

## La revolución como era imaginaria. Lezama y la política mito-poética

**William Rowlandson (University of Kent. Canterbury)**

*Poesía es revolución. Revolución es Poesía*

José Lezama Lima

Tanto en los ensayos de *La expresión americana* como en los de *La cantidad hechizada*, Lezama Lima elabora una teoría en la cual la identidad cultural se basa en una visión colectiva de la imagen poética en la historia. Lezama explora cómo la historia de una cultura se construye a través de “las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia” (2001: 58). Ciertas culturas que analiza Lezama, como la etrusca, la carolingia, la bretona, etc. lograron esta especie de poder imaginario y así prefiguran en la historia como épocas significativas y dominantes. En otros ensayos, Lezama también explora el *potens* de las revoluciones históricas, argumentando que “las revoluciones son la gravitación de las eras imaginarias” (2000: 443). Una revolución, vista de esta manera, es el ingrediente clave para crear tal era imaginaria. Como es bien sabido, la biografía de Lezama durante los años sesenta y hasta 1976 muestra aspectos de acuerdo y de desacuerdo con la revolución cubana. En este artículo pretendo seguir la propuesta de Emilio Bejel que ‘en el sistema lezamiano, la Revolución Cubana de 1959 constituye otra gran era de la imagen en Latinoamérica’ (1991: 136), y analizar hasta qué nivel Lezama visualizaba la revolución en términos estéticos, poéticos y culturales, y hasta qué punto podemos incorporarla en otra era imaginaria lezamiana.

Esta investigación se puede dividir en tres elementos esenciales. El primero concierne la relación a nivel biográfico entre Lezama y la revolución, tal y como se puede juzgar por sus escritos en diarios, correspondencia, ensayos, y como se puede apreciar por testimonios y anécdotas de familiares, amigos y, por supuesto, enemigos. El segundo considera la perspectiva de Lezama a nivel teórico, estético, filosófico e incluso ontológico de la revolución cubana. En este sentido basamos la investigación en los postulados de Lezama en *La expresión americana* y en otros escritos acerca de la sustancia de la historia, de la cultura, de las revoluciones históricas, del pueblo americano y cubano. El tercero abre el ámbito de la obra lezamiana, para considerar sus escritos, su “sistema poético del mundo”, la expresión de una visión de la historia y de la cultura —una filosofía actuante— que podemos emplear como modelo del proceso histórico de la revolución cubana a lo largo de los años y con relación a diversas interpretaciones.

## Lezama y la revolución cubana

Ilustrada hermosamente por el debate entre Amauri Francisco Gutiérrez Coto y Antonio José Ponte en la revista cubana *Revista Vital* (2005, volúmenes 67, 68, 69 y 70), la relación de Lezama y la revolución se ha mirado con los característicos ojos polarizados que se espera en la historia de los últimos 50 años de vida cubana. Alguien como Guillermo Cabrera Infante (1992) dibuja a un Lezama luchando no sólo para escribir y publicarse, sino para sobrevivir; mientras Lisandro Otero (2001), por ejemplo, describe a un Lezama que debe toda su capacidad artística a la bondad y generosidad de la revolución. Coto y Ponte, debatiendo en *Vital*, concluyen al final que sí había presión política e impedimentos de “funcionarillos” en la vida y la creatividad de Lezama y que sí había censura de su obra, pero que también es cierto que durante los sesenta tenía ciertas libertades creativas (algo que el mismo Lezama reconoció)<sup>1</sup>, y que cualquier penuria provenía más bien de privaciones colectivas del pueblo cubano y no de un castigo directo. Ponte describe que “en Cuba la rehabilitación de Lezama fue tan oficialmente instrumentada como lo fue su censura” (2005a), y Coto afirma en respuesta que: “Hay demasiadas pasiones que se agitan detrás de nuestra historia cultural reciente. Mucho se ha publicado en una u otra orilla pero en ambas es posible hallar ciertas inconsistencias” (2005b). De ese debate esperaremos más datos y opiniones, pero consideremos por el momento aquella conclusión suficiente para este análisis.

Asimismo, podemos considerar como dados otros elementos históricos relacionados con Lezama y el clima político que ampliamente se ha analizado. Muchos críticos e historiadores, entre ellos Irlemar Chiampi (2001), Brett Levinson (1993, 1996), Remedios Mataix (2000) y Salvador Bueno (1994), observan que Lezama participó en manifestaciones contra Machado en los años treinta, que Lezama y el grupo Orígenes, con sus ideas liberales, progresistas y republicanas, habían expresado una actitud en oposición al régimen de Batista, y que la base teórica de *La expresión americana* conllevaba aspectos alineados con el movimiento revolucionario de los cincuenta. Chiampi subraya que el grupo Orígenes:

[N]o ejerció militancia política directa, manteniéndose discretamente al margen del régimen de Batista. Sin embargo, no dejó de manifestar desprecio por la cultura oficial. [...] Sin aludir a hechos o situaciones

<sup>1</sup> “Ya no es como antes que se publicaban los libros pagados por sus autores, cuyos pagos se hacían, como lo hacía yo y otros, con la lengua fuera, con mil sacrificios y pasando innumerables necesidades. ¿Cuándo yo hubiera podido publicar una novela de más de 600 páginas? Esas son, en mi opinión, las cosas grandes que ha hecho la revolución”. (1998b: 113).

del batistato, el ensayo lezamiano presupone el clima de abatimiento de aquellos años crepusculares de la dictadura [...] en que Cuba se había convertido en un territorio de uso y abuso de los Estados Unidos y en grotesco simulacro de los ideales republicanos. De modo oblicuo, como era propio de su estilo, Lezama examinó esos sentimientos en la imagen de su americano ejemplar, cuyo ejercicio de libertad y rebeldía encarnó históricamente, en el siglo XIX, en el propio José Martí. [...] Lezama y Vitier adoptaron, en esos años de crisis nacional e internacional, la misma desconfianza de la historia —desconfianza que, en el caso de Cuba, estaba a punto de romperse un año después con la acción revolucionaria de los guerrilleros de la Sierra Maestra. (2001: 12).

El mismo Cintio Vitier cuenta de la posición contra Batista de Lezama y Orígenes, explicando en una entrevista con Santí que Lezama rechazó la oferta de subsidio de la Dirección General de Cultura para seguir publicando Orígenes puesto que eso implicaría colaborar con el régimen odiado (Santí 169). Atestigua, también, que el grupo Orígenes servía “como el anuncio, sin ningún propósito explícito ni temático, de un país que va a nacer a la historia, con todos los riesgos que esto significa” (176). Mataix (2000) explica el entusiasmo y la siguiente decepción que experimentó Lezama con la revolución:

Creyó acariciar ese sueño con el triunfo en su país de una revolución incruenta, con bases humanistas y sin una militancia definida que parecía ofrecer inmunidad contra cualquier dogmatismo, pero, con el tiempo, un contexto de creciente rigidez frustró sus esperanzas de una solución ‘poética’ a la crisis nacional.

Con relación a *La expresión americana*, Chiampi observa que el adjetivo titular *americano* de los ensayos constituía cierto reto contra el sistema hegemónico, puesto que insertaba la historia hispana fuertemente en la historia pan-americana junto a la anglo-sajona. De la misma manera, la fecha de la presentación y publicación de *La expresión americana* (1957) es clave para entender la importancia de los ensayos. Lezama presentó los ensayos en febrero de 1957, un mes después de que Herbert Matthews entrevistara clandestinamente a Fidel Castro en la Sierra y publicara el artículo con la famosa fotografía en la portada del New York Times, y un mes antes de que José Antonio Echeverría dirigiera el asalto del Directorio Revolucionario Estudiantil del palacio presidencial. Este mismo año Cintio Vitier publicará *Lo cubano en la poesía*. Como es evidente, Lezama se involucró en un año turbulento muy importante en la historia de Cuba y se metió plenamente en la dirección contra el régimen actual. Por lo tanto,

considerando esta perspectiva de Lezama, ¿cómo se relaciona el pensamiento lezamiano con la emergente revolución?

### Las eras imaginarias

Julio Ortega (1979) emerge como uno de los primeros críticos que evaluaba la función socio-pragmática y epistemológica de los ensayos de *La expresión americana* de Lezama, proponiendo que articulan

una filosofía de cultura [...] una forma de conocer [...] un discurso de discursos [...] que pertenece ya a otro discurso: el del destino socio-político de una comunidad hispanoamericana de naciones, dentro de las pautas del colonialismo y la dependencia. (66).

Esta filosofía cultural de que habla Ortega es demasiado amplia en sus dimensiones para resumir aquí, pero en breve podemos aislar unos puntos claves. Primero hablemos de la historia.

“Creo que el mundo real es la imagen” dice Lezama. “Creo que todo lo percibimos por imagen. [...] La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen” (2000: 210). En la cosmovisión lezamiana, existe una distancia entre el hombre y la realidad que se llena por la imagen. Por lo tanto, la realidad sólo se conoce a través de la visión tanto personal como colectiva del hombre. Famosamente, Lezama explora en el ensayo “Función social de la literatura” (1972) la manera en que Colón y después los conquistadores españoles trajeron al Nuevo Mundo no sólo sus armamentos y caballos, sino sus visiones *previsionadas*. En el caso que menciona Lezama, Colón contempla unos tapices en Zamora meses antes de emprender el viaje, y al llegar al Caribe, impone encima de la descubierta tierra su visión de los animales míticos de aquellos tapices. De la misma manera, los conquistadores iban en busca de la fuente de la eterna juventud, del mítico El dorado, y de las tribus fantásticas leídas en Ovidio. Semejante filosofía no implica que Lezama fuera nominalista como el Funes Borgesiano o como un Berkeley cubano, porque sí existe la realidad concreta y el hombre se sitúa ante esa realidad, pero sólo la comprende a través de la distancia de la imagen.

Asimismo esa imagen surge como el eje del conocimiento de la historia. Existiría igualmente una historia concreta y sólida – pero el hombre sólo la comprende por su percepción de la imagen. “La imagen es la causa secreta de la historia” explica en el ensayo laudatorio “26 julio: imagen y posibilidad” (1981: 19). En diversos ensayos y artículos a lo largo de los años cincuenta y sesenta, Lezama explora cómo la identidad cultural se basa en una visión colectiva de la imagen poética en la historia. Como tal

la historia es un acto creativo. Saúl Yurkievich expresa la importancia de la imagen en la percepción de la historia: “Para Lezama Lima la *imago* es el motor de la historia. La imagen preside y configura las realizaciones históricas; mediante ellas lo imaginario se efectúa: las realizaciones históricas son efectuaciones imaginantes” (2002: 816). Ciertas épocas y culturas atraen esa fascinación del poder imaginario y así surgen clave en la visión histórica. Lezama explica esta perspectiva, exponiendo:

[L]as diversas eras donde *la imago* se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etcétera, donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria cobró su realidad y su gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable. (2001: 58).

Lezama presenta una interpretación activa de la historia —que una comprensión tanto individual como colectiva de la historia se basa en el proceso de interpretación, y así una interpretación de la historia no se distingue en ninguna manera de una interpretación de la ficción, expresado por Leonor y Justo Ulloa como “borrar las barreras entre lo histórico y lo ficticio” (1998: 378)—. Esta perspectiva poética de la historia transfiere el enfoque desde el evento o momento concreto de la historia hacia el proceso de narrar y leer —es decir, que la historia no se trata de la ciencia cierta de historicidad, sino de la interpretación de un texto— y así es un proceso semiótico —la interacción entre lectores y textos—. Lezama explica este proceso textual de la historia: “Recordar es un hecho de espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie” (2001: 60). El texto así se interpreta de manera fluida y particular del lector, y la historia funciona igual que cualquier texto. Algo que Lezama audazmente explica en el famoso comienzo del primer ensayo de expresión:

¿[Q]ué es lo difícil? [...] Es la forma de devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. (2001: 49).

Como se ve, el énfasis no cae en el evento en sí, sino en la interpretación —la reconstrucción— lo cual determina la “eficacia o desuso” del evento. Épocas históricas que no logran animar una interpretación activa —que no logran la resonancia poética— se caen en desuso, en el olvido.

Asimismo, *la imago* se focaliza como el corazón animista del momento histórico. En *La expresión americana* Lezama explora los personajes que convocan esta atracción a través de su arte y acciones —y en *Las eras imaginarias*, explora culturas y épocas que consiguen despertar esta atracción a partir de *la imago*— los egipcios, los etruscos, etc. Esas exploraciones culminan, importantemente, en el ensayo abundantemente revolucionario “A partir de la poesía” de 1960 en el cual Lezama dibuja el surgimiento de la revolución cubana como la era imaginaria más reciente:

La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. [...] La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante. (1970a: 51)<sup>1</sup>.

¿Cuáles son los elementos que forman la era imaginaria de la revolución cubana para Lezama? La posibilidad infinita —lo que en otros escritos Lezama denomina el *potens*— es lo que va vinculada con la afirmación de una identidad fuerte, dominante y original. Más que nada, sin embargo, es la participación colectiva en “el reinado de la imagen”. El pueblo cubano participa en la creación de la imagen poética que, como hemos visto en las eras imaginarias, asegurará su persistencia en la memoria cultural —y así en la historia—. La referencia al anillo recobrado, con su quizás imprevista conexión a la obra de Tolkien, evoca el poder del mito en la identidad cultural. El énfasis que pone Lezama en el papel del mito en la visión colectiva es clave para entender su perspectiva de la revolución en sus principios. Sin entrar en el debate milenarista sobre el significado del término “mito” —con sus posibilidades creacionistas, religiosas, nacionales, su significado de falsa historia o mentira, su relevancia jungiana del arquetipo, o su proceso semiótico de Barthes— basta aquí recalcar la conexión con el proceso de interpretación que Lezama explora acerca de la historia, de la ficción, de la poesía, y de la misma realidad. Un mito es un cuento, una *historia*, que deriva su existencia del poder de *la imago* y que opera en un lector según su interpretación. Un mito sin imagen caería en

<sup>1</sup> El ensayo de 1960 se publicó en *La cantidad hechizada* (1970).

desuso de la misma manera que la historia, y si la visión colectiva de ésta es clave para la identidad cultural, el mito es clave para crear la historia. “Un mito es una imagen participada”, expone, “y una imagen es un mito que comienza su aventura para irradiar de nuevo” (1970b: 17). Además, enfatizando el poder de la identidad —la *expresión*— americana, Lezama alude al mito como punto definido de aquella identidad

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. (2001: 58).

Con esta perspectiva, Lezama respaldó el impacto cultural de la emergente revolución en Cuba, afirmó el hito que significó en la historia, y reconoció el florecimiento en el pueblo de una identidad con los “reinventados” viejos mitos. Mataix (2000) examina la identificación de Lezama con el nuevo sistema, analizando las respuestas de Lezama de cierta encuesta de Casa de las Américas de 1969. Lezama contestó a una pregunta sobre el aporte de la revolución a la cultura cubana: “Una revolución no se expresa en una forma, sino en la acrecida de un devenir, imposibilidades que se rinden ante posibilidades, hechos que terminan en imágenes que aclaran una perspectiva. Es el camino de lo increado creador”. Mataix enjuicia que las respuestas de Lezama no eran ni complacencia gratuita a las autoridades, ni rechazo de aquello, sino “el resultado de una convicción poética inamovible. Mejor dicho: el resultado de una convicción política fundada en una poética que era también una cosmovisión”.

La convicción política-poética fluye a la base de toda la exploración de Lezama de los personajes históricos de *La expresión americana* —personas que son tanto poetas como oficiales estatales—. Simón Rodríguez, el maestro del mismo Bolívar, como típico enloquecido poeta lezamiano “poseía un daimón muy irritado para ser un ciudadano del mundo” (2001: 125) y “engendraba una nueva causalidad” (2001: 123). Fray Servando, también personaje poético lezamiano por excelencia:

[E]s el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente, viene en su búsqueda, [...] el que intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra. (2001: 116).

Y por último, Lezama veneraba al arquetipo poeta-político cubano,

José Martí, explicando que su poder derivaba tanto de su creatividad poética como de su vigor público. “[...] en Martí su lenguaje termina por reformar la realidad. Cada vez que se intuye la forma en que en él se manifestó el verbo, se engendra una revolución” (1970b: 19). Según los numerosos escritos de Lezama sobre Martí, notamos la conexión casi metonímica entre Martí y el espíritu revolucionario cubano. Martí figura no sólo como el patrón de la revolución sino como el arco-revolucionario —el arquetipo— y así los fuertes vínculos entre Martí y la revolución de 1959 posibilitan la resurrección de Martí. Aquí se entrelazan la visión lezamiana y la castrista fuertemente —aunque evidentemente Lezama evoca más bien el Martí poético mientras Castro el político—. Lezama declara en “A partir de la poesía”:

Quando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado hasta que ha ganado su paz. (1970a: 51).

Observamos que para Lezama el espíritu cubano es revolucionario, engendrado por Martí. Sin embargo, Brett Levinson (1996: 176) analiza cómo, más que su lucha infatigable, más que su visión poética, lo que más evoca el espíritu revolucionario de Martí para Lezama es el sacrificio en la imagen —su consciente creación del mito martiano—. Constante a través de la obra de Lezama, encontramos el contrapunteo entre creación artística-poética y destrucción. Asimismo, y expuesto extensivamente en *Paradiso*, “Para mí, el hombre no es un ser para la muerte, sino para la resurrección. El poeta es el que crea la nueva causalidad de la resurrección. La poesía vence a la muerte” (Bianchi Ross 2001: 161). La lucha revolucionaria es poética, es una acción de destrucción y creación. El viejo sistema se destruye, y se construyen la imagen y los “nuevos mitos”. En la realidad cubana, podemos percibir la persistencia del mito martiano en la devoción nacional para el Apóstol, las miles de estatuas y retratos, las constantes publicaciones de sus obras, su posición en la cumbre del panteón heroico revolucionario. Martí logró crear una era imaginaria que fueron las guerras de independencia decimonónica. La revolución del “59”, al resucitar y recrear el mito de Martí, y al convocar un espíritu comunal de *potens* y de sacrificio, logró para Lezama crear una nueva era imaginaria. Además, esta nueva era imaginaria tiene a su vez su propio héroe sacrificado en el altar de la imagen, y su consecuente mito poético, Ernesto Che Guevara. Se puede considerar a Che Guevara como posible participante en la serie de personajes históricos, endemoniados y poéticos, de *La expresión americana*, sentado junto al Fray Servando, Góngora y Sigüenza,

Simón Rodríguez, Sor Juana de la Cruz, Melville, Whitman y Martí. No obstante, conviene resumir la importancia del breve elogio de Lezama “Ernesto Guevara, comandante nuestro”<sup>1</sup>. Lezama, anticipando o ya percibiendo el inmenso impacto a través del mundo entero de la imagen y del mito de Guevara, participa en su manera poética a la creación de este mito, y así a la creación de la era imaginaria que es la revolución cubana. Guevara es el héroe arquetípico, consanguíneo al héroe expuesto por Joseph Campbell (1949), quien después de una vida siguiendo los caminos heroicos se encuentra ahora en su batalla final contra el enemigo último, la muerte. Le ofrece auxilio el guerrero rebelde Tupac Amaru, que le transforma en un nuevo Viracocha, buscando la libertad de su pueblo oprimido, protegido por el hechizo divino, dirigiendo sus pasos hacia la pirámide funeral del sacrificio... La muerte es su transfiguración, la metamorfosis de hombre en imagen. Como afirma Saúl Yurkievich: “Para Lezama Lima no hay repetición debilitada de los mitos antiguos, no hay *ricorsi* diminutivo: los viejos mitos al reaparecer engendran otros nuevos” (816). Aquí Guevara es la reincorporación de los mitos griegos, incas, bolivarianos, martianos —es el Che que pregona la lucha en lugares sin límite por el mundo entero desde su muerte hasta hoy en banderas, camisetas, pósteres, portadas de libros y discos, etc.—. La época colonial cubana fue incorporada en la historia cubana por la muerte de José Martí, cuya muerte, canta Lezama, “tenemos que situarla dentro del Pachacámac incaico, del dios invisible” (2001: 131). La época revolucionaria del siglo veinte contaba

<sup>1</sup> “Ceñido por la última prueba, piedra pelada de los comienzos para oír las inauguraciones del verbo, la muerte lo fue a buscar. Saltaba de chamusquina para árbol, de alquileida caballo hablador para hamaca donde la india, con su cántaro que coagula los sueños, lo trae y lo lleva. Hombre de todos los comienzos, de la última, del quedarse con una sola muerte, de particularizarse con la muerte, piedra sobre piedra, piedra creciendo el fuego. Las citas con Tupac Amaru, las charreteras bolivarianas sobre la plata del Potosí, le despertaron los comienzos, la fiebre, los secretos de ir quedándose para siempre. Quiso hacer de los Andes deshabitados, la casa de los secretos. El huso del transcurso, el aceite amaneciéndose, el carbunclo trocándose en la sopa mágica. Lo que se ocultaba y se dejaba ver era nada menos que el sol, rodeado de medialunas incaicas, de sirenas del séquito de Viracocha, sirenas con sus grandes guitarras. El medialunero Viracocha transformando las piedras en guerreros y los guerreros en piedras. Levantando por el sueño y las invocaciones la ciudad de las murallas y las armaduras. Nuevo Viracocha, de él se esperaban todas las saetas de la posibilidad y ahora se esperaban todos los prodigios en la ensoñación. Como Anfiareo, la muerte no interrumpe sus recuerdos. La aristía, la protección en el combate, la tuvo siempre a la hora de los gritos y la arreciada del cuello, pero también la areteia, el sacrificio, el afán de holocausto. El sacrificarse en la pirámide funeral, pero antes dio las pruebas terribles de su tamaño para la transfiguración. Donde quiera que haya una piedra, decía Nietzsche, hay una imagen. Y su imagen es uno de los comienzos de los prodigios, del sembrado en la piedra, es decir, el crecimiento tal como aparece en las primeras teogonías, depositando la región de la fuerza en el espacio vacío”. (1981: 22-23).

con su propio sacrificio en Ernesto Guevara.

La reapropiación de los viejos mitos de que habla Lezama se puede percibir dentro de la historia revolucionaria con la reaparición del mito mambí. Esteban Montejo, narrador de *Biografía de un cimarrón* (1966), explica que las apariencias de los guerreros mambises tanto horrorizaron a los españoles que su misma imagen les servía antes de la batalla. Atacando a los soldados urbanos del imperio español desde las lomas, escondiéndose entre los matorrales y los bosques, confiando en nadie, eliminando a los chivatos, y regateando con los bandidos, Montejo describe al Mambí en términos marcadamente parecidos a las descripciones de las fuerzas rebeldes de Ernesto Guevara en *Pasajes* (1963). Jean-Paul Sartre, en su visita a la isla en 1960 con Simone de Beauvoir, también evoca el espíritu mambí en su recuento del aspecto peludo de las tropas castristas.

The long hair and the beards grew, then, in disorder, as a last resort, from a lack of time. The disorder of hair testified that these brigands conspired against order. Most regular armies, in fact, command their men to shave closely. [...] In the Sierra, hair beat the smooth chins, and military art was made to look ridiculous. 'Batista's soldiers', a companion of Fidel told me, 'found us so incorrect, so improper, that it gave them the willies. The beard, according to them, meant ambush, the law of the jungle, and extermination. We sent back prisoners without touching a hair of their heads. It made no difference; we were cannibals. Toward the end, when they saw, in a narrow mountain pass, a beard behind a shining rifle barrel, they broke ranks'. (1974: 110).

Podemos añadir, entonces, al mito martiano la re-evaluación revolucionaria de la historia y mito mambí, explorando cómo figuraba la imagen mambí en la batalla contra Batista. Asimismo se podría analizar la re-evaluación del discurso anticolonial, e incluso del mito de Robin Hood (véanse DePalma 2006).

### Era imaginaria imperfecta

Como vemos, a nivel teórico la revolución cubana se manifestó para Lezama como la articulación del *potens*, de *la imago* y de la reapropiación o reinvención de viejos mitos. Y aunque en la práctica Lezama se inquietó con la interferencia de la política en la cultura, no obstante, la epopeya revolucionaria se eleva en la historia como era imaginaria. Sin embargo, todavía a nivel teórico, es perceptible un desacuerdo entre este pensamiento lezamiano y la revolución

Primero, se puede apreciar cierta disonancia entre el estilo discursivo

lezamiano y el revolucionario. La ascensión en el mundo cultural cubano del género de testimonio conllevó la necesidad de claridad, de un estilo directo e impactante. Desde los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Che Guevara, *Condenados de condado* (1968) y *Cazabandido* (1970) de Norberto Fuentes, y, por supuesto, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Montejo y Barnet, la literatura oficialmente aprobada de la primera década revolucionaria se caracteriza por la falta de elementos, digamos “literarios”: del simbolismo hermético, lenguaje culto, conceptos gongorinos, alusiones ocultas, por ejemplo. Barnet, en particular, enfatizó la obligación del género testimonial de rechazar el estilo literario y por consiguiente “burgués” pre-revolucionario e europeo. Mientras Lezama refrenda lo difícil en la literatura y crea un simbolismo de suma complejidad a través de toda su obra —su “sistema poético del mundo”— Barnet rabia contra “la trampa” que es la novela occidental y “su lenguaje [que es] una escaramuza, un carapacho, separándolo del hombre de la vida” (1969: 140). Además, si dentro del género del testimonio existe el deseo de crear un nuevo arte de realismo absoluto, una nueva etapa en el debate histórico entre la representación mimética y la simbólica, es abundantemente clara la creación poética, compuesta de metáfora, imagen y símbolo, en Lezama. Él mismo descarta la pretensión de tal representación mimética: “El realismo, si eso fuera posible, se autodestruye”. (1988a: 728). El afán revolucionario de crear un nuevo estilo realista e anti-literario opone radicalmente con el idioma lezamiano —tanto verbal como escrito—. Así, puede constituir cierto desafío de Lezama hablar de la revolución en la revista *Vuelta*, de 1969 con el estilo marcadamente poético:

Para mí, la revolución es una metáfora del hombre con su devenir. Una fulguración que aclara la proximidad y la lejanía. Lograr un ritmo *in-crescendo* entre un hecho titánico como es la revolución y una creación por el lenguaje y su acarreo, es el análogo de la metáfora actuando en la sobrenaturalaza. (2000: 445).

Claro está, el idioma poético y complejo de Lezama discrepa con la expansión de la vida cultural, con el papel socio-pragmático de las artes tal y como lo exige Castro en *Palabras a los intelectuales* de 1961. Y claro está, que la poesía y prosa de Lezama tampoco se hubiesen podido incorporar en cualquier rama de la Campaña Nacional de Alfabetización comenzada también en 1961. Este asunto espinoso todavía desconcierta a los críticos de Lezama: ¿cómo se relaciona su posición revolucionaria con su arte tan oculto? José María Bernáldez (1976) sugiere que “este grupo [Orígenes] estimaba de suma importancia un absoluto gusto por lo aristocrático” (660), pero que, contrariamente, este “aristocratismo [...] conlleva igualmente un germen

revolucionario en la creación de la expresividad americana” (661). Cintio Vitier intenta también sintetizar el barroquismo lezamiano con el espíritu revolucionario, arguyendo en el ensayo “Resistencia y libertad” (2000), que Lezama en los años cincuenta era pregonero de la revolución germinativa:

La revolución cubana, sin que faltaran los obtusos y miméticos de siempre, hizo visible esa invisibilidad. Reveló, por ejemplo, como en un inesperado negativo, que Casal y Lezama sólo habían evadido una realidad detestable en aras de fundar una imaginación deseable para la futuridad de la patria. [...] De este modo descubríamos que, como ya lo veníamos sospechando, nuestros evadidos eran también fundadores y que, por otra parte, la teoría intelectual como ‘conciencia crítica’ de la cultura frente al poder, en todo tiempo y lugar, nos resultaba tan postiza como una chistera londinense.

Esta posición es interesantísima, puesto que dibuja a un Lezama como Marat escribiendo panfletos inflamatorios desde su bañera mientras disparos retumban por las calles. De la misma forma, un comentario de Barnet del ensayo citado puede constituir una sutil asimilación de la cultura élite de Lezama con una aplicación práctica en el terreno cotidiano, o quizás revela una apología a lo culto lezamiano:

Otras culturas han tenido y tienen una literatura de élite, de castas, que está cuajada de ese espíritu renovador y vital, que posee valores permanentes —pienso en alguna literatura japonesa, en la literatura críptica de los yoruba, la poesía ceremonial, las invocaciones, los papiros egipcios—. Y es que estas literaturas encarnan un mundo homogéneo y están apoyadas en una larga tradición. (1969: 128).

En ambos casos, una nítida investigación histórica y biográfica seguramente revelaría datos más concretos del papel activo de Lezama.

Otro elemento curioso del elogio de Lezama de la revolución es el acento en términos tradicionalmente negativos que pone con relación a logros culturales: fracaso, pobreza y frustración. En “A partir de la poesía”, Lezama declama el régimen de Batista como “la etapa de la disipación, de la falsa riqueza” y proclama el logro revolucionario de “haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del poder sobreabundante por los dones del espíritu” (1970a: 50). Aunque un lector familiarizado con la obra de Lezama sabría que las figuras de *La expresión americana* se sustentan del manantial del sufrimiento y de la pobreza —como Fray Servando en su calabozo, Simón Rodríguez en su chabola andeana, o

Martí en su destierro— podría resultar un cumplido disfrazado alabar a la revolución en tal manera. En el sistema lezamiano, la poesía prospera con el sufrimiento, otorgando al poeta la sed de crear “nuevas causalidades”: “Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración del vivir de salvación, paradójal, hiperbólico, en el reino [...] Para adquirir esa forma, había que vivir fuera de toda búsqueda, aventura o instante configurado, es decir, estáticamente” (1970b: 37). Así en efecto “el espíritu de la pobreza irradiante” que proclama Lezama como logro de la revolución afirma el poder poético que al principio había percibido en el desarrollo cultural y político. Brett Levinson explora esta fascinante paradoja, explicando, como menciono antes, que la muerte de Guevara fue para Lezama un acto épico: “Che Guevara donated his own death, his own *inexistente*, to the transfigurations of history”, mientras que la muerte —el martirio— de Martí fue acto similar de transfiguración: “Martí’s greatness [...] is to have witnessed, preserved, and given himself up to the sacred, alternative substance – and thus to have saved the essential Cuba by sending that non-appropriated Cuba [...] towards an undetermined future” (1996: 176). Levinson examina también cómo el espíritu de fracaso fue lo impactante del asalto a Moncada en 1953, que Fidel y el grupo se habían impuesto en el dominio de la muerte, preparados a sacrificarse en la imagen. Así el fracaso retumbaba con un poder poético profundamente fuerte (169).

Cuando Castro en diciembre de 1961 declaró: “Hoy se ha resuelto esa contradicción; hoy es revolución, de hecho, marxista-leninista y, además, revolución, de derecho e ideológica, marxista-leninista” (1961b), indicó la fuerte introducción de ideología en la revolución cubana. Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir visitaron Cuba en 1960, y para ellos uno de los aspectos más dinámicos y seductores de la revolución fue precisamente la ausencia de ideología. Sartre escribió desde Cuba: “What is first surprising in Cuba – especially if one has visited countries of the East – is the apparent absence of ideology” (149). Para él, lo más vivaz de la revolución, y lo que más él identificó con su perspectiva existencialista fue la secuencia acto-idea, y no el viceversa: “Even though I myself, who am a stranger to Cuba, have had to follow the path of an outsider, I saw beyond the things which were explained to me: that deeds produce ideas” (151). Incluso el mismo Fidel Castro reconoció el aspecto inmediato y imprevisto de la revolución: “Y nosotros somos como la revolución, es decir, que nos hemos improvisado bastante” (1961a). Esta visión de una revolución orgánica, creativa y libre de ideología restrictiva es enteramente análoga a la visión de Lezama, que se expresó en una forma conmensurable con la filosofía sartreana. Asimismo, la explosión cultural y dinámica de la revolución entró perfectamente en el sistema poético de Lezama. Como vimos antes, para Lezama: “Una revolución no se expresa en una forma,

sino en la acrecida de un devenir, imposibilidades que se rinden ante posibilidades, hechos que terminan en imágenes que aclaran una perspectiva. Es el camino de lo increado creador” (2000: 444). Los hechos (“deeds” de Sartre) producen las ideas —las imágenes— y esto no puede ocurrir atado a un proceso rígidamente ideológico. Tal perspectiva es fundamental en la poética de Lezama para considerar sus ideas acerca de las revoluciones históricas y de la revolución cubana, y evoca posibles áreas de conexión entre su pensamiento y el sartreano.

Para Lezama la cultura se basa en una serie perpetua de confluencias, encrucijadas, asimilaciones y movimientos. Cualquier *era imaginaria* se define tanto por *la imago* como por la absorción de previas culturas. Brett Levinson afirma que: “[Lezama] holds that a given historical time/place is nothing but a specific intersection or gathering (not always friendly) of all eras, some dead, some living, some familiar, some alien” (1996: 134). Así Lezama pertenece más a la escuela de Borges que la de Mariátegui o Retamar, en que no percibe una época histórica como aislada —auto-definida— ni percibe una plataforma digamos platónica (lo inca en el caso de Mariátegui) como posible fuente de los orígenes. No hay origen de una cultura, sino movimientos y procesos alcanzando la más remota historia.

Quizá somáticamente cada generación rompe con la anterior, pero desde el punto de vista del *germen*, del protoplasma histórico, cada generación son todas las generaciones; las dadas, las que se disfrutaban y las que se desconocen y nos interrogan despiadadamente. (1981: 194).

El pensamiento castrista a partir de 1961 tiende a presentar la revolución cubana como ruptura histórica, como el rechazo absoluto de los valores y los males de los últimos años. Miguel Barnet, hablando de la cultura cubana revolucionaria discute que “nuestros escritores han tratado de romper, de inaugurar” (1969: 131). Así cuando Lezama explora el *potens* de las revoluciones genéricas no como hechos o acontecimientos concretos, sino como procesos mutables, cambiantes y, más que nada, asimiladores, notamos un desacuerdo teórico. Asimismo, mientras Retamar esboza la necesidad de romper con el modelo cultural occidental y europeo —o sea, colonial— Lezama presenta en *La expresión americana* la cultura americana como la fuerte asimilación de culturas, y que una cultura americana divorciada del europeo sería por naturaleza un empobrecimiento, una inutilidad, tanto como pretender divorciarla de lo pre-hispano o africano. En el último ensayo de *La expresión americana*, “Sumas críticas del americano”, Lezama expresa que el arte francés de los veinte quería romper con toda tradición no como acto revolucionario, sino como resultado de cansancio, de “ennui”:

[E]n la búsqueda de es frenesí de la originalidad, era el cansancio lo que impulsaba sus pasos, semejante a esos perezosos, que de pronto, al llegar la nueva estación, abren las ventanas, convulsionan los brazos y golpean las mantas de invierno con unas largas varas, como arriero golpea una recua inmóvil en una encrucijada. (2001: 157).

Lezama celebra a Picasso no por su originalidad, sino por su *inclusión*, alabando “sus *pastiches* del Greco y de Lautrec, su etapa dórica, sus excursiones a las rocas diédricas del Beato Orta, sus adaptaciones de iluministas catalanes, en fin, su elegante dominio de la panoplia del historicismo estilista” (159). Explica que Picasso no crea una ruptura con el pasado, sino un florecimiento y un agrandamiento del pasado:

Ya no se buscaba que fuera innovador y original, inquieto y rápido, sino que estuviese respaldado por la gran tradición de la pintura española, por valores sólidos y gravitantes, por estructuras, por huesos carboníferos y dibujos en las rocas, en el crecimiento de las mareas. (159).

Asimismo elogia a Stravinsky por su inclusión de rag-time, tap, y jazz (159); y honra al Fray Servando quien “cree romper con la tradición, cuando la agranda. Así, cuando cree separarse de lo hispánico, lo reencuentra en él, agrandado. Reformar dentro del ordenamiento previo, no romper, sino retomar el hilo, eso que es hispánico” (112). A diferencia del espíritu de la revolución que se encuentra yacente en el movimiento cultural de los sesenta —que tanto exalta la novedad, el quiebro con el pasado y la visión primicial—, notamos en Lezama el espíritu revolucionario como el de asimilar, mezclar, absorber y crear reanimadamente.

Además, percibimos otra vez en discursos de Fidel y del Che la visión futurible —el futuro perfecto— la necesidad de sacrificio en el presente para el beneficio de un futuro quizá lejano (Levinson 1996: 166). En el ya mencionado discurso de Fidel a los escritores y artistas en 1961, hace abundante referencia no sólo al futuro, sino a la necesidad de sacrificio en el presente para ese futuro:

¿No sería mejor pensar en el futuro? ¿Vamos a pensar en que nuestras flores se marchiten cuando estamos sembrando flores en todas partes? ¿Cuando estamos forjando esos espíritus creadores del futuro? ¿Y quién no cambiaría el presente, quién no cambiaría incluso su propio presente por ese futuro? ¿Quién no cambiaría lo suyo, quién no sacrificaría lo suyo por ese futuro? (1961a).

Cuando Borges opina que “Para un verdadero poeta, cada momento

de la vida, cada hecho, debería ser poético” (1977: 365), aludiendo a la obligación del poeta de enfocarse en el presente y en el instante, vemos en Lezama la perspectiva borgesiana de la ausencia de un futuro —la ausencia de un *telos* que si una vez fuese divina ahora es socialista—. Así en términos ontológicos, el momento del presente para Lezama es la confluencia del pasado y del futuro, y no un paso teleológico hacia un futuro mejor.

En vísperas de la revolución yo escribía incesantemente sobre las infinitas posibilidades de la imagen en la historia. Entre las sorpresas que ofrece la poesía está la aterradora verificación del antiguo *es cierto porque es imposible*. Comprobaba por el mundo hipertélico —lo que va más allá de su finalidad— de la poesía, que la médula rige al cuerpo, como la intensidad se impone en lo histórico a lo extenso. Inauditas sorpresas, rupturas de la causalidad, extraños recomienzos, ofrecía la imagen actuando en lo histórico. Y de pronto, se verifica el hecho de la revolución. Nuestra historia se vuelve en sí, una inmensa afirmación, el *potens* nuestro comienza a actuar en la infinitud. (2000: 445).

La teleología cristiana o socialista —o sea dos ramas de una tradición occidental— presenta el pasado como hecho pasado, acabado, intocable, y el futuro como la esperada mejora del estado del hombre. En Lezama, como en Borges, primariamente la historia es mutable, porque depende en el proceso de recontar y de interpretar y así no difiere de cualquier forma de narrar; y secundariamente el futuro forma parte de los círculos y ciclos del universo, y no el progreso en una trayectoria lineal. Hay “inauditas sorpresas, rupturas de la causalidad, extraños recomienzos” que desafían un pensamiento de acción y resultado, resultado y mejoramiento, que se percibe en esas tradiciones. De esta misma forma Levinson considera el “hombre nuevo” de Guevara, y nota que para Lezama el hombre nunca podrá ser nuevo porque nunca podrá perfeccionarse en un futuro.

[...] the whole point of both Being-towards-death and being-towards-the resurrection is that man can never ‘perfeccionarse’; he can never *realize* his death or end. Thus, for Lezama there can be no ‘end of one man’ and, therefore, no coming of a New Man. All there can be is the endless and impossible resurrection or repetition of human history and mankind itself: man as the metamorphosis of man, as the becoming-other of the Same, as the turning A of A. To repeat: ‘La historia está hecha pero hay que hacerla de nuevo’. The American expression is the work and unwork of that repetition. (1996: 156).

Para Lezama el hombre, como la cultura, es una conglomeración de

imperfecciones, caminos, anhelos y recuerdos. El pasado, el presente y el futuro suceden en el instante, y así el afán futurible carece de valor.’

### Lezama póstumo

Ahora, más de treinta años después de la muerte de Lezama, ¿cómo podemos mirar su sistema poético del mundo como visión de la historia, de la cultura y de la identidad que podamos emplear como modelo para abordar la historia cubana revolucionaria? El principio fundamental de su visión de la historia sería que la historia se basa en la imagen. Lezama ocupa una posición curiosa en el debate milenario entre el idealismo platónico y el nominalismo, puesto que para Lezama puede que sí exista la Forma y la Idea, y puede que sí sólo percibamos una representación imperfecta de esta Forma, pero, esa representación es tan real, tan auténtica, como la misma Idea. Así toda imagen es la verdadera imagen y por lo tanto es variable, orgánica y particular al que la percibe —la imagen es poética—. “En sí la forma puede existir, pero de un árbol o de un amigo, lo que tenemos es una imagen: su insistencia es, como ya lo vio Santo Tomás de Aquino, la transmisión de una forma de un ser o otra” (2000: 206). Algo que José Cemí, protagonista de *Paradiso*, va descubriendo a lo largo de su niñez y adolescencia es que la imagen no representa la realidad, es la realidad. “Para mí no existe realidad ni recreación, hay imagen, es decir creación. La palabra realidad de inmediato crea un dualismo, realidad-irrealidad, mientras que imagen y creación forman parte del uno indual” (1970b: 17). La realidad, por su significado semántico, implica su propia antítesis —la irrealidad—. Sin embargo, con la perspectiva lezamiana de que “No hay nada más real que la imaginación” (2001: 133) notamos que la imagen anula este dilema ontológico, porque es la única vía por la que interpretamos nuestra realidad. Como observa Abel Prieto:

En la base del sistema está la imagen que se alza como la única vía del hombre para relacionarse con el universo objetivo y con el territorio secreto de lo invisible [...] La imagen, instrumento cognoscitivo por excelencia, compañera del hombre en todas sus aventuras vitales, encuentra su lugar idóneo en la poesía. (1991: 19).

¿Cómo entendemos tales consideraciones en términos prácticos? Hoy día, a través del mundo, la historia de Ernesto Guevara como *historicidad* aparece subordinado a la imagen del Che —rebelde, heroico, martirizado, como símbolo, icono y tótem de la revolución cubana—. El Che como imagen prevalece fuertemente al Che biográfico. Según el discurso de las eras imaginarias, esta imagen de Guevara surgirá en la imaginación para

para emblematizar el momento histórico que fue la revolución cubana. Pero la existencia de la imagen no puede ser ni más ni menos “real” que la historicidad. La imagen del Che puede figurarse en una variedad sin fin de contextos sociales en el presente; puede representar algo tan inocuo como la rebelión doméstica de un adolescente occidental; puede representar una moda “chic” arco-capitalista (pensemos en la representación del Che de Madonna para su álbum *American Life*) o puede establecer eslabones más fuertes con la historicidad en su figuración con movimientos guerrilleros latinoamericanos, como los FARC, los Zapatistas, incluso los Senderistas. La imagen conduce la historia.

Fue una imagen la que impulsó con tanto ímpetu el movimiento 26 Julio en la Sierra en 1957. La realidad concreta era el estado precario de los pocos miembros del ejército rebelde en el monte. Una historia mítica promulgada por la fuerza batistiana hablaba de un Fidel débil, enfermo, sin apoyo —y luego muerto—. La reunión clandestina con Matthews y el siguiente artículo en el *NY Times* promulgaba por su parte un Fidel desbordante de energía, poder, armas y tropas, dispuesto a devolver el país secuestrado al pueblo. La famosa imagen de Fidel blandiendo un rifle con mira telescópica lanzó una nueva historia de los rebeldes, y desencadenó apoyo popular desde los Estados Unidos hasta La Habana. La imagen condujo la historia. Dos años después, Jean-Paul Sartre notó que el aspecto hirsuto y barbudo de los revolucionarios había aterrorizado a los soldados de Batista y que, en 1960, el bigote y la barba de Fidel Castro’s estaban “planted haphazardly, for only one reason: to give an insignia to the revolution” (120). La imagen avanza delante de la historia.

Si la biografía de Lezama durante sus últimos diecisiete años se complica por las perspectivas políticas, este hecho en sí demuestra cierta capacidad de la flexibilidad de la historia que explora Lezama. Si durante la época denominada por Ambrosio Fornet como “el quinquenio gris” el impacto de Lezama en la cultura cubana y revolucionaria fue anulado, ahora, treinta años después de su muerte, Lezama ha sido integrado, asimilado y abiertamente aceptado en la vida cultural cubana, demostrando el proceso de incorporación y reevaluación del que él mismo habla. Además, a través de este estudio, hemos analizado el hecho de que Lezama sí es revolucionario, porque para él la Cuba revolucionaria es “un espacio gnóstico”, un “carrefour” —o encrucijada— abierta, mutable, aceptante, capaz de adaptar, cambiar, evolucionar, definir y redefinir; algo caracterizado por la revolución tal y como lo han afirmado tantas personas. Además, cuando Lezama escribe que la revolución “nos enseñó a todos la trascendencia de la persona, la dimensión universal que es innata al hombre” (2000: 445), alude a un lado profundamente espiritual del proceso poético-revolucionario que él intuía en los albores de la revolución. Pero para que la revo-

lución fuese hondamente revolucionaria para Lezama, hubiese tenido que evitar cualquier concretización del proceso cambiante y fluido —hubiese tenido que mantener el flujo poético—. La poesía para Lezama es revolución perpetua porque desea crear y destruir, invertir, subvertir y pervertir las tradiciones. La poesía es el flujo nominalista, la ausencia de forma, idea, verdad, origen o fundamento. La única verdad es la redefinición constante de la verdad. La política, sin embargo, desea crear la estructura permanente, sólida y verdadera, y por lo tanto la política no es poética. Con tal de que corriese el espíritu martiano en la revolución cubana, corría el espíritu lezamiano. Como he propuesto en otros trabajos, tanto Lezama como Borges son de los más revolucionarios entre los escritores de América latina, porque desarman y desmontan el edificio no del imperialismo económico o geopolítico, sino de la misma teleología del pensamiento occidental. Lezama puede considerarse, por lo tanto, como testigo de la posmodernidad, un sabio espiritual que exalta no la unidad putativa de una nación —y el resultante chauvinismo— sino la diversidad, la pluralidad, la incertidumbre, la falta de causalidad, asimilaciones, recopilaciones, confluencias, ciclos, círculos y revoluciones.

## Bibliografía

Barnet, Miguel, y Montejó, Esteban (1966). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore.

Barnet, Miguel (1969). “La novela testimonio: socio literatura”. *La canción de Rachel*. Barcelona: Editorial Laia (1979): 125-150.

Bejel, Emilio (1991). “La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima”. *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 77 (Jan-Mar 1991): 129-37.

Bernaldez Bernaldez, José M. (1976). “La expresión americana de José Lezama Lima”. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica*. 318: 653-70.

Bianchi Ross, Ciro (2001). “Asedio a Lezama Lima” (interview). In Lezama Lima, J. *Diarios 1939-1949 / 1956-1958* (ed. de C. Bianchi Ross). La Habana: Ediciones Union, UNEAC: 121-171.

Borges, Jorge Luis (1977). *Obra poética 1923-1976*. Buenos Aires: Emecé.

Bueno, Salvador (1994). “José Lezama Lima entre mis recuerdos”. *Ensayos sobre cubanos*. La Habana: UNEAC: 389-398.

Cabrera Infante, Guillermo (1992). *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janes.

Campbell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Bollingen Foundation, Pantheon Books.

Castro, Fidel (1961a). “Palabras a los Intelectuales”. <http://www.cubarte.cult.cu/fidel/6.html>.

—. (1961b). “Discurso pronunciado en la Reunión celebrada por los Directores de las Escuelas de Instrucción Revolucionaria, efectuada en el Local de las ORI, el 20 de diciembre de 1961”. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>.

Chiampi, Irlemar (2001). “La historia tejida por la imagen” introduction to J. Lezama Lima. *La expresión americana* (Ed. I. Chiampi). México: FCE: 9-33

DePalma, Anthony (2006). *The man who invented Fidel: Cuba, Castro, and Herbert L. Matthews of the New York Times*. New York: Public Affairs).

Fossey, Jean-Michel (1969). "Entrevista con Lezama Lima". *Imagen* 46: 8-17.

Guevara, Ernesto (1963). *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Union de Escritores y Artistas de Cuba.

Gutiérrez Coto, Amauri Francisco (2005a). "Sobre la origenología pontiana". *Revista Vitral* (Pinar del Río) 67. <http://www.vitral.org/vitral/vitral67/vitral67.htm#1>.

— (2005b). "Más que fábulas el pecado de los falsos mitos". *Revista Vitral* (Pinar del Río) 69. <http://www.vitral.org/vitral/vitral69/vitral69.htm#1>.

Levinsson, Brett, (1993). "Possibility, Ruin, Repetition: Rereading Lezama Lima's "American Expression"". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVIII.1: 49-66.

—. (1996). *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Bucknell University Press.

Lezama Lima, José (2001). *Diarios 1939–1949 / 1956–1958* (Ed. Ciro Bianchi Ross). La Habana: Ediciones Union, UNEAC.

—. (1970a). *La cantidad hechizada*. La Habana: Ediciones Unión, UNEAC.

—. (1970b). *Esferaimagen: Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*. Barcelona Tusquets.

—. (1972). "Función social de la literatura". *América Latina en su Literatura* (Ed. César Fernández Moreno). México: UNESCO, Siglo Veintiuno Editores (1972): 462–9.

—. (1981). *Imagen y posibilidad* (Ed. C. Bianchi Ross). La Habana: Letras cubanas.

—. (1988a). *Paradiso*. (Ed. Cintio Vitier). Paris: Colección Archivos.

—. (1998b). *Cartas a Eloísa, y otra correspondencia (1939-1976)* (Ed. by

José Triana). Madrid: Editorial Verbum.

—. (2000). *Diccionario - vida y obra de José Lezama Lima* (Ed. Iván González Cruz). Valencia: Generalitat Valenciana.

—. (2001). *La expresión americana* (Ed. I. Chiampi). México: FCE.

Mataix, Remedios (2000). “La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493220103214428299979/index.htm>.

—. (2005). “José Lezama Lima y la “Reinvención” de América”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12143855418939384654213/index.htm>.

Ortega, Julio (1979). “La expresión americana: una teoría de la cultura”. *José Lezama Lima: Textos críticos*. Florida: Universal: 66-74.

Otero, Lisandro (2001). “Para una definición mejor de Lezama Lima”. *La Jiribilla* 10 (July): [http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n10\\_julio/267\\_10.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n10_julio/267_10.html).

Ponte, Antonio José (2005a). “Contra la fábula del pequeño funcionario”. *Revista Vitral* (Pinar del Río) 68: <http://www.vitral.org/vitral/vitral68/opin.htm>

— (2005b). “Una comedia del pensamiento histórico: última respuesta a Amauri Gutiérrez Coto y con ella cerramos este debate y dejamos la puerta abierta”. *Revista Vitral* (Pinar del Río) 79: <http://www.vitral.org/vitral/vitral70/lect.htm>.

Prieto, Abel E. (1991). “Lezama: entre la poética y la poesía”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) 57, 154 (January–March 1991): 17–24.

Rowlandson, William (2007). “Dismantling Political Mythologies: Cabrera Infante’s Essays of Mea Cuba”. *Bulletin of Spanish Studies* (University of Glasgow) LXXXIV, 4-5: 493-511.

Santí, Enrico Mario (1982). “Entrevista con el Grupo Orígenes”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima 2* (Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, France). Madrid: Editorial

Fundamentos (1984): 157-184).

Sartre, Jean-Paul (1974). *Sartre on Cuba*. Westport, CT: Greenwood Press.

Simón, Pedro (Ed.) (1995). *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas.

Ulloa, Justo C. (1979). *José Lezama Lima. Textos Críticos*. Miami: Ediciones Universal.

Ulloa, Leonor A. & Ulloa, Justo C. (1998). "José Lezama Lima: configuración mítica de América". *MLN* 113.2 (March): 364-379.

Vitier, Cinto (1995). "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teología insular". *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (Ed. by Pedro Simón). La Habana: Casa de las Américas: 68-90.

—. (2000). "Resistencia y libertad". *Bohemia: Revista Ilustrada de Análisis General*. <http://www.bohemia.cubaweb.cu/2002/jun/02semana/sumarios/historia/articulo2.html>.

Yurkievich, Saúl (2002). "La expresión americana o la fabulación autóctona". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) LXVIII, 200 (Julio-Septiembre 2002): 815-821.