

“Una extensa zona relacionable”: Zambrano y Lezama.

Andrew Bush
Vassar College
bush@vassar.edu

Abstract

The essay explores a crossroads between the poetics of María Zambrano and José Lezama Lima. It begins by contrasting Zambrano’s appreciation of the young Lezama’s theoretical contribution to Juan Ramón Jiménez’s misunderstanding. I examine the extensive zone of relations between philosophy and poetry, articulated as oblique experience or reciprocal translation, among other terms that arise from the reading of Zambrano and Lezama. The axis is *Method*, of which Zambrano restores the etymological root, *road*, as an image-concept, which allows her to add to the continuous and teleological roads of the appetite and of reason fundamental to Western philosophy. She proposes a third road that comes from and returns to the inaugural moment of poetry, as it is embodied, for instance, in the final pages of *Paradiso*. For Zambrano, philosophy separated itself violently from poetry—and she dedicated herself to retracing the steps and making peace. She did not get there. But she did succeed in theorizing—and being—the guide who points to a new road,

a-methodical and interminable, towards the moment just prior to that violent separation. More than discoursing, she presents that moment poetically as the *dawn*, and in so doing, she offers an invitation to undertake a similar, hybrid poetic method. I have accepted the invitation, interweaving an alternative road to the discourse of poetics, the Road of Santiago, which I have walked, which we have walked

Keywords: María Zambrano; José Lezama Lima; method; road; poetic reason; guide; oblique experience; dawn; *Filosofía y poesía*; *Paradiso*

Resumen

El ensayo indaga una encrucijada entre la poética de María Zambrano y la de José Lezama Lima. Se inicia contrastando el aprecio de Zambrano por el aporte teórico del joven Lezama a la incompreensión de Juan Ramón Jiménez. Acá examino la extensa zona de relaciones entre la filosofía y la poesía, articuladas como vivencia oblicua o traducción recíproca, entre otros términos que surgen de la lectura de Zambrano y Lezama. El eje es el *método*, del que Zambrano restituye su raíz etimológica, *camino*, como imagen-concepto. Ésta le permite añadir a los caminos continuos y teleológicos del apetito y de la razón fundamentales a la filosofía occidental. Propone un tercer camino que viene de y vuelve al momento inaugural de la poesía, tal como se plasma, por ejemplo, en las últimas páginas de *Paradiso*. Para Zambrano, la filosofía se separó violentamente de la poesía—y ella se dedicó a trazar los pasos y hacer las paces. No llegó. Pero sí supo teorizar, y ser, la guía que indica un nuevo camino a-metódico e inacabable hacia el momento anterior a la separación y la violencia. Más que discurrir, lo poetiza como *la aurora*, y al hacerlo, invita a emprender un semejante híbrido método poético. He aceptado la invitación, enlazando un camino alternativo al discurso de la poética, el de Santiago, que he andado, que hemos andado.

Palabras clave: María Zambrano; José Lezama Lima; método; camino; razón poética; guía; vivencia oblicua; aurora; *Filosofía y poesía*; *Paradiso*

A mi padre, *zichrono l'vracha*

Inauguramos nuestro Camino en este fortificado puente a las afueras de Cahors, bajo la lluvia, en las tinieblas que guardan todavía la luz por venir como secreto, oscuridad que se aviene con la luz, puente que es avenida. A un salto de piedra, nos espera el aún más antiguo puente que dio nombre a Puente la Reina, una destinación provisoria. El Camino ni empieza ni acaba, puntea sus puentes: puntos de suspensión flotando sobre el abismo.

Estamos en la avenida entre las tinieblas y la luz. Viene la aurora, y nosotros salimos a su encuentro. Atravesamos el puente. Pero antes que nada, antes que la nada, me preguntas, ¿estás listo? Lo dices de esta forma, idēm v goru—subamos la colina, dejadnos ascender. Levantaremos los ojos, como reza el salmo 121, cántico de peregrinaje y de ascenso, y hasta ahora, al escribir esto, me sigues guiando.

Cuando Juan Ramón Jiménez llegó a Cuba al comienzo de la Guerra Civil española en 1936, el joven Lezama Lima, habiéndose comprometido ya con el secreto de Garcilaso o la serpiente de Góngora y siendo, además, lector de Ortega y su *Revista de Occidente*, estaba preparado para recibirlo. Juan Ramón, por el contrario, no estaba listo para Lezama. Es el joven poeta el que reconstruye su conversación como si todavía estuviera en marcha: “Ahora estamos todos con Juan Ramón. Una sala donde es exigible leer fumando, unos sillones academizados dentro de sus rosadas pieles. Biblioteca y salón. Meditación sobre las culturas, como espiral ascendente resuelta en el humo de los cigarrillos. Se leen poesías, se siguen leyendo y la poesía se escapa” (“Coloquio con Juan Ramón Jiménez” *OC II*, 46, véase también Calomarde). Quizás los sillones no sean los únicos que queden sujetos al suelo por su tapizado académico, sino que sea la propia conversación la que no logra elevar los logrados versos a la conceptualización de lo poético. En una “pausa en

la lectura”, Lezama lanza una pregunta al distinguido invitado, una flotante pregunta ambiciosa, una línea ascendiente de investigación destinada a la caída, *una pregunta Icaria*: “En el breve tiempo que lleva usted entre nosotros, ¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad (cosa que nada tiene que ver con la etapa actual de nuestra lírica ni con lo más visible de nuestra sensibilidad), que nos hagan pensar en la posibilidad del ‘insularismo’?” (OC II, 46). En un gesto de modestia hospitalaria, Lezama distingue entre el logro solamente relativo de sus versos y el de los de sus compañeros cubanos hasta la fecha, o sea, *las poesías* y *la poesía*, cuya sensibilidad característica Lezama quiere entender en el plano teórico como “insularidad”.

Lezama, tal vez consciente de que está agobiando a Juan Ramón, ya le ha brindado el pretexto de que la pregunta quizás haya sido demasiado repentina, sin haber tenido en consideración que el invitado no ha pasado el suficiente tiempo en la isla como para responder a tal observación. Pero en la medida de que esta sensibilidad no es “lo más visible”—apenas visible o incluso invisible—requeriría de una sensibilidad poética correspondiente, en lugar de una observación empírica. Lezama redobla la pregunta oblicua con una metáfora: “Deseo hacer constar que formulo la pregunta en una cámara donde flota la poesía”—es decir, el cuarto en sí es una isla suspendida—“que la pregunta va dirigida a un poeta cuya respuesta siempre fabricaría claridad. La respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesaría ahora” (OC II 46-47). Un científico social proveería estadísticas; un poeta *fabrica* desde el tiempo de la *poesis* griega. Y lo que fabrica el poeta es una paradójica claridad oscura como el humo de los puros cubanos. El humo asciende espesando el aire y lo apenas visible o invisible salta a la luz.

Lezama le sorprende a Juan Ramón, quien entiende mal su metáfora para metáfora en plan literal de la geografía. Y le irrita. Visto como emblema de una política cultural, el insularismo desencaja el pan-hispanismo neocolonial reinante en España a principios del s. XX—intento de recuperar en

lo cultural la hegemonía política perdida—y en cierta medida, promovida por los republicanos exiliados. En ese sentido, “insularismo” se discute hoy en términos del archipiélago (Ette). Pero mejor decir que el insularismo de Lezama no es una imagen de una identidad geo-política esencial y distintiva en su aislamiento, sino una imagen de la relación inmediata entre elementos discontinuos fundamental a su poética (Rios-Ávila, Vitier, Cruz-Malavé, Cañete Quesada, Marturano). El no entender a Lezama, quien le estaba hablando en un idioma poético enteramente ajeno, a pesar de usar palabras castellanas, no es, de por sí pecado, sino la reacción inicial de casi todos; el intentar imponerse de parte de Juan Ramón, en vez de dejarse guiar, es otra cosa. Y así es, o sea, al final, Juan Ramón impone *el no(mbre) del padre* lacaniano, dictando sentencia sobre la “salida” de Lezama: “no he advertido que el problema del ‘insularismo’ penetre el de la sensibilidad artística hasta darle un tono distinto” (OC II, 47).

Lezama responde puliendo el topos de la modestia con un fino toque de ironía. No es lo suficientemente ingenioso como para estar de broma: “Mi pregunta no tiene el agrado de una salida de tono” (OC II, 47). Años después, en “Sucesivas o las coordenadas habaneras” de su *Tratados de la Habana* (1958), escribirá “Divertido es cuando un giro nuestro”—como *insularismo*—“no ha llegado todavía a ser moda o modismo, y nos provoca buena risa y sana sorpresa, cada vez que oímos una de esas *boutades* verbales con las que el habanero muestra detrás de sus persianas *las danzas más secretas* de su alma” (OC II, 620-21). Por el momento, describe su *desencuentro* con Juan Ramón en “X y XX” (OC II, 135-51), una versión idealizada del “Coloquio.” Allí prosigue con “el tema de las islas” como había propuesto, o como se leerá ahora en las palabras de su X, “Me tengo que obligar para desprenderme de la niebla, de lo que las palabras nos regalan, y más que su evidencia cristalográfica, me obligan a una derivación o modo oblicuo” (OC II, 142). Mas allá de “lo más visible,” más allá de la lucidez acristalada que Juan Ramón había parecido requerir, una claridad secreta o tapada: “Pero siempre [las palabras que vienen

trayendo consigo regalos] me llevan a una *suspensión*, a un retiramiento donde suelo colocar una posibilidad que ya no alcanzo ni como palabra” (OC II, 142, énfasis añadido). Las islas son la imagen de ese espacio de retirada o, siendo transpuestas a la gramática de la que anhelan escapar, son *puntos suspensivos* que gesticulan hacia delante pero que cubren una grieta.

Lezama no tendría que esperar. La oportunidad de discutir la poética, malograda en la conversación con Juan Ramón, ya se presentaba en la persona concreta de una interlocutora capaz de recibirlo en ese puente. María Zambrano también había conocido a Lezama en 1936, en su paso por La Habana desde Chile, de regreso a la España republicana en guerra. Su entendimiento mutuo parece haber sido inmediato, pese a que se fortalecería más tarde durante los primeros años en Cuba de lo que se convertiría en un largo exilio para Zambrano, además de por medio de una correspondencia que duraría toda una vida. Una forma de acercarse a las cartas que han sido preservadas es la de crónica. Por ejemplo, en su carta a su *Querido amigo Lezama*, fechada el 8 de noviembre de 1953, Zambrano se describe a sí misma leyendo un texto de Lezama—debe haber sido *Analecta del reloj*, el cual incluía “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” y “X y XX”. En ésta, declara, “Leyendo por junto lo que ya conocía por separado he sentido algo nuevo, especie [de] revelación de tu persona y obra; me he dado cuenta al cabo del rato que estaba gozándome en lo que tienes de teólogo. Que en otro tiempo, ¡ay!, en aquellos lo hubieras sido; que en toda tu obra anda en busca de definiciones de Dios y de lo divino en sus modos humanos” (en Lezama, *Fascinación* 225). Lezama contesta explícitamente en una carta encabezada “La Habana, febrero y 1954”, es decir, coincidiendo casi plenamente con el ritmo transoceánico de la época. Empieza por expresar su gratitud por la “buena compañía” de su comunicación en torno a la “Analecta del reloj”. Las referencias, por tanto, se correlacionan y pueden ser expandidas para abarcar tanto los textos publicados que intercambiaron como los que se solicitaron el uno al otro para publicación

en las revistas literarias en las que ambos participaban.

Pero de pronto, Lezama *clarifica*. Da un vuelco sino hacia *las poesías*, al menos hacia *la poesía*, abriendo camino a una forma distinta de leer la correspondencia, ahora de acuerdo con una temporalidad alternativa que Zambrano ha nombrado “especie [de] revelación”, y que Lezama llama *sorpresa*: “Usted sabe, mi muy estimada María, que cuando hemos estado durante muchos años golpeando el metal en un solo punto, en forma de duro ejercicio, no adquirimos tan sólo un sentido morfológico de muchos valores, sino que nos vamos apoderando de *una extensa zona relacionable*. ¿Quién puede predecir esas sorpresas, esas sorpresas que reaparecen casi convertidas en refrán? (*Cartas*, 71).

Los textos de Lezama viven en la dispersión, pero su compilación como colección les otorga un cierto más allá revelador, de acorde a Zambrano. Uno puede decir lo mismo de las propias cartas. En la versión de Lezama, la extensiva red de relaciones es una manifestación visible cuyo origen podría ser atribuido al único punto del metal sobre el que golpea, a ritmo constante, el diligente martillo del herrero. Esta nota rítmica *emana* (por usar un término neo-Platónico por el que mostraron predilección Zambrano y Lezama) de, o como, la lengua de sus textos. En este tiempo alternativo, *Analecta del reloj*, *El hombre y lo divino* o el conjunto de las obras de los dos forma “una extensa zona relacionable”. Zambrano y Lezama *se traducen* el uno al otro.

“¿Creerás que no te iba a escribir o que se ha extraviado la carta?”, pregunta Zambrano al principio de su carta desde Roma el 8 de noviembre de 1953, cuando toda esperanza de correspondencia parecía perdida. No obstante, inmediatamente, procede a reescribir esos temores bajo el signo de la temporalidad alternativa de la amistad: “Estoy segura que te va a llegar, en revancha por todas las que se nos han perdido antes—de ti para mí, de mí para ti—pero es bueno que la amistad llegue a ese punto o estación en que se llega a escribir por vez primera y se siente toda una correspondencia anterior,

un epistolario concluso en silencio y que va a renovarse ahora—por variar—en palabras” (*Fascinación* 225). Cada carta es, entonces, una isla en el océano del silencio transcurrido, un nexo en la red de relaciones entre sus textos—escritos o no, recibidos o no; cada uno en una estación, en un punto de parada en el curso y discurso del tiempo; cada carta un punto de renovación, por tanto, un punto repetido, como el martillo golpeando el metal, *puntos suspensivos*, como esos que *in-acaban* la carta de Lezama de diciembre de 1955.

En un breve texto conmemorativo, “José Lezama Lima, vida y pensamiento”, Zambrano encuentra un nombre más fuerte para la amistad que sobrevive, *inacabable*, tras el fallecimiento de Lezama en 1976:

Eran en él *aurorales* la vida y la muerte en esa comunión de evaporada escondida forma, de forma pura más allá de toda cumplida promesa. Por mínimamente que él ofrezca comunión en ella se anegan esperanza y promesa, presencia de lo *inacabable* y que a ello remite sin poso temporal; no hay después y el maleficio del futuro queda abolido. Ni tan siquiera es un *ahora*, vencido el fluir temporal, y el *siempre* tampoco acecha con su engaño, como sucede en los momentos de éxtasis de esos *claros* de la Historia y en los éxtasis del historizado amor. (*Palabras* 193, énfasis añadido)

Zambrano y Lezama: una historia de *amor correspondido* cuyo lugar se encuentra en la *isla* de Lezama, traducido como o en los *claros del bosque* de Zambrano y cuyo tiempo es *la aurora*.

**

Nos levantamos juntos, última noche o último día, al este del Edén y de Logroño, y seguimos la ruta más allá del renombrado puente de Puente la Reina, dejando Los Arcos en la penumbra. En la cima de la primera colina, donde el sendero se bifurca, paramos para buscar las flechas amarillas que por el día parecen estar pintadas

por todas partes a lo largo del Camino o la señal igualmente omnipresente de una concha en un muro. Las flechas, la estilizada concha, apuntan hacia el oeste, hacia la meta de los peregrinos, la dirección occidental concebida como progreso desde los tiempos lejanos en que se trazó el Camino. Giramos hacia un lado y el otro. Mientras dudamos, nos adelanta una persona a quien apenas vislumbramos. Antes de que podamos preguntarle, él o ella alumbra con su linterna el lateral de una granja: la concha. Antes de que podamos decirle “Buen camino”—hola, adiós, que la paz esté contigo, primera y última palabra en el Camino—él o ella, nuestro/a guía, se ha marchado. ¿Eres tú quien me tiende su mano, o soy yo quien te la tiendo? Caminamos así, el ritmo de nuestros pasos nuestra rima. El cielo comienza a clarear, el alba, cuando dices *podozhdi, povernis’ nazad, espera, date la vuelta, posmotri, mira, hacia atrás, hacia el punto rojo del sol que apenas se levanta; y lo hacemos: al este, la de rosados dedos, la Aurora.*

De la aurora (1986) es el primer libro que publica Zambrano tras su retorno a España en 1984, en una ascensión que comienza en los ínferos de *La tumba de Antígona* (1967). Para Zambrano, la tumba en la que entierran a Antígona se convierte en una recámara mitológica de eco. Al igual que Eco, Antígona está perdida, pero retorna como voz. *Claros del bosque* (1977) se encuentra en el ecuador entre *La tumba de Antígona* y *De la aurora* y en el ecuador del ecuador (el quinto capítulo de nueve) “La metáfora del corazón”, cuyo primer borrador había sido publicado por Lezama en *Orígenes* (este último texto en *Cuba* 92-97). Zambrano enfatiza las recámaras vacías del corazón y sus latidos—una *traslación* o *traducción*, en el sentido discutido previamente, del sonido del herrero de Lezama martillando fijamente su metal. El corazón, la tumba: metáforas interconectadas de contenedores de aquello perdido o enterrado, abandonado e invisible—un ritmo, una voz escuchada o sentida por casualidad—cuando la filosofía emergió de la caverna de Platón a la luz de la razón para finalmente contemplar al Ser de los seres.

¿Y la Aurora a la que se dirige Zambrano?

Tal como la Aurora hace, que danza desde la oscuridad, que también fluye, pues que las tinieblas fluyen, pasan y vuelven a pasar; en un acto único y universal convoca ella la Aurora a las tinieblas a que dancen, en la luz y en el fuego que les corresponda: penumbra puede ser si del humano pensar se trata. Así la Aurora sería la balanza, esa constelación revivida al iniciarse el día de este, que se nos hace sentir de tanto en tanto como inacabado, cosmos, y dar lugar ella también a que los sentidos convocados cedan a ser palabra, cedan a entrar en la órbita de la palabra donde el fuego y los elementos todos conocidos y ocultos dan al fin una palabra, una palabra cumplimiento de todas las posibles auroras, Aurora ella misma nunca perdida aunque dada a perderse. La palabra tan dada a perderse, tan perdidiza en su renacer constante, en su descendimiento y resurrección inmediata, visible, respirable. Y esta palabra, su nacimiento, marca a la vez y sostiene el ritmo que es nacimiento y palabra, 'logos mathematicos' y verbo. Y al converger del número y la palabra se le ha llamado poesía, forma primera de la lengua sagrada, de esa que vive escondida sin que deje de vivir por mucho que se la esconda. Como una Aurora perenne, anillo nupcial del cosmos con el universo (*Aurora*, 29).

Varias convocatorias o coloquios o comuniones: de tinieblas y luz; de descendimiento y, en términos de la doctrina cristiana, resurrección; de número y palabra, lo que vino a ser el *logos mathematicos* o más contundentemente, *el logos*, el que es *el Verbo* y *el camino*, y que en la tradición greco-cristiana también se llama filosofía. *La Aurora*, el momento en el que *los sentidos*, lo que Zambrano ya ha denominado un *sentir originario* (*Aurora* 26), ceden a ser la luz de la razón, de la misma manera en que la noche cede a ser día, cuando ceder significa ser derrotado. *La Aurora*, un lugar de nacimiento donde el logos viene a ser (*a ser palabra*) y el *ser* se convierte en la palabra, en todo lo que ese lenguaje, instruido por la filosofía, puede decir. Aun así, todavía y al mismo tiempo, *La Aurora*, es el primer y último lugar desde el que todavía

podemos ver, sino prever, las tinieblas dispersas antes de la luz. *La Aurora*, un lugar y tiempo escondido a mitad de camino entre las tinieblas y la luz. *La Aurora*, nada más un instante suspendido en medio del tiempo sucesivo, y por lo tanto, la señal de un tiempo discontinuo (*de tanto en tanto*). *La Aurora*, un hueco en la sintaxis, donde, repentina y sorprendentemente, se abre un espacio entre *este* y su sustantivo *cosmos* para revelar (*que se nos hace sentir*) *lo inacabado, lo inacabable*. *La Aurora*, el tiempo de esa sorprendente revelación (de reunión, de confluencia, de renovación) del *sentir originario*, el cual, a pesar de haber cedido a ser filosofía, sobrevive (*sin que deje de vivir*) en, y como, las tinieblas suspendidas por la luz. Un sentir otro que el *conocer*: “Mas, existen otras formas de contacto, otras relaciones que no son conocimiento intelectual ni quizá puedan serlo nunca; tal, por ejemplo, la relación con los que han muerto y entre ellos con los propios antepasados”, como escribirá dos años después Zambrano en *La confesión: género literario* (*Confesión* 68). *La Aurora*, una marca de tiempo para el lugar, “sede de la intimidad” (*Confesión* 68) en el que se traduce al lenguaje ese contacto otro que el ser y el conocer; donde, fugazmente, recurrentemente, perdurablemente, el *sentir originario* sobrevive y se abre camino.

Y todavía, siempre y todavía, algo se pierde en la traducción, desvaneciéndose en las tinieblas. *La Aurora*, el primer o último punto de contacto, un puesto de guardia (este puente está fortificado) o como diría Zambrano de Lezama: “Él memoriza el Verbo atravesando el mar de llamas, el caos y el fuego que devoran. Memoriza extrayendo de sí mismo su propia sustancia, el hilo inasible e intangible de la memoria que reproduce en los aires el laberinto que hace permisible habitar el lugar justo del guardián de los ínferos, mirándolos sin desafío con la necesaria ‘Fijeza’” (*Palabras*, 193). Zambrano se refiere al título del poemario de Lezama, *La fijeza* (1949), (OC I, 791-898). Pero la conclusión de Zambrano, “Ser en la fijeza sin enamoramiento” (*Palabras* 193), no es sino evidencia de que, al arribar a ese puente, ella no lo cruzó. Desde la filosofía,

la mirada hacia atrás, al pasado, no puede reunir nada más que la Palabra. Incluso la apasionada, apegada *fijeza* aparece como un modo de desapego, de ser desapasionado, como si el poeta, incluso el poeta, fuera Perseo ante Medusa—convertirse en piedra es también una forma de *fijeza*—mientras que Zambrano reconoce a Lezama como Orfeo (*Palabras* 194). No obstante, ¿no podría ser que, a fin de cuentas, el espejo de Atenea no estuviera destinado a prevenir que Perseo se enamorará? Que, al igual que el mito del horripilante rostro de Gorgona o el de la canción de la sirena, ¿no fuera sino una desviación de su embelesadora atracción?

**

Entrada la mañana, subimos al pueblecito de Torres del Río, situado en lo alto de una colina. Llevo conmigo Miam Miam Dodo, Le Guide, que ha sido nuestra Biblia mientras atravesamos el sur de Francia, pero ya que solo tengo el tomo que traza el Camino de Cahors a Roncesvalles, lo he guardado una vez llegado al lado español de los Pirineos. Pero todavía tienes a mano tu Talmud, como tú dices, las notas que tomaste antes de salir de casa, así que eres tú quien nos guía hacia la curiosa iglesia octogonal en el corazón del pueblo. Un letrero en su puerta avisa: “se abre a las nueve” y proporciona un número de teléfono, pero no tenemos móvil.

No faltan razones para parar en el Camino: las ampollas, la sed, el cansancio, el hambre, en ese orden de prioridad. A veces, a éstas se le añaden las vistas. La regla no escrita: nunca te des la vuelta a no ser que estés completamente perdido. No estábamos perdidos, pero nos damos la vuelta. Bajamos unos cuantos pasos hasta dar con el único café, parece ser también un refugio de caminantes, y ya está abierto. Pedimos un café, esperamos. Vemos como un niño corre en medio de la minúscula plaza para ser recogido en los brazos de su padre. La camarera, quien entiende a qué venimos sin que se lo preguntemos, nos dice que ya ha

llamado y que el ama de llaves llegará dentro de nada. Son casi las nueve.

Es una capilla templaria: los templarios, los caballeros errantes que conocían el camino a Jerusalén y que regresan a Torres para custodiar el Camino de Santiago. Contaban, al mismo tiempo, sus promesas y las maravillas que habían visto, traducidas a la arquitectura de la bóveda de crucería de la Gran Mezquita de Córdoba, que es su propio “Oriente” ibérico. Somos cautos del sol de mediodía. Y todavía, nos quedamos un rato bajo la bóveda.

Tras su retorno a España, Zambrano se convirtió en contribuidora regular del *Diario 16*, prensa icónica de la Transición. En uno de sus últimos artículos, “Una parábola árabe” (1990), narra un cuento sufí que sirve a modo de alegoría de la Aurora:

Un día un sultán quiso decorar de un modo especialmente bello la sala de su palacio. Para ello hizo venir dos equipos de pintores de lugares tan apartados entre sí como Bizancio y la China. Cada uno de estos equipos pintaría al fresco uno de los dos largos muros paralelos de la sala. Mas sin saber el uno lo que pintaría el otro. Y así, sin permitir que entrasen en comunicación, entregó a cada uno una pared; en medio de la sala una cortina debidamente colocada impedía toda comunicación entre los pintores de cada lado. (*Palabras* 60)

Zambrano comienza este artículo elogiando a Miguel Asín Palacios, cura católico y eminente islamista, junto con otros eruditos católicos dedicados a la labor de diseminación de las “místicas y religiones ajenas al cristianismo” (*Palabras* 59). De similar manera, al recurrir a pintores bizantinos y chinos para retratar tradiciones artísticas distintas entre sí y además culturas externas a la esfera islámica del sultán, esta parábola logra verbalizar una atmósfera de alto estima hacia la diversidad cultural. Al igual que la intersección de tres continentes en Jerusalén dibujada en los mapas medievales de T en O,

la parábola representa un microcosmos o un centro del mundo. Como es de prever, la decisión de colocar la cortina en la sala no busca solamente obstruir *lo más visible* de las formas de comunicación posibles (imitación o plagio, influencia o su antitético rechazo), sino poner a prueba *otras formas de contacto, otra extensa zona relacionable*. Los resultados son la precisa ilustración de la casualidad alternativa, la cual, para Lezama, es la poesía: “la duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de la imagen” (“A partir de la poesía” [1960], *OC II* 822).

“Cuando la obra fue acabada,” cuenta Zambrano, “el sultán se dirigió primero a inspeccionar el fresco pintado por los chinos. Era en verdad de una belleza maravillosa, ‘nada puede ser más bello que esto’, dijo el sultán.” Y prosigue Zambrano al *dénouement*: “con este convencimiento en su ánimo hizo descorder la cortina para que apareciese la pared pintada por los griegos de Bizancio. Pero en aquella pared no se había pintado nada por los griegos, solamente la habían limpiado, pulido y repulido hasta convertirla en espejo de un blancor misterioso que reflejaba como en un medio más puro las formas de la pared china; y las formas, los colores alcanzaban una belleza inimaginable que no parecía ser ya de este mundo.” Y he aquí el conciso comentario de Zambrano: “una nueva dimensión, decimos nosotros, para los ojos y para la mirada humana” (*Palabras*, 60).

Desde el punto de vista de la valoración final de Zambrano acerca de la *nueva dimensión* representada por el trabajo de los *griegos de Bizancio*, la parábola es una revisión dialéctica de la caverna de Platón y su entendimiento de la mimesis. La pared pulida refleja la pared pintada y en ese sentido, no es sino la sombra de la sombra platónica, puesto a que la pintura china es ya una representación. Tornar el segundo nivel de mimesis en una forma más pura parecería, por tanto, revertir la jerarquía de Platón. No obstante, la pared bizantina aparece inicialmente como una negación de formas coloridas, lo que deja margen para una sublación dialéctica. Es decir, permite

que el carácter reflexivo del proceso de mimesis haga inteligible una nueva dimensión de belleza más allá de la percepción sensorial y la imaginación. Es una belleza puramente intelectual, o en términos platónicos, una Idea de la belleza. Concluye Zambrano, “se podría pensar que antes de hacer nada, que antes no ya de grabar una imagen, sino de recibirla, que antes de pensar cosa alguna, haya de pulirse y repulirse la mirada, el alma, la mente, hasta que se asemeje cuanto humanamente sea posible a la blancura, que es pura vibración, velocísima vibración que une todas las vibraciones que engendran el color, mostrándose en apariencia como quietud y pasividad” (*Palabras*, 61).

La pared pulida, por consiguiente, no era tanto una superficie sobre la cual “no se había pintado nada”, sino más bien la *nada* anterior a la mimesis (e incluso a la percepción), a la cual uno arriba mediante el ejercicio espiritual, o más bien la práctica mística. Además, la pared pulida funciona alegóricamente como el *vacío* de los *claros del bosque* o como las recámaras vacías del corazón e incluso como la blancura del cielo amaneciente cuando uno dirige su mirada hacia el oeste. En este sentido, la pared vacía funciona más bien como el punto originario visual—análogo al punto del metal sobre el que golpeaba el martillo de Lezama—desde el cual, a modo de Big Bang, emanan la diversidad de colores.

No obstante, desde otra perspectiva, la unidad primordial de la *blancura* es un punto ciego, lo cual se relaciona con la aserción de Zambrano de la preeminencia cristiana. Olga Bush afirma, por ejemplo, que el arquitecto José Contreras, a quien a mitad del siglo diecinueve se le confió la tarea de preservación de la Alhambra, hizo un raspado de lo que se le antojaron como manchas en los capiteles del Patío de los Leones, con el objetivo de restaurar lo que a su juicio era su prístina blancura (*Reframing* 28). Por ello, removi6 los últimos vestigios nazaríes de formas de hoja de oro aplicadas a las columnas. Su hijo y sucesor, Rafael Contreras, se dio al extremo opuesto: utiliz6 reproducciones cerámicas de coloridas baldosas para los Baños de Comares.

Pero, como explica Bush, su restauración ha sido acusada de pecar de fantasía orientalista, al suscribirse a la asociación occidental del neoclasicismo con la blanqueada austeridad de las ruinas greco-romanas (*Reframing* 26). Bush, por tanto, ha animado al espectador a mirar la policromía original de la Alhambra nazarí (*Reframing* 17-71), una maniobra que se asemeja, en la parábola de Zambrano, a la operación de retroceder de la pared blanca greco-cristiana a los bellos colores de la pintura china, al horizonte este, bañado en rojo, al amanecer.

En su giro de colores a blancura, o de la carne al espíritu y de la física a la metafísica, Zambrano se adhiere al curso desenvuelto como método filosófico desde la caverna de Platón, o incluso desde antes con Parménides. Ya en su *Filosofía y poesía*, publicada en México en 1939, la filósofa había recurrido a la etimología griega y al tropo del camino de Parménides (el *odos* griego). De esta manera, el *mét-odo* es al camino lo que la metafísica es al *phusis*: investigar y disputar los orígenes, así como los procedimientos, de la filosofía como metodología. La figura-imagen de la Aurora es tanto el punto de culminación como el punto límite de esa indagación, como si la pared blanca fuera la cortina que obstruye la comunicación, el recuerdo encubridor que impide la anamnesis.

Zambrano inaugura *Filosofía y poesía* recordando el momento en el cual los “dos caminos” (17) son divididos por el violento desapego de la filosofía, lo que, desde el punto de vista filosófico, equivale a la liberación. “La fuerza que origina la filosofía allí es la violencia”, escribe. “Y ahora ya, sí, admiración y violencia juntas como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos explican ese primer momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas” (16). La *admiración* y la *violencia* no son mutuamente destructibles ni son tampoco reducibles la una a la otra. Por ello, el momento de la fractura es dualístico y no dialéctico,

en sí mismo un proceso de resistencia al método filosófico. No obstante, el momento solo es originario en tanto a que la filosofía y la violencia son co-constitutivas, es decir, el primer momento de la una es también el origen de la otra. Pero como la violencia emerge “en seguida”, debe haber todavía una era originaria, anterior a la filosofía, caracterizada como “el primitivo *zaumasein*” (16) y traducida por Zambrano como *admiración*. Ésta incluye en la misma medida terror paralizante y admiración profunda, sin todavía la violenta, filosófica división entre valoraciones positivas y negativas. *Pasmo estático* es bastante preciso por su doble valencia como un *sentir originario* y como el original estado inmóvil dentro de la caverna de Platón, el cual Zambrano discute en este apartado de *Filosofía y poesía*. Cabe recordar que Lezama (y Zambrano escribiendo sobre Lezama) habla en términos de *fijeza*. Uno puede imaginarse al sultán de la parábola maravillado inicialmente ante la pintura china y después, des-fijándose y apartándose a sí mismo para poder proseguir con su experimento. El verbo reflexivo es crucial: la filosofía toma lugar primeramente como “el violentarse” ya que no hay ni sujeto ni objeto identificable en el estado anterior. El pasmo estático de Zambrano, por tanto, *no* es “ante las cosas” en dos sentidos: no es una posición del sujeto (por ello, *no ante*); y todavía no hay *cosas*, distintivamente delimitadas en su ser.

La descripción más extensa del tiempo anterior a la filosofía que proporciona Zambrano en *El hombre y lo divino* sirve para aclarar este punto. “Mas, la realidad como se presenta en el hombre que no ha dudado”, escribe, aludiendo al método filosófico y el discurso de Descartes, “en el hombre que no ha entrado todavía en conciencia y aun mucho antes en el hombre en el estado más original posible, en el que crea e inventa los dioses”. Zambrano prosigue, “la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y otras no”, contrariando a Parménides; “es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos ‘sagrado’” (*El hombre* 34). Hay una *era*

imaginaria, como diría Lezama, donde el hombre no era sí mismo ni había identidad o agencia. De acuerdo con esta explicación, el hombre se convierte en *ser* mediante un “delirio de persecución” (*El hombre* 31), como objeto pasivo de la mirada de los Dioses. Esto viene a ser el modelo de violencia mediante el cual se origina la filosofía: “En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver” (*El hombre* 33).

Zambrano afirma que aquellos que se mantienen *apegados* a “la admiración originaria... no se resignan ante el nuevo giro, no acepten el camino de la violencia” (*Filosofía* 16). Aquellos son los poetas, derrotados por la hegemonía de la razón. Aun viviendo en la era del *logos* filosófico, recuerdan todavía el *pasmo estático* como un eco distante. Recuerdan, como comenta Lezama, el camino perdido: “Como buscando la poesía una nueva causalidad”—únicamente nueva desde el punto de vista de la filosofía, pues la confluencia poética es más antigua que el desapego filosófico—“se aferra enloquecedoramente a esa causalidad” (OC II 821). Seguidamente, añade estas palabras acerca del *meth’odos* poético: “Se sabe que hay un camino, para la poesía, que sirve para atravesar ese desfiladero, pero nadie sabe cuál es ese camino que está al borde de la boca de la ballena; se sabe que hay otro camino, que es el que no se debe seguir, donde el caballo en la encrucijada resopla, como si sintiese el fuego de los cascos...” (OC II 821).

Lo que es encrucijada en la imagen de Lezama, es aurora en la mitología de Zambrano: momento en que el claro día de la razón se separa de las tinieblas poéticas y las rechaza, violentamente, por ser, desde la perspectiva filosófica, ni otro camino ni lo otro del camino, sino la mera falta de método: “La palabra de la filosofía por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer, perdida” (*Filosofía y poesía*, 114). En resumidas cuentas, “La poesía es ametódica, porque lo quiere todo al mismo tiempo” (*Filosofía y poesía* 113).

Lezama llega a la encrucijada desde las tinieblas y escribe poesía, incluso en su prosa. Zambrano vive la tenue luz auroral, pero aviene metódicamente, y escribe filosofía, incluso en su prosa más poética.

**

—¿Has visto *las flores color violeta*?

—¿Qué flores? ¿Dónde?

—*En el costado del camino.*

Unos cuantos kilómetros más...

—¿Has visto *las flores color violeta*?

—*No.*

—¿Qué miras?

—*Mis pies, las piedras... Bueno ya sabes, para no tropezarme.*

Unos cuantos kilómetros más. Indicas.

—*Sí, esta vez sí que las veo.*

—*Son para ti.*

En *Notas de un método*, publicado en España en 1989 justo un año después de convertirse en la primera mujer en recibir el Premio Cervantes (1988) y dos años antes de su muerte en 1991, Zambrano revisa su mapa del camino. Con su explicación en *Claros del bosque* como telón de fondo, “Lo propio del método es la continuidad, de tal manera que no [se] sabe pensar en un método discontinuo” (*Claros* 14), ahora escribe, “Estas *Notas de un método* no son anotaciones, sino notas en sentido musical, lo cual impone, más que justifica la discontinuidad. Habiendo sido la continuidad perseguida por Occidente el más grave de sus obstáculos [...]” (*Notas* 12).

Así Zambrano suplementa el mapa del camino de *Filosofía y poesía* con una nueva metodología, la cual ahora incluye tres vías: 1) “caminos secretos”, que siguen “la secreta sabiduría animal” (*Notas* 28, 29); 2) “los caminos por

autonomía”, que vendrían a ser “el camino recto que la inteligencia [humana] traza en obediencia a una voluntad declarada, impronta de una finalidad” (Notas 29); y 3) “el camino recibido” (Notas 30-34) un regalo, cuyo donante es un *guía*, bien sea “animal-guía” (Notas 31) en mito y fábula o “hombre-guía” (Notas 31), aunque sería igualmente imaginable una *mujer-guía*—Beatriz no menos que Virgilio.

Los dos caminos—el animal que abraza la tierra y el humano—se correlacionan con los tropos tradicionales de cuerpo y espíritu. No obstante, mientras que uno podría esperar una sublación dialéctica donde el espíritu retornara al cuerpo como conciencia de uno mismo, el tercer camino se distingue más bien por lo que Kierkegaard, tan primordial para el mapa del camino en *Filosofía y poesía* (90-97), denominó una orientación psicológica. El camino animal *accidentado* se caracteriza por la *avidez*, por un apetito irreflexivo; el *camino llano* o *recto* propio de los seres humanos, se caracteriza por *voluntad*, una voluntad de poder sobre la tierra, los animales e incluso sobre la propia mente. Cada uno es metódico en el sentido de que hace su camino inexorablemente hacia sus fines y de que son formas de agencia.

El *anhelo* ni es una forma de los otros dos ni su negación. A pesar de que se pueda interpretar o malinterpretar como una vía para realizar la plenitud, no se concibe teleológicamente. Ni siquiera el *otro reino* se presenta como destino, sino como espacio en donde la aventura del *anhelo* cobra tanto lugar en este mundo como los otros caminos. El *otro reino* es una repentina apertura en la vida del apetito y la voluntad. Una plenitud no detectada que al ojo de la carne y al de la mente se le aparece como *vacío*, pero que se manifiesta como una voz y una llamada, *lo más íntimo de la vocación*, ante los oídos que han aprendido a escuchar. Lo que es más: el tercer camino no es la imagen ni experiencia de la agencia, ni por tanto, de la subjetividad, como se suele interpretar. Como el tercer camino es recibido, lo que vino a ser el sujeto es, por tanto, su receptáculo (*tumba, claro del bosque, corazón*) y su camino, el de

los misterios órficos y pitagóricos, desorientación irracional, desde el punto de vista posterior de la filosofía platónica, pero reconocible en esa aurora cultural como anhelo del otro reino: “Error y padecer parece ser la situación primera en que la criatura humana se encuentra cuando se siente a sí misma” (*El hombre* 100).

Al igual que en los misterios presocráticos, se precisa de un guía para tornar la pasión de esa errancia en camino:

La Aurora, pues, es guía, también porque es raíz, flor [acaso de color violeta], árbol, alma del sentir originario. Presencia que nace de una insoslayable atención, de una *sostenida* mirada. Un conocimiento, pues, *sostenido* únicamente por la atención. Y la atención, aun a solas, es fuente de conocimiento, si bien este conocimiento sea considerado incompleto y sobre todo infundamentable, no a la altura de la razón; por lo cual también se le figura al autor [es decir, *la autora*, Zambrano] de estas breves confesiones que un nuevo modo de razón—por ejemplo, la razón poética—sea necesaria (*Aurora* 26, énfasis y aclaraciones entre corchetes añadidos).

En la *era metódica*, la razón es sustantivo y lo “poético” un adjetivo calificativo, pero en otra era, la poesía es modo, sino método, de atención—fijada, *inoslayable*, *sostenida*. La cúspide entre las eras, *la Aurora*, la cual, como guía, escribe Zambrano, “Enuncia, ordena, a veces tan sólo indica”, para añadir, “[...] Y al indicar, ofrece siempre con un gesto algo más de lo que contiene la palabra, la indicación puede ser tan sólo una mirada o una leve sonrisa. Porque un guía ofrece ante todo, como *sostén*, la orden de su indicación, una cierta música, un ritmo o una melodía que el guiado tiene que captar siguiéndolo” (*Notas* 31, énfasis añadido). Continúa, “De ahí que el que recibe un camino—guía haya de salir de sí, del estado en que está”, lo que viene a decir que uno sigue el *camino-guía* para volver al *pasmo estático* (*salir de sí*), vuelta del logos de Apolo al frenesí dionisiaco, de la filosofía a la música y poesía: “[...]”

y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones, las notas, en *sentido musical, de un Método*” (*Notas* 31).

Al representar sus *Notas de un método* como notas enigmáticas, discontinuas, parecería que Zambrano hubiera encontrado a su guía. Por tanto, cuán sorprendente que al final de dicho prólogo, en el que confiesa transmitir una partitura, rompa su habitual compostura para presentar una diatriba. Al igual que Platón exiliando poetas de la República, Zambrano expele vehementemente el ritmo en favor de la melodía: “[...] la melodía es creadora imprevisible. El ritmo, por el contrario, es la expresión de la falta de libertad” y nombra “los discursos de Hitler” como ejemplares de la palabra rítmica (*Notas* 12).

La melodía convierte ese punto repetitivo del ritmo en método musical, lo que, para Zambrano, queda al servicio de la libertad como fin, análogo a la transformación del embelesamiento del originario *pasmo estático* en filosofía. Desde esta perspectiva, es decir dialécticamente, como antítesis de la melodía, el ritmo solo puede ser negación. Para la filosofía, por tanto, el ritmo le roba a uno la libertad. Zambrano se vale como evidencia del despertar del nazismo, momento histórico que le tocó vivir. A ello se le podría añadir, el fascismo de Franco, mucho más duradero que el nazismo a pesar de que su oratoria no le hiciera rival. Tanto en los tiempos de Zambrano como en los nuestros, todavía era del método, el *pasmo* de la embelesada atención se reduce a la obediencia ciega y *el otro reino*, a la pesadilla del Reich de los mil años. En otras palabras, Hitler es un guía falso.

En otros tiempos y espacios, es posible que el camino que entraba y salía del otro reino fuera más accesible, pese a que tal vez siempre hubiera guardianes, desde el hombre-toro asirio hasta el guardián ante la ley de Kafka. Pero siempre ha habido también guías verdaderos que conocen un tercer camino que no es ni el de la afirmación de libertad ni de su negación, sino el que es más bien el “camino de sabiduría, la vida misma” (*El hombre* 82).

Son estos guías quienes nos indican los regalos del tercer camino: el amor, la lealtad, “la vida toda” (*El hombre* 82). Por ejemplo, Lezama.

**

Hipertelia: Una rededicatoria

En las afueras de Logroño, el Camino se reduce a calle pavimentada de desolación. Pero justo antes de perderse, cruza entre unos senderos forestales una estrecha pasarela moderna que les facilita la marcha a los caminantes de hoy, tal como se lo hizo el puente románico de Puente de la Reina a sus peregrinos en épocas lejanas. En una llanura, encontramos descansando a una pareja que habíamos conocido una hora antes, cuando éramos nosotros los que reposábamos a la sombra de los arcos al lado de la Iglesia de Santa María de Viana, situada en la frontera entre Navarra y La Rioja. Hablamos un rato, seguimos caminando.

Es una consigna: cada persona camina su propio Camino. Un granjero alemán se monta en un tren al día siguiente de jubilarse. Compra una bici en París, la vende en Saint Jean Pied-de-Port y se dispone a atravesar los Pirineos. Un joven surasiático se arrodilla para entregarse al rezo en una de las tantas capillas del Camino. Cuatro franceses, amigos de toda la vida, corredores de maratón, se reúnen cada año en el pueblo en el que dieron por finalizada la última etapa del año anterior. Nos invitan a Burdeos. Un neozelandés recorre su promedio de cuarenta kilómetros diarios y nos dice: el Camino no te da lo que quieres, sino lo que necesitas. Te sustenta.

Tu padre (z''l) falleció hace algo más de un año, el mío (z''l), hace poco más de treinta días. Y todavía lo que necesito es una extensa zona de duelo. Salvo las presentes, leyó cada palabra que he escrito, desde un informe de sexto grado sobre Robert Frost hasta un manuscrito sobre la poesía latinoamericana de los

siglos XVIII y XIX y otro sobre la teoría de los estudios judíos. Contribuyó a la portada del informe del niño con un dibujo de una hoja de arce y al manuscrito sobre la poesía latinoamericana con la siguiente pregunta: ¿por qué enterraste los versos más relevantes en un párrafo medio escondido hacia la mitad del texto? A lo cual le pregunté, ¿qué versos? Estos, dijo, de José Eusebio Caro:

*José no llores más.—Aunque yo muera,
Morir no es perecer. “¡Tu padre he sido,
Imposible que siempre no lo sea!”*

Reescribí el manuscrito de manera que estos versos, los que mi padre hizo suyos al recitarlos, sus versos, fueran la palabra final. ¿Final?, me pregunta hoy mi papá. Vuelvo a empezar.

En la *era cordial*, cuyo principio es ritmo y cuyas figuras principales son, para Zambrano, la tumba de la voz viviente, el corazón y su latir, los claros que son aperturas en los bosques, “Edificar, la actividad práctica entre todas era, no construir un lleno, sino circunscribir un vacío” (*El hombre* 94). Incluso antes de la edificación—tanto en el sentido de construir como en el de *e-duc*ar, o sea de *llevar fuera*—al principio se hallaba la caverna misma, lugar recibido y no construido. En esa larga *era cordial*, sus avatares son el arco y la bóveda, la colorida sala de audiencia Comares de la Alhambra y sus contemporáneas pirámides aztecas, plataformas que sirven para la ascensión del corazón sacrificial, sobre el que desciende el sol para el *sustento*.

En la *era metódica* que le sobreviene, enterrando sin silenciar del todo la *era cordial*, la construcción arquetípica es, sin lugar a duda, el camino: el sendero animal y la pista marcada, la vía romana y el acueducto, la vía férrea y el canal, la autopista y el internet. En todas sus diferentes manifestaciones, el camino se extiende firmemente hacia un final que es visible desde el principio. Aun así, ese principio es una ruptura, por ejemplo, la separación de la melodía

del ritmo y de la filosofía de la poesía.

Al igual que Moisés en el monte Nebo, la filosofía, incluso la filosofía de Zambrano, puede conducir al umbral, pero no *se para* allí, sino que *separa* el oscuro sentir originario del reino de la luz, y sigue, siempre adelante, hacia él. Es la poesía la que se pausa en el tiempo y espacio auroral de entre eras y que sabe volver al otro reino. De ahí, la metáfora para metáfora de Lezama que traduce la *era metódica* al lenguaje de la *era cordial*, que transforma el camino en un puente suspendido o modesta pasarela sobre el vacío: “La poesía puede mostrar el asombro”—la *admiración* y *pasmo* de Zambrano—“de su propia ley física. Detiéndose el expreso sobre la ancha base pétreo de un puente romano. Impúlsase el tren hasta alcanzar una velocidad incesante en la progresión y en la infinitud, hasta que ya en el vacío podemos reemplazar los rieles por un cordón de seda [...]” (Exámenes” [1950], OC II 226).

Desde los tiempos del amanecer de Europa, los rieles de la causalidad lógica son interrumpidos, eternamente, por lo que parece ser un obstáculo desde la perspectiva de la locomoción y del curso del imperio. Debido a nuestra actual fe ciega en las soluciones tecnológicas, es fácil creer que la velocidad de las ruedas basta para superar la discontinuidad de las vías del pensamiento. Pero no es así para Lezama. Para cruzar el puente de la metáfora lo que hace falta no es el tiempo sucesivo, sino *lo súbito*, un instante fuera del transcurso temporal, el tiempo sin tiempo de *lo incondicionado*, aquello que no puede ser reducido ni explicado por la causalidad lógica. Allá donde *lo incondicionado* intersecta con *lo causal* en una forma de *contacto otro que el conocimiento*, el resultado es, para Lezama, la *vivencia oblicua* de un poema.

El *Paradiso* de Lezama es precisamente esa locomotora que se halla cruzando el largo camino desde la escena inaugural de la asfixia asmática hasta la recuperación del aliento como poema al amanecer de una carrera poética en su página final—la respiración de Lezama y el corazón palpitante de Zambrano se traducen recíprocamente: dos figuras para el ritmo de la vida y la vida

como ritmo. En el *unfinal non-project* (el *no-proyecto a-final*) de esa escena—*inacabable* en principio, e *inacabado* de hecho, debido a que la continuación, que se publicó póstumamente bajo el título de *Oppiano Licario* (1977), estaba incompleta cuando falleció Lezama—el protagonista José Cemí se encuentra sentado en un café a altas horas de una larga noche, o mejor dicho, a la aurora. Lezama narra que allí lo que ve y lo que oye Cemí es lo siguiente: “Un negro, uniformado de blanco, iba recogiendo con su pala las colillas y el polvo rendido. Apoyó la pala en la pared y se sentó en la cafetería. Saboreaba su café con leche, con unas tostadas humeantes. Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente el contenido” (OC I 645). La verosimilitud de Cuba a mediados de siglo contradice a la *era imaginaria*, puesto a que este es el viejo Cronos venido a menos, pero no del todo capado, ya que, a pesar de dejar su pala a un lado, guarda su cucharilla. Además, su vaso tan cotidiano es un avatar de los *vasos órficos*. Cemí ha salido de un velorio, pero recibe aquí el camino que le abre el contacto con los muertos.

A Cemí le había preparado para enfrentarse a este momento su mentor de poesía, su *guía*, Oppiano Licario, *el Icario*, es decir, el atrevido, el adelantado, también el caído, que acaba de morir y a cuyo velorio ha asistido Cemí en su errar nocturno. Como Joyce con su *traslación* de Stephen Dedalus del *reino* biopolítico de su padre al *otro reino* de Leopold Bloom, Lezama necesitará la novela entera de *Paradiso* para hacer pasar a Cemí del tutelaje de su padre biológico al de Oppiano, reconstruyendo así la trinidad del Padre genitor, el Hijo poeta y el Espíritu Santo de la poesía, que es Oppiano. Dice Zambrano, “El poeta antes que nada y ante todo, es hijo. Hijo de un padre que no siempre se manifiesta. Lo hemos definido como amante, anteriormente, pero la verdad es que antes que amante es hijo, o más verdad todavía: es el hijo amante, el amante que une en su ilimitado amor el amor filial con el enamoramiento” (*Filosofía* 106). Hay también una mujer mediadora, Ynaca Eco Licario, hermana de Oppiano que se convertirá en la amante de Cemí en la incompleta secuela póstuma.

Entre las últimas páginas de *Paradiso* y las primeras de *Oppiano Licario*, su *hipertelia*, lo que había parecido una divagación caprichosa, resulta ser la *causalidad oblicua*: “Cemí comprendió *de súbito* que aquella fiesta de la luz, la musiquilla del tiovivo, la casa trepada sobre los árboles, el corredor con sus mosaicos, la terraza de los jugadores extendiendo la oblicuidad lunar, lo habían conducido a encontrarse de nuevo con Oppiano Licario” (OC I 642). Ha llegado al velorio de Oppiano inconscientemente, y una vez allí—recordando lo de Zambrano cuando dice que la indicación del guía *puede ser tan sólo una mirada o una leve sonrisa* o, quizás, un saludo—Ynaca Eco “comenzaba a hacerle señas [...] era la hermana de Oppiano Licario la que lo había *llamado* [...]” (OC I 642, énfasis añadido). En un giro repentino, será el fantasma del padre de Cemí quien guiará a su hijo sobre cómo proceder con su mentor poético—¿y quién dirá que un padre no puede ser también un guía? Narra Lezama: “De nuevo la voz de su padre, escondido detrás de una columna, y diciendo con voz fingida: cuando nosotros que estábamos vivos, andábamos por un camino, y ahora que estamos muertos, andamos por este otro. Cobró vivencia esta frase ‘andar por el otro camino” (OC I 643). Cemí ha ascendido tres pisos, pero solo logra alcanzar la cumbre cuando Ynaca Eco le entrega la última página que Oppiano había escrito, la cual Cemí lee en ese mismo instante y lugar en la casa de los Muertos. Es un soneto que lleva por título el nombre de José Cemí y que concluye con estos versos:

No puede ser, no estoy muerto.

Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza. (OC I 644)

Nada más que una indicación: *tropieza*. Tropieza: un método teológico-poético; cómo caminar el camino, el *camino-guía*; la enseñanza del ángel a la que se aferraría Jacobo hasta que recibió un nombre; el ángel cuya señal fue golpearle el muslo para que *tropezara* en el amanecer: y a Jacobo, ahora Israel, “le salió el sol; y cojeaba de su cadera” (Gén 32.32).

La larga noche no ha terminado, sino que se vuelve la extensa zona a-fin del amanecer. En ese puente, entre las tinieblas perdurables del sentir originario y la luz del logos, Cemí se *tropezó* con el café y allí se para. He aquí el momento suspendido en la densa metáfora de Lezama: “Lamía sin descanso el tigre blanco en la médula del saúco” (OC I 645). Adelante, el cielo blanco, el alba, pero no es la imagen de la separación violenta y la derrota de la poesía; el tigre no devora, lama, lengua que no es todavía lenguaje, más bien caricia y precisamente allí donde Prometeo escondió el fuego: el punto rojo de la Aurora. “Y así la Aurora”, escribe Zambrano, “Ella hace, ella se muestra a sí revelando y recreando al estático y quieto estar y forzándolo a danzar, a entrar en la danza íntima de sonido, de *ritmos múltiples*” (*Aurora* 28-29, énfasis añadido).

Tal como Oppiano reemplaza al padre de Cemí, el nuevo guía, *golpeando con su cucharilla*, reemplaza a Oppiano. Su nombre en la era de la Revolución Cubana según Lezama es Ángel de la *Jiribilla*, figura que es invocada en *La cantidad hechizada* en la clausura de “A partir de la poesía” (OC II 840-42)—la *jiribilla*, cierto ritmo desenfadado de la danza afrocaribeña. De ahí que en las últimas palabras de *Paradiso*—si hubiera una palabra final en el a-método de la *inconclusión*—Cemí recibe su ritmo y su camino: “Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (OC I 645).

Cuando el mismo Lezama comienza, de nuevo, en las páginas hipertélicas del manuscrito inconcluso, es para reunir a Cemí e Ynaca Eco, todavía guiados por Oppiano desde y hacia el *otro reino*. Esta unión produce la fabulosa coincidencia de que—*todo al mismo tiempo*—Cemí e Ynaca hacen el amor, el manuscrito inédito de Oppiano (*notas* y no *libro*) se pierde en un huracán cubano e Ynaca comienza a escribir sus misterios. La vivencia oblicua que

se lee, a la vez, como las poesías y la poesía que se pierden y sobrenadan, es también una supervivencia eternamente auroral, conforme a lo que nos enseñan los guías:

Morir no es perecer. “¡Tu padre he sido
Imposible que siempre no lo sea!”

Buen camino.

Notas

Este artículo ha sido traducido del inglés por Nagore Sedano. Una versión temprana de este ensayo fue escrita en inglés para el simposio “*Poetry and Its Others*” [“La poesía y sus otros”] (diciembre 2017) organizada en Vanderbilt University por Christina Karageorgou. Lo presento aquí en una versión ampliada por invitación de una de los participantes en el simposio, Cecilia Enjuto-Rangel. Mi más sincera gratitud a Christina y Ceci y a Luis Beltrán Almería, por compartir conmigo lo mucho que sabe de poesía y filosofía. Y le doy mil gracias a Nagore Sedano por su atenta traducción y la profunda conversación correspondiente.

- 1 Véanse José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso” y “Sierpe de don Luis de Góngora”, originalmente publicados en *Analecta del reloj* (1953) de Lezama (*Obras completas* II [México: Aguilar, 1977], 11-43 y 183-213, respectivamente. (Cito *Obras completas* sucesivamente como *OC*).
- 2 Para los eventos biográficos y textos que constituyen la relación directa entre Zambrano y Lezama, véase la nota 1138 de María Luisa Maillard García en Zambrano, *Obras* VI, 1390-91. Los principales textos publicados de Zambrano sobre Lezama, “José Lezama Lima en La Habana” (1968), “Hombre verdadero: José Lezama Lima” (1977), y “Breve testimonio de un encuentro inacabable” (1987), se encuentran juntos en Zambrano, *La Cuba secreta* (171-83). Para otros estudios de los vínculos entre Zambrano y Lezama, véanse Arcos, Gentic, Aguilar-Álvarez Bay, Alfonso Entralgo.
- 3 Véase, por ejemplo, una carta fechada en La Habana, diciembre 1955, en la cual Lezama acusa recibo de *El hombre y lo divino* (1955) de Zambrano, y lo comenta en breve, añadiendo su petición: “Espero su trabajo para *Orígenes*” (Lezama, *Cartas* 75). Para un ejemplo de una petición recíproca de Zambrano, véase su carta desde Roma fechada el 5 de febrero de 1955, en la que le ruega a Lezama

que le envíe algunos poemas para publicarlos en *Botteghe Oscure* (*Fascinación* 228-29).

- 4 Elaboro este concepto de la traducción en Bush, “María Zambrano and the Survival of Antigone.” Véase una aproximación similar a la correspondencia entre *islas y ruinas* en Burgos-Lafuente. En lugar de traducción, el mismo Lezama habla en términos de “vivencia oblicua” o “confluencias”—véanse Lezama, “Preludio a las eras imaginarias” (1958) y “Confluencias” (1968), OC II, 797-820 y 1208-28, respectivamente; más Arcos.
- 5 La figura de la aurora es tan crucial para el entendimiento de la obra de Zambrano que la publicación de *Papeles del Seminario María Zambrano* aparece bajo el título de la *Aurora*. Véase también Revilla Guzmán, *Entre el alba y la aurora* y la maravillosa introducción a *De la aurora* de Zambrano de Moreno Sanz, *Encuentro* 441-554.
- 6 Véanse los varios ensayos en que Lezama teoriza y describe las *eras imaginarias* en la primera sección *La cantidad hechizada* (1970) en OC II, 797-925.
- 7 Véase la discusión en torno a la emergencia de la cuestión del ser en Maillard y Emeth. Zambrano recurre frecuentemente al tema del “delirio” en textos como los dos fragmentos bajo el título de “Delirio de Antígona” (1947) y su elaboración como “Delirios de Antígona” (1948) y “Otros delirios de Antígona” (1948), y sobre todo, en la segunda sección de su extensa narración autobiográfica, *Delirio y destino* (1952), todos ellos incluidos en Obras VI, 286-87, 296-319, and 1063-97, respectivamente.
- 8 La importancia de la *Vita Nuova* de Dante como intertexto de *Notas* señala la necesidad de una reconsideración de la filosofía de Zambrano, frecuentemente apuntada como *razón poética*, como una *razón amorosa*. *Dos fragmentos sobre el amor* (Málaga: Imprenta Sur, 1982) de Zambrano sería crucial para tal proyecto. Entre las muchas discusiones de la *razón poética* de Zambrano, véanse Revilla Guzmán, *Claves de la razón poética* y Acevedo Guerra.
- 9 Interpreto el término de Lezama, *hipertelia*, adaptado en *Paradiso* de la biología a la poesía (OC I 351), como un más allá de las palabras en dos direcciones—antes y después al mismo tiempo—pero, siendo una alternativa al *logos* filosófico y su método, ni pró-*logo* ni epí-*logo*. Véanse Pellón, Johnson, Gómez Sánchez.
- 10 José Eusebio Caro, “El huérfano sobre el cadáver”, citado en Bush, *Routes* 375.
- 11 En cuanto al estado de los estudios de la poesía de Lezama, véase Isava. Los trabajos dedicados a su novela *Paradiso* son abundantes; sólo apunto aquí que la edición crítica bajo la dirección de Cintio Vitier incluye un prefacio de Zambrano,

“De un encuentro inacabable”, igual al susodicho “Breve testimonio de un encuentro inacabable”.

- 12 Agradezco a mi estudiante, la historiadora Bethan Johnson, por la expresión, “*unfinal non-project*” (el “*no-proyecto a-final*”).
- 13 Véase Lezama, “Introducción a los vasos órficos” (1961), *OC* II 853-63. Para seguir la conversación con Zambrano, se puede juntar “La condenación aristotélica de los pitagóricos” en *El hombre* 75-117.

Obras citadas

- Acevedo Guerra, Jorge. “La razón poética: Una aproximación (María Zambrano y Heidegger)”. *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, vol. 9, 2008, pp. 6-14. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138063>
- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. “Zambrano, Lezama y Valente: mística y racionalismo”. *Banquete de imágenes*, editado por Gutiérrez de Velasco y Ugalde Quintana, Colegio de México, 2015, pp. 69-108.
- Alfonso Entralgo, Yumary. “María Zambrano, José Lezama Lima, un mosaico de exilios desde la fijeza”. *Revista Conexos*, 2016. <https://conexos.org/2016/10/15/maria-zambrano-jose-lezama-lima-un-mosaico-de-exilio>.
- Arcos, José Luis. “Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano”. *Aurora: Papeles del “Seminario María Zambrano”*, vol. 11, 2010, pp. 18-30. <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/242131/324743>
- Burgos-Lafuente, Lena. “¿Qué es entonces una isla?: ruinas, islas y escritura en el Caribe de María Zambrano.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 16, 2015, pp. 375-96.
- Bush, Andrew. “María Zambrano and the Survival of Antigone.” *diacritics*, vol. 34, nos. 3-4, 2004, pp. 90-111.
- . *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century*. Bucknell University Press/Associated University Presses, 2002.
- Bush, Olga. *Reframing the Alhambra: Architecture, Poetry, Textiles and Court Ceremonial*. Edinburgh University Press, 2018.
- Calomarde, Nancy. “Por los caminos del *Coloquio*”. *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, editado por Teresa Basile y Nancy Calomarde, Corregidor, 2012, pp. 189-204.

- Cañete Quesada, Carmen. "José Lezama Lima y su noción de 'teología insular': Lectura del Coloquio con Juan Ramón Jiménez". *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, no. 2, 2006, pp. 33-43.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Lezama y el insularismo: una problemática de los orígenes". *Ideologies and Literatures*, vol. 3, no. 2, 1989, pp. 185-96.
- Ette, Ottmar. "La expresión transarchipiélica: José Lezama Lima". *Banquete de imágenes*, editado por Gutiérrez de Velasco y Ugalde Quintana, Colegio de México 2015, pp. 131-86.
- Gentic, Tania. "Creating Poetic Subjectivity in María Zambrano and José Lezama Lima". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 63, no. 2, 2010, pp. 173-92
- Gómez Sánchez, S. "La hipertelia en 'Paradiso' de José Lezama Lima". https://www.academia.edu/35316118/La_hiptertelia_en_Paradiso_de_Jos%C3%A9_Lezama_Lima.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena y Sergio Ugalde Quintana, editores. *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. El Colegio de México, 2015.
- Isava, Luis Miguel. "Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento. Hacia una lectura no-hermenéutica de la poesía de Lezama". *Asedios a lo increado*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, Editorial Verbum, 2015, pp. 199-246.
- Johnson, Christopher D. "Puntos errantes: la poética inmanente de *Paradiso*". *Asedios a lo increado*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, Editorial Verbum, 2015, pp. 148-50.
- Maillard, Chantal y Gil Emeth. "Antes de la aurora: En torno a una fenomenología de lo divino en María Zambrano". *Azafea*, vol. 2, 1989, pp. 101-11. <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3634/3652>.
- Marturano, Jorge. "La resaca de la insularidad". *Asedios a lo increado*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, Editorial Verbum, 2015, pp. 19-44.
- Moreno Sanz, Jesús. *Encuentro sin fin con el camino de pensar de María Zambrano y otros encuentros*. Ediciones Endymion, 1996.
- Lezama Lima, José. *Cartas (1939-1976)*. Editorial Orígenes, 1978.
- . *Fascinación de la memoria: Textos inéditos de José Lezama Lima*, editado por Iván González Cruz, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- . *Obras completas*. 2 tomos, Aguilar, 1977.

- . *Oppiano Licario*. Ediciones Era, 1977.
- . *Paradiso*, editado por Cintio Vitier, Colección Archivos/Pitt Latin American Series, UNESCO, 1988.
- Lupi, Juan Pablo, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, editoras. *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Editorial Verbum, 2015.
- Pellón, Gustavo. *José Lezama Lima's Joyful Vision: A Study of Paradiso and Other Prose Works*. University of Texas Press, 1989.
- Revilla Guzmán, Carmen, editora. *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Trotta, 1998.
- . *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*. Icaria, 2005.
- Ríos-Avila, Rubén. "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé." *Latin American Literary Review*, vol. 8, no. 16, 1980, pp. 242-55
- Vitier, Cintio. "La poesía de Lezama Lima y el intento de una teología insular". *Voces*, vol. 2, 1981, pp. 46-64.
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Biblioteca de *La confesión: género literario*. Mondadori, 1988.
- . *La Cuba secreta y otros ensayos*, editado por Jorge Luis Arcos, Ediciones Endymion, 1996.
- . *De la aurora*. Turner, 1986.
- . *Dos fragmentos sobre el amor*. Imprenta Sur, 1982.
- . *El hombre y lo divino* (1955). 2a edición, Siruela, 1991.
- . "La metáfora del corazón (fragmento)" (1941). Zambrano, *La Cuba secreta*, pp. 92-97.
- . *Notas de un método*. Mondadori, 1989.
- . *Obras Completas VI, Parte I, Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, editado por Goretti Ramírez en colaboración con Jesús Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, 2014.
- . *Las palabras del regreso*, editado por Mercedes Gómez Blesa, Ediciones Amarú, 1995.
- . *La tumba de Antígona*. Siglo Veinte, 1967.