

Lezama: los libros y la formación

Sergio Ugalde Quintana

En más de una ocasión, ante la insistencia de sus interlocutores, José Lezama Lima (1910-1976) aseguró que **Paradiso**, la novela que le llevó poco menos de dos décadas escribir (de 1949 a 1966),¹ contenía guiños autobiográficos en algunos de sus pasajes. En ella se encuentran ficcionalizadas varias historias personales del poeta: la de la familia que vive en la emigración revolucionaria durante la guerra de independencia de Cuba, la del niño que asiste al colegio, la de la vida universitaria en La Habana de los años treinta, la de los amigos que el escritor frecuentaba durante sus años formativos, la de sus lecturas y sus conversaciones; en otras palabras, la del mundo cultural de Cuba durante la primera mitad del siglo XX. Por eso no sorprende que en una entrevista con Ciro Bianchi Ross, en los años setenta, Lezama asegurara:

Muchos personajes de **Paradiso** responden a una realidad [...]. **Paradiso** es autobiográfica hasta el punto que toda novela es autobiográfica [...]. Yo siempre supe que algún día tendría que escribir sobre la historia de mi familia, [...] sobre la Universidad, la lucha estudiantil contra Machado, mis amigos, mis conversaciones, mis lecturas.²

En especial, este último elemento, el de las lecturas de Lezama representadas a lo largo de la novela, puede ser un punto de partida para destejer el entramado de la formación intelectual del propio escritor. En un ensayo de los años cincuenta, Gastón Bachelard concibió, al hablar de las emisiones de radio, un neologismo que sin duda puede ayudar a acercarnos a la obra de ficción lezamiana desde la perspectiva de la historia intelectual. La logósfera era, a los ojos del filósofo francés, la capa lingüística del planeta que, como la atmósfera, nos rodea.³ Tiempo después, Roland Barthes, en un trabajo de 1975 sobre Berthold Brecht, retomó el término acuñado por Bachelard y lo definió en los siguientes términos: "Todo lo que leemos y escuchamos nos cubre como un manto, nos rodea y nos envuelve como un ambiente: es la logósfera. Esta logósfera la adquirimos por nuestra época, nuestra clase, nuestro oficio: es una circunstancia de nuestro yo".⁴ En los giros del lenguaje de la novela **Paradiso**, en los conceptos y términos que Lezama utiliza, en las citas explícitas e implícitas a ciertas lecturas y corrientes filosóficas que hacen los personajes principales —Cemí, Fronesis y Foción—, se encuentran los trazos de varios ámbitos discursivos que delinear la formación intelectual de Lezama. En ellos resaltan las huellas de una trayectoria de lectura que es indisoluble del ambiente intelectual y editorial del campo cultural cubano e hispanoamericano. Un par de episodios de la novela servirán para delinear el retrato de Lezama como lector.

I. De "la crítica burda" al archivo culturalista

En el capítulo nueve de **Paradiso** vemos al joven José Cemí, protagonista principal del relato y alter ego de Lezama, acudir a sus clases en la Facultad de Derecho. El ambiente universitario que el pasaje recrea, recuerda los años estudiantiles que el propio autor vivió entre 1929 y 1938 en la Universidad de La Habana. Lezama, que se especializó en derecho penal, perteneció, como bien lo ha mostrado Rafael Rojas, a "una generación de juristas cubanos más expuesta a las humanidades".⁵ El joven Lezama, preocupado desde sus primeros años por cuestiones

1 Los primeros cinco capítulos de la novela, así como un fragmento del último, aparecieron en la revista **Orígenes**, que el propio Lezama dirigía (Cfr. **Orígenes**, n° 22, 1949, pp. 16-23; n° 23, 1949, pp. 18-26; n° 31, 1952, pp. 47-62; n° 32, 1952, pp. 75-97; n° 34, 1953, pp. 18-46; n° 38, 1955, pp. 57-79; n° 39, 1955, pp. 33-55). La primera edición de la novela apareció en 1966 en La Habana. Para los detalles de la historia textual se puede consultar la "Nota filológica preliminar" de la edición crítica que preparó Cintio Vitier (Cfr. José Lezama Lima, **Paradiso**, Madrid, Archivos Unesco, 1988, pp. XXXIII-XL).

2 "Asedio a Lezama Lima. Entrevista con Ciro Bianchi", en **Quimera**, n° 30, abril de 1983, p. 34.

3 Gastón Bachelard, "El ensueño y la radio" (1951), en **El derecho de soñar**, trad. Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1985.

4 Roland Barthes, "Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité", en **Oeuvres Complètes**, vol. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 261.

5 Rafael Rojas, "Lezama y los castillos", en <http://www.diariodecuba.com/de-leer/lezama-y-los-castillos> consultado el 20 de enero de 2011.

históricas y filosóficas, obtuvo en esas aulas una formación con un claro perfil humanístico. Por esta razón no sorprende que Cemí, su personaje, ante el ambiente aglomerado y ruidoso de la Facultad de Derecho decida, a la mitad del capítulo nueve, encaminarse a la escuela de Filosofía y Letras donde, además de encontrar reposo, podrá ver a su amigo Fronesis y, quizá, dialogar con él. De inmediato, en el patio de Filosofía y Letras, Cemí ve a su amigo rodeado de un grupo, “un coro”, de estudiantes. Fronesis viene de escuchar una clase sobre el Quijote; el profesor ha gastado el tiempo enumerando una serie de lugares comunes sobre la novela de Cervantes. El joven estudiante se queja ante sus compañeros de las opiniones esquemáticas del “vulgacho profesoral” y enumera nuevas vías de acceso a la novela. En ese momento, justo cuando Fronesis ha sembrado el descontento contra el ambiente académico de la crítica literaria de la Universidad, Cemí toma la palabra y dice:

La crítica ha sido muy burda en nuestro idioma. [...] [Del] espíritu especioso de Menéndez y Pelayo, brocha gorda que desconoció siempre el barroco, que es lo que interesa de España y de España en América, [...] hemos pasado a la influencia del seminario alemán de filología. Cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba.⁶

En este pasaje, Lezama traza de forma sintética e irónica dos momentos de la crítica literaria en la lengua española: por un lado, la que representa la figura de Menéndez y Pelayo, en el tránsito del siglo XIX al XX, y, por otro, la que personificó en las primeras décadas del siglo pasado la recepción de la estilística alemana. En la oposición y en el diálogo con esos dos ámbitos discursivos, Lezama establece su propuesta de una crítica poética-cultural.

La idea de una crítica literaria burda en español ya había sido denunciada en 1941 cuando, a invitación del filólogo cubano José Chacón y Calvo, Lezama leyó un ensayo sobre el poeta modernista Julián del Casal en un coloquio que se llamó: “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”. El joven escritor comenzaba su texto juzgando las dos debilidades de la crítica literaria de la isla: o bien se enjuiciaba la poesía desde una vulgar cercanía biográfica, o bien se borraba toda especificidad en aras de una teoría abarcadora. Lezama, en sus quejas, es probable que aludiera a los trabajos del propio Chacón y Calvo y de José Juan y Remos, quienes en las primeras décadas del siglo se habían ocupado del archivo poético de la isla. El poeta demandaba una aproximación crítica distinta que tuviera como punto de partida la idea de la memoria. Casal, desde esa perspectiva, tenía que ser reinventado por una crítica reminiscente; sólo en esa medida podría encontrarse otra perspectiva del poeta y, con ello, una reinención de la poesía cubana del siglo XIX. Hacia la mitad del ensayo, Lezama era enfático en su postura: “es una posición que no nos podemos dejar arrancar, un nuevo siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás, pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos profesores ni a los pasivos archiveros”.⁷

Al referirse a esos “ponzoñosos profesores”, Lezama, además de aludir de forma directa al *status quo* filológico de la isla —representado por José Manuel Carbonell, Salvador Salazar y Roig, Antonio Araizoz, José María Chacón y Calvo, Juan José Remus y Rubio, Miguel Ángel Carbonell—, también pudo estar refiriéndose a un personaje central de la cultura cubana de la época de la República. Me refiero a Jorge Mañach, quien durante la década de los cuarenta, después de un exilio en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, llegó a personificar la figura académica por excelencia en la isla. El autor de **Historia y estilo** obtuvo por oposición la cátedra de Historia de la Filosofía en la Escuela de Filosofía y Letras en el año de 1940; poco tiempo después ingresó a las Academias de Historia y de Artes y Letras. Es conocida la anécdota que relata el desencuentro entre el crítico y el poeta. Mañach visitaba una librería de La Habana Vieja y al ver que Lezama se encontraba ahí, sin tardanza, le espetó: “me he enterado que ahora lo llaman Maestro”. Lezama, en una respuesta inmediata, dijo: “prefiero que me llamen maestro en broma que profesor en serio”.⁸ La historia podría carecer de importancia si no fuera porque ocho años después de haber escrito el ensayo sobre Julián del Casal, Lezama Lima se enfrentó a la incompreensión del profesor y crítico de poesía. Mañach, después de haber recibido un par de libros de la generación de poetas de **Orígenes, La fijeza**, de Lezama, y **El hogar y el olvido**, de Cintio Vitier, decidió escribir una carta pública donde manifestaba su sincera posición crítica frente a la poesía de los jóvenes escritores: no la entendía. La carta de Mañach generó una polémica que incluyó a los dos poetas, al crítico y a un par de periodistas.⁹ Al autor de **Indagación del choteo**,

6 José Lezama Lima, **Paradiso**, *op. cit.*, p. 240.

7 José Lezama Lima, en **Obras completas**, Vol. 2, México, Aguilar, 1977, pp. 82-83.

8 Cfr. Carlos Espinosa (ed.), **Cercanía de Lezama Lima**, La Habana, Letras cubanas, 1986.

9 Los personajes involucrados fueron: Jorge Mañach, José Lezama Lima, Luis Ortega, Manuel Millor Díaz y Cintio Vitier. La polémica completa ha sido recopilada por Ana Cairo (Cfr. “La polémica Mañach—Lezama-Vitier-Ortega”, en **Revista de la Biblioteca Nacional José Martí**, enero-junio de 2001, pp. 91-127).

identificado desde esa época con la claridad del estilo clásico, le parecía que los jóvenes escritores se extralimitaban en su ideal del arte como expresión; él, por el contrario, pedía una poesía clara y diáfana.¹⁰ Mañach elaboraba así *in nuce* una teoría de la poesía como acto comunicativo. Lezama, por el contrario, defendía el acto poético como una aventura estética que lleva al lenguaje más allá de su contorno a nuevas posibilidades.

En las objeciones de Mañach, sobre la oscuridad expresiva de las poéticas de Lezama y de los origenistas, resuenan de alguna manera los juicios demoleedores del crítico y erudito por excelencia de España durante el siglo XIX. Me refiero, y aquí volvemos al pasaje de **Paradiso** citado líneas arriba, a Marcelino Menéndez y Pelayo, el gran inquisidor de la poética gongorina. Para el sabio de Santander, Luis de Góngora representó la aberración del gusto poético.¹¹ Con ese juicio, don Marcelino no sólo condenó y excomulgó del canon al autor de las *Soledades*, sino también a todos los seguidores del poeta cordobés. Lezama, que contaba con 17 años cuando vino la reivindicación de la estética gongorina por Alfonso Reyes y la generación del 27, creció al amparo de varias lecturas que valoraron no sólo la poética del autor de Polifemo, sino el movimiento barroco en su totalidad. Desde sus primeros textos publicados, Lezama hizo una relectura, y al mismo tiempo una asimilación, del fenómeno cultural del barroco. En ensayos como “Un poeta mexicano del siglo XVII” (1937),¹² “El secreto de Garcilaso” (1937) o “Sierpe de Luis de Góngora” (1951),¹³ se notan las lecturas vindicatorias del fenómeno barroco; ahí también salen a relucir los teóricos que encabezaron esa rehabilitación: Heinrich Wölflin, Oswald Spengler, Werner Weisbach, Eugenio D’Ors. Sin embargo, fue en 1957, en la conferencia que intituló “La curiosidad barroca”, cuando Lezama organizó todo su cúmulo de lecturas y experiencias barrocas en un texto programático. En esa conferencia no aparece mencionado Marcelino Menéndez y Pelayo; a pesar de eso, es claro que uno de los interlocutores es el sabio santanderino.¹⁴

Sin embargo, la crítica burda en nuestro idioma, en opinión de Lezama, no sólo se limitaba a la figura de Menéndez y Pelayo, sino también a lo que vino después de él: “la influencia del seminario alemán de filología”. ¿A qué se refería Lezama con esto? Hacia principios del siglo XX, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, se configuró un universo de crítica literaria que tuvo un considerable auge entre los circuitos académicos del mundo hispánico. Bajo la tutela de Ramón Menéndez Pidal, un grupo de filólogos, entre los que se contaban —en un primer momento— a Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Antonio G. Solalinde, Federico de Onís, Alfonso Reyes, y —en un segundo periodo— a Amado Alonso y a Dámaso Alonso, comenzó a entablar un diálogo directo con la filología estilística alemana.¹⁵ Tres nombres fueron importantes para la recepción de esa corriente: Ernst Robert Curtius, Karl Vossler y Leo Spitzer. De todo ese universo crítico, Lezama tomaba distancia sólo de algunos personajes. La burla, en específico, sobre “las clausulas trimembre acentuadas en segunda sílaba” se refería a Dámaso Alonso, quien durante esos años utilizó esa frase casi como una fórmula lexicalizada de sus trabajos.¹⁶ En el fondo, Lezama se alejaba, no tanto de la estilística como corriente crítica, sino de los excesos técnicos de la filología.¹⁷ En realidad, el poeta se sentía cercano a la crítica estilística sustentada en términos culturales. Quien representaba esa postura era Karl Vossler. Un ejemplo de ese tipo de crítica es Lope de Vega y su tiempo, libro que fue profusamente leído por Lezama. En varios pasajes de sus ensayos, el poeta recuerda y glosa algunos de los señalamientos del filólogo alemán.¹⁸

De esta manera, ante la crítica de archivero o de profesor ponzoñoso, ante la incompreensión del fenómeno barroco —ya sea en Marcelino Menéndez y Pelayo o en Jorge Mañach—, ante el análisis técnico-estilístico, Lezama

10 Para una contextualización intelectual de la polémica, puede verse el libro de Duanel Díaz Infante, **Mañach o la República**, La Habana, Letras Cubanas, 2003, pp. 15-46.

11 Es conocida la frase de Menéndez y Pelayo donde censura las **Soledades** por ser una composición “sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dición intenta suplir la ausencia de todo” (**Historia de las ideas estéticas en España II, siglos XVI y XVII**, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, p. 329).

12 José Lezama Lima, **Imagen y posibilidad**, La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 148-149.

13 José Lezama Lima, **Obras completas**, *op. cit.*, pp. 11-43, 183-213.

14 José Lezama Lima, **La expresión americana** (1957), México, FCE, 1993.

15 Cfr. José María López Sánchez, **Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos 1910-1936**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

16 Dámaso Alonso, **Vida y obra de Medrano**, Madrid, CSIC, 1948, en especial el capitulillo “la correlación trimembre”; **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos**, Madrid, Gredos, 1950; **Estudios y ensayos gongorinos**, Madrid, Gredos, 1955, la parte “función estructural de las pluralidades”.

17 De ahí que en su **Diario**, en la entrada de septiembre de 1940, alertara: “¡Cuidado con la filología! Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a la poesía: la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad del gesto vocálico que la integra” (Cfr. José Lezama Lima, **Diarios (1939-49, 1956-58)**, México, Era, 1994, p. 46).

18 Al respecto ver: “El secreto de Garcilaso” en **Obras completas**, *op. cit.*, pp. 11-43, y el editorial del primer número de la revista **Orígenes (Orígenes**, n° 1, 1944, p. 1-3). En ambos textos, Lezama parafrasea pasajes del libro de Vossler.

conbió una crítica poética con tintes culturalistas que hacía énfasis en la imaginación, o la era imaginaria, que cada obra irradiaba. Por eso, después de haber descalificado las dos corrientes de crítica literaria más populares en el mundo hispánico, Lezama aseguraba en **Paradiso**:

Pero penetrar a un escritor en el centro de su contrapunto [...] lo desconocen beatíficamente. Por ejemplo, en Góngora es frecuente la alusión a las joyas incaicas, sin embargo no se ha estudiado la relación de Góngora con el Inca Garcilaso, en el tiempo en que ambos coincidieron en Córdoba [...]. La imaginación retrospectiva, tan fundamental [...] tiene un placer interminable, los relatos que le hacia el Inca Garcilaso a Góngora de una de las eras imaginarias, la piedra despidiendo imágenes, tiene que haber sobresaltado los sentidos del racionero mayor.¹⁹

Cuando escribió este pasaje de **Paradiso**, Lezama se encontraba preparando una serie de cinco conferencias, que dictó a inicios de 1957, con el título de **La expresión americana**. Ahí volvía a utilizar un concepto clave en su idea de crítica: “las Eras imaginarias”. ¿A qué se refería el poeta con ese término? En principio, al universo imaginario que se desprende, en los diferentes núcleos culturales, a partir de las obras de arte. Lezama buscaba definir las creaciones de una cultura a partir de la imaginación que las sustentaba.²⁰ En oposición a un análisis puramente técnico-formal de la literatura, y acorde con toda una corriente de pensamiento histórico culturalista, el escritor definía su crítica poética como un método de análisis del imaginario. En las obras artísticas no buscaba la pura evolución de las técnicas o de las formas, sino la imaginación colectiva que en ellas se manifestaba. Esta idea de una crítica imaginista cultural está en estrecho diálogo con un corpus discursivo fundamental presente en los años de formación de Lezama. Me refiero al acervo de cultura que José Ortega y Gasset, gracias al programa editorial de **Revista de Occidente** y de Espasa Calpe, difundió en el campo cultural hispanoamericano de principios del siglo XX.

Una revisión somera de la edición crítica de **Paradiso** deja ver hasta qué punto las citas de los personajes lezamianos provienen, en una parte considerable, del acervo bibliográfico que Ortega promovió desde su revista y su editorial en Madrid. El auge de la presencia editorial orteguiana en Hispanoamérica tuvo momentos culminantes hacia la década del veinte y del treinta del siglo pasado. En esos años, Lezama, lector joven y voraz, no dejaba pasar ocasión para adquirir las novedades promovidas por las empresas culturales del filósofo español. En casi todos los ensayos de Lezama, escritos durante los años treinta y cuarenta, hay referencias textuales al acervo de cultura que **Revista de Occidente** y sus órganos de difusión promovían en traducciones. Lezama citaba o parafraseaba a Ernst Robert Curtius, Karl Vossler, Oswald Spengler, Leo Frobenius, Johan Huizinga, Carl Gustav Jung, Max Scheler, Worringer, y muchos otros autores que configuraban la parte esencial del catálogo de **Revista de Occidente**. ¿Cuál era el proyecto orteguiano de todo este programa editorial? Dos fascinaciones eran relevantes: la historia y la cultura. Desde la promoción de libros como el de Spengler, pasando por las traducciones de Frobenius, Huizinga, y Scheler se nota la predilección por una corriente de pensamiento historicista y culturalista que en esos años tenía un considerable auge. El propio Ortega dejaba en claro su finalidad:

Va para antiguo que en mis errabundos escritos, en las ediciones de la **Revista de Occidente**, y en los de Espasa Calpe, doy al público los empujones que puedo para inducirle al estudio de la historia. ¿Por qué? [...] Si yo digo al lector que estudie historia, me mueve la convicción de que sólo la historia puede salvar al hombre de hoy [...]. Como la llamada época moderna es el tiempo de la razón física, la etapa que ahora se inicia será la de la razón histórica.²¹

Al parecer, Lezama asumió como suya esta bandera cultural-historicista. Por eso no sorprende que, en uno de los diálogos filosóficos que sostienen los tres protagonistas principales de **Paradiso**, Foción asegure: “donde hay gritería no hay verdadera ciencia, decía Leonardo, aunque la cita se la he leído a Ortega y Gasset”.²² De forma simbólica, Lezama pone en palabras de Foción algo que bien podría haber dicho de él mismo: una parte de sus citas las había leído en los proyectos editoriales de Ortega y Gasset.

19 José Lezama Lima, **Paradiso**, *op. cit.*, p. 241.

20 Ver lo que dice Lezama: “Hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia. Es decir la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona” (**La expresión americana**, *op. cit.*, p. 67).

21 José Ortega y Gasset, “presentación a un ensayo de Huizinga” en **Revista de Occidente**, 1935, n° 145, p. 145.

22 *Ibid.*, p. 259.

II. *Paideia*: la formación del poeta y del lector

En un apunte de su **Diario**, fechado en noviembre de 1939, Lezama se preguntaba: “¿Cuál debe ser la cultura del poeta? ¿Existe una cultura señalada con signo distinto, propia del poeta?”²³ El interrogante debió desvelar constantemente al escritor, pues en la mayoría de los ensayos que escribió durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, Lezama volvió una y otra vez al tópico del saber específico de la poesía y, por lo tanto, del conocimiento poético. Basta revisar textos de esa época como “Conocimiento de salvación” (1939), “Del aprovechamiento poético” (1938), “Sobre Paul Valéry” (1945), o “La dignidad de la poesía” (1956),²⁴ para percatarse de que una de sus preocupaciones fue dotar de sentido a la poesía al interior de la sociedad contemporánea. ¿Cuál debería ser la cultura que sostuviera ese conocimiento de la poesía? La respuesta que daba Lezama en el mismo apunte de su **Diario** era sugerente. Ahí, el escritor se valía de un señalamiento del crítico y poeta norteamericano, Selden Rodman, quien aseguraba que los **Cantos** de Ezra Pound eran un popurrí malamente asimilado de historia, economía, ciencia y literatura especializada: “en los mejores de ellos apenas alcanza un impresionismo sinfónico”.²⁵ La última parte de la frase debió agradar de manera especial a Lezama pues, en una estrategia característica de él, se apropió del concepto “impresionismo sinfónico” para imprimirle un sentido positivo. La cultura del poeta, a decir de Lezama, debía ser como un impresionismo sinfónico donde la historia, la filosofía, la literatura y la ciencia se intercalan. Esa exigencia de la cultura del poeta no era muy distinta a la del Renacimiento. Un término puede definir ese ideal: humanismo. La figura que durante los años treinta y cuarenta resumía ese ideal en el ámbito Hispanoamericano era, sin lugar a dudas, Alfonso Reyes. Por eso resulta revelador que hacia 1943, cuando elaboraba su tercera revista: **Nadie Parecía** (1942-1944), Lezama escribió al autor de **Visión de anáhuac** una carta donde muestra una simpatía por un ideal del poeta o escritor humanista:

Sería para nosotros muy placentero poder publicar un trabajo suyo, ya que la revista muestra radical simpatía, es nuestro único radicalismo, por todas las formas del humanismo. ¿Puede existir otra actitud? Como no lo creemos, tiene para nosotros una significación especial la labor de todos los americanos que se han empeñado en que América concorra con total dignidad a esa gran tradición —y creación— humanista.²⁶

Que Lezama califique su simpatía por el humanismo como “radical”, un término esencialmente político en un medio cultural marcado por el discurso de la frustración republicana,²⁷ manifiesta la posición y el carácter de defensa de la relativa autonomía del hecho artístico en el campo cultural cubano. Cuando Lezama escribió esta carta a Alfonso Reyes, el escritor mexicano tenía poco más de cuatro años de haberse instalado definitivamente en su país después de un largo exilio. Uno de sus proyectos más preciados a principios de la década de los cuarenta fue una serie de estudios sobre el mundo griego. **La crítica en la edad ateniense**, libro publicado en 1941, quizá fue el texto que alentó a Lezama a dirigirse a Reyes y celebrarle su empeño por que América concurriera a la tradición humanista. Ese mismo libro también le valió a Reyes el comienzo de su amistad con el filólogo clásico Werner Jaeger. Menciono al filólogo alemán porque, sin duda, tanto Reyes como Jaeger conformaron un archivo de lecturas helenistas de donde Lezama abrevó para elaborar su ideal de formación del poeta representado en **Paradiso**. En específico, **Paideia: los ideales de la cultura griega** de Werner Jaeger, uno de los libros más leídos por Lezama, según Cintio Vitier, jugó un papel importante en el ideal de la formación del poeta.²⁸ En la novela de Lezama, que en términos generales responde a la estructura del *Bildungsroman*, se pone en juego la formación de un héroe mítico. Cemí, como lo ha demostrado Margarita Mateo, tiene que pasar por varios ritos de iniciación para por fin, al término del relato, llegar al conocimiento de la poesía.²⁹ En este ideal de formación del poeta, como bien la ha señalado César A. Salgado, jugaron un papel importante las obras de Reyes y de Jaeger: “Gracias al trabajo de promoción de Alfonso Reyes y otros neohelenistas hispanoamericanos, Lezama pudo familiarizarse

23 José Lezama Lima, **Diarios**, op. cit., pp. 31-32.

24 José Lezama Lima, **Obras completas**, op. cit., pp. 100-117, 246-259, 252-255, 760-795.

25 *Ibidem*.

26 La carta se encuentra en el archivo histórico de la Capilla Alfonsina en la ciudad de México, folio Lezama Lima. Todo parece indicar que Lezama tuvo muy presente, desde sus primeras publicaciones, la figura y la obra del escritor mexicano; prueba de ello es la dedicatoria que Lezama escribe a don Alfonso en un ejemplar del poema **Muerte de Narciso** (1937): “Para Alfonso Reyes, en reconocimiento a su gran labor humanista” (Cfr. Jorge Pedroza Salinas, **Tesoros de la capilla Alfonsina**, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007, p. 116).

27 Cfr. Rafael Rojas, **La isla sin fin, contribución a la crítica del nacionalismo cubano**, Miami, Ediciones Universal, 1998 y, del mismo autor, **Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba**, Madrid, Colibrí, 2008.

28 En una nota de la edición crítica de la novela, Cintio Vitier dice: “las ideas de Pitágoras, Platón y Aristóteles, sobre el papel de la música y especialmente del ritmo en la formación espiritual del joven, es tema largamente tratado por Werner Jaeger en uno de los libros más leídos por Lezama: **Paideia: los ideales de la cultura griega**” (José Lezama Lima, **Paradiso**, op. cit., p. 523).

29 Margarita Mateo, **Paradiso la aventura mítica**, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

con los estudios de Bérard y Jaeger para así consolidar el trasfondo mitográfico donde ensayar, en **Paradiso**, el paralelismo continuo entre la antigüedad y la actualidad”.³⁰ Salgado también ha señalado la recurrencia de un léxico (una logósfera) que manifiesta un evidente diálogo de Lezama con el texto del filólogo clásico. Términos como *sofosine*, *aristía*, *ananké*, *diké*, *aidos*, recurrentes a lo largo de la novela, son utilizados, explicados y puestos en contexto en la obra del clasicista. Sin embargo, quizá el concepto que mejor se asimila en la obra lezamiana sea el de *areté*. Jaeger, en la primera parte de su obra, remonta el origen del ideal de formación del hombre griego al término *areté*, que en traducción moderna significaría la nobleza y la virtud del carácter del hombre. Lezama, en un ensayo publicado en la revista **Orígenes** en 1956 titulado “La dignidad de la poesía”, ya había tratado este aspecto vinculado con la formación y función del poeta dentro de una sociedad. Ahí, el autor de **Muerte de Narciso** hacía alusión, en su característica prosa hermética, a varias ideas desarrolladas por Jaeger:

El *ethos* de la poesía es un ideal dórico. Los hombres emparentados con los dioses exhalaban y motivaban el canto. La poesía fue para esa nobleza una justificación de su *areteia*, de su clase, de su superioridad [...]. De aquí parte la concepción del poeta como la esencia de la *clasis*, el mejor de los mejores, el privilegiado, el que habla por el coro y aquel por quien el coro espera que conteste airado a los destinos.³¹

El filólogo clásico, por su parte, señalaba, en esa primera parte de su libro, los vínculos entre la función educativa de la poesía homérica, para un grupo selecto y aristocrático, y la formación de un ideal de nobleza y de virtud: “En este concepto de la *areté*, se funda el carácter aristocrático del ideal de la educación entre los griegos”.³² Es inevitable no leer el fragmento del ensayo de Lezama en contrapunto con un pasaje de la novela **Paradiso**, donde Foción, al caracterizar a sus dos amigos (Fronesis y Cemí), habla de ellos como pertenecientes a la clase de los mejores, de los privilegiados. En un trazo muy significativo, Lezama vincula su lectura de **Paideia** con la formación de sus personajes literarios, y con un cierto espíritu de frustración republicana. Veamos lo que dice Foción hacia la mitad del capítulo 10:

Ahora comprendo porque desde que se conocieron, Fronesis y Cemí, se llevan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a “los mejores” en el sentido clásico, de exigirse mucho a sí mismo. Una familia de letrados con una familia de clase militar culta [...]. Los dos atraviesan esa etapa que entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis. No es la ruina económica [...]. Es algo más profundo, es la ruina por la frustración de un destino familiar, pero es así como resultan los mejores [...]. En presencia de ellos, de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria.³³

Un elemento del campo cultural y editorial puede completar el cuadro provisorio de lecturas lezamianas en **Paradiso**. Los primera parte de **Paideia** fue publicada en México en 1942. La naciente editorial que promovió el libro jugó un papel importante en el campo cultural hispanoamericano. En 1934, Daniel Cosío Villegas, después haber intentado vender su proyecto editorial a Espasa y de haber recibido una negativa rotunda de parte de Ortega y Gasset, fundó en México el Fondo de Cultura Económica.³⁴ Muy pronto la editorial se convirtió en un referente para los lectores hispanoamericanos. Colecciones de historia, de filosofía, de crítica literaria, de economía renovaron e impulsaron el debate intelectual del subcontinente. Fue así que aparecieron obras, ahora ya clásicas, de todas las disciplinas humanísticas. Un testimonio de José Gaos puede ser revelador al respecto. En 1945, el antiguo colaborador de **Revista de Occidente** y en ese momento exiliado republicano en México, escribió un texto donde hacía un balance sobre la actividad filosófica de su nuevo país. Ahí mencionaba, como elemento fundamental, las traducciones de las obras de Max Weber, Wilhelm Dilthey y, por supuesto, **Paideia** de Werner Jaeger, que el Fondo de Cultura Económica, en el periodo de 5 años, había realizado: “Estas traducciones son de aquellas que cuentan en la historia de la cultura: siempre ha sido un acontecimiento de significación histórica la incorporación a una de las lenguas y culturas universales de las obras que señalan hitos en la historia de las otras lenguas y culturas de la misma universalidad.” El filósofo trasterrado equiparaba entonces la labor del Fondo de

30 César A. Salgado “El periplo de la Paideia: Joyce, Lezama Reyes y el neohelenismo hispanoamericano”, en **Hispanic Review**, Vol. 69, n° 1, 2001, p. 78.

31 José Lezama Lima, **Obras completas**, op. cit. pp. 778.

32 Werner Jaeger, **Paideia: Los ideales de la cultura griega**, México, FCE, 2009, p. 28.

33 José Lezama Lima, **Paradiso**, op. cit., p. 289.

34 La historia del rechazo de Ortega a la propuesta de Cosío Villegas se encuentra en las memorias de éste último (Cfr. Daniel Cosío Villegas, **Memorias**, México, Joaquín Mortiz, 1976).

Cultura con la realizada años atrás por **Revista de Occidente**: “de la obra de traducción en la editorial española, que marca una época en la historia de la cultura, no sólo de España, sino de los demás países de su lengua, es así la heredera la editorial mexicana”.³⁵ El señalamiento de Gaos se confirma apenas constatamos que una parte de los traductores de la naciente editorial mexicana había trabajado en las empresas de Ortega. El exilio republicano en México, con traductores como Eugenio Imaz, Joaquín Xirau, José Gaos, Wenceslao Roces, junto con Daniel Cosío Villegas, Alfonso Reyes, y jóvenes estudiosos como Antonio Alatorre y Margit Frenk, conformaron un nuevo acervo bibliográfico para el lector de lengua española. Lezama estuvo al tanto de todo ese caudal de cultura. En **Paradiso**, como en otras de sus obras, resalta la presencia de las traducciones de la editorial mexicana: **Paideia** de Werner Jaeger es fundamental para entender su ideal de formación del poeta; **Literatura europea y Edad Media latina** de Ernst Robert Curtius le sirvió como contrapunto historiográfico para **La expresión americana**; **La rama dorada** de James Frazer es una presencia absoluta en el capítulo VI de su novela inconclusa **Oppiano Licario**, el método de crítica “figural” de **Mimesis** de Erich Auerbach dialoga con la idea lezamiana de “imagen en la historia”.³⁶ En resumen, todas esas obras conformaron una nueva logósfera que el poeta respiraba en el ambiente intelectual de los años cuarenta y cincuenta.

Si **Revista de Occidente** le proveyó, durante sus años juveniles, de un archivo culturalista, el Fondo de Cultura, por su parte, le proporcionó una biblioteca con la cual apuntaló su obra de crítica y de creación. Sin embargo, estos dos momentos son apenas los esbozos de un lector mucho más complejo y curioso. Si hacemos caso al señalamiento de Roberto Pérez León, quien asegura que la biblioteca de Lezama llegó a contar con más de 10.000 volúmenes con libros de las principales editoriales de España y Latinoamérica: “Losada, Aguilar, Sur, Fondo de Cultura Económica”,³⁷ entonces deberíamos pensar en un contrapunto entre la historia editorial y la formación del poeta como lector. Pues en el caso de las obras de Lezama, en especial de **Paradiso**, que entre líneas siempre nos representa las lecturas del poeta, podemos decir lo que Gilbert Highet señaló para la época Renacentista: “las traducciones no son grandes obras, pero ayudan a construir grandes obras”.

35 José Gaos, “Cinco años de filosofía en México” (1945), en **Filosofía mexicana de nuestros días**, luego en **Obras completas**, Vol. VIII, México, UNAM, 1996, p. 61.

36 Ernst Robert Curtius, **Literatura Europea y Edad media latina**, 2 vols., México, FCE, 1955; James George Frazer, **La rama dorada. Magia y religión**, México, FCE, 1944; Erich Auerbach, **Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental**, FCE, México, 1950.

37 Roberto Pérez León, “Un hombre a través de su biblioteca”, en Carlos Espinosa (ed.), **Cercanía de Lezama Lima**, *op. cit.*, p. 300.