”²¹ Esta creencia, por supuesto, no fue exclusiva de los egipcios, y fue común a otras civilizaciones, incluso las de China.

La visión, de un mundo cambiante dentro de una totalidad inalterable, explica el énfasis en dos tipos de elementos opuestos que encontramos en el poema, los cuales aparecen consistentemente, ya sea como imágenes que se oponen –las ya citadas de los versos dos y tres-, o a través de la oposición de lo inmóvil: nieve, mármol, máscara, espejo; con lo fluido: abrir, poniente, fuga, río; oposición que en algunos momentos se resuelve dentro de la misma imagen: “fría llama”, “granizados toronjiles”, “ríos de velamen congelado”, y la magnífica “pleamar” del último verso, en la que la plenitud recobrada –lo estático- se da en lo móvil y fluido –el agua-, encarnado todo en una intemporalidad que, sin embargo, se da en el tiempo: el mar.

Pero esto es adelantarse, ya que Narciso, reinterpretado órficamente, va a ser el mediador de estas dos realidades.

La historia de Narciso, siguiendo la versión que Robert Graves ofrece, puede resumirse de la siguiente manera: Narciso, hijo de una ninfa y un dios-río, es poseedor de una belleza extraordinaria. Tiresías, el vidente, ha predicho que el joven vivirá mientras no llegue a conocerse a sí mismo. A los dieciséis años, lleno de orgullo, Narciso ha rechazado a todos los que se han enamorado de él, entre ellos Eco, la ninfa, quien al ser rechazada, muere dejando únicamente su voz.

Otro amante rechazado es Aminio, a quien Narciso envía una espada para que se suicide. Cuando éste lo hace, pide a los dioses que lo venguen. Artemisa lo escucha y condena a Narciso a enamorarse, pero a que su amor no sea nunca consumado.

Al verse un día en una fuente, Narciso extasiado ante la belleza de la imagen que percibe en el agua, no puede dejar de contemplarla. Graves explica bellamente las emociones que poseen al joven, y que podrían describir también a las que embargan al poeta lezamiano: “¿Como podría él poseer y no poseer al mismo tiempo? El dolor lo consumía y, sin embargo, se gozaba en su tormento.”²² Incapaz de sobrellevar su tormento, Narciso se suicida con una daga, y de la tierra bañada con su sangre, nace el narciso, una flor que puede ser roja o blanca. De esta flor, explica Graves, se hacía un ungüento “recomendado para las aflicciones de los oídos... y para la cura de las quemadas que produce la helada.”²³ También se llamaba narciso a una flor celeste, de tres pétalos, usada en la guirnalda de Perséfone, una figura, también de la mitología griega, que encarnaba a la diosa-madre en su aspecto negativo. Este narciso azul nacía a finales de otoño.

Además, continua Graves, la terminación *-issus*, que es de origen cretense, hace referencia a un joven dios-flor que muere anualmente, y que en otros lugares era llamado Antheus, uno de los nombres dados a Dionisios, o cual nos remitiría nuevamente a los ritos de Orfeo y al orfismo.

Dentro del poema, Lezama Lima ha hecho uso de todos los elementos mencionados por Graves –sus fuentes fueron probablemente las mismas del poeta inglés: Ovidio, Pausanias, Plinio-, pero en el caso del poeta cubano, estos quedan interpretados a partir del orfismo. Narciso se convierte, de este modo, en el buscador de la unión del deseo con la realidad, por medio del poeta que a la manera de Orfeo parte de lo visible y lo cambiante en busca de lo invisible y lo eterno. “El espejo se olvida del sonido y de la noche / y su puerta al cambiante pontífice entreabre.” (653). Se trata de la celebración de un rito de iniciación en el que el oficiante, aunque tome diferentes formas, es siempre el mismo, con lo que queda expresada la idea de la unidad final de todas las apariencias. La posibilidad de un verdadero conocimiento reside entonces en esa “mustia hoja de oro, / alzada en espiral” (654) que es la poesía, ya que como inspiración es dádiva divina y, por lo tanto, natural –hoja-, y como poema es producto del trabajo humano, es decir, artificial –de oro-.

Pero el verdadero conocimiento, está en la poesía que como la imagen de Narciso en el agua no puede ser ni atrapada ni fijada. La imagen es, por su propia naturaleza, ausencia de realidad. Citando palabras del poema: “Lenta se forma la ola en la marmórea cavidad” (654).

Y si en la historia mitológica el castigo consistía en que Narciso se enamorara de lo que escapa, para Lezama Lima, la experiencia de hallarse separado de la realidad, que únicamente se nos ofrece como imagen, es decir, como ausencia, y que por lo tanto permanece inalcanzable, es el significado de la caída, si es que interpretamos esa separación de la realidad en terminos cristianos.

Hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y la sustancia

poética. No olvidemos que el hombre es, por definición, en todas las instituciones primigenias, el expulsado. Pero hay también una atracción irresistible entre la criatura y la sustancia poética.²⁴ Por eso podemos decir que el poeta-sacerdote, bajo cualquiera de sus nombres, Orfeo o Narciso o José Lezama Lima, está condenado a adentrarse en el misterio y a intentar zurcir estas dos realidades:

Como se derrama la ausencia en flecha que se aísla y como la fresa respira hilando su cristal, así el otoño en que su labio muere, así el granizo en blando espejo destroza la mirada que ciñe, que le miente la pluma por los labios, laberinto y halago le recorre junto a la fuente que humedece el sueño, (654) y al encontrar una ausencia, que es la poesía, y un mentido halago, que es el poema, porque, acaso, “¿No es la curva corintia traición de confitados mirabeles?” (655)

Volviendo una vez más a la mitología griega, existe, por su deseo de conocer y participar en lo Sagrado, otra posible encarnación de Narciso. Se trata de Acteón, el cazador que quiso ver desnuda a Artemisa, la más casta de las diosas, la que era asociada con la luna. Es decir, se trata de ese hombre que quiso ver lo Sagrado en todo su esplendor, y quien, como castigo, fue transformado en ciervo para luego ser perseguido por sus propios lebreles y, finalmente, llegar a ser devorado por ellos. Es de este modo que Narciso logra su doble muerte. Como Acteón, Narciso es la víctima de su propia audacia -“Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado / son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados” (657)- y el oficiante de un misterio: “Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada ... / Ya traspasa blancura recoto sinfín en llamas secas y hojas lloviznadas.” (658)

Al final, es el espejo -el poema- quien posee el secreto que Narciso ha buscado y que, cuando éste es ya sólo plenitud fugada, lo refleja en la imagen que las palabras han configurado: “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.” (658).

La idea del oficiante-víctima, sacrificado por los dioses pertenece a ritos practicados por diversos grupos humanos durante el Neolítico y continuados, real o simbólicamente, con posterioridad. Los ritos dionisiacos pertenecían a este tipo de ritual, usándose en algunos casos un toro como la encarnación del dios. En ellos se conmemoraba la ocasión en la que los titanes (etimológicamente “pintados de blanco”) destrozaron y devoraron a Dionisios. Más tarde, ésta es también la suerte que sobreviene a Orfeo, quien castigado por Dionisios por no creer en él y no celebrar sus ritos, es desgarrado por los seguidores del dios y sus miembros son dispersados.

Sin embargo, una tradición relata cómo la cabeza llegó a la isla de Lesbos y allí “permaneció en una grieta de la isla ofreciendo oráculos desde la tierra hendida.”²⁵ Es decir que el castigo y la muerte no lograron destruir los poderes del poeta, más bien los exaltaron, haciendo de su voz el medio por el cual los dioses se comunicaban, oscuramente, con los seres humanos. Su voz convertida en “[h]úmedos labios no en la concha que busca recto hilo,” ((658) y que en otro verso Lezama Lima describe como “Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.” (658)

He allí el proceso de “espiritualización” que se mencionara con anterioridad en

relación con los ritos órficos. Mientras que en los ritos de Dionisios era el sacrificio lo que permitía a los oficiantes participar de la naturaleza sagrada del dios, y que con posterioridad se devorara la carne del animal sagrado, en los ritos de Orfeo es la muerte personal y el consiguiente renacimiento del dios lo que llevan a la purificación y a la experiencia de lo divino. En términos lezamianos, es la “muerte” del poeta, que desaparece tras el lenguaje para renacer en el poema, lo que permite ese proceso de “espiritualización:

La blancura seda es ascendiendo en labio derramada, abre un olvido en la isla, espadas y pestañas vienen a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura. (658)

Es importante recordar que el orfismo de Lezama Lima es “cristiano”, y que mientras las creencias “órficas” implicaban un tiempo cíclico en el que sucesivas re-encarnaciones eran necesarias para alcanzar la pureza total de lo Sagrado, para el poeta cubano el tiempo es necesariamente lineal, como lo exige la historicidad de Cristo, Hijo de Dios Encarnado. Por eso, al morir Narciso, no hay ninguna alusión a una posible reencarnación. Lo que queda de él a su muerte es una imagen verbal única y definitiva, que se configura al encarnar el proceso de espiritualización que ha sufrido en el poema.

Sin embargo, queda en completa ambigüedad si la “pleamar” alcanzada por Narciso es la unión con la divinidad, o únicamente el conocimiento total y secreto, ese que sería revelado por el texto mismo –texto sagrado en cuanto revela y encarna, en su hermetismo, la realidad que esconde.

Así, su muerte y su derrota son el triunfo de Narciso. Su imagen ha sido fijada en el espejo que es el poema, inmóvil en las palabras y, sin embargo, fluctuante en el significado. El lenguaje del poema, su forzado y violento hermetismo, obligan una pluralidad de significados que imposibilitan la fijación de un sentido único y total. Como Narcisos, vemos dibujarse ante nosotros, y desdibujarse, un espejismo, y cuando creemos haber llegado a un significado claro, definitivo, otro verso, otra metáfora, destrozan la aparente claridad, rindiéndola mentida.

¿Ya se siente temblar el pájaro en mano terrenal? Ya sólo cae el pájaro, la mano que la cárcel mueve, los dioses hundidos entre la piedra, el carbunco y la doncella. (655)

Al final, Lezama Lima, fundador de teogonías órficas y cristianas y, como tal, sacerdote y víctima, nos entrega una imagen visible del mundo para que por ella escapemos hacia la otra, la invisible, la siempre incalcanzable realidad de lo Absoluto.

NOTAS:

¹ Cintio Vitier, “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. Pedro Simón (La Habana: Casa de Las Américas, s.f.) 75.

² Vitier 71.

³ Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*. (Caracas: Monte Avila Editores, 1975) 187.

⁴ José Agustín Goytisolo. “Prólogo”. En José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*. (Barcelona: Editorial Lumen, 1978) 13.

⁵ Cintio Vitier. “Prólogo”. En José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán* (Barcelona: Editorial Lumen, 1978) 27.

⁶ Northrop Fry, “New Directions from Old”. En *Myth and Mythmaking*, ed. Henry A. Murray (Boston: Beacon, 1968) 116. Esta, y todas las traducciones del inglés, son mías.

⁷ G. Rachel Levy, *Religious Conceptions of the Stone Age* (New York: Harper & Row, 1963) 287.

⁸ Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (New York: Meridian Books, Inc, 1960) 455.

⁹ Levy 289.

¹⁰ Levy 287.

¹¹ Levy 288.

¹² Harrison 471.

¹³ Harrison 457.

¹⁴ A. Powell Davies, *The Meaning of the Dead Sea Scrolls* (New York: The New American Library, 1956) 25.

¹⁵ Cintio Vitier, “Introducción”. En José lezama Lima, *Obras Completas*, v.I (México:Aguilar, 1975) XXXII.

¹⁶ Cintio vitier, “La poesía de José Lezama Lima...” 75.

¹⁷ Vitier, “Prólogo” a *Fragmentos...* 27.

¹⁸ José Lezama Lima, *Obras completas* 653. Todas las citas del poema son tomadas de esta edición. El número de página se da entre parentesis en el cuerpo del ensayo.

¹⁹ Robert Graves, *The Greek Myths* (New York: George Braziler, 1959) 244.

²⁰ Graves 287.

²¹ Henry Frankfort, *Ancient Egyptian Religion* (New York: Harper and Row, 1961) 13.

²² Graves 287.

²³ Graves 288.

²⁴ Vitier, "La poesía..." 74.

²⁵ Harrison 465.

2. **SEGRE C., 1995, «Il Paradiso erotico di Lezama Lima», Corriere della sera, 25 luglio. Archivio Storico Corriere della Sera:**
http://archiviostorico.corriere.it/1995/luglio/26/Paradiso_erotico_Lezama_Lima_co_0_9507261308.shtml

ELZEVIRO. TORNA LO SCRITTORE CUBANO

Il Paradiso erotico di Lezama Lima

Meraviglia: questo il primo effetto prodotto dalla lettura del romanzo di José Lezama Lima, *Paradiso* (Einaudi).

Poi, si cerca di razionalizzare l'impressione, ed è sorprendente il numero di motivazioni che emergono. Così, lo sforzo da compiere è proprio quello di ordinare e collegare tutto ciò che si è concepito. Fatto sta che in questa specie di "romanzo totale", *Lezama Lima* (1910-1976) ha concentrato ideali letterari e sensibilità personale, ricordi e visioni, realismo ed erotismo. Poeta raffinato, saggista, promotore culturale (assai importante la sua rivista *Origines*), egli fu al centro della vita letteraria in quella piccola isola di Cuba che, contemporaneamente a disgraziate vicende politiche, ha visto in opera un numero incredibile di grandi scrittori: ricordo sopra a tutti Alejo Carpentier. La vicenda è abbastanza esile. Riguarda la vita familiare e le esperienze giovanili di un José Cemi molto rassomigliante all'autore stesso. Come lui è figlio di un ufficiale e passa l'infanzia in una caserma; come lui eredita dalla madre ricordi della guerra per l'indipendenza di Cuba dalla Spagna; e condivide anche con lui certe esperienze della vita universitaria, come l'intervento alla manifestazione degli studenti contro la dittatura di Machado. Ed è proprio attraverso il filtro delle leggende familiari che Cemi fa intravedere i conflitti razziali ed economici della sua isola, le rigide differenziazioni di ceto e prestigio, i commerci e il contrabbando. Ma intorno a José Cemi i personaggi si moltiplicano, muovendosi in un mondo di pulsioni, opionini, fantasie inesauribili. La scena è dominata a un certo punto dalla coppia di Fronesis e Focior, gli amici tra i quali si perpetua un dialogo di altissimo livello culturale, in cui entra in gioco l'omosessualità e, alla fine, la pazzia. Poi, s'impone Oppiano Licario, guru e Faust, profeta e salvatore. Egli sarà il protagonista del secondo romanzo, postumo, di Lezama Lima. *Paradiso* (1966) ha il titolo in italiano, alludendo alla terza cantica della *Commedia*, alla quale lo avvicina almeno la ricchezza dei riferimenti storici e mitologici, il raggiunto livello della visione. Tradotto nel 1971 da A. Storchi e V. Riva per il "il Saggiatore", riappare ora nell'ottima versione di Glauco Felici, che ha potuto fondarsi sull'edizione critica di Cintio Vitier (1988), e ha dotato il volume di un Glossario di voci cubane e ispaniche e di un Repertorio di luoghi, cose e personaggi. Il Repertorio incasella nomi che per lo più appaiono come allusioni, travestimenti metaforici, nobilitazioni scherzose della quotidianità. Esso sacrifica all'alfabeto la

pluridirezionalità temporale e geografica dei richiami culturali di Lezama Lima, che riesce a proiettare anche su vicende quotidiane l'ombra di miti e personaggi illustri, e soddisfa la sua "fame di Europa" trasferendo a Cuba, almeno attraverso i personaggi ed eventi europei, le divinità classiche. Ma non si tratta di sfoggi eruditi. Lezama Lima è scrittore che può permettersi una concezione filosofica originale, connettendo in un discorso filato Aristotele, Sant'Agostino e Tommaso d' Aquino, la numerologica pitagorica, quella babilonese e quella cinese; oppure dissertando sull' Eros con citazioni di Platone e dei medievali, della Bibbia, di Goethe e di Whitman. Ed è capace di vedere le fasi di una modesta partita a scacchi come una battaglia dalle alterne vicende, in cui pedoni e alfieri adottano strategie belliche, i cavalli si lanciano sollevando nubi di polvere, la regina sembra Maria Teresa d' Austria in guerra con Federico il Grande, coadiuvata dal principe Kaunitz. Una scena, tra mille altre, da antologia. Forse al punto più alto, Lezama Lima evoca in modo nuovo e magnifico la visione dell'Apocalisse, costruendola sul contrasto tra la fine della vita, che infatti non si prolungherà più sulla terra ("Guai alle donne gravide e a quelle che allattano, perché saranno passate a filo di spada"), e l'apparente difesa della vita stessa da parte del Maligno, che per evitare la resurrezione della carne si farà paladino della fertilità. La meraviglia prodotta dal romanzo erompe in particolare dalla capacità di descrivere sensazioni: della luce e dei colori, del gusto e del tatto. L'inesprimibile viene continuamente realizzato, il sogno scambia le sue leggi con la realtà, la natura tropicale si scatena nella raffigurazione di cibi e di amplessi. L'erotismo ha naturalmente un posto di rilievo, si tratti di quello animale e quasi inconsapevole di Farralucque o di quello socratico e sapientissimo di Fronesis. Sono due estremi anche stilistici. Nel primo caso, l'iperbole degli attributi virili richiama esplicitamente Rabelais, e, forse, il nostro Merlin Cocai, quando attribuisce a Cingar un naso (che significa altro organo erettile) più lungo e flessibile d'una proboscide. Ma è nell'altro caso che lo scrittore riesce a descrivere l'infinita gamma di sensazioni tattili, di movimenti e adeguamenti che permettono la celebrazione elettrizzante dell'atto amoroso. Fronesis ripercorre nei suoi discorsi tutta la storia delle concezioni del sesso, da Manu, che nel suo codice estende l'ambito e i luoghi corporei della voluttà, attraverso i vari miti sull'androgino primitivo, fino a un Agostino interpretato alla luce di Freud: l' amore, uccidendo quello che siamo stati, ci aiuta ad essere quello che non eravamo, e ci porta al bivio tra la reminiscenza e l' aspirazione ad annullarsi per moltiplicare se stessi. L'Eros, esprimendosi attraverso il dolore, diventa "la valanga della morte che si rovescia su di noi, il demone che gioca la sua partita in anticipo, perché nella valle della gloria non ci saranno nozze e tutti saranno come gli angeli". Ma questi discorsi sono la traduzione filosofeggiante di una brama di realtà che giunge a divorare la storia e il ricordo personale, la lingua e le lingue, tutte assaporate nel vibrare delle loro parole. E il romanzo stesso, smodata costruzione verbale, costituisce il maggior risultato di Lezama Lima in questo polimorfa aggressione del mondo e del sapere.

Segre Cesare

Pagina 21 (26 luglio 1995) - Corriere della Sera