

Márgenes del reverso
José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista

Ingrid Robyn

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Ingrid Robyn, 2020

© Almenara, 2020

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-43-7

Imagen de cubierta: Henri Rousseau, *La Rêve* (1910)

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

INTRODUCCIÓN. JOSÉ LEZAMA LIMA EN LA ENCRUCIJADA VANGUARDISTA	7
I. ENTRE AVANCES Y ORÍGENES. POR UN ARTE DE LA «CONTRAVANGUARDIA»	43
Más allá de la tradición y la ruptura.	45
Novedad y originalidad	66
De pulpos e insectos: la encrucijada del arte contemporáneo	77
De vocinglerías y parricidios: el arte del manifiesto	97
Entre el silencio y la porfía: Mañach y la República de las Letras	103
Por un arte de la contravanguardia	115
II. ENTRE LA RESACA Y LA MAREA. LO MARAVILLOSO Y LAS HUELLAS DEL SURREALISMO EN EL CARIBE	121
Por un surrealismo antillano: real maravilloso y natural maravilloso	126
Fenomenología de lo maravilloso: paisaje y revelación.	148
Insularismo y colonialismo	161

III. ENTRE EXCEPCIONES MORFOLÓGICAS Y LA MORFOLOGÍA DE LA EXCEPCIÓN. EL SURREALISMO CLÁSICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA.	191
Por una tradición de la sorpresa: el azar y el «gusto moderno».	194
Un golpe de dados: azar objetivo y azar concurrente	205
El comienzo de la otra novela: <i>Oppiano Licario</i> y la poética del azar	218
Puertas que se abren, puertas que se cierran: por un surrealismo clásico.	239
IV. EL OFICIO DE LA MIRADA. CUBISMO, SURREALISMO Y ARTES VISUALES EN JOSÉ LEZAMA LIMA	251
Retrato de un escritor americano como un pintor de vanguardia inocente: Henri Rousseau y Pablo Picasso.	260
Por un ojo analítico: la encrucijada óptica del arte contemporáneo	293
Entre el cubismo y el surrealismo: el arte del <i>collage</i> en «Muerte de Narciso»	307
De lo gris al verde: la pintura de vanguardia cubana en la encrucijada óptica del arte contemporáneo	319
CONCLUSIÓN. LAS VANGUARDIAS MÁS ALLÁ DE LAS VANGUARDIAS.	
DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS Y TRIANGULACIONES CARIBEÑAS	329
Bibliografía	335
Agradecimientos	349

ABREVIATURAS

Para facilitar la referencia a las obras de José Lezama Lima se han utilizado los siguientes códigos:

[C] <i>Cartas</i>	[OC] <i>Obras completas</i>
[D] <i>Diarios</i>	[OP] <i>Oppiano Licario</i>
[EA] <i>La expresión americana</i>	[P] <i>Paradiso</i>
[IP] <i>Imagen y posibilidad</i>	[PC] <i>Poesía completa</i>
[MN] <i>Muerte de Narciso</i>	

INTRODUCCIÓN

JOSÉ LEZAMA LIMA EN LA ENCRUCIJADA VANGUARDISTA

Es bajo el sugestivo título de «Rostros del reverso» (1952) que Lorenzo García Vega, el *enfant terrible* del grupo reunido alrededor de la revista *Orígenes* (1944-1956), anuncia textual y públicamente su ruptura con el proyecto auspiciado por el escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976)¹. El texto se publica en la misma *Orígenes*, en 1952. Este año es clave en la historia de Cuba: es el año en que se celebraría el cincuentenario de la república, pero también el año en que se asiste al golpe que llevó a Fulgencio Batista a la presidencia, echándole un verdadero golpe de agua fría a las celebraciones, que tanto ocupan las mentes de los origenistas. Para ese entonces, García Vega lucía como la gran promesa del grupo de escritores reunidos alrededor de la revista: es también en 1952 que el joven escritor recibe el Premio Nacional de Literatura por *Espirales del cuje* (1951), novela de la que más tarde renegaría. «Rostros del reverso» revela una profunda desilusión ante el proyecto estético-cultural defendido por el núcleo dominante del grupo *Orígenes*, pareja a su desilusión general ante la realidad cubana —o como la llama el autor, «irrealidad»—,

¹ García Vega era el más joven entre los escritores agrupados alrededor de la revista *Orígenes*, y fue bajo sus auspicios que publicó sus primeras obras, como *Espirales del cuje* (1951) y el poemario *Suite para la espera* (1948). Fue también García Vega el origenista que más se acercó a las vanguardias, especialmente el surrealismo, lo cual, como veremos, está entre las razones que determinaron su ruptura con el grupo y su posterior marginalización. Sobre las relaciones del escritor con Lezama y otros miembros del grupo reunido alrededor de la revista —especialmente Cintio Viter—, véase Salgado 2002 y 2004. Sobre la obra de García Vega, véase Arcos 2012.

intensificada por el golpe de Batista. Fuertemente informado por el existencialismo –corriente de pensamiento rechazada por la mayoría de los origenistas–, el texto pone al descubierto la carencia de fundamento de las esperanzas salvacionistas que animaban al grupo, criticando su redencionismo nacionalista –«la salvación a través de la poesía», como la llamaba Lezama–, y denunciando, en vísperas de la celebración del cincuentenario de la llamada «república frustrada», la real pobreza de las artes y de la realidad cubanas²:

Esto de escribir sobre el Cincuentenario me venía con mis preocupaciones sobre el poema. Pensaba en la nada que por ahora pesa sobre nuestra expresión. [...]

Motivos del Cincuentenario. Ese grotesco frío de nuestra realidad en contacto con nuestros pocos mundos expresivos. Irrealidad de nuestra expresión, pero también irrealidad descensional de nuestro ambiente.

Es que la violencia pasiva de nuestra circunstancia ha llegado a influir en nosotros, dándonos un color, un matiz. ¿Qué es eso sino una cautela, ese enredarse en sí mismos que caracteriza todas nuestras reuniones? (1952: 34)

Con «nuestras reuniones» García Vega se refiere a las reuniones que celebraban periódicamente los escritores de *Orígenes* –el «ceremonial» de *Orígenes*– y que el autor interpreta como un ritual solipsista e improductivo, un «enredarse en sí mismos». *Orígenes*, insinúa García Vega, no sería sino una respuesta alienada y alienante a la «frustración republicana», al vacío elemental que caracterizaría la realidad cubana en este periodo, tanto a nivel político como artístico-cultural. García Vega desarrollaría esta crítica a cabalidad en *Los años de Orígenes* (2007)³.

² Con respeto al nacionalismo salvacionista que animó a los escritores reunidos alrededor de *Orígenes* y sus relaciones con la «frustración republicana», véase Díaz 2005 y Rojas 2002.

³ Las críticas de García Vega a lo que llama «los años de *Orígenes*» están presentes a lo largo de toda la obra, donde además ofrece excelentes *insights* sobre las

Pero «Rostros del reverso» no acomete contra el proyecto origenista solamente a nivel ideológico: el tono mismo y la forma del texto denuncian la existencia de fuertes divergencias estéticas con relación al grupo. Presentado como una suerte de diario de cortísima duración, aparentemente sin retoques –casi como un flujo de conciencia–, el texto de García Vega se ofrece como el *reverso* perfecto del marcado antivanguardismo origenista, para el cual el surrealismo –que influyó decisivamente a García Vega– encarnaba todo lo que los escritores reunidos alrededor de la revista más aborrecían de las vanguardias. A la salvación, el nihilismo existencialista; a la inmanencia, la contingencia y lo inmediato; a la abundancia y el preciosismo verbales, la aparente pobreza y descuido con la palabra; a la plenitud de la imagen, el vacío y la concreción de los objetos que le rodean. ¿Por

lecturas que se han hecho de la obra de José Lezama Lima, la constitución de un canon oficial cubano o la invención del *boom* latinoamericano, entre muchos otros temas. Particularmente emblemático de sus críticas al grupo reunido alrededor de la revista *Orígenes* es el episodio donde narra la visita de Luis Cernuda a Cuba. La cita es larga, pero reveladora: «En los años de *Orígenes*, y en los origenistas, estuvo la máscara, el ocultamiento. Fue demasiado frustrante. Fue creer que se podía tocar a alguien, para encontrar, al final, que se estaba frente a un fantasma. Pues no fuimos hombres encarnados. [...] Y por eso, en los años de *Orígenes*, cuando tuvimos a Luis Cernuda, como invitado por el rico que pagaba nuestra revista [José Rodríguez Feo], fue ese estar del Don Luis, otra manifestación del síntoma que revelaba lo fantasmal origenista. Pues Cernuda, pese a lo enfermizo de su esteticismo, parecía tener, desde su tremenda condición de hombre engarrotado y neurótico, *un hueso último*, una gravedad, que quizá podría facilitarle una comunicación, y hasta una realidad encarnada. [...] O sea, que Cernuda, desde su neurosis, parecía, paradójicamente, negar el marco a que su esteticismo lo llevaba. Pero los origenistas eran lo contrario. Eran, ellos, los idólatras del marco. [...] Así que esa visita de Cernuda fue reveladora del síntoma origenista, y de su lamentable falta de comunicación. Cernuda, el mismo día que llegó a Cuba, fue llevado a una *recepción* en la casa del músico Julián Orbón, y allí, en la *fiesta proustiana*, todo se hizo evidente. Pues los origenistas desplegaron marco, etiqueta, grandeza venida a menos, opereta [...], y Cernuda, dramáticamente, se sintió ante aquello –quizá espejo caricatura de su esteticismo–, agresivamente engarrotado» (2007: 278; énfasis en el original).

qué, entonces, escoger la palabra *reverso* para titular un trabajo que pretende ofrecer una interpretación del rol de las vanguardias en el proyecto estético-cultural del principal escritor al que se vincula el origenismo⁴, José Lezama Lima?

La respuesta es relativamente sencilla. Aunque el texto de García Vega se pretenda el reverso del proyecto estético-cultural lezamiano, no deja de estar informado por ese mismo proyecto. Dicho de otra manera, sin Lezama no existiría «Rostros del reverso». Como no existirían tampoco *Los años de Orígenes* (2007) y *El oficio de perder* (2005), los dos grandes ensayos memorialísticos de García Vega, sin *Espirales del cuje* (1951), novela-poema de corte autobiográfico promocionada por el grupo *Orígenes*, y fuertemente influenciada por Lezama. La misma predilección de García Vega por el género memorialístico es una clara herencia del origenismo: a pesar de que Lezama no lo practicó directamente —a diferencia de otros escritores reunidos alrededor de la revista, como Cintio Vitier y Fina García Marruz—, su obra está colmada de referencias autobiográficas.

Pero no es exactamente el conflicto entre García Vega y Lezama, o entre García Vega y el grupo *Orígenes*, lo que nos interesa aquí. La clave para la elección de este título realmente está en la palabra *reverso*, en las predilecciones estéticas y convicciones ideológicas que animaron la ruptura de García Vega con el grupo reunido alrededor

⁴ Al utilizar el término «origenismo», no estamos sugiriendo que hubiera realmente un programa estético-cultural homogéneo tras la iniciativa de fundar la revista, o que los escritores reunidos alrededor de ella no tuvieran divergencias, como indica el mismo caso de García Vega. Dicho esto, como argumenta Salgado, es posible hablar de un «origenismo» a partir de la lectura que hace Cintio Vitier en torno a la obra de los escritores reunidos alrededor de ella en sus dos grandes antologías de la literatura cubana, *Diez poetas cubanos* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952). Hablando de la segunda de estas obras, afirma Salgado: «Es en el prólogo de esta antología donde se acuña el adjetivo “origenista” y, por consiguiente, el reconocimiento público del proyecto de Orígenes como un fenómeno cultural lo suficientemente dinámico y precipitador para merecer el sufijo de “ismo”» (2019: 71).

de *Orígenes*: es del embate entre vanguardia y posvanguardia de lo que se ocupa este libro.



Es un verdadero lugar común de la crítica clasificar a Lezama como un escritor *pos*, o lo que es más, *antivanguardista*. Vitier, tal vez el crítico más «autorizado» de Lezama⁵, ha sido particularmente enfático al subrayar el rechazo que Lezama y los demás escritores reunidos alrededor de *Orígenes* expresaron con relación a las vanguardias:

Si algo caracterizó a los poetas que podemos llamar conductores del mensaje central de *Orígenes* (1944-56), fue su distanciamiento, no sólo de las superficiales cabriolas del efímero y desvaído vanguardismo cubano, cuyo órgano, predominantemente ensayístico, fue la *revista de Avance* (1927-30), sino incluso de las mejores consecuencias que se derivaron de su impulso: las llamadas poesía «pura» y «social». (Vitier 1994: 66)⁶

⁵ Me refiero antes que nada a su centralidad para el proceso de rehabilitación oficial del autor. Ese proceso, iniciado algunos años después de su muerte –como señala Díaz Infante (2005)– recibiría particular impulso durante las celebraciones de los cincuenta años de la revista *Orígenes*, en los años noventa, y tendría por consecuencia la obliteración de los aspectos tal vez más radicales de la obra del autor, relacionados en gran medida con el legado de las vanguardias. Con relación a eso, véase también el volumen colectivo editado por Lupi y Salgado (2019), particularmente los textos de Salgado, «La emergencia del origenismo en *Diez poetas cubanos* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952)», citado anteriormente, y de Dorta, «Diáspora(s) y Orígenes: un trabajo de archivo contra el origenismo de Estado».

⁶ Como veremos en el primer capítulo, la *revista de avance* fue el principal órgano del vanguardismo cubano, y también el blanco principal –o como argumento en el primer capítulo de este trabajo, nudo patógeno– de los ataques lezamianos a las vanguardias. Ya los términos «poesía pura» y «poesía social» se refieren a las dos tendencias dominantes que emergieron en la poesía cubana en la posvanguardia: una basada en el fundamento de que el arte debería centrarse exclusivamente en cuestiones estéticas, derivada de la poesía pura española; y otra

Aserciones como esta abundan en la obra de Vitier; lo cual, dada su posición privilegiada en la historia de la crítica lezamiana, terminó contribuyendo a la consolidación de cierta imagen de Lezama como un «antivanguardista empedernido». Si bien respaldada por algunas declaraciones del mismo Lezama, como veremos a lo largo de este trabajo, esa imagen ha tenido como resultado la obliteración de los complejos diálogos que en realidad se observan entre la obra del autor y las vanguardias, y tal vez sea la principal causa de la carencia de trabajos que se enfoquen en este tema⁷.

Las razones para tal obliteración son muchas. En parte, eso se debe a la asociación *sine qua non* que se ha creado entre la obra de Lezama y el barroco, irónicamente rescatado en el mundo hispano por la llamada Generación del 1927, es decir, por la vanguardia española⁸. Más aún, cuando empiezan a surgir las primeras conceptualizaciones de lo que se vendría a llamar el «neobarroco» –primero con Severo Sarduy, gran lector de Lezama, y luego en la ensayística de Alejo Carpentier⁹–, Lezama es inmediatamente asimilado a esa

marcada por el compromiso político-social, la preocupación ante las realidades cubanas. Como afirma Vitier, es en un intento de alejarse tanto del vanguardismo cubano como de esas dos tendencias, herederas ellas también de las vanguardias, que se erige la revista *Orígenes*. Con respecto a la *revista de avance* y la polémica que sostuvo Lezama con su editor, Jorge Mañach, véase Bejel 1994, Manzoni 2011 y Díaz Infante 2003.

⁷ Las grandes excepciones son Salgado (2001) y Mataix (2000a), quienes se han dedicado, respectivamente, a las relaciones de la obra de Lezama Lima con James Joyce y los escritores de la vanguardia española.

⁸ Como demuestra Chiampi (2000), las vanguardias y la Generación del 27 española en particular ocuparon un papel central en la revaloración del barroco que se venía produciendo desde fines del siglo diecinueve, preparando así el terreno para las reapropiaciones del barroco que se observan en América Latina a partir de los años cuarenta y la emergencia del llamado neobarroco.

⁹ Me refiero respectivamente a los ensayos «El barroco y el neobarroco» (Sarduy 1999), publicado primero en 1972 en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, y «Lo barroco y lo real maravilloso americano», conferencia dictada en Yale 1975 y publicada en *La novela latinoamericana en vísperas de un*

tendencia literaria, convirtiéndose incluso en su «padre fundador». Esa asociación retrospectiva de Lezama con el neobarroco pasa por alto el hecho de que el neobarroco de Severo Sarduy y otros escritores contemporáneos suyos está íntimamente relacionado con el posestructuralismo –corriente teórica con la que apenas tomó contacto Lezama, y que no tuvo ningún impacto palpable en su obra. Eso explica por qué Lezama se ha leído con más frecuencia a través de los lentes posestructuralistas que del legado vanguardista. Finalmente, y reforzando el rechazo nominal que expresó Lezama con relación a las vanguardias, también el régimen establecido tras la Revolución cubana pronto pasaría a mirar con desconfianza el arte de tipo experimental que se suele asociar con las vanguardias, y buena parte de la producción cultural del periodo republicano –negrismo aparte–, lo cual vendría a condenar a Lezama al ostracismo¹⁰. Así, cuando

nuevo siglo y otros ensayos (Carpentier 1981). Hay que señalar que Carpentier en ningún momento utiliza la palabra neobarroco, y ofrece además explicaciones contradictorias sobre el «inevitable barroquismo» de la literatura latinoamericana, entendido ora como producto de un «espíritu barroco», ora como característica intrínseca de la realidad latinoamericana –desde su naturaleza hasta el mestizaje que caracterizaría su cultura–, ora como un estilo necesario, ineludible para describir sus realidades. Mientras Carpentier parece entender el barroco latinoamericano a partir de un acercamiento referencial a la literatura –lo cual de hecho contrasta con su práctica novelística–, Sarduy entiende el neobarroco precisamente como un cuestionamiento de la referencialidad del lenguaje, de las relaciones entre lenguaje y realidad. Con relación al neobarroco en Sarduy y Carpentier, véase González Echeverría 1993a y 1993b.

¹⁰ Sin embargo, como veremos en el primer capítulo de este trabajo, las críticas a la característica dificultad lezamiana abundaban mucho antes de la Revolución, e irónicamente provienen de los escritores antes reunidos alrededor de la *revista de avance*. Lezama tiene incluso una buena relación con los representantes del régimen revolucionario en un primer momento, publicando activamente en revistas y periódicos auspiciados por el gobierno. En otras palabras, si bien Lezama vendría a ser mirado con desconfianza por el régimen, eso no ocurre sino hacia finales de la década de los sesenta, cuando empieza el proceso de stalinización del mismo y se establece un mayor control sobre la producción cultural.

comienza el proceso de rescate de la figura y la obra de Lezama, en la década de los ochenta –proceso que culminaría en los años noventa, cuando se consagra como uno de los grandes escritores cubanos de todos los tiempos–, se hizo necesaria una cierta «higienización» de su obra, obliterando algunos de sus aspectos más experimentales –entre ellos, la herencia de las vanguardias–. La crítica cubana se esforzaría sobre todo en realzar el nacionalismo salvacionista que le llegó a Lezama a través de la tradición republicana, y en particular de la obra de José Martí¹¹.

El rechazo que expresó Lezama hacia las vanguardias está lejos de ser absoluto. Esconde, cifradamente, una lectura atenta del archivo vanguardista y un intrincado proceso de incorporación de temas, problemas y técnicas característicos de las vanguardias. Su mismo

¹¹ Con relación a esto, vuelvo a remitirme a la obra de Díaz Infante (2005) y al texto de Dorta (2019). Cito a Dorta: «La metanarrativa origenista, sobre todo como fue enunciada principalmente por Lezama Lima, Vitier, Fina García Marruz o Eliseo Diego, desde la década de los años setenta (o los sesenta en el caso de Lezama) hasta los noventa, en los textos comentados antes, y en otros como *Para llegar a Orígenes* (1994) de Vitier o *La familia de Orígenes* (1997) de García Marruz, enfatiza el destino excepcional de la isla, identifica Literatura y Nación, y ve la Revolución como el evento que permitió la encarnación de la poesía en la historia. [...] Lo que va a rentabilizar esa política cultural son las potencias redentorias y de salvaguarda de lo cubano primigenio que detentó la metanarrativa origenista. Es decir, la función archivo de Orígenes, que proyectó su “poder arcóntico” sobre *lo cubano*, “las funciones de unificación, de identificación, de clasificación” (Derrida 1997: 11), y de esta manera se constituyó en archivo instrumentalizable. En este archivo se depositaron los documentos de la cubanidad, para ser custodiados por los que se concedieron la competencia y el derecho hermenéuticos –y a los que estos les fueron reconocidos cuando fue necesario reactivar tal custodia–. La “domiciliación” (1997: 10) de Orígenes como archivo la efectúa la política cultural cubana cuando ve agotado su repertorio de autolegitimación. Orígenes cumple así “la condición de archivo” en tanto estructura una “puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad” (1997: 9), que según Derrida es frecuentemente identificable con el Estado» (2019: 333).

esfuerzo en contraponerse a las vanguardias, en construirse como autor-persona mediante un abierto antivanguardismo, implica ya la adopción de una actitud irónicamente vanguardista por parte de Lezama: la negación de sus predecesores. Hay que recordar que cuando Lezama irrumpe en el escenario cultural cubano, entre finales de la década de los treinta e inicios de la década de los cuarenta –su primer libro sólo se publica en 1937–, su labor se presenta como un contrapunto con la generación de la vanguardia, que para ese entonces representaba ya el *status quo* de la producción cultural cubana, por no hablar de la europea. Para Peter Bürger (1984), en realidad, a partir del momento en que el público pasa a aceptar la vanguardia y esta es asimilada por las instituciones de arte, ella deja de existir en cuanto tal.

Cabría imaginar que en América Latina, donde la vanguardia no irrumpe sino en la década del veinte, ese proceso de legitimación seguiría los mismos pasos que en Europa, aunque un par de décadas después. Y sin embargo, como señalan múltiples críticos, es posible afirmar que el ciclo vanguardista se cierra ya en 1930¹². Por un lado, las vanguardias latinoamericanas tuvieron que enfrentarse con un público bastante conservador, cuando no inexistente. Por el otro, los movimientos de vanguardia latinoamericanos a menudo contaron con muy pronta legitimación por parte de las instituciones de producción y difusión del arte, en gran medida por el prestigio del que las vanguardias ya gozaban en Europa. Pensemos, por ejemplo, en el muralismo mexicano, que prácticamente nació legitimado por el gobierno establecido tras la revolución de 1910; en la vanguardia brasileña, cuyo marco de lanzamiento, la Semana de Arte Moderna de 1922, contó con el apoyo e inclusive con fondos gubernamentales;

¹² A pesar de que podemos encontrar textos de corte vanguardista en América Latina antes de la década de los veinte, la mayoría de los críticos coincide en que las vanguardias latinoamericanas se concentran en el periodo que va de 1922 a 1930. Con relación a las vanguardias latinoamericanas, véase Unruh 1994, Schwartz 1995, Verani 2003, Rosenberg 2006 y Antelo 2006.

o en los escritores reunidos alrededor de la revista *Martín Fierro* en Argentina, cuyo público lector les permitió llegar a tiradas de 20.000 ejemplares. En el caso de Cuba, hay que considerar que los dos principales movimientos de vanguardia son particularmente tardíos, aun para los patrones latinoamericanos: la *revista de avance* no se empieza a publicar sino en 1927, y el negrismo no irrumpe sino en la década de los treinta. Aunque la *revista de avance* surja como un movimiento minoritario –no por casualidad el grupo que la lanza se llamaba Grupo Minorista–, no pasaría mucho tiempo para que la vanguardia cubana atravesara el tipo de proceso de institucionalización del que habla Bürger: muchos de los escritores e intelectuales anteriormente reunidos alrededor de la *revista de avance* pronto llegarían a ocupar cargos de prestigio en el gobierno cubano, como es el caso de Jorge Mañach. Por su parte, el negrismo recibe consagración casi inmediata, en gran medida gracias a la efervescencia causada por la revolución de 1933 y el fin de la dictadura de Gerardo Machado; pero también por las resonancias internacionales de la *négritude* –movimiento con el que comparte una serie de características, como veremos a lo largo de este trabajo. En este sentido, era Lezama el que, en un gesto irónicamente vanguardista, remaba en contra de la marea al contraponerse a las vanguardias; con las cuales, por cierto, compartía la experimentación formal cuyos supuestos excesos critica la generación posvanguardia, es decir, su misma generación.

Una de las principales críticas que se les haría a las vanguardias históricas desde América Latina, de hecho –crítica que comparten Lezama y los demás escritores del grupo *Orígenes*–, es su excesiva experimentación formal, percibida como producto directo de la novolatría¹³ que caracterizó a las vanguardias europeas. Esa crítica responde, en gran medida, al deseo de legibilidad y regreso a la referencialidad que observamos en la producción cultural occidental a

¹³ «Novolatría» es el término que utiliza Schwartz (1995) al referirse al afán con que los vanguardistas persiguieron lo nuevo y/o novedoso.

partir de la década de los treinta, estrictamente vinculado a los imperativos políticos del momento. Contrario a lo que ocurrió en Europa, sin embargo, en América Latina esa novolatría fue contrapesada por una profunda revisión de la tradición y una investigación de las raíces culturales latinoamericanas, conjugándose la innovación formal con la búsqueda de una identidad nacional anclada en el pasado colonial y pre-colonial del subcontinente. En otras palabras, la tradición con la que buscaban romper las vanguardias latinoamericanas era, esencialmente, la europea, de la cual se nutría la suya propia. Para Fernando Rosenberg (2006), la novedad de la vanguardia latinoamericana se concibió geográfica y no temporalmente; se trataba, en aquel entonces, de marcar una diferencia con relación al arte y la cultura europeas –percibidas como decadentes– y no de innovar por innovar¹⁴. La ruptura con la tradición promocionada por la vanguardia europea tendría así como contrapunto irónico un «redescubrimiento» de las tradiciones indígenas y africanas que caracterizan el subcontinente latinoamericano. Y sin embargo, ese mismo redescubrimiento se puede leer como respuesta canibalizada al primitivismo anhelado por la vanguardia europea¹⁵. En ese sentido, evaluar los diálogos entre las vanguardias latinoamericanas y las europeas sigue siendo ineludible.

¹⁴ En palabras de Rosenberg: «the Latin American avant-gardes therefore understood “the new” spatially, not temporarily» (2006: 7). Prosigue el crítico: «The avant-gardists were, in different ways, modernizers. [...] But it is exactly this disposition toward novelty and its artistic representation, even when some artists and movements constructed their stance in partial opposition to it [...], that made their production sensitive to their historical position of enunciation –that is, to the place they occupied in the assigning of cultural values, such as novelty and backwardness, within a world of shifting hegemonies» (2006: 19).

¹⁵ Al evaluar el estado del arte en el Viejo Mundo, y en el intento de combatir el academicismo decimonónico, la vanguardia europea a menudo buscó inspiración en las llamadas «culturas primitivas»: la influencia del arte africano y asiático –sobre todo de las islas del Pacífico– en los movimientos de vanguardia europeos ha sido fundamental. En el caso latinoamericano, como señala Rosenberg (2006), hubo una suerte de compromiso entre la innovación y la investigación

Si el proceso de consagración de la vanguardia se completaría en Europa hacia la década de los treinta, en el caso de las vanguardias latinoamericanas casi se podría afirmar que nacen ya consagradas, figurando desde muy temprano como el mismo *status quo* de la pro-

de las raíces culturales del subcontinente. Esa tendencia implicó que muchos vanguardistas latinoamericanos abrazaron el primitivismo como un elemento fundamental de su modernidad estética: en realidad, según plantea Mary Carmen Ramírez, el primitivismo es un elemento clave para la misma definición de la vanguardia latinoamericana, que en la mayor parte de los casos se presentó como una utopía *regresiva*, y no proyectada hacia el futuro. En sus palabras: «our forward-looking pioneers proceeded to recalibrate the postulates of the avant-garde to fit the socio-political conditions of their pre-industrial countries. The notion of Latin America as the exotic *no-place* of the European imagination would be quickly replaced by the avant-garde chimera: art itself as a form of utopia. That is to say, art as embodying brand-new values (in the context of capitalist society) liberated it from its mere instrumental function and transformed it into a source of enjoyment and participation for the masses. This ideal social and aesthetic order was the embryonic utopia pursued by such paradigmatic movements as Futurism, Expressionism, Dadaism, Neo-Plasticism, Constructivism, and Surrealism; all of which relied on the technological forces un chained by modernization to make this ideal state possible. Yet, in the uneven context of the New World, this utopia would undergo an outstanding inversion. Instead of the forward thrust that modernization imposed on the European historic avant-gardes, Latin American went back to their glorious, untainted past in search for the chimerical elements for their avant-garde approach. This primeval state was set in the pre-Cabralian and pre-Columbian past» (2004: 3; énfasis del original). Esta tendencia tiene connotaciones geopolíticas importantes, una vez que muchos movimientos de vanguardia en América Latina han identificado el choque cultural proveniente de la conquista como el origen mismo de la modernidad, de un sistema mundial en el que el subcontinente estaría condenado a ocupar una posición marginal. Según Rosenberg: «The modern values that most Latin American intellectuals embraced implied temporal narratives in which primitivism was only a logical consequence, a resource seemingly available for contestation, albeit ironically implemented in the most diverse situations. [...] The seduction of primitivism left Latin American primitivists ensnared in backwardness dangerously close to what had led them to declare their vanguardism in the first place [...] primitivism was not just predicated on an archaic remnant [...] but was projected back into a global negotiation of

ducción cultural, según sugeríamos arriba. En el caso del Caribe, además, la pervivencia del surrealismo tendría un considerable impacto en lo que se podría considerar una «segunda ola» vanguardista. Eso se debe, en parte, a la presencia física de André Breton en el Caribe francés durante la década de los cuarenta y las estrechas relaciones que establecería con intelectuales y escritores de Martinica, Haití, y, en el caso de Cuba, también con Wifredo Lam. Al contraponerse a las vanguardias, por lo tanto, Lezama expresa el mismo deseo de romper con el *status quo* que animó a las vanguardias históricas, aun cuando tal negación se manifieste ante todo en el sentido de rescatar tradiciones rechazadas por las vanguardias¹⁶. No olvidemos que el

cultural value, reworked though a postcolonial mapping» (2006: 25). En muchos casos, sin embargo, esa apropiación del primitivismo europeo, invariablemente insertada en una agenda nacionalista y combinada con el cosmopolitismo deseado por las vanguardias latinoamericanas, tuvo por consecuencia una auto-exoticización que terminaría por relegar el arte latinoamericano de vanguardia a un lugar marginal en el contexto global. Para Gerardo Mosquera «some artists were inclined toward “othersicing” themselves, in a paradox of self-exoticism. This paradox was still more apparent because the Other is always us, never them. This situation has also been motivated by nationalist mythologies where a traditionalist cult of “the roots” was expressed, and by the romantic idealization of conventions about history and the values of the nation. [...] At the end of the day, the cult of difference circumscribes art within ghettoized parameters of circulation, publication, and consumption» (1995: 20). Finalmente, gracias al legado de las vanguardias históricas, el arte latinoamericano se ha consistentemente evaluado conforme al grado de «autenticidad» de las obras en cuestión, entendida tal autenticidad como reflejo de una identidad nacional anclada en la influencia de culturas no europeas en el país en cuestión, es decir, como sinónimo de primitivismo. Con relación a esto, véase el volumen colectivo editado por Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, que incluye el artículo citado.

¹⁶ Es ese deseo de ruptura con la tradición lo que inspira a Octavio Paz a caracterizar la tradición moderna como una «tradición de la ruptura». De acuerdo a Paz, esa tradición de la ruptura es algo que se inaugura precisamente con las vanguardias, y se relaciona con su ideal de originalidad en cuanto «originalidad absoluta» y su deseo de hacer *tabula rasa* de la tradición. Con respeto al ímpetu de negación implicado en la manera como los vanguardistas se relacionaron con la

último ensayo de *La expresión americana* (1957), «Mitos y cansancio clásico» –que se ocupa del legado de la vanguardia y la posvanguardia latinoamericanas–, figura en sus manuscritos como «La asimilación americana contemporánea. Lo reverso». Es en gran medida en tanto estrategia de autolegitimación en el escenario intelectual y cultural cubanos que se deben entender los ataques lezamianos a las vanguardias históricas.

Eso no implica, sin embargo, que las vanguardias no hayan informado *positivamente* la obra de Lezama: de ella no sólo se desprende una serie de *topoi* y técnicas tomados de las vanguardias, sino una abierta admiración hacia el cubismo y la pintura cubana contemporánea¹⁷. De ahí hablar de las vanguardias como el reverso *aparente* del proyecto estético-cultural lezamiano. Lo que pretendemos aquí es ofrecer una suerte de lectura a contrapelo de las relaciones entre Lezama y las vanguardias, de deslindar ese reverso aparente del proyecto estético-cultural lezamiano; para el cual la influencia de las vanguardias, contrario a lo que luce afirmar el autor, ha sido en realidad central. Los espejos, metáfora tan marcadamente barroca, no nos devuelven nuestra imagen, sino nuestra imagen revertida. Sólo podemos tener una imagen de nosotros mismos a través de su reverso. Y es ese reverso, ese *otro* rostro del «antivanguardista» José Lezama Lima lo que pretendemos revelar a través de este trabajo. Mirar su obra bajo la luz de las imágenes que la rodeaban, como prismas o espejos que interactúan con ella, la obra en interacción o simbiosis con un campo visual colectivo: es este, básicamente, el proyecto que nos guía. Bajo esa óptica, la obra de Lezama deja de figurar como

tradición y el *status quo*, véase también el capítulo «The concept of a movement», de Poggioli 1968.

¹⁷ Como veremos en el cuarto capítulo de este trabajo, Lezama no solamente dedicó un sin fin de ensayos a la pintura contemporánea, sino que empleó una serie de conceptos y técnicas de composición poéticas directamente inspirados por las innovaciones promovidas por las vanguardias plásticas, el cubismo en particular. Con relación al trabajo de Lezama como crítico de arte, véase Prats Sariol 2005.

elucubraciones de un genio, de un posmoderno *avant la lettre*, y se presenta más bien como un juego de espejos –espejos en cadena que reflejan y deforman lo que reciben.



Las críticas lezamianas a las vanguardias se resumen en dos puntos principales: 1) su novolatría, lo cual había implicado un rotundo rechazo a la tradición y la adopción de una actitud combativa hacia sus predecesores; y 2) la pugna entre formalismo y antiformalismo, o, si se quiere, arte deshumanizado y un arte «demasiado humano» en su rechazo al cuidado formal, en la opinión de Lezama¹⁸. Para Lezama, uno de los grandes «errores» de las vanguardias había sido insistir en la dicotomía entre un arte que se pretendía «puro» y un arte que pretendía reunir arte y vida a través de lo que Lezama reputaba como un desdén por la noción de arte como forma; un arte, por lo demás, invariablemente comprometido con la realidad social y política del momento, como lo había sido en sus orígenes el surrealismo –tendencia de vanguardia de mayor persistencia en América Latina, y no por casualidad la más criticada por Lezama¹⁹.

¹⁸ La expresión «arte deshumanizado», utilizada con frecuencia por Lezama, fue acuñada por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). Ortega analiza el arte contemporáneo –el arte de vanguardia– como expresión de una primacía de la forma sobre el contenido humano del arte, y defiende la superioridad de este tipo de expresión artística con relación, por ejemplo, al arte de tipo realista.

¹⁹ A pesar de los ataques que sufrirían los surrealistas por parte de los comunistas –tanto en Europa como en Cuba–, fue como un proyecto de revolución política y social como André Breton concibió originalmente el surrealismo. Volveremos a este punto en el segundo capítulo de este trabajo. En cuanto a la poesía social, vale resaltar que la literatura latinoamericana sufre una suerte de giro en la década del treinta, cuando el tipo de experimentación formal e innovación radical que se observan en las vanguardias históricas es de cierto modo suplantado por la preocupación social y política, en gran medida producto de la Gran Depresión.

En América Latina, como señalan Jorge Schwartz (1995) y Vicky Unruh (1994), esta pugna entre arte puro y arte comprometido se tradujo como una batalla entre el cosmopolitismo de ciertos sectores de la vanguardia, como el creacionismo de Vicente Huidobro y el ultraísmo del primer Jorge Luis Borges, y el nacionalismo que caracterizó, por ejemplo, el muralismo de Diego Rivera en México, la antropofagia de Oswald y Mário de Andrade en Brasil, el indigenismo de José Carlos Mariátegui en Perú y la poesía negrista de Luis Palés Matos y Nicolás Guillén, en el ámbito caribeño. Sin embargo, las diferencias entre nacionalistas y cosmopolitas es menos dramática de lo que los mismos vanguardistas quisieron hacer creer: aun los sectores más nacionalistas de las vanguardias aspiraban a un reconocimiento internacional, y aun los más cosmopolitas no pudieron ignorar el contexto histórico que vivían sus países de origen. Asimismo, la innovación formal, aun cuando inspirada por una revisión de las mismas tradiciones latinoamericanas, es algo que comparten todos los sectores de la vanguardia latinoamericana. En otras palabras, las dicotomías entre nacionalismo y cosmopolitismo, arte comprometido y arte puro realmente son menos dicotomías que polémicas entre diferentes sectores de la vanguardia.

Ahora bien, sabemos que los estudios sobre las vanguardias latinoamericanas fueron por mucho tiempo obliterados por el *boom* —al que se ha asociado a Lezama tras la publicación de su novela *Paradiso* (1966), que en realidad se venía escribiendo desde la década de los cuarenta—. La narrativa que construyen los críticos y escritores vinculados al *boom* es que este representaría no sólo una «superación» de la novolatría vanguardista, sino también la resolución de las dicotomías a las que nos referíamos antes. En este sentido, argumentan, el *boom* representaría el momento de «plena madurez» de la literatura latinoamericana. Para muchos críticos, el *boom* lograría una suerte de reconciliación entre la experimentación formal característica de las vanguardias y el realismo defendido por los que optaron por una literatura de compromiso —tendencia predominante en la posvanguardia,

como es el caso de la novela de la tierra y los muchos regionalismos que pululan por el subcontinente a partir de la década de los treinta. En otras palabras, lo que se lograría con el *boom* es una reconciliación entre forma y fondo, estética y referencialidad como manera de expresar una identidad cultural latinoamericana a través de la literatura. Gracias a eso, la pugna entre nacionalismo y cosmopolitismo que había caracterizado a la vanguardia ya no tendría lugar: en el *boom*, la literatura latinoamericana alcanzaría una identidad propia, sin dejar de «estar al día» con los debates teóricos que animaban a la intelectualidad europea²⁰. Por fin, si durante el periodo de las vanguardias el arte latinoamericano había estado en los márgenes de la modernidad, en la «retaguardia» de la vanguardia artística, argumentan los críticos, el fenómeno del *boom* sería la prueba definitiva de que, para la década de los sesenta, la literatura latinoamericana sería la vanguardia misma de la literatura mundial —olvidando que la producción cultural latinoamericana, por definición, ha sido siempre reflejo de una modernidad marginal, de una modernidad sin modernización; «vanguardia» y «retaguardia» son términos que no deberían tener cabida en esta discusión²¹. Para los posestructuralistas, efectivamente, la literatura del *boom* sería lo más moderno que se estaba produciendo en el momento. La ironía aquí radica en que el escritor latinoamericano que más atrajo a los posestructuralistas, Jorge Luis Borges —inspiración fundamental para el mismo desarrollo

²⁰ Este argumento aparece en la mayor parte de los ensayos recogidos en el volumen colectivo *América Latina en su literatura* (1979), donde repetidamente se habla del *boom* como el momento de madurez definitiva de la literatura latinoamericana; un tipo de metáfora biologizante que apunta hacia una visión bastante teleológica e identitaria de la literatura, dicho sea de paso. Semejantes aserciones aparecen también en la obra de críticos y escritores como Rodríguez Monegal (1974), Carlos Fuentes (1969) y Alejo Carpentier (1981), por ejemplo.

²¹ La noción de modernidad sin modernización, frecuentemente empleada para explicar la emergencia de movimientos de vanguardia en América Latina, tiene su origen en la obra de Habermas (1993), como han destacado ya numerosos críticos.

de sus teorías, podría argumentarse—, no sólo escribe sus obras más importantes en la década de los cuarenta, tal como Lezama Lima, sino que se formó precisamente en la vanguardia; no hay relación alguna entre su obra y el realismo mágico al que se suelen vincular la mayoría de las novelas producidas durante el *boom*.

Según la crítica dominante, por lo tanto, el *boom* representó la resolución de las dicotomías que habían animado las polémicas entre los diferentes segmentos de la vanguardia latinoamericana. Irónicamente, la «superación» de la dicotomía entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre estética y política, fue exactamente lo que persiguieron muchos de los movimientos de vanguardia en América Latina. Se podría incluso argumentar que lo que los críticos del *boom* interpretaron como «superación» en realidad no fue sino un prolongamiento de esa problemática; con el agravante de que lo que en la vanguardia se presentaba como apropiación crítica, canibalizante del primitivismo de la vanguardia europea, por ejemplo, en el contexto del *boom* muchas veces se limita a ser una autoexoticización e incluso una estrategia de mercado. Efectivamente, como demuestra Ángel Rama en *Más allá del boom: literatura y mercado* (1984), el *boom* fue antes un fenómeno de mercado que expresión de una ruptura efectiva en la literatura latinoamericana: el *boom* no se produce porque la literatura latinoamericana haya por primera vez llegado a estar en la vanguardia de la literatura mundial, sino que se produce como fenómeno gracias al éxito editorial de los escritores vinculados a esa promoción. No olvidemos que el realismo mágico, tendencia que ha llegado a considerarse casi sinónima del *boom*, no es sino un desdoblamiento de la noción carpenteriana de lo real maravilloso, heredera directa a su vez del surrealismo europeo. Parodiando al mismo Rama, tal vez habría que pensar el impacto y legado de las vanguardias en América Latina «más allá del *boom*».

La «madurez» que se ha asociado con el *boom* latinoamericano pasaría por la «superación» de la novolatría y el deseo de ruptura que caracterizaron a las vanguardias. No obstante, la «tradición de la

ruptura» que se inaugura con ellas, según Octavio Paz, es algo que atraviesa todo el siglo xx. Asimismo, la pugna entre nacionalismo y cosmopolitismo, arte y política, o, para utilizar los términos lezamanos, arte deshumanizado y arte comprometido, que caracterizó a la vanguardia latinoamericana, remite a un problema central del arte contemporáneo: la cuestión de la autonomía del arte y su estatus en la sociedad burguesa²². Esta problemática persiste a lo largo de la centuria, y le dicta el tono al arte contemporáneo; algo de lo que la llamada posvanguardia latinoamericana y la obra de Lezama, en particular, ofrecen testimonio. Si entendemos las vanguardias en cuanto producto y a la vez como crítica del proyecto moderno —como Poggioli (1968), Bürger (1984) y Calinescu (1987), entre otros—, rótulos como «posvanguardia» y «posmoderno» pierden validez: hay

²² La cuestión de la autonomía del arte en el seno de la sociedad burguesa como problemática fundamental del arte contemporáneo fue desarrollada por teóricos como Walter Benjamin (2008) y Theodor Adorno (1983), perspectivas que informan los análisis de Poggioli (1968) y Bürger (1984) sobre las vanguardias en cuanto producto y a la vez crítica del proyecto moderno. Según Bürger, las vanguardias históricas representan una etapa autocrítica en la historia del arte en la sociedad burguesa, ya que emergen de y a la vez critican la autonomía del arte como institución, como un subsistema social: «[the historical avant-garde] criticizes art as an institution, and the course of its development took in bourgeois society. The concept of “art as an institution” is used here refer to the productive and distributive apparatus and also to the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works. The avant-garde turns against up both» (1984: 22). A lo cual añade: «Only after art has in fact wholly detached itself from everything that is the praxis of life can two things be seen to make up the principle of development of art in bourgeois society: the progressive detachment of art from real life contexts, and the correlative crystallization of a distinctive sphere of experience, i.e. the aesthetic» (1984: 23). En cuanto al deseo vanguardista de reunir arte y praxis, afirma Bürger: «The avant-gardists view its dissociation from the praxis of life as the dominant characteristic of art in bourgeois society. [...] The avant-gardists proposed the sublation of art [...]: art was not to be simply destroyed, but transferred to the praxis of life» (1984: 49).

una cierta continuidad entre las vanguardias históricas y el arte de la segunda mitad del siglo xx²³.

Al analizar los diálogos entre el proyecto estético-cultural lezamiano y las vanguardias –más allá del rechazo explícito que hacia ellas expresó el autor–, lo que pretendemos es enfatizar las continuidades por encima de las aparentes rupturas observadas entre las vanguardias históricas y la llamada posvanguardia; algo que no se restringe a la obra de Lezama, sino que se aplica al arte latinoamericano e incluso al arte del siglo xx en general. Pretendemos, asimismo, ofrecer una contribución a los estudios de las vanguardias latinoamericanas, y en especial a las caribeñas; un campo de estudios que por mucho tiempo fue obliterado a favor del análisis de fenómenos como el *boom*, y, en el caso caribeño, el neobarroco, olvidando que ni el *boom* ni el neobarroco latinoamericano –muy a menudo asimilado al *boom* por parte de la crítica– pueden comprenderse sin tomar en consideración el legado de las vanguardias en América Latina.

Este último punto nos conduce a otra dimensión fundamental de este trabajo. Al aceptar el supuesto antivanguardismo lezamiano y analizar su obra bajo el rótulo de neobarroco, la crítica se ha enfocado en los diálogos existentes entre la obra de Lezama y la estética barroca –premoderna y preilustrada–, desconsiderando por completo muchas veces sus relaciones con su contexto histórico²⁴. En algunos casos, se

²³ En definitiva, es eso lo que sugiere Calinescu (1987) al analizar el modernismo, la vanguardia, el kitsch y el posmodernismo como cinco diferentes facetas de la modernidad: aunque esos términos sean históricamente válidos, la diferencia conceptual entre esos distintos momentos del arte contemporáneo resulta, a veces, difícil de sostenerse. Asimismo, al analizar lo posmoderno en cuanto crítica de la modernidad y de las grandes metanarrativas que acompañan el proyecto moderno, Lyotard (1984) asimila las vanguardias históricas a lo posmoderno, negando la ruptura que, para Jameson (1991), separaría esos dos momentos históricos y manifestaciones del arte contemporáneo.

²⁴ Esa parece ser en efecto una de las tendencias dominantes en la crítica lezamiana, en la que invariablemente se establece una relación genealógica directa entre la obra del autor y el barroco, analizándolo lado a lado con otros escritores

ha procedido incluso a una cierta asimilación entre el neobarroco y lo posmoderno, pasando por encima de las diferencias que separan el «neobarroco fundacional» de José Lezama Lima, si así lo podemos llamar, de apropiaciones posteriores del barroco. Mientras que esas apropiaciones posteriores sí están informadas por la coyuntura y teoría posmodernas –como la obra de Severo Sarduy²⁵–, este no es el caso de la de Lezama. Al privilegiar las relaciones entre la obra de Lezama y la estética barroca, por lo tanto, la crítica muchas veces ha dejado de lado el análisis de los diálogos que se observan entre el proyecto estético-cultural lezamiano y otros escritores que, sin relacionarse

igualmente asociados al llamado neobarroco, como Alejo Carpentier y Severo Sarduy. Es el caso de críticos como Chiampi (1998), Bustillo (1990), Lambert (2004), Kaupp (2005), Zamora (2006), y los ensayos reunidos en el volumen colectivo editado por Schumm (1998); cada uno a su modo ha procedido a un análisis del proyecto estético-cultural lezamiano como reflejo de un «regreso» del barroco en América Latina. Uno de los grandes responsables de esta asociación *sine qua non* entre Lezama y el barroco español es el mismo Sarduy, quien junto con Octavio Paz ha insistido en el carácter neobarroco de la obra de Lezama. Sobre *Paradiso*, afirma Sarduy: «El universo de la superposición implica o coincide con el del barroco. *Paradiso* sería una *suma* de sus temas, una hipérbole, tan gongorina en su factura, sus virajes, su humor y su trabazón retórica, que la novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana. Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*: todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el “culteranismo” español» (1999: 1168). Y, citando a Paz en *Corriente alterna*: «Una enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal que podría hacer pensar en el barroquismo de *Paradiso* de José Lezama Lima, si es que el término barroco conviene a dos escritores modernos [José Lezama Lima y Carlos Fuentes]. Pero el vértigo que nos producen las construcciones del gran poeta cubano es el de la fijeza: su mundo verbal es el de la estalactita» (1999: 1163).

²⁵ Esa asimilación del neobarroco a lo posmoderno se encuentra otra vez en el mismo Sarduy, y ha sido invariablemente reproducida por la crítica. Sin considerar las diferencias que separan barroco y posmodernidad, no se puede ignorar la distancia que separa el americanismo implicado en el neobarroco de Lezama y Carpentier del acercamiento marcadamente posmoderno con relación al barroco en la obra de Sarduy.

directamente con el barroco, tuvieron una gran influencia en el contexto intelectual y cultural en el que se formó el autor, que no es sino el de las vanguardias históricas²⁶. Son esos *otros* «con-textos» los que queremos traer a colación en este trabajo, enfatizando los diálogos y relaciones intertextuales existentes entre la obra de Lezama y textos consagrados de las vanguardias europeas y latinoamericanas²⁷.



La importancia de este trabajo se desdobra en varios niveles. Primero, al considerar la obra de Lezama en el contexto de las vanguardias, pretendemos ofrecer una contribución a la crítica de las vanguardias latinoamericanas, brindándole un lugar destacado al legado de las vanguardias históricas en el Caribe, muchas veces reducido a las contribuciones de la *revista de avance* y al negrismo, que, si bien importantes, están lejos de ser el único legado de la vanguardia caribeña. Se trata de una preocupación que compartimos con críticos latinoamericanos como Jorge Schwartz, Vicky Unruh, Hugo Verani, Fernando Rosenberg, Raúl Antelo y tantos otros, que han

²⁶ Una vez más, destaco como excepciones las obras de Salgado *—From modernism to neobaroque* (2001), donde analiza las relaciones del neobarroco lezamiano con la obra de James Joyce—, y Mataix *—La escritura de lo posible* (2000a), que se ocupa del proyecto estético-cultural lezamiano en relación con la herencia de las vanguardias españolas en Cuba—. Asimismo, Ben Heller dedica al menos un capítulo de *Assimilation/ Generation/ Resurrection* (1997) *—«The influence of the wind: Lezama, Vallejo, and the artist as witness»—* al análisis de los diálogos entre la obra de Lezama, la del poeta César Vallejo y su contexto histórico.

²⁷ Al utilizar el término *con-texto*, pensamos en la definición de contexto elaborada por el historiador intelectual Dominick LaCapra (1983). Criticando la dicotomía texto y contexto a partir de la cual por mucho se guió buena parte de la historiografía y la crítica literaria, el teórico recuerda que lo que llamamos «contexto» histórico está también construido y/o reconstruido a partir de una red de textos, sean ellos escritos, visuales, monumentos, etcétera. En este sentido, es de la elección y el análisis cruzado de los con-textos pertinentes a la interpretación de una obra de lo que se trata su contextualización, objetivo de nuestro trabajo.

privilegiado el estudio de las vanguardias por sobre el estudio del fenómeno del *boom*. Más aún, al evaluar el legado de las vanguardias latinoamericanas, enfatizamos su *diferencia* –en el sentido derridiano del término²⁸– con relación a las vanguardias europeas. Lejos de consistir en una mera imitación de estas, por lo demás descompasada –como mucho se ha argumentado–, creemos que las vanguardias latinoamericanas revelan más bien una apropiación crítica de la vanguardia europea, una canibalización de los problemas, temas y técnicas propuestos por los diferentes movimientos de vanguardia europeos. Una apropiación descolonizadora, tal vez. Es el caso del primitivismo característico de movimientos de vanguardia como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Como argumento, podemos decir que lo que en su origen europeo aparece como una mera celebración del «arte primitivo», en América Latina se convierte en fuente de una profunda revisión de sus raíces culturales, al tiempo que se combina ese primitivismo con críticas rotundas a la historia colonial del subcontinente y técnicas extremadamente innovadoras. El primitivismo sufre así una suerte de vuelta de tuerca irónica en América Latina, en la que el gusto europeo por lo «primitivo» se rebate con una evidente insistencia en la pervivencia del colonialismo europeo en el subcontinente, y la emergencia del neocolonialismo estadounidense, en el caso de buena parte del Caribe.

En segundo lugar, en el proceso de examinar la importancia que las vanguardias europeas tuvieron en Cuba, deslindamos toda una serie de conexiones y diálogos que no pasan por sus contactos direc-

²⁸ El concepto derridiano de diferencia –o más bien, *différance*– implica las ideas tanto de diferir como de posponer el significado de un texto (véase Derrida 1967). Tal como el concepto lezamiano de originalidad, este concepto implica una negación del origen último –el significado–, así como del tipo de esquema binario y en gran medida teleológico implicado por la dialéctica –algo que se refleja no solamente en las críticas lezamianas al pensamiento hegeliano, sino también en su lectura del barroco americano como un arte de la contraconquista, cierne de su interpretación de la «expresión americana».

tos ni con Europa ni con el resto de América Latina. Contrario a lo que ocurre en la mayoría de los países latinoamericanos, donde las vanguardias a menudo llegaron directamente a través de Europa, en el caso de Cuba se dio un proceso de triangulación que a menudo pasa por las demás islas del Caribe –particularmente, del Caribe francófono– y sus estrechas relaciones con intelectuales y artistas de la vanguardia europea; sobre todo durante el periodo que de manera más directa nos ocupa, las décadas de los treinta y cuarenta. Además de recuperar los intercambios transatlánticos entre vanguardias latinoamericanas y vanguardias europeas, por lo tanto –algo que ya han hecho numerosos críticos–, este libro trata de recobrar también el diálogo que en aquel entonces se estableció entre las diferentes islas del Caribe –cuna del Atlántico, según Antonio Benítez Rojo (2006)–, privilegiando el papel que ocupó el Caribe francófono en la difusión de los ideales de la vanguardia europea por la región, y su relevancia para el surgimiento de movimientos artísticos, identitarios y políticos que tendrían un impacto fundamental en las islas del Caribe hispano –como es el caso del negrismo– y adquirirían relevancia internacional –como es el caso de la *nègritude*.

En tercer lugar, al leer el proyecto estético-cultural lezamiano como contravanguardista, argumentamos a favor de la pervivencia de polémicas, temas y técnicas característicamente vanguardistas más allá del periodo de las llamadas «vanguardias históricas», siguiendo los pasos de críticos como Hal Foster y John Roberts. Al contrario de lo que sugiere Foster en *The Return of the Real* (1996), sin embargo, entendemos que la agenda vanguardista todavía se hace presente en la producción intelectual y artística latinoamericana, aun cuando determinadas agendas, como la del primitivismo, por ejemplo, se consideren hoy un tanto problemáticas, cuando no sencillamente «pasadas de moda»; es decir, como mera reproducción de una lógica colonial que las vanguardias mismas trataron de sobrepasar.

Por fin, al analizar la centralidad del concepto de imagen y de la agencia de la mirada para el sistema poético del mundo elaborado

por Lezama, llamamos la atención sobre el cambio de regímenes de percepción y representación precipitado por las vanguardias. Según críticos como Foster (1988) y Martin Jay (1993), este cambio ubicaría la cuestión de la visión y la visualidad en el centro de toda discusión sobre arte y la epistemología en los siglos xx y xxi; algo que la obra de Lezama –en la cual el concepto de imagen ocupa un lugar central– refleja de manera ejemplar. Más aún, al analizar la cuestión de la visualidad en Lezama, consideramos la importancia que tuvieron las artes visuales para la elaboración de su sistema poético del mundo y en su obra de manera general, más allá de su trabajo como crítico de arte, analizado exhaustivamente por Prats Sariol (2005), y revisando más bien la manera en que Lezama se apropia en su obra de nociones e incluso de técnicas de las artes visuales contemporáneas.



Uno de los rasgos diferenciales de la obra de José Lezama Lima es la indistinción fundamental que se observa entre los tres géneros literarios a los que se dedicó el autor: poesía, ficción y ensayo²⁹. Lezama adopta un estilo eminentemente poético, privilegiando además la dimensión metalingüística de la actividad de escritura. Eso implica que Lezama produjo una obra en la que, más que una contaminación mutua entre poesía y prosa, ensayo y ficción, esos distintos géneros y modos literarios sirven antes que nada como diferentes modos de exposición de su proyecto estético-cultural, o de lo que el autor llamó su «sistema poético del mundo»³⁰. Así, a lo largo de

²⁹ Lezama no está solo en este particular: semejante indistinción también se observa en la obra de Jorge Luis Borges con relación a la ensayística y la ficción.

³⁰ Entre los críticos que más han enfatizado esa dimensión de la obra de Lezama –es decir, el conjunto de su obra en cuanto exposición de su sistema poético del mundo–, podríamos mencionar a Ríos Ávila (1983), Camacho-Gingerich (1991), Bejel (1994) y Mataix (2000a y 2000b). En todo caso, esta parece ser también una tendencia dominante en la crítica: sea cual sea el género analizado,

este libro, optamos por interpelar el conjunto de la obra de Lezama en un constante contrapunteo entre ensayo, ficción y poesía. Dado su carácter más explícito en cuanto a la manera en que se posicionó ante las vanguardias, sin embargo, un gran peso de nuestro análisis ha sido concedido al ensayo, partiendo siempre de la ensayística antes de abordar los demás géneros que practicó el autor.

Pero esta opción metodológica tiene todavía otra razón de ser. Al subrayar su característica indistinción genérica, la crítica ha llamado la atención sobre la coherencia interna de la obra de Lezama; coherencia que se observaría tanto de un género a otro como en la cronología de sus textos. Más aún, la crítica parece coincidir en que Lezama era ya un escritor «listo» cuando publica su primer poema, *Muerte de Narciso* (1937); y, partiendo de ese presupuesto, ha dejado un tanto de lado el posible análisis de la manera en que Lezama responde a las coyunturas históricas específicas bajo las cuales escribió cada una de sus obras. No es que falten análisis de la obra lezamiana en el contexto histórico cubano. Sin embargo, pocos son los análisis que se detienen en las sutiles pero a la vez cruciales variaciones existentes entre sus obras, y que, contrariamente a lo que insinúan ciertos críticos, sí responden de manera cabal a las especificidades de las coyunturas históricas en las que se escriben. Al analizar los diálogos de Lezama con las vanguardias, hemos constatado que esa impresión de «inmunidad» a las contingencias que lo rodeaban y la coherencia interna que se le atribuye a la obra del autor son, al menos parcialmente, falsas. Hay, sí, cambios sustanciales en la obra de Lezama; cambios que sólo se entienden cuando se confronta cada texto con su momento específico de producción, y con las coyunturas con las que se enfrentó Lezama en su carrera y vida personal. Aunque observables en su novelística —la diferencia que separa su primera novela, *Paradiso* (1966), por ejemplo, de su novela póstuma e inconclusa, *Oppiano Licario* (1977), es

es siempre en referencia a su mismo sistema poético del mundo como la crítica suele analizar la producción literaria lezamiana.

tremenda—, e incluso en su poesía —pensamos en la distancia existente entre *Dador* (1961) y *Fragmentos a su Imán* (1977)—, creemos que esos cambios se hacen más evidentes en su ensayística, más vulnerable tal vez a las vicisitudes del tiempo. Siendo la ensayística la piedra angular de este trabajo, cabría entonces preguntarse qué cambios se observan en las apreciaciones y apropiaciones lezamianas con relación a las vanguardias a lo largo de sus ensayos, y cómo interpretar esos cambios.

A lo largo de este libro, interpelaremos las cuatro grandes colecciones de ensayos publicadas por Lezama: *Analecta del reloj* (1953), *Tratados en La Habana* (1956), *La expresión americana* (1957) y *La cantidad hechizada* (1970), además de otros textos críticos publicados en revistas y periódicos. *Analecta del reloj* es la primera colección de ensayos publicada por Lezama, con textos escritos entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta. Es allí donde se concentra la mayoría de las críticas lezamianas hacia las vanguardias, en relación a las cuales se posiciona de manera extremadamente negativa en aquel entonces. Si bien es sólo a fines de los años cuarenta cuando Lezama acomete de manera directa contra el que se había llegado a considerar uno de los mayores representantes del vanguardismo cubano, Jorge Mañach, sus críticas a las vanguardias preceden en varios años a la referida polémica, y son contemporáneas a la escritura de su poema iniciático, *Muerte de Narciso* —poema de notable influencia vanguardista, como veremos en el capítulo cuatro. Resulta necesario subrayar que no hay referencias *explícitas* a las vanguardias cubanas en *Analecta del reloj*, a excepción tal vez de un par de comentarios notoriamente negativos sobre el negrismo; hecho que se va a repetir en casi todos los ensayos posteriores. Este silencio, como demostraremos en el primer capítulo, es a la vez sintomático y aparente: es ante todo frente al vanguardismo cubano y sus herederos que se está posicionando Lezama al criticar las vanguardias en los años treinta y cuarenta³¹.

³¹ Recordemos que, para esa época, en la que apenas empezaba a escribir Lezama, figuras como Nicolás Guillén y Mañach —escritores consagrados de la

Tratados en La Habana, a su vez, recoge buena parte de los ensayos producidos por Lezama entre la publicación de *Analecta del reloj* y *La expresión americana*, escritos entre los años cuarenta y mediados de los cincuenta. En esta obra, aparte de una versión tal vez más acabada de su poética, Lezama retoma muchos de los temas presentes en su primera colección de ensayos, en muchos casos revisitando escritores analizados anteriormente. Sin embargo, mientras que *Analecta del Reloj* contiene múltiples alusiones *negativas* a las vanguardias, y al surrealismo en particular, no ocurre lo mismo con *Tratados en La Habana*, donde apenas intuimos la presencia del tema. Hay, así, un aparente «olvido» de las vanguardias en su segunda colección de ensayos³²; lo que antes aparecía como crítica, si bien velada, a las vanguardias, aparece ahora como parte del mismo sistema poético del autor, como es el caso de su discusión sobre lo maravilloso, que, como veremos en el segundo capítulo, comparece de manera cabal en *Tratados en La Habana*.

En *La expresión americana*, sus críticas a las vanguardias vuelven a hacerse presentes, específicamente en el ensayo que cierra la obra, «Sumas críticas de lo americano». Allí Lezama ofrece un balance del contexto intelectual y cultural en que se había formado como escritor, resaltando la manera en que su generación habría «superado» la

vanguardia— eran todavía los nombres de prestigio en Cuba. Significativamente, Lezama no comenta *directamente* a ninguno de esos escritores a lo largo de su obra, como tampoco comenta la *revista de avance*; es sólo en 1949, con la irrupción de su famosa polémica con Mañach, cuando Lezama finalmente se pronuncia con respeto a la vanguardia literaria en Cuba. En realidad, Lezama jamás llega a utilizar la palabra vanguardia a lo largo de toda su obra. Como veremos en el primer capítulo, ese «silencio» tal vez sea precisamente el *síntoma*, en el sentido lacaniano, de la intrincada relación que el autor estableció con las vanguardias y su deseo de autolegitimación frente a figuras como Mañach.

³² Eso, si descartamos la serie de ensayos sobre la pintura de vanguardia cubana que se encuentran al final de *Tratados en La Habana*. Sin embargo, todos esos ensayos fueron en realidad escritos entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta, el mismo periodo de escritura de los que componen *Analecta del Reloj*.

herencia vanguardista. Sin embargo, contrastado con los ensayos que aparecen en *Analecta del reloj*, hay un cambio sutil en las apreciaciones lezamianas sobre las vanguardias: el tono elogioso con el que ya se había referido anteriormente a ciertos artistas de vanguardia –Pablo Picasso y los pintores de vanguardia cubanos, por ejemplo– parece incluso sobreponerse a sus críticas. Sorprendentemente, en *La cantidad hechizada* la presencia de temas y problemas que no podríamos sino asociar a una (re)lectura atenta de las vanguardias es ineludible; y es en esta obra donde Lezama comenta explícitamente –por primera y única vez– la obra de André Breton. Lo mismo se podría afirmar de su segunda y última novela, *Oppiano Licario*, cuya diferencia con relación a *Paradiso* se explica en gran medida ante la influencia de Breton sobre ciertos conceptos clave que orientan la escritura de esa obra, como discutiremos en el tercer capítulo. ¿A qué se debe esa cronología crítica de las vanguardias en la ensayística de Lezama? ¿A qué se debe ese aparente «regreso» a las vanguardias?

En primer lugar, ese regreso no es sino aparente: el legado vanguardista en realidad se hace presente a lo largo de toda la obra de Lezama; lo que cambia, realmente, es el tono y el grado de explicitación con los que alude a las vanguardias. Eso dicho, una posible respuesta a la virulencia con la que ataca a las vanguardias en el principio de su carrera está en la cronología misma de las vanguardias. Si para los años treinta y cuarenta –época de escritura de *Analecta del Reloj*– las vanguardias ya no estaban exactamente a la orden del día, el legado del surrealismo, la última de las vanguardias históricas –y la más criticada por Lezama–, todavía se hacía sentir, especialmente en América Latina, donde por lo demás las vanguardias son ya un tanto tardías, como hemos dicho. No subestimemos el impacto del periplo de Breton por México y el Caribe entre finales de los años treinta y los años cuarenta³³, que reactivó la presencia del surrealismo

³³ Breton estuvo en México en 1938, en Martinica en 1941 y en Haití en 1946. Vale notar que esos dos últimos viajes fueron hechos en compañía del pintor

en esas regiones y, en muchos casos, representó el primer contacto de intelectuales y artistas latinoamericanos con ese movimiento. En el contexto intelectual y cultural cubano, el espectro de la *revista de avance* todavía se hacía sentir; entre otras cosas, a través del culto que le rendían sus antiguos integrantes –ya debidamente incorporados al *canon*, y en muchos casos, entregados a la burocracia de la cultura–, y también artistas más jóvenes que se identificaban con las vanguardias. Eso por no mencionar el negrismo, suerte de vanguardia tardía que pronto se iba a convertir en el gran movimiento intelectual y artístico del Caribe hispano. En otras palabras: aunque por esa época ya las vanguardias históricas fueran asunto supuestamente «superado», las figuras de prestigio en el escenario intelectual y artístico cubano eran precisamente los escritores anteriormente asociados con la vanguardia, ahora convertida en *status quo*. Escribir en contra de las vanguardias representaba en aquel entonces una estrategia de autolegitimación fundamental para el joven Lezama –todavía más pertinente si pensamos en la «frustración» que siguió a los anhelos de revolución política y cultural que animó a la *revista de avance*³⁴. Esos temas se discutirán con más profundidad en el capítulo primero.

En cambio, hacia los años cincuenta –cuando se publican sus *Tratados en La Habana*–, las vanguardias parecían un asunto definitivamente «superado». Digo parecían, porque no es que hayan dejado

cubano Wifredo Lam, quien también ilustró su *Fata Morgana* (1940). Con respeto al impacto de esos viajes en el escenario intelectual y cultural latinoamericano, bastaría aquí recordar su colaboración con los muralistas mexicanos, de la cual son fruto el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente» (1938), firmado por Breton y Diego Rivera –en colaboración con León Trotski –, y la «Exposición Internacional del surrealismo», realizada en 1940 en la Galería de Arte Mexicano. Con respeto a la presencia de Breton en América y el impacto de esos viajes sobre su mismo proyecto estético-cultural, véase Berthet 2008.

³⁴ Nos referimos aquí al proyecto de avanzada política implicado en la *revista de avance*, y al hecho de que no es sino en 1959 cuando supuestamente se superaría la llamada «frustración republicana» en Cuba. Al respecto, véase Manzoni 2007 y 2011, y Rojas 2002.

de tener influencia en Lezama y otros escritores latinoamericanos; al contrario, ciertos conceptos clave de la vanguardia europea, como el concepto surrealista de maravilloso, aparecen ahí ya perfectamente integrados al sistema poético del mundo lezamiano. La diferencia es que ya no tenía sentido atacar frontalmente a las vanguardias. Más allá de que estas ya no estaban a la orden del día, Lezama había adquirido cierto estatus para ese entonces; para los años cincuenta, Lezama ya se había convertido en un escritor respetado en Cuba –aunque no canónico todavía–, y junto con él, emergía por toda América Latina una nueva generación de autores que pronto parece haber ofuscado el legado vanguardista. Su misma polémica con Mañach a finales de los años cuarenta, así como la que dio fin a la revista *Orígenes* a mediados de los años cincuenta, indican ya su progresión hacia el reconocimiento: en ambos casos, buena parte de la opinión pública tendió a levantarse a favor de Lezama. Aunque es cierto que su consagración no ocurriría sino después de la publicación de *Paradiso* –y aun así, no sin levantar polémicas³⁵–, el Lezama de los años cincuenta ya no es el joven poeta de fines de

³⁵ Nos referimos aquí no solamente a la polémica que se generó en torno a los pasajes de contenido sexual que se encuentran en la novela, y que incluso provocaron la provisoria retirada de la misma de las librerías, sino también a las críticas que se dirigían contra el hermetismo de la novela, analizadas por Salgado en el capítulo «Joyce wars, Lezama wars: the scandals of *Ulysses* and *Paradiso* as “corrected” texts», de su *From modernism to neobaroque* (2001). Con respecto a la consagración de Lezama, vale notar que durante toda su vida como escritor esta osciló siempre entre el profundo reconocimiento de algunos y el rechazo de otros, y no solamente durante la Cuba revolucionaria. En efecto, si tras la publicación de *Paradiso* Lezama pasa a ser un escritor indiscutiblemente consagrado fuera de Cuba –en gran medida gracias a escritores y amigos asociados al *boom*, como Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa–, dentro de la isla su canonización sólo ocurriría al final de su vida, y ante todo como una suerte de *mea culpa* por parte del régimen revolucionario ante las atrocidades cometidas contra escritores y artistas como Lezama durante el llamado Quinquenio gris (1971-1976), como bien señala Díaz Infante (2005). En todo caso, como hemos mencionado, no hay duda de que Lezama era ya una figura conocida y respetada en la Cuba de los años cincuenta.

los años treinta: el éxito de *Orígenes* le había garantizado un lugar en el escenario intelectual y cultural cubano. Comentaremos en detalle la intrincada historia de la recepción de la obra de Lezama a lo largo de este trabajo. Por ahora, recordemos solamente que el autor provocó siempre opiniones encontradas dentro de Cuba, y que es solamente tras la publicación de *Paradiso*, en 1966, que Lezama adquiriría proyección fuera de la isla, en gran medida gracias a la labor de difusión del escritor argentino Julio Cortázar. Otro factor que contribuiría al reconocimiento de Lezama dentro y fuera de Cuba es la misma revista *Orígenes*, que cosechó la admiración de figuras de peso como Octavio Paz. Y sin embargo, la revista, que no empezaría a publicarse sino en 1944, no contaba sino con una tirada bastante limitada, lo cual restringía su difusión a un círculo de suscriptores-admiradores casi tan pequeño como el mismo círculo de escritores directamente involucrados en la revista. Finalmente, Lezama se relegaría progresivamente al ostracismo tras la Revolución cubana, y es solamente en sus últimos años de vida, y de manera más evidente, durante los años noventa, cuando se empieza a recuperar —selectivamente— su figura.

Hay una complicación más en la cronología de las vanguardias en la obra de Lezama. Aunque en *Tratados de La Habana* las referencias explícitas a las vanguardias son pocas —aparte de los ensayos dedicados a la pintura de vanguardia cubana, en todo caso escritos entre finales de los años treinta e inicios de los cuarenta—, esas referencias vuelven a abundar en *La cantidad hechizada*, en la que la presencia del surrealismo es particularmente visible. De hecho, es solamente en *La cantidad hechizada* donde Lezama menciona a André Breton explícitamente. Así, hay una clara oscilación en la manera en que Lezama interpela a las vanguardias en sus ensayos, oscilación que va de la crítica abierta hasta el aparente silencio, y, posteriormente, cierto reconocimiento del peso que su influencia tuvo en su obra. De ahí que, al contrastar la ensayística del autor con su producción narrativa y poética, hayamos optado por privilegiar los dos extremos

de esa producción: *Oppiano Licario*, en el tercer capítulo; y *Muerte de Narciso*, en el cuarto.

El primer capítulo de este trabajo, «Entre pulpos e insectos: por un arte de contra-vanguardia», analiza las apreciaciones explícitas e implícitas de Lezama con relación a las vanguardias, concentrándose en su ensayística –en la que de manera más directa se confronta la cuestión. El capítulo parte de un problema fundamental: la ausencia del término «vanguardia» en la obra de Lezama. En lugar de hablar de vanguardias, Lezama analiza lo que refiere simplemente como «arte contemporáneo» en términos de una dicotomía entre dos tendencias de larga duración en la historia del arte: una identificada con el formalismo racionalista, tipificada en la poesía pura –movimiento de considerable impacto en Cuba–; y la otra con el «culto» de lo *informe* –término tomado de Georges Bataille–, tipificada en el surrealismo. Como veremos, esa ausencia de la palabra «vanguardia» en Lezama se explica ante todo como reflejo del rechazo que expresó el autor con relación a la novolatría vanguardista y a la misma idea de que estas hubieran realmente representado una ruptura en la historia del arte. Sin embargo, como demostramos en un segundo momento, tal ausencia también puede ser interpretada como síntoma de un deseo de autolegitimación en el escenario intelectual y cultural cubano de la época –algo que se refleja en los editoriales-manifiestos con los que inauguró sus revistas–, en el cual nombres de la vanguardia cubana como Jorge Mañach y Nicolás Guillén eran las figuras de prestigio. Este capítulo se cierra con un análisis de la fatídica polémica entre Lezama y Mañach, y la proposición del término «contravanguardia» –inspirado en el concepto lezamiano de «contraconquista»– como alternativa al supuesto «antivanguardismo» atribuido al autor.

En los capítulos segundo y tercero analizaremos los diálogos existentes entre el sistema poético del mundo lezamiano y la estética de vanguardia que más criticó el autor: el surrealismo. Como veremos, las críticas lezamianas al surrealismo en realidad esconden una profunda atención al ideario surrealista: muchos conceptos clave de su

sistema poético del mundo –tales como lo «maravilloso natural», lo «incondicionado» y el «azar concurrente»– están en realidad profundamente informados por la obra de André Breton. El segundo capítulo, «Entre la resaca y la marea: natural maravilloso, real maravilloso y las huellas del surrealismo en el Caribe», analiza los diálogos existentes entre el concepto lezamiano de natural maravilloso, la noción de real maravilloso de Alejo Carpentier y las huellas del surrealismo en el Caribe, considerando redes de intercambio cultural entre Cuba y el Caribe francés a través de figuras clave como Pierre Mabille, Aimé Césaire, René Dupreste y muchos otros. Como sabemos, el concepto carpenteriano de lo real maravilloso es, en sí mismo, una respuesta directa a lo que reputaba como «limitaciones» del surrealismo europeo. Sin embargo, antes de que Carpentier desarrollara su concepto de real maravilloso, ya Lezama hablaba de un maravilloso natural. Como demostraremos a lo largo de este capítulo, el surrealismo tuvo un impacto tremendo en el Caribe francés, y ya desde la década del treinta había sufrido apropiaciones y transmutaciones que apuntaban hacia una reformulación de la noción surrealista de maravilloso a través de una revaloración de la cultura afrocaribeña. En este sentido, tanto Lezama como Carpentier no necesariamente están respondiendo de manera directa a los surrealistas franceses, sino que están también en diálogo con intelectuales y artistas del Caribe francófono; la presencia de lo maravilloso en sus obras es en gran medida producto de esa triangulación, para la cual la circulación de intelectuales y artistas cubanos como Wifredo Lam por distintas islas del Caribe ha sido central.

El tercer capítulo, «Entre excepciones morfológicas y la morfología de la excepción: el surrealismo clásico de Lezama Lima», analiza las relaciones entre el concepto de «azar objetivo» en la obra de Breton y el concepto lezamiano de «azar concurrente». Más allá de que se trata de nociones análogas, demostraremos que el concepto de azar concurrente, que sólo aparece formulado como tal hacia el final de la carrera de Lezama Lima, se elabora como una respuesta directa al concepto

de azar objetivo de Breton. Para cerrar el capítulo, analizaremos cómo el concepto de azar concurrente opera en la estructuración de *Oppiano Licario*, contrastándola con *Nadja* (1928), de Breton. Finalmente, consideramos también cómo la lectura lezamiana de *Rayuela* (1967) y el contacto que se estableció entre Lezama y Cortázar en el contexto de la Cuba posrevolucionaria puede haber inspirado al escritor cubano a revisar sus posiciones iniciales en relación al surrealismo.

El cuarto y último capítulo, «El oficio de la mirada: cubismo, surrealismo y artes visuales en José Lezama Lima», extiende nuestros análisis al cubismo y las apreciaciones lezamianas de las artes visuales. El objetivo de este capítulo es demostrar cómo ciertos principios básicos de aquella estética operan en su «sistema poético del mundo», en el que la mirada y el concepto de imagen asumen un lugar central. Contrastamos allí el rechazo explícito que expresó el autor en relación a las vanguardias literarias con su interés por la pintura de vanguardia y el cubismo en particular, un interés que parece haber sido intermediado por su admiración hacia pintores de la vanguardia cubana como René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Amelia Peláez, entre otros. Todavía en este capítulo, analizamos el recurso lezamiano a la técnica del *collage* y la *ékfrasis* de pinturas vanguardistas en la composición de *Muerte de Narciso*, mostrando así hasta qué punto el manejo lezamiano de los conceptos de mirada e imagen está inspirado por la preocupación que las vanguardias expresaron con relación a la visión y el tipo de visualidad inaugurada por ellas.

La obra de José Lezama Lima representa una ruptura y un comienzo fundamentales para la literatura latinoamericana. Esta ruptura, este comienzo, serían impensables sin su lectura de la vanguardia europea, y junto a ella, sin los diálogos que establece con el legado de las vanguardias en Cuba y demás islas del Caribe. Lejos del excepcionalismo que se ha asociado con la literatura cubana —y Cuba de manera general—, la obra de Lezama en realidad revela lo que debería ser obvio desde siempre: el Caribe, como puente entre Europa y América, como puente entre norte y sur, como cuna de lo que hoy

llamamos el Atlántico, ha tenido siempre un papel fundamental en el sentido de filtrar y regurgitar –masticado, digerido, canibalizado, al fin– lo que le viene del mar. Así, al rescatar los diálogos entre la obra de José Lezama Lima y el legado de las vanguardias, en Europa como en el Caribe, considerando además las íntimas relaciones entre distintos modos de producción artística en el contexto de la llamada vanguardia histórica –distintos géneros literarios, literatura y artes visuales–, esperamos ofrecer una contribución a los estudios de la vanguardia latinoamericana, pero sobre todo a los estudios transatlánticos y de las relaciones por veces triangulares que se establecen entre Europa, las distintas islas del Caribe y las porciones continentales de América Latina. Lezama, el cubano, el neobarroco, el posmoderno *avant la lettre*, no era sino un antillano de su tiempo: un intelectual con una biblioteca de más de 10.000 volúmenes, es verdad; pero una biblioteca cuyo «curador» fue la oportunidad, los periódicos y revistas que circulaban en la época, las conversaciones en la calle con colegas de profesión, el oír hablar tan característico de los márgenes de la modernidad, las constantes visitas de extranjeros recibidos con curiosidad tan cosmopolita como provinciana. O, como diría Borges: Lezama, como escritor, no era sino un tremendo lector. Añadiríamos nosotros: y un conversador.