

Lezama y el cinematógrafo

Iván González Cruz (Universidad Politécnica de Valencia)

*El cine ejemplifica la búsqueda eterna
de la unidad por parte del hombre.*

José Lezama Lima

Cuando en 1929 Lezama escribió que “todo era, menos cine”¹, hacía aparición en su escritura el contexto audiovisual impregnado de la misma fuerza cognoscente y metafórica características de su palabra. Ya la expresión anticipaba, en el contraste de ese *todo* con la realidad, un nexo bivalente que destaca la pertenencia de la imagen cinematográfica a una totalidad expositiva-existencial cuyo valor crítico afirma o niega el *ser*. “Todo era, menos cine”. ¿Qué reclamaba Lezama con esta elíptica frase al estilo de Gracián? ¿Un cine mejor, o un mundo diferente? La respuesta a esta interrogante es su obra, donde encontramos uno de los referentes más importantes para comprender su imaginario creador: la *imago*. Ella funda, esclarece el sentido de las cosas.

La imagen inspira, articula el orbe poético de José Lezama Lima. Y aunque hemos considerado siempre que su *sistema poético* es su obra entera², las enseñanzas de él trascienden lo literario al poder aplicarse a la creación en cualquiera de sus manifestaciones. Por ello el concepto *imago* tan definitorio de la poética *lezamiana*, adquiere una especial relevancia en la interpretación y conocimiento de las posibilidades expresivas de ese otro universo que es el audiovisual. En el ensayo *Confluencias* (1968) justificaba esta circunstancia al señalar que “todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de su finalidad”. Esa condición transgresora, para ser verdaderamente trascendente, ha de identificarse con la *poiesis* entendida como origen e innovación. La literatura, la pintura, el cine, el arte que alcance esta dimensión, podrá entonces entregar una atracción resistente al paso de los siglos. De ahí que Lezama haya insistido en la correlación imagen-poesía:

...la imagen, al verse y reconstruirse como imagen, crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un

¹ En Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: editorial Letras Cubanas, 1985. Véase el poema *Razones del tedio*, p. 623.

² Pueden consultarse en este sentido el libro: González Cruz, Iván. *Lezama Lima*. Madrid: ediciones del Orto, 1999; y el ensayo “Lezama o el convidado de piedra”. *Aldabonazo en Trocadero*. 162. (Eds. Navarrete, William y Avila, Regina). Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2008.

material extremadamente cohesivo¹.

Esta visión, recogida en *Las imágenes posibles* (1948), prepara y completa el significado estético de su pensamiento “la imagen es la causa secreta de la historia”², pues nos está enunciando qué fundamenta un mensaje. Un artista trabaja día y noche para relatar en la imagen el sustrato que anima su creación. Dominar, entre la infinita vertiente expresiva de la *imago*, su síntesis significante, es la realización de la obra de arte. El cine tiene su razón de ser en la conquista de esa verdad que afianza la preeminencia de la imagen en la naturaleza de lo cinematográfico. La aventura creadora de Lezama refleja el saber de esa *causa secreta*.

Fue un caso excepcional el suyo en la genealogía de los grandes escritores, pues se hace *pintor* mientras escribe y *escritor* por el estudio de las artes visuales. *Paradiso* (1966) será el testimonio de esta vivencia plural de la sensibilidad, novela que es un poema cinematográfico.

El manuscrito de una conferencia que Lezama nunca impartió descubre la dramaturgia de la puesta en escena de *Paradiso*:

Paralelo al sistema poético comenzaron a surgir los capítulos del *Paradiso*. Era como su ilustración, su iluminación. Los personajes comenzaban a relacionarse como metáforas y las situaciones se comportaban como imágenes.

Ronda a esta confesión la necesaria correspondencia entre *imago* y poesía. Sin embargo, hay un más, ese *más* tan representativo de la singularidad de su genio³. Al declarar que “las situaciones se comportaban como imágenes” le otorga a éstas un papel central en la elaboración y articulación del relato. He aquí la imagen convirtiéndose en *causa secreta* que intensificará la trama, ascendiendo de las vicisitudes de los personajes para transmitir con poética visualidad la acción. Se intuye la afinidad con lo teatral, evidenciada en la novela en el uso brillante de los diálogos y la capacidad de su palabra para engendrar escenografías. Pero Lezama oculta otras pasiones, las cuales nos van a indicar su empatía hacia lo cinematográfico.

¹ Lease en: Lezama Lima, José. *Obras completas*. (Intro. de Vitier, Cintio). tomo II. *Analecta del reloj*. México: Aguilar (1975-1977): 153.

² En: *Lezama-Michavila: arte y humanismo*. Edición crítica de Iván González Cruz. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 2006. Véase El 26 de julio: *imagen y posibilidad*, p. 175.

³ En: González Cruz, Iván (Edición, introducción y notas de Iván González Cruz). *Antología para un sistema poético del mundo*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Colección Letras Humanas, en dos tomos, 2004. Véase “José Lezama Lima o el ser de la aurora”, tomo I, P. LXXXVIII.

El autor de *Paradiso* piensa y narra en imágenes, provocando la compenetración y el distanciamiento del cinema. La metáfora *lezamiana* es afín al extrañamiento de una sala oscura de cine donde, a pesar de entrar conscientes de su fascinación, salimos poseídos de hipnótica virtualidad. El magnetismo de su verbo atrae asociaciones que despiertan en nuestra mente lo inconsciente, dejando nuestra alma en vilo en una levitación emocional dispuesta a reencontrar, más allá de lo conmensurable, otro modo de corporeizar la existencia. Ese reflejo oscurece e ilumina, como la luz que proyecta en la pantalla los episodios de un film. Lezama sustenta esta ambivalencia nacida de la relatividad de la vida, y conforme a ella, muchas veces en su obra lo visible resulta aparente. El claroscuro, el *collage*, aprendidos en sus investigaciones de las artes plásticas, le ayudarán a completar lo que denominamos la *estructura órfica* en el tratamiento del contenido y la forma de la imagen. Ello se hará simbólicamente notorio en la novela. El *claroscuro* guía el capítulo X de *Paradiso* al vislumbrar el protagonista José Cemí a otros dos personajes en el cine —Fronesis y Lucía— estableciéndose un proceso polisémico de honda resonancia para el desarrollo de la estructura órfica. No se nos informa cuál es el título de la película. Parece anhelarse que el lector se sumerja en un viaje similar al mito de Orfeo. Esta exploración nos revelará el mensaje poético-filosófico de la novela. Los capítulos siguientes se encargarán de dar forma a ese mensaje comunicándonos la excepcionalidad de la estructura órfica para potenciar cualquier significado.

La película que ve Cemí junto a otros personajes no es otra que *El eterno retorno* (1943) de Jean Delannoy y Jean Cocteau. El contrapunto de ficción-realidad que se logra a propósito de este film prelude la imaginería de *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) de Woody Allen al entrelazarse las escenas de la película y los personajes que las contemplan. Lezama no negó sus intenciones: “He procurado que lo real y lo irreal ofrezcan una sola cara”. Pero como Orfeo, hemos de ir más allá, y descender hacia lo que estimamos decisivo en el desciframiento de la estructura empleada. *Paradiso* empieza con la infancia de José Cemí y termina con las célebres palabras de su maestro Oppiano Licario: “ritmo hesicástico, podemos empezar”. Esa ostensible alusión a la circularidad de la vida con un acento aristotélico-nietzscheano no impide la ruptura de linealidad narrativa tal como sucede en el largometraje de Delannoy y Cocteau, participando de esta manera Lezama de una tradición cinematográfica que tendrá su clímax en el cine de Jean-Luc Godard. Los límites de la estructura clásica se tornarán ilimitados con el arte de este director francés: “las historias tienen introducción, desarrollo y resolución, aunque no necesariamente en ese orden”. Esta perspectiva, implícita en Lezama, proviene de la *Poética* de Aristóteles, cuyo libro es en sí mismo un modelo de lo que nombramos la

*forma informe*¹. *Paradiso*, en la órbita de sus ocultas manifestaciones, atesorará otra de las llaves de la descodificación de la estructura órfica inserta en la exuberancia de sus descripciones parabólicas: "...La analogía de dos términos de la progresión desarrollaba una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento". La metonimia en Lezama no es solo un recurso de designación, sino de estructuración. Por la asociación de las partes integrantes del texto se reconstruye el todo en un orden caleidoscópico, gestándose un *logos* inesperado. Años después, en *Oppiano Licario* (1977), retomará este planteamiento transparentando su finalidad orgánica y compositiva:

...al chocar con pasión de súbito dos cosas, personas o animales, engendran un tercer desconocido. Recuerdas aquello de que al copular el gato y la marta no engendran una marta de ojos fosforescentes, ni un gato de piel estrellada, sino que engendraban el gato volante.

El público deja de ser un sujeto pasivo de la recepción al intervenir en la invención de ese *tercer desconocido* en la constitución y exégesis de la obra. La implicación del espectador favorece asumir la creación como una entidad abierta donde no existe la estructura, sino las estructuraciones, evitándose el absoluto de cualquier análisis. Aristóteles había sido el precursor de esta libertad artística como expusimos en *El libro perdido de Aristóteles* (Estudio de la Poética), la cual tendrá otros seguidores en el teórico Pareyson: "la obra de arte es, por su misma naturaleza, plenamente interpretable y abierta, comunicativa, e invita a ser interpretada y conocida". La estructura órfica se fragua en este ideario que procede del *silogismo aristotélico* y retorna a él acrecentado con la "silogística poética" *lezamiana*². Su influjo estará marcando las coordenadas semánticas de *Paradiso* desde el inicio. En el manuscrito de la novela podemos comprobar que la versión final editada parte de una reubicación estructural y temática de diferentes pasajes. Las consecuencias significantes de este procedimiento derivan en técnica de escritura a fin de hacer inagotable la interpretación de la trama. El capítulo XII representa el umbral que enlazará el sentido global de la estructura órfica. Un *collage* de sueños, aparentemente fuera de contexto, son el eje a partir del cual, en el claroscuro de sus argumentos, surge la llave que abre la puerta estructural de *Paradiso*. No se trata de

¹ Consúltese González Cruz, Iván. *El libro perdido de Aristóteles* (Estudio de la Poética). Valencia, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

² Para el silogismo aristotélico remitimos a *El libro perdido de Aristóteles*, ed. cit., pp. 63-79 y pp. 238-281. Lezama-Licario había pronunciado en *Paradiso*: "...Así, en la intersección de ese ordenamiento espacial de los dos puntos de analogía, con el temporal móvil desconocido, situaba Licario lo que él llamaba la *Silogística poética*". En Lezama Lima, José. *Paradiso* (Prólogo de Cintio Vitier). La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 500.

negar la unidad tempo-espacial, ni de una “digresión sobre el tiempo” al estilo de *La montaña mágica* de Thomas Mann, sino de mostrar la eficacia creadora de aquello que llamó “juegos de azar” en el replanteamiento del conjunto de la obra. Cada uno de los sueños, descritos con un sugestivo carácter visual y escénico, propicia paralelismos con la historia de *Paradiso* que inducen a reconstruir diversos episodios de la novela. Si en el capítulo III la cinematográfica técnica del *flash back* había puesto en marcha el conocimiento de los orígenes de la familia del protagonista José Cemí, el capítulo XII, con la analogía onírica, nos entregará otro “tercer desconocido”: ver *Paradiso* como un *Pasadizo* que nos conduce a inusitadas posibilidades formales donde lo metafórico invita a reafirmar la ubicuidad de la imagen. La novela transita hacia la consolidación de este objetivo. En el capítulo XIII surge el singular ómnibus que relaciona a los personajes —mientras se halla en diferentes sitios a la vez— y en el último capítulo reaparece el mágico y sabio Oppiano Licario para morir y renacer en una atmósfera de realismo maravilloso. Extrañamente, como si la vida publicara lo que tiene de ficción, *Oppiano Licario*, la segunda parte de *Paradiso*, quedará inconclusa en una sucesión y simultaneidad sin fin. Ambas categorías —lo sucesivo y simultáneo— constituyentes del entorno audiovisual, que en el capítulo X de *Paradiso* penetran la estructura órfica seducido José Cemí por los destellos del *eterno retorno*, regresarán de otras muchas maneras en la producción literaria de Lezama Lima semejante a quien desea subrayar y desvelar los entresijos del cine en la literatura.

Un aforismo de 1945 resume la conceptualización *lezamiana* de la *imago* y trasluce la influencia de lo cinematográfico. Fiel a su hiperbólico lenguaje asevera: “la poesía ve lo sucesivo como simultáneo”. Era éste su método de suscitar una sensibilidad que pasara de la belleza de la palabra a la belleza de la imagen. Se va haciendo tenaz este reclamo en distintos momentos de su ensayística. Y en cada uno de ellos lo audiovisual se desliza con el tiempo y el espacio del poema. La novela *Oppiano Licario* añadirá un nuevo matiz a esta estética al teorizar sobre el “continuo temporal”. Quedaba *proyectado* el camino para vincular el tiempo y el espacio en el discurso de la imagen con la permanencia de un significado total en la trayectoria artística del autor.

Disímiles horizontes entreabre la temática del cine en Lezama. La profundidad y extensión del tema merecen una tesis doctoral en la que se verificaría cómo su palabra encarna la exhortación hecha por Robert Bresson al futuro cineasta: “ten el ojo del pintor. El pintor crea mirando”. La presencia de lo pictórico acude al delinear un personaje con la intimidad del primer plano, subyace en el diseño de una secuencia con la profusión descriptiva de un plano general, decide la coralidad iconográfica de su metáfora. La mirada narra. Por eso la prosa y el verso *lezamianos* alternan

una progresión sincrónica cinematográfica, eslabonando el amplio espectro que el escenario audiovisual tuvo en su biografía.

El cine, la novela y la poesía se fusionan en una incitante convocatoria que nos habla de la concordancia entre las artes. Una carta a Marcos Fingerrit fechada entre 1938?-1939? nos introducirá en este ámbito al comparar el cinema con la “cinemática del romance”. Entrelíneas Lezama esparce una de sus cualidades, la anfibología. Además de referirse al cinema como fuente de temas para el romance contemporáneo alude a su condición de movimiento proponiendo una complicidad formal. En otras ocasiones el doble sentido se *desdoblará* en la personificación:

En algunos de mis poemas, como entrecruzamientos entre la metáfora y la imagen surgen nombres como sobrenaturalaza: Riosotis de Miraflores, Pisa Rocío, el Tomatoso, el Camina Cantando, aparecen como queriendo ir por la noche al cine...”¹.

Paradiso incorpora este aspecto al revalorizar el conocimiento de la antigüedad. La anfibología esta vez involucra al cine en la poética del orfismo por medio de la conversación de los personajes. Fronesis notifica: “Estamos hechos, sin duda, para formar la triada pitagórica, el azar me une con Foción en el Hades del cine y el azar nos une con Cemí en la luz”. Tras estas palabras, veladamente, late el pulso de una polémica que asedió a Lezama por su defensa del barroco americano: qué es lo oscuro y lo claro en la cultura. De este modo la evocación del cine irá dejando múltiples rastros concurrentes con dos aconteceres: lo alegórico y lo existencial. La alegoría irrumpirá con las dotes de su metáfora al divulgar o desentrañar realidades. Así, en el libro *Tratados en La Habana* aflora el “cinema de la costumbre”, el “traje de cine”, y en el cuento *Fugados*, la “jaula de los cines”. El epistolario testificará el séptimo arte entre las preferencias que pueblan el mundo de Lezama. En 1947, al solicitar a José Rodríguez Feo colaboraciones para la revista *Orígenes* durante su estancia en el extranjero, escribe: “...¿No hay ningún suceso teatral para que la revista dé algo de teatro? ¿Algo de cine?”. La correspondencia con el amigo exiliado Carlos M. Luis señala

¹ Véase “Un cuestionario para José Lezama Lima”, entrevista de Salvador Bueno, en: *Paradiso*. Edición crítica. Coordinador Cintio Vitier. Madrid: Colección Archivos, 1988. Otra entrevista, concedida por Lezama a la revista *Cine Cubano*, evidenciaría el por qué de esos *entrecruzamientos*:

Para mí, como para cualquier escritor, el cine constituye la posibilidad de ampliar el horizonte de la obra creadora. No sólo desde el punto de vista estrictamente literario, pues en toda fuente literaria existen elementos extraliterarios —elementos de época, históricos, por ejemplo— que pueden contribuir a la creación de verdaderos aciertos cinematográficos.

al cine dentro de las pocas eventualidades que alegran su triste circunstancia en 1963: "...sentí el timbre de tu llamada. Me reanimé, pues tuve la sensación de que me llamabas para comentar un libro o hablar de una película reciente". Ese sentimiento recorre la carta que en 1969 envió a su hermana Eloísa Lezama Lima también lejos de Cuba: "...me parece que Mamá sale de tiendas con ustedes, que van al cine, que hacen una visita. ¡Ay!". El *Hades del cine* extendiendo sus sombras aquí por el tormento del vacío. Dolor que se hace monotonía en *Paradiso*:

...ese tedio compartido por las familias, padres e hijos, que abandonan el cine y van de retirada para su casa. Es el momento invariablemente angustioso en que la excepción del tedio se entrega a lo cotidiano soportado por el hombre que rumia su destino...

Tiempo de desilusión y nostalgia que el poema evocó desde "el almuerzo dominical con su cine"¹ por unas apatencias cotidianas, humildes, igualmente desterradas.

Pese al silencio y la locura que no conoce épocas, Lezama edificó sobre las ruinas de la desesperanza el humor que derrota cualquier ostracismo. Su carcajada —heredera del desdén socrático hacia la incultura disfrazada de academia— se escucha en numerosos fragmentos de su obra con una sutileza que transporta la sabiduría de "lo absoluto es el colmo de lo relativo". El cinema, reconocido constantemente en la cartografía de sus gustos y predilecciones², no podía ser ajeno a la risa heterodoxa del poeta.

Los dramáticos avatares de *La expresión americana* (1957) se equiparan en este libro con los orígenes de la comedia en el cine al combinar el *tono amargo* y el "aire de película cómica, de situaciones muy rápidas que están por encima del comentario". La sátira en América Latina ríe con los dones de lo sigiloso. Y Lezama, cultor de la ironía tropical, pasea su risa tan pronto puede de la mano de los recuerdos que le trae el cinematógrafo. Un apunte de 1961 se burla de la mediocridad invocando al mismísimo King Kong: "el mono de Hollywood, con sueldazo de quinientos pesos semanales, fue el final apetecido de los cubanos negativos, no creadores". *Paradiso* se transfigura en *plató* cinematográfico para rodar su danza de sarcasmos. Esa coreografía mordaz de su particular *paraíso* recuerda los infernales castigos del Dante en la *Divina Comedia*. A la falsedad la titula

¹ Poema "Para mis dos hermanas, que me regalaron un par de zapatos" en: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 2, La Habana (mayo-agosto, 1988): 66.

² En el relato de cómo transcurrían sus días Lezama manifestó: "Escribo, leo, escucho música, recibo a los amigos que vienen por aquí, voy al cine, a un restaurante." En: González Cruz, Iván. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima* (Primera parte). Valencia: Conselleria de Cultura i Educació (2000): 238.

“cineastas con pantalones color marrón”; la indiferencia la esquina con “ese café que viene invariablemente después de una película”; el absurdo lo espía con toda su alegría:

Por la noche fueron al cine del campamento. Película de espionaje, de explosión de barcos, de mujeres suspirantes, que le arrancan secretos a generales servios, de bigote color caramelo...

No obstante, Lezama tiene, como Sócrates, una risa seria. En la crítica a la publicidad, al mal cine, el *Paradiso* se queda sin infierno con la estampa atroz de la deshumanización:

...aquel ridículo médico alemán que iba de aldea en aldea, con una película sobre la vida de Wilde, haciendo una nociva y pedestre propaganda sobre la divulgación homosexual. Pero toda propaganda, ya sea sobre la inseminación artificial o sobre las virtudes salutíferas de las zanahorias, daña en su raíz la lenta evaporación de todo lo verdadero.

Años atrás se había echado al hombro su cámara de escritor para fotografiar la actual pobreza espiritual. La historia de la nada, el rostro de personajes sin humanismo, retrata el conflicto de un tiempo alienante. El cine arriba puntual a la cita con Lezama. La lente se ensancha pero no cabe ahora dentro de ella la risa:

Nuestra época tiende a convertirlo todo en espectáculo. Gide y Eliot reciben premios, se les engorda la bolsa y el Rey con todas las candilejas les entrega el cheque y el pergamino. Si Lautréamont hubiese vivido en nuestros días, le damos también el premio Nobel y el derecho a no hacer cola para entrar en el cine.

El aburrimiento es total y parece que todas las obras van a recibir su premio. Hacer una obra que nadie premie es totalmente imposible y eso revela la pobreza risueña y perversa de nuestra época¹.

La literatura y el cine vivieron en Lezama otras experiencias. La intertextualidad exterioriza en él reciprocidades que habrían cumplido los sueños semióticos de un alquimista. Los géneros se hacen genéricos en su palabra. Un poema suyo posee tanto de novela como de ensayo; la novela, ya lo hemos advertido con anterioridad, representa la hibridación de las artes. Esa es la razón de que *Paradiso* sea un poema cinematográfico porque protagoniza la consagración de un desafío imaginario. Esta osadía la

¹ Consúltese en Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: ediciones Unión (1989): 103.

practicó en *La cantidad hechizada*, bitácora de los secretos de la poética lezamiana. Uno de sus escritos menciona a Sergei M. Eisenstein. Sin ser objeto de ese trabajo *lo cinematográfico*¹, Lezama va a rendirle un homenaje cifrado al emplear la técnica en la que aquel director ruso fue un maestro: el montaje. Se aprecia entonces la imagen literaria coexistiendo con la del cinema en una metamorfosis de la *imago* en texto y viceversa:

...Las manos como cortadas en un film de Eisenstein van dejando las pistolas y los puñales en la canasta donde aún se abrillanta la sensual resistencia de las frutas. Pero una mano, que es la del Eros y la bondad enloquecidos, extrae de la canasta maldita la pistola con la que termina a una inocencia. A la salida del baile, el trineo, la muerte. El trineo con el que se va de nuevo a una lejanía. Un latigazo, y la suavidad infinita de la nieve.

Asimismo la intertextualidad nos encamina a descubrir en *¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular? (1960)*² la condensación de su sistema poético del mundo. El itinerario de la *imago* audiovisual alcanza en estas páginas la consumación del ideario poético y estético lezamiano. Si bien nunca quiso en la espiral de su teoría fijar las secciones del *sistema* por ser éste causa de la fecundidad de la vida y efecto de su inextinguible acción creadora, la consecuencia del estudio de la obra completa de Lezama nos lleva a precisar tres etapas, las cuales se despliegan furtivamente al reflexionar sobre la radio y la televisión. La primera nos remite al uno indual de Parménides. El texto comienza:

Un fragmento de la naranja, decía Goethe, refiriéndose a cosas de cultura, tiene el sabor de toda la naranja... la cultura en la radio y en la televisión, dependerá de la cultura en que se encuentren insertadas, que

¹ “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”. En: Lezama Lima, José. *La cantidad hechizada*. La Habana: Ediciones Unión, 1970. En la entrevista efectuada por la revista *Cine Cubano*, Lezama mostrará una perspicaz comprensión del caudal semántico del montaje cinematográfico al comentar su colaboración en el documental *Minerva traduce el mar* (1962) dirigido por Humberto Solás y Oscar Valdés:

Vinieron a verme unos jóvenes del ICAIC [Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos] —Oscar Valdés, Humberto Solás y un joven de apellido Canosa— para pedirme que escribiera un texto para ese trabajo. El film estaba hecho ya. Asistí a una proyección y me pareció interesante como película experimental. Naturalmente, creo que si yo hubiera trabajado en contacto con Valdés y Solás desde antes, durante algunas fases de la realización, hubiera podido lograr una mejor adecuación temporal del poema y no me hubiera visto obligado a reducirlo después en función de la estructura de la película.

² En *Lezama-Michavila: arte y humanismo*. Ed. cit., pp. 145-148.

sea capaz en cada fragmento de lo temporal de expresar lo necesario, de apretarse o expandirse sin perder la concentración de sus esencias.

Ninguna categoría del sistema *lezamiano* puede comprenderse fuera de contexto ni relación con las demás. A esta primera parte que podríamos nominar *conjunción de la materia integrante*, le sigue el *desarrollo sensible de la inteligencia*, en armonía con el curso délfico. La creciente escisión entre lo tecnológico y lo culto le impulsa a conferir una importancia mayor a la educación. El sostén del progreso y futuro de la sociedad dependerán de una pedagogía creativa:

...el pueblo es siempre atraído por lo cualitativo sin mixtificaciones. ¿No participó en el teatro griego en el *cantabile* de las grandes piezas ciceronianas, en la coral bachiana, en la Novena Sinfonía, en las imponentes oraciones de Martí? ¿Quién lo podrá excluir de lo más esencial cualitativo?

Fundado en el Oráculo de Delfos “Lo bello es lo más justo, la salud lo mejor, obtener lo que se ama es la más dulce prenda”, Lezama concibe el curso délfico en tres etapas. La primera, la *obertura palatal*, inicia a la persona en el deseo de la “buena literatura” adiestrando la percepción en aprehender lo que cada libro tiene de enseñanza; le sigue la *galería délfica* u *horno transmutativo*, dedicada a revitalizar el conocimiento de la cultura; hasta concluir en las *aporías eleáticas* o *tiempo aporético* donde el aprendizaje dispone al individuo para incidir en la historia. Él, que sabía que “no entender es ya una manera de entender”, ha asimilado en la obtención de sus fines las lecciones de la *imago*.

La imagen unitiva de las artes converge en el magisterio de José Lezama Lima. El aliento poético de su programa fraternizó con el de la Escuela de Santiniketan de Rabindranath Tagore y aquel temprano afán por instaurar en La Habana de 1937 un Estudio Libre de Pintura y Escultura¹. Un apunte epistolar sin destinatario nos legará desde su anonimato cuál era el ideal que le animaba. Lo artístico —literario, pictórico, escénico o audiovisual— se debía a la *imago* de la sabiduría². Es ella quien aviva en

¹ Lezama da señales del conocimiento de la Escuela de Santiniketan en su *Programa de literatura francesa*. Consúltese en: *Imago*. Edición crítica de Iván González Cruz. Valencia: Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciència, 2005. Acerca de la *Fundación de un estudio libre de pintura y escultura* véase: *Lezama-Michavila: arte y humanismo*. Ed. cit., pp. 25-26.

² Esta idea se hace explícita al referirse Lezama a la Escuela de la Sabiduría (1920) de Hermann Keyserling en Darmstadt. La carta donde aparece esta noticia la hallé manuscrita en el Archivo de José Lezama Lima. La caligrafía correspondiente a los últimos años de su vida y la carpeta donde apareció —con trabajos escritos por él en la década

¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular? la que distinguimos tercera etapa del sistema poético, la *práctica de la libertad de expresión* metaforizada en el “cosmos cultural puesto a volar, en busca de tierra firme”. Hacia ese ideal nada utópico avanzan la ontología de la imagen *lezamiana* y su convicción de que la libertad de un cine, una literatura, un arte mejor, es posible.

del 60— hizo dudar a quién podría estar dirigida. Consultado Cintio Vitier nos comunicó que su destinataria era Vicentina Antuña, directora de cultura del Ministerio de Educación (1959-1961) y presidenta del Consejo Nacional de Cultura (1961-1963). Véase: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. Edición crítica de Iván González Cruz. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces (1998): 479-489.