



La resonancia y el caracol LA POESÍA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Víctor Bravo

En la poesía de José Lezama Lima confluyen el ansia de lo invisible, que atraviesa todo discurso religioso, y el deseo de crear otro mundo, explícito o secreto deseo de todo creador y premisa estética de parte importante del arte moderno. La alteridad que esta ansia funda puede intentar abrir, como en los parnasianos, una brecha entre el mundo y el mundo que el arte crea; o, como en otros muchos escritores, desde el romanticismo, hacer posible la paradoja de crear la alteridad en el corazón mismo de lo real, de hacer que la diferencia sea, en algún plano, una forma esencial de repetición. La creación de mundos por parte del arte revelaría, en el mismo acto, las fibras más profundas de nuestro propio mundo. Simultáneamente devoradora de «realidad» y de «irrealidad», la literatura se acercará a una o a otra vertiente dominante, pero siempre fluirá, como un río, entre ambas orillas. Por muy irrealista que sea el texto, desde el lugar más inesperado saltará la liebre de lo real; por muy realista que intente ser una obra, el manto de lo irreal lo cubrirá siempre, a veces de manera imperceptible.

Ronald Barthes, en su *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France de 1978*, ve en esta paradoja una característica central de la literatura: «...la literatura es categóricamente realista, en el sentido que sólo tiene siempre lo real como objeto del deseo; y diría ahora, sin contradecirme pues empleo aquí la palabra en su acepción familiar, que la literatura es también obstinadamente irrealista; cree sensato el deseo de lo imposible». En esta paradoja parece situarse la poesía de Lezama Lima: la postulación de su sistema poético, su poesía y su narrativa, intentan hacer posible la «realidad del mundo invisible», cristalizada en la «imagen», pero esta travesía, que es un viaje por los linderos del sin sentido y de lo imposible, es también un regreso a las profundidades y entretelas de la cultura cubana y latinoamericana. ¿Estamos frente a una nueva forma de la utopía? Quizás por ello el acontecimiento de la Revolución Cubana pudo ser incorporado a este sistema poético y ser interpretado desde la perspectiva de las «eras imaginarias». No hay acto más extremadamente irrealista que el ascenso poético hacia la imagen en la poesía de Lezama. Pero en ese acto extremo, en el rebrillo de la paradoja, el poema nos revela otros senderos y regresos, otros caminos y hallazgos hacia expresiones inusitadas de lo real. Dirá Lezama: «Creo que el mundo real es la imagen... Si desapareciera la imagen, que es una de las formas más expresivas del diálogo, el mundo quedaría en tinieblas y no podríamos casi ni expresarnos. Yo no creo que haya que establecer un dualismo entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen». La cubanía y el americanismo de la obra lezamiana, que permanentemente se desprende sin embargo hacia los cielos de la imagen, ponen en evidencia la formidable cristalización estética de esa paradoja: la de una literatura que deseando ser expresión poética de la lejanía y de lo invisible se convierte en el testimonio poético de nuestras más entrañables raíces.

La imagen en Lezama, como la visión divina en Dante o en Sor Juana, no es una estancia: es el umbral de las revelaciones y de los enceguecimientos, umbral al que se llega después de un largo viaje. La poesía avanzará de la metáfora a la imagen y, en un momento prodigioso, se transmutará en representación novelística para que José Cemí se levante desde su estado placentario hasta el encuentro con Oppiano Licario, y para que la obra, la **Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas**, signada por la imposibilidad, desaparezca en las fuerzas contrarias de las aguas y el huracán y funde el espacio del vacío, desde donde hable el lenguaje esencial de la poesía. Plenitud y vacío se hacen, así, los extremos significantes del signo poético lezamiano.

La poesía de José Lezama Lima describe un viaje: el que va de la metáfora a la imagen (y que alcanzará en el díptico **Paradiso-Oppiano Licario** una de sus más brillantes concreciones); viaje hacia lo desconocido donde el camino es un laberinto que dibuja la figura poética y perfecta del caracol. Dirá el poeta: «Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad». Entre la metáfora y la imagen, el turbión del sin sentido; el huracán que azota la isla de los signos y deja a su lado el caos, pero también la huella para la creación de un nuevo mundo. Viaje que es extravío y cadena de hallazgos; de allí que el poema sea «un espacio resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen». Entre la metáfora y la imagen, el espacio para que la Narciso sienta el vértigo de su imagen que lo mira y lo interroga; para que el mulo caiga en el abismo y transmute su caída en una de las formas de la resurrección;

para que el poema, estremecido por la fuerza devoradora de la hipertelia, haga de la escritura una fiesta poética de las aguas y de las máscaras, de lo desconocido y el laberinto, de lo oscuro y del vacío; para que el verso se sitúe entre el hombre y lo divino, que es como decir entre lo estelar y lo telúrico, lo irreal y lo real, la levitación y la gravitación; y donde «su surco es su creación». La poesía como puente entre los dos mundos que nos habitan pues, como diría Kant, el hombre es ciudadano de dos mundos; por ello la poesía «es esencialmente hipertélica, y procura ir mucho más lejos que el primer remolino concurrente de su metagrama». Viaje y también hierofanía, el poema como búsqueda del Grial poético y como acceso al umbral, a «la visión de la gloria». Por ello dirá en un verso, «Ausente, no estás ausente», o dirá en otro, re-velando la paradoja de una lejanía que se encuentra en el interior de nosotros mismos: «Sentimos en la lejanía de nuestro propio cuerpo los imanes de un curso remoto».

En los seis poemarios de José Lezama Lima, publicados entre 1937 y 1977, la poesía se alimenta de la densidad de la oración religiosa y del conjuro, de la llamada y del lenguaje generador de mundos que se encuentra en los textos de fundaciones. En *Muerte de Narciso* (1937), se produce la postulación del poema desde lo oscuro y desde la imagen. Ya aquí asistimos a la concurrencia de los elementos fundamentales de su poética. En *Enemigo rumor* (1941) se abren las múltiples analogías de lo invisible. Cintio Vitier se ha referido a esta multiplicidad: «Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Lautreamont, el surrealismo, Valéry, Claudel, Rilke) eran tan violentamente heterogéneos, que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo». En poemas ya tan conocidos como «Ah, que tú escapes», «Una oscura pradera me convida», «Noche insular: jardines invisibles» o «Un puente, un gran puente», ese mundo engendrado es también el presenti-

miento de un caos que nos habla desde lo invisible, que nos llama o nos convida, como un rumor, como un enemigo rumor. **Aventuras sigilosas** (1945) ha sido vista por la crítica como claro antecedente y prefiguración de **Paradiso** y del sistema poético. En este libro, en efecto, con rasgos de un tramado narrativo, la presencia dominante de la figura de la madre, la ausencia, poetizada aquí fundamentalmente como huida, y el tramado poético que crea los vasos comunicantes entre deseo y escritura, dibujan sin duda el camino hacia la novela. Para Octavio Paz **La fijeza** (1949) es uno de los libros iniciadores de la poesía contemporánea latinoamericana. En este poemario se profundiza la propuesta de **Aventuras sigilosas** de unir densidad poética y densidad narrativa. En una identidad la confluencia de lo conocido y lo desconocido, de la claridad y la oscuridad, de lo uno y lo otro, se constituyen en la razón misma de la poesía. En **Dador** (1960) domina la mascarada, la confluencia hacia la imagen representada y el surco de lo metafórico desprendido hacia la imagen. Máscara y representación donde los referentes se muestran como reflejos, cubiertos con las capas de una metaforización incesante. Armando Alvarez Bravo ha señalado el lado oscuro de este poemario: «No creo que **Dador** sea asimilable si no hay una previa asimilación de la obra lezamiana. El muestra cómo el poeta, a las puertas de su madurez, toma la posición de un espectador y contempla la vida como un ballet. Todo devine en máscaras, giros, saltos, silencios, estridencias». La proliferación barroca, la mascarada, que no se dan sólo en la representación sino también en el tramado discursivo, para transfigurar los referentes en el «horno transmutativo» que es la densidad retórica del poemario.

Fina García Marruz ha testimoniado sobre el episodio generador de **Dador**. Dada su importancia, citemos in extenso:

En una tarde habanera en que los amigos de **Orígenes** salían de la librería Ocar, sitio habitual de sus encuentros... cayo de pronto una lluvia torrencial. El grupo, con Lezama a la cabeza, se refugió en el café más próximo, el salón Alaska, anunciado con un cartel rojo («un escalofrío escarlata»). En ese antro poco frecuentado por ellos, una victrola («murga de níquel voluptuoso») difundía el «boogie» lento. De pronto alguien ejecutó un dalcón en su acordeón, instrumento raramente empleado en este tipo de música. Hubo un niño que recorría las mesas vendiendo algo, y en torno de Lezama se creó un círculo hechizado... Por un lado, este espacio epifánico; por el otro, el salón con su clientela habitual: un círculo infernal. Un perro, merodeando entre uno y otro ámbito, hizo de mediador. El acontecimiento que motiva el largo poema será transfigurado, sin que las transposiciones metafóricas oculten del todo lo referente a la experiencia vivida.

El poema se propone así como una «sustancia devoradora» de lo real para transfigurarle en el universo imaginario que avanza hacia la imagen. Nunca como en esta posible confrontación entre **Dador** y el testimonio dado por García Marruz el poema se acerca analógicamente a la descripción del caracol dada por Lezama: «suda tierra y vuelve hilo». **Dador**, como un prodigioso caracol, se alimenta del acontecimiento traído por el azar, suda tierra, y lo transfigura en la densidad hermética de la máscara y la danza; vuelve hilo. En **Fragmento a su imán** (1977), su poemario póstumo, lo analógico, que en anteriores textos propiciaba el acceso a la imagen, deriva hacia el reverso de ese absoluto: el vacío. Desde **Muerte de Narciso** hasta «El pabellón del vacío», el surco de la poética lezamiana parece revelar, en su viaje de la causalidad a lo incondicionado, en su ansia por alcanzar la imagen, esa «sustancia de lo inexistente», la cara y cruz de la palabra poética: la plenitud y el vacío.

Narciso y la resurrección

Narciso es la figura misma de la alteridad, de lo especular y, por ello, emblemáticamente, ha sido muchas veces pensado como fundamento del arte. ¿Qué enseña el mito de Narciso? La reflexión psicoanalítica ha tratado de responder que la identificación del ser y la imagen es la identificación consigo mismo, pero también con «otro», y que en esa identificación uno de los términos se disuelve. Narciso se une así al agua y a la muerte. «Para que la imagen pueda patentizarse como verdadera imagen —señala Américo Vallejo— tiene que morir lo real de Narciso. Esto nos muestra que en toda relación especular lo primero que se establece es una pareja que tiende inmediatamente a la disolución de uno de sus miembros. En el fondo de toda identificación, como telón dramático de ella, está operando la muerte». El mito une la ilusión a la seducción y al deseo, y establece, subrayémoslo, un lazo entre la imagen y la muerte. En su larga historia dentro del imaginario de Occidente, desde su versión en el tercer capítulo de las *Metamorfosis* de Ovidio, y desde su evocación en el canto XXX del *Infierno* dantesco hasta las recreaciones modernas en Valéry, Mallarmé o André Gide, el mito no ha dejado de emitir signos de una dualidad estremecedora donde el ser se coloca al borde del abismo, que extiende sus imantaciones desde la imagen.

Es un prodigio el hecho de que la obra literaria de Lezama Lima, que avanza hacia «el cubrefuegos de la imagen», regido por el espesor de un sistema poético, se inicie con la figura de Narciso. En el largo poema de 1937 parece estar ya contenidos los rasgos e intuiciones fundamentales que por más de cuarenta años Lezama desarrollará a lo largo de su obra. Partiendo del tema de la caída, *Muerte de Narciso* se constituye, como señalara Emilio Begel, «a la vez una alegoría teológica de la resurrección y el cuestionamiento de tal posibilidad». Guillermo

Sucre, por una parte, ve en el poema un entrecruzamiento de motivos, «un flujo de imágenes que apenas podemos seguir en un primer momento», y observa, paralelo al motivo de la muerte de Narciso, el motivo de la cacería del ciervo. El primer verso del poema, «Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo» es ya un núcleo de confluencias: la mitología griega (el mito Dánae fecundada por Zeus metamorfoseado en lluvia de oro), la filosofía heraclitiana del río y la temporalidad, y la mitología egipcia (que hace del Nilo uno de los ríos del Paraíso). Las nociones de temporalidad y tejido, fecundación y Paraíso, se articulan, a partir de este primer verso, con el conjunto de elementos reiterativos que conformarán la densidad retórica y simbólica del poema: la flecha y la muerte, el agua (o el mármol) y el espejo, la máscara y el caracol, la cacería y la fuga; y la mirada que, como la mirada de la medusa vencida por Teseo, hijo de Dánae, hace posible la cristalización de la imagen. La muerte de Narciso se identifica con la cacería del ciervo; cacería y muerte que tiene como referencia o resonancia, ya lo hemos señalado, el mito de la caída, pero sólo como puerta para la resurrección («Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas». El motivo de la caza se repetirá en el poema «Madrigal», de **Enemigo rumor**, donde se vincula directamente a la figura de Perseo, y en «Fabulilla de Dánae», de **Fragmentos a su imán**, donde el énfasis se coloca en la fecundación. La figura emblemática de Narciso, trenzada por el vértigo de lo ilusorio y la muerte es, en una primera instancia, la concreción de la imagen, pero es también la seductora expresión del vacío, de la nada. Así lo entenderá Foción, en el capítulo diez de **Paradiso**: «señalaba el Narciso y decía: la imagen de la imagen, la nada» (En **El falso cuaderno de Narciso Espejo**, 1952, de Guillermo Meneses, ya se planteaba, desde el mismo título, esa imagen de la imagen que es la nada). ¿Será Narciso, en el imaginario occidental, lo que el tokonoma en oriente, referido también poéticamente por Lezama, la conjunción de la imagen y el vacío,

de la plenitud y la nada, último cielo paradójal del imaginario del humano ser? La imagen y/o el vacío se ofrecen como una visión, como un espectáculo ante la mirada: la de Narciso mirando un otro que es sí mismo, y la de Perseo mostrando los ojos de la muerte, de medusa. La mirada haciendo resurgir, «evaporar» lo otro, en la lámina del espejo o del agua, del mármol o de la máscara, de la fuga y de la muerte. La mirada como muerte y resurrección. Así, se dirá en el poema: «Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño».

Si Narciso fuga «sin alas», el mulo convertirá la caída de su cuerpo pesado y oscuro en inusitadas formas poéticas de la resurrección, en «Rapsodia para el mulo», texto del poemario **La fijeza**. Podría señalarse a **Altazor** (1931), de Vicente Huidobro, como uno de los más claros antecedentes de este poema de la caída y de la ascensión; indicando de inmediato las marcadas diferencias: más allá de las distinciones de tono y estilo e, incluso, en la construcción misma, desearía destacar que en el poema del autor chileno, Altazor es un ser alado y, en cambio, en el poema de Lezama, cae un cuerpo oscuro, pesado y torpe, que, no obstante, realizará la transfiguración para el ascenso. El poema, en efecto, opondrá un cuerpo no solamente pesado sino también fajado de plomo (cubierto por el sentido de lo estéril) a unas «alas inexistentes»: «Las salvadas alas en el mulo inexistentes, / más apuntala su cuerpo en el abismo/ la faja que le impide la dispersión/ de la carga de plomo que en la entraña/ del mulo pesa cayendo en la tierra húmeda/ de piedras pisadas con un nombre». Esas alas, «inexistentes», estarán en los ojos del mulo, donde se realizará la metáfora de la ascensión. El cuerpo caído se transfigurará por la visión: «Sentado en el ojo del mulo, vidrioso, cegato, el abismo/ lentamente repasa su invisible». El sentido de lo estéril (de la caída se transmuta en creación (ascenso): «Su don ya no es estéril; su creación/ la

segura marcha en el abismo». El poema, en una «red de coordenadas», convoca la simbología numérica del cuatro (que luego tendrá tanta importancia en *Paradiso*), las analogías incesantes entre el cuerpo del mulo y el abismo (desplazando la descripción previsible del cuerpo del mulo que sangra, a la creación del símbolo de la piedra cansada que sangra) y la referencia simbólica del árbol como figura vertical que es a la vez caída y ascensión. El poema describe el doble movimiento (caída/ascensión), los «dos abismos», cumpliendo, como el mulo, su destino. «La poesía —ha dicho Lezama— tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída». La sentencia poética, como el ruego de la madre a Ulises en el capítulo XI de la *Odisea*, tan citado por Lezama, transfigura el destino del ser en «la metáfora suprema de la resurrección»; metáfora que atraviesa la obra toda de Lezama Lima, robando el fuego de las paradojas del discurso religioso; y haciendo de la palabra poética un centro de transfiguraciones, la «hipóstasis» para el esplendor de la «gracia». Con Lezama el poema quiere hacer suyo el poder de la oración y la fe en ganar un mundo en la revelación misma de los misterios del lenguaje.

Lo desconocido

La obra de Lezama se propone hacer visible el lenguaje de lo desconocido, manifestar la «sustancia» de lo invisible, crear, a través de la palabra poética, un «espacio hechizado» donde sea posible el «latido de la ausencia». Poesía fundada en lo desconocido, como el lenguaje paradójico de las religiones, como la poesía moderna desde William Blake a Novalis. La diseminación, la discontinuidad y la representación de la huida se reitera en esta poesía para convocar lo ausente. «La discontinuidad —dirá el autor— es la única manera de aproximarnos a la reaparición incesante».

En el famoso poema de **Enemigo rumor**, «Ah, que tú escapes», se plantea ya el sentido de la diseminación del sentido como vía de manifestación, de concreción poética: «Ah, que tú escapes en el instante/en que ya habías alcanzado tu definición mejor». Es importante observar en esta intención poética de la diseminación del sentido, en esta negación de todo concepto como vía paradójal para alcanzar un sentido trascendente, la coincidencia con parte importante de la reflexión filosófica moderna, en especial con la filosofía de Jacques Derrida, quien plantea una vía similar para el acceso al conocimiento.

En poemas como «Una oscura pradera me convida» o «Suma de secretos», de **Enemigo rumor**, la muerte es el ámbito absoluto de la discontinuidad. En el primer poema la muerte es la estancia donde se llega: «Sin sentir que me llaman/penetro en la pradera despacioso, /ufano en nuevo laberinto derretido»; y es el ámbito de la imagen: «Allí se ven ilustres restos,/cien cabezas, cornetas, mil funciones/abren su cielo, su girasol callando». En «Suma de secretos» la muerte es la presencia implacable pero también es el lugar donde se extienden las formas: «...siento a la muerte y su escasez de ruidos,/el mar creciendo y restos sumergidos./Siento a la muerte y a sus furias suaves/tocar el aire y extender las formas./Su cortesía de diosa giradora siento./Y la tierra y el mar lentos creciendo/en cúpulas y sonidos implacables. / Y prolongar las formas que la burlan/en medio de la negada nieve eternizada». La muerte es ciertamente la discontinuidad pero también la puerta para acceder a una revelación superior. Lezama se opone así no sólo a la tesis heideggeriana del hombre como ser para la muerte (transponiéndola en «ser para la resurrección») sino también, mucho más atrás, a la sentencia de Epicuro, «Si somos, la muerte no es, si la muerte es, no somos», pues en Lezama la plenitud del ser, el acceso a una continuidad superior, se alcanza, paradójalmente,

por medio de la discontinuidad que tiene en la muerte una de las más extremas manifestaciones. «Si la poesía se nutre de la discontinuidad—dirá en «Analecta del reloj»—no hay duda que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte».

El «súbito», la «vivencia oblicua», lo incondicionado, la «red de coordenadas» del sistema poético, son las formas lezamianas de convocar, de «sustantivar lo invisible», y donde «la luz es el primer animal visible de lo invisible». Es necesario advertir que, en esta poética, no se trata de negar lo real para acceder a las diversas manifestaciones de lo irreal; se trata, por el contrario, de conjugar lo real y lo irreal, de provocar la manifestación de lo invisible en el seno mismo de lo real. Lo desconocido es creador manifestándose en lo real, como el cuerpo asombroso creado en el brazo sumergido, en «La substancia adherente», de *La fijeza*, o como las «equivalencias siderales» en *Dador*.

La «huida» será, en este contexto, una referencia temática que nombrará la ausencia: Narciso dibuja la imagen en la fuga; en «Llamado del deseoso», poema de *Aventuras sigilosas*, la huida revela la complejidad de la presencia y la ausencia de la madre, o, en «Pez nocturno», de *Enemigo rumor*, en la condición del brillo, del resplandor: «Las escamas enciende, sólo brilla/aquella plata que de pronto huye». La huida es un ahondar en lo desconocido. «Qué olvidados estaban los realistas—dirá Lezama en «Analecta del reloj»— cuando creían que la huida era asco del objeto, impedimento para descansar la mirada. La huida es decisión para penetrar en el reverso del hilo, de la otra cara que no existe de la medalla que no se toca. Casi siempre cuando oímos una voz es que estamos huyendo». La muerte o la huida, y las infinitas modalidades que lo desconocido asume para revelar, en un horizonte de discontinuidades, una continuidad misteriosa, parecen con-

formar los hilos de oro de la poética lezamiana. El mismo lo señalará en «Analecta del reloj»: «Discontinuidad aparente; enlace difícil de las imágenes. Continuidad de esencias».

Lo analógico

Como en la poesía de los simbolistas franceses, la poesía de Lezama Lima se sostiene en su fundamento analógico: de allí que el poema sea también «un gran puente» entre los dos mundos: el de lo visible y el de lo invisible. De allí que el poema, además de puente, sea también concebido como «corpúsculo», «hilo», «laberinto». Una de las más deslumbrantes manifestaciones de la analogía en este poeta es la inesperada identidad entre los referentes del mundo y los mundos creados por el lenguaje: entre el mundo y la escritura. Así dirá en «Ah, que tú escapes»: «...cuando en una misma agua discursiva/se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos»; o dirá en «Un puente, un gran puente»: «Un puente, un gran puente que no se ve,/ pero que anda sobre su propia obra manuscrita». Esa analogía, entre la escritura y el mundo, se dibujará como un puente entre lo conocido y lo desconocido, entre la «gravitación» y la «levitación», entre la ceguera de los días y la «Visión de la Gloria». El poema será, como en el cuento de Joao Guimaraes Rosa, una tercera orilla del río. Quizás también podría pensarse como un camino que, sin perder su condición de tal, más que transitarse, se habita. A diferencia de poetas como, por ejemplo, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), que postulan la escritura como un «asilo» para escapar de la vida, de la que se huye definitivamente con la angustia de quien no desea realmente renunciar, en Lezama Lima no hay huida de la realidad sino integración optimista entre lo real y lo irreal. Por ello dirá en «Muerte del tiempo», en *La fijeza*: «No puede haber infinito desligado de la sustancia divisible»; o señalará en *Dador*: «La mano que no existe,/ en su ademán persiste/ y cubre la otra mano».

El poder de la analogía llevará al poeta a transfigurar lo más contingente para mostrarlo en la «red de coordenadas» de lo estelar y lo invisible. Así el referente anecdótico del poema «Dador», así la referencia de poemas como «El coche musical», donde la referencia de un carnaval y de un músico popular, sin perder su referencia inmediata, se transpone en el sentido cósmico de la danza, en correspondencia cifrada del orfismo y el simbolismo pitagórico.

El tramado analógico de la poesía convoca además todo un complejo simbolismo de las aguas de infinitas recurrencias; y un amplio simbolismo de un particular bestiario, donde el gato, como el puente, es lazo con lo invisible, y el pez, con su piel refulgente donde se inscribe el poema, o la araña, como animal de las transmigraciones, creadora del espacio hechizado de la poesía, o el caracol, síntesis perfecta del poema. En la poesía de Lezama se produce lo que él mismo llama un «análogo de infinitas equivalencias».

La imposibilidad y el caracol

La búsqueda de lo invisible parece acompañada de la imposibilidad. La travesía ascensional en la **Comedia** dantesca o en **Primero sueño**, de Sor Juana, hacen de la imagen de la divinidad un ansia y una incandescencia, pero también la ceguera y el imposible. La imposibilidad más evidente en la obra de Lezama parece manifestarse en la destrucción de la «Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas», al final de **Oppiano Licario**: pérdida de la escritura —como la pérdida de la escritura sagrada que refieren las religiones—, que continúa la posibilidad absoluta e infinita de la imagen. Esa imposibilidad no es un fracaso: se convierte en signo mismo del hallazgo poético de lo invisible. Una vez más la paradoja dibuja su figura: la imposibilidad es el más grande hallazgo de la poesía

ascensional. De allí, entre otras razones, la derivación hacia lo oscuro de esta poética; de allí la identidad entre la poesía, como expresión del absoluto, y el vacío.

«Mi obra ofrecerá siempre una dificultad», concederá Lezama, sólo para ver en esa dificultad la fuerza misma de su poesía: «Ya sabemos desde los griegos que todo lo que se oculta se diviniza. La imagen bien oculta en su interior se va sacralizando, en el sentido de que su terrible soledad busca la muerte, el ocultarse definitivo. Frente a lo errante, el ocultamiento de la imagen es símbolo de su perennidad». Lo oscuro, lo hermético, lo secreto, crea ya un ámbito para la manifestación de lo divino. La poesía que hunde sus raíces en lo oscuro hace germinar desde esa hondura la belleza. De allí la descripción de la poesía que se revela en el verso de **Muerte de Narciso**: «...el secreto en geranio convertido»: la oscuridad transmutada en manifestación poética de la belleza. En «Agua oscura», poema de su último libro, nos recuerda aún el sentido poético de su hermetismo: «La oscuridad que se invoca/roza mis labios con fuego,/su escritura salta y luego/traza un pavón auroral,/ los designios del coral/ y los perplejos del juego».

El poema que cierra el libro **Fragmentos a su imán**, «El pabellón del vacío», como la pérdida de la «Súmula» al final de **Oppiano Licario**, identifica, en el nudo de la imposibilidad, imagen y vacío. Como el deseo estudiado por el discurso psicoanalítico lacaneano, la imposibilidad del objeto identifica plenitud y abismo. La imagen y el vacío como las dos caras de la poesía, ese canto deslumbrante de la imposibilidad, ese discurso encantatorio que siembra el horizonte humano de los presentimientos de lo divino.

Puente y ámbito de las revelaciones, el poema, como el caracol, nos anuncia el secreto de otro mundo. Fina García

Marruz, en un hermoso ensayo sobre la poesía de Lezama Lima, nos informa que Sor Juana llamó «El caracol» aun tratado de armonía, y que Darío se refirió al caracol como símbolo de las sonoridades armónicas, y que Martí, en plena guerra señalaría: «Si entre los cubanos no hay tropa bastante para el honor, ¿qué hacen en las playas los caracoles que no llaman a la guerra a los indios muertos?» El caracol como símbolo de la armonía y como puente de comunicación con el otro mundo. Lezama lo pensará así y dirá de la poesía que es un caracol nocturno en un rectángulo de agua; definición que negará de inmediato, para colocar la poesía en la dimensión de la fuga. En otro momento dirá: «Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito, una marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los caracoles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago». El caracol como laberinto que lleva a los infiernos donde la madre, como a Ulises, regala al poeta la palabra del ascenso. El caracol como el trazado de la trascendencia del círculo a la espiral; el caracol como la poesía, donde los lenguajes de otros mundos nos hablan y «nos convidan», comunicando la savia de la tierra y los cielos del universo, que son los mismos cielos del imaginario de los hombres.