



Fantasticidad y sobrenaturaleza: confluencias de Lezama y Borges en la esfera de Pascal¹

César A. Salgado

¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza": la terrible fuerza afirmativa de esa frase me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida[,] de esa manera frente al determinismo de la naturaleza el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida.

J. L. L., "Confluencias".

I

Con cierta afectación manierista, apunta José Lezama Lima al final de "Confluencias" que el texto fue terminado en "Julio y 1968". La conjunción copulativa instala en la fecha un índice de variabilidad que resulta desconcertante y, a la vez, divertido. Decir "julio y 1968" y no "julio de 1968" es negar el determinismo secuencial que predica la preposición en el calendario romano; es hacer de la fecha una ligereza al transmutarla en un juego de combinaciones. En su lugar, Lezama bien pudo haber escrito "julio y el Siglo Veinte" o "julio y el Quinto Sol" o "julio y la Cuarta Dimensión". Asumir así que la relación entre categorías temporales es inconexa y accidental, que el tiempo no tolera medidas fijas, es una travesura típica en la escritura de Lezama: un tierno anacoluto en la gramática de la temporalidad; una forma de afirmar el azar al firmar.

Sin embargo, en cuanto rectificamos la fecha y la ubicamos dentro de la historia de la Cuba revolucionaria, la misma pierde su lúdica liviandad y asume una gravedad ominosa. "Julio de 1968" marca un momento de intensificación en el proceso de silenciamiento que empezó a verse sobre la obra de Lezama hacia finales de la década. Lezama participaba entonces en el jurado internacional que optó por

dar premio unánime a *Fuera del juego*, el controversial poemario de Heberto Padilla. Los funcionarios de la Unión de Escritores, la agencia que había patrocinado el certamen, habrían de censurar en su edición tanto al jurado como al autor, añadiendo tras el fallo firmado por los jueces una "declaración" que tachaba los poemas de "diversionismo ideológico" y "espíritu contrarrevolucionario²". Si ya en febrero de 1966 la publicación de *Paradiso* había provocado el escándalo de una comisaría cultural homofóbica y espartana, la firma de Lezama en este fallo desató los revanchismos finales. En abril de 1971, tras Padilla denunciar a Lezama por ingratitud a la Revolución en su notoria confesión e instarlo a que se "rectificara", se consolidó un ostracismo definitivo; no sería sino hasta mucho después de su muerte – ocurrida en 1976 – cuando volverían a circular sus obras en Cuba³. Justo antes, sin embargo, en 1970 Lezama tuvo la suerte de ver su último libro publicado en vida, *La cantidad hechizada*, volumen de ensayos para el que "Confluencias" sirve de conclusión. De hecho, lo último que leemos en el libro es esto: "Julio y 1968".

72

Marcado por esta fecha juguetona y sombría, "Confluencias" se nos muestra como un documento situado en el umbral de clausura de la carrera literaria de Lezama. Es un texto clave de lo que podríamos llamar su etapa testamental. Tanto para la totalidad de su narrativa, su ensayística y su poesía como para los fabulosos ensayos sobre "las eras imaginarias" recogidos en *La cantidad hechizada*, "Confluencias" sirve como un tipo de posdata similar difícil de clasificar según la taxonomía de géneros. Anecdótico autobiográfico, conferencia letrada, ejercicio de prosa poética, ensayo de estética, exposición abreviada de su "sistema poético del mundo": estos múltiples registros sirven para invocar de forma oblicua la Creación Entera del escritor. Cunde la autocita: hay gira por el espacio doméstico que comparte su ficción con su vida. Pasa seguro el mulo de su poesía en el abismo; pasan charlando Cemí, Fronesis, Foción y Licario. El autor vierte su mirada sobre el extravagario de todo lo escrito para extraer un punto de síntesis, un centro de concurrencias, un asidero por donde domar el dragón múltiple y escurridizo del Conjunto. Este asidero reside en la noción de la "sobrenaturaleza", concepto trascendental de la poesía como reparación de una naturaleza perdida. Ahí, como anuncia el título del texto, *confluyen* los otros postulados tan idiosincrásicos de la gnoseología empecinadamente redentista de Lezama: *potens*, hipertelia, vivencia oblicua, súbito, azar concurrente, *imago*...

Resulta aun más curioso que, al saldar su pensamiento poético con este concepto rector y ensayar esta magna confluencia, Lezama decida ilustrarlo desplegando un registro que pocos críticos han relacionado con su obra. Me refiero al relato fantástico según el modelo de Edgar Allan Poe, paradigma del cual se desprende toda una genealogía del cuento efectista y/o metafísico. Los críticos han ubicado las ficciones de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar en tal genealogía, pero no la narrativa de Lezama. Doy un ejemplo: en su importante estudio *El realismo maravilloso* (1983), Irlemar Chiampi coloca a Lezama dentro del sistema semántico-sintáctico de lo maravilloso ya que no ve en su obra el estallido de normas que detona lo fantástico, sino un circuito de fusión entre lo natural y lo sobrenatural⁴. Así para Chiampi, como para tantos otros lectores, en Lezama lo imposible es creíble, lo fabuloso es estado común y lo irreal es regla y no excepción. Para esto, Chiampi se vale de los propios postulados anti-causalistas y superracionales que Lezama moviliza para explicar su obra (entre los que está la cita de Tertuliano tan del gusto de Lezama: "Creo porque es imposible"). Sin embargo, Chiampi no atiende el grado en que *lo insólito* o *lo increíble*, efecto característico de lo fantástico, interviene cuando se escenifica la irrupción de lo irreal en la ficción lezamiana.

Quisiera en lo que sigue explorar las implicaciones y ambigüedades de la oposición entre sobrenaturaleza y fantasticidad que Lezama plantea en "Confluencias", no sólo en cuanto a lo que aclara sobre algunos síntomas que adopta lo "irreal" en el imaginario lezamiano; también en cuanto a lo que nos revela sobre cierta teoría sobre el origen de lo fantástico que parecen vislumbrar tanto Lezama como Jorge

Luis Borges en la tradición occidental. Tal teoría tiene, como fuente de emanación, el pensamiento jansenita de Blaise Pascal.

II

A pesar de servir de cierre a un libro de ensayos, "Confluencias" se inicia como relato. El discurso expositivo sobre la noción de la sobrenaturaleza comienza en la página siete con el párrafo que sirve de epígrafe a este trabajo. Lo que precede es una evocación de Lezama de su infancia, cuando vivía en el campamento militar que dirigía su padre, el Coronel. Cuenta Lezama que, durante varias noches, creyó percibir una presencia desconocida que lo increpaba al estar él solo en su habitación. De sustraerse este segmento al ensayo y desatender las referencias biográficas, bien podría leerse como el borrador de un cuento fantástico. Se destacan rasgos asociados con la temática y la semántica del género: énfasis en la ambientación, tensión dramática, dispersión de lo racional. La oración inicial muestra los indicios enunciativos, sintácticos y atmosféricos de la narratología fantástica: "Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento" (*La cantidad hechizada* 437). Un relator testimonial describe los eventos desde la lejanía del imperfecto para simular un titubeante cariz realista; signos avisadores – luces extrañas, aullidos, perros inquietos – predicen una aparición dentro de un clima de escalofrío. Lezama caracteriza la noche como "el cuarto que no se abre, el baúl con la llave perdida, el espejo donde alguien se sitúa a nuestro lado" (437); estos símiles son bocetos nítidos de argumentos sacados de Poe. Acontece entonces lo insólito, saturando las exigencias del género con un *tópos* manido del mismo:

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción – que compruebo – es una mano. La situación de la mano dentro de la noche me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrillo, me decía: "estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida". Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por el desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. Yo me decía lentamente "no es una pesadilla, pero puede ser que estés alucinado", pero al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad. (438)



La mano insólita rompe las normas físicas y el régimen de lo esperado e instala otro orden, desconocido y amenazante. Desliza, sobre todo, una duda sobre el tejido de la realidad, una crisis en lo creíble. Esta incredulidad se alambica, haciendo al relator dudar de su propio estado en el ser: "Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de *mi* comprobación". El efecto unánime que produce aquí lo irreal es el terror, la obnubilación del vértigo metafísico, las preguntas "¿es?" y "¿soy?" sucediéndose en torbellino, efecto que teóricos desde Edgar Poe hasta Roger Caillois han visto como lo más elemental de lo fantástico. A pesar de la famosa objeción que Tzvetan Todorov hace a las definiciones fóbicas del fenómeno, el relato cumple con el esquema de ambivalencia cognoscitiva que propone Todorov en su discusión de la literatura fantástica. Lo que Lezama designa como "temor" actúa aquí para cuantificar la incertidumbre, medir la intensidad de vacilación ante lo indecible que resulta ubicar el suceso en *cualquier* plano, natural o sobrenatural: "Si la mano no hubiera estado allí, el fracaso, el miedo [...] hubiera sido superior al miedo engendrado porque la mano estaba allí. Un miedo escondido detrás de otro. Miedo porque está la mano y posible miedo por su ausencia" (439). Dubitación ineludible y pillada: esta es precisamente la aporía que, según Todorov, constituye el fenó-

meno. Chiampi lo explica mejor: "la fantasticidad es, fundamentalmente, un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo y otras variantes) a través de una inquietud intelectual (duda)" (Chiampi 63). De esta forma el factor emotivo no excluye sino que refuerza la crisis intelectual que destaca Todorov. Finalmente, el episodio cumple con lo que Todorov considera un desenlace característico del género cuando Lezama escribe: "Después supe que la mano estaba en casi todos los manuales de psicología infantil" (439). Así concluye aludiendo a una explicación objetiva del fenómeno que no convence del todo, que no logra disipar la duda sobre la "experiencia decisiva y terrible" (439) que perdura en el autor y, por ende, en el lector.

La escenificación del terror como vacilación ante una ruptura de la realidad diegética define muchos episodios en el resto de la narrativa en Lezama. Este hecho complica la consideración exclusivamente maravillosa o trascendentalista de su obra. Tales episodios resultan desorientadores en la lectura de Lezama ya que, como han observado teóricos como Louis Vax, la ausencia de un sentido decisivo final hace que lo fantástico, como hecho narrativo, suscriba un mundo ateo escindido por fuerzas malignas que rehúsan regirse por un principio teológico rector⁵. En síntesis, el fenómeno fantástico es un milagro que carece de Dios, un portento que siembra descreencia en lugar de fe y que, al eclipsar el logos divino, dinamiza más aún su siniestra capacidad de aterrorizar. Este tipo de relato prolifera en el mundo presuntamente católico de la ficción lezamiana: en *Paradiso*, al viajar por México, el Coronel ve horrorizado desaparecer su imagen en el espejo como en un cuento de vampiros "aztequizados"; tío Alberto muere acosado por un extraño mariachi coplero que se describe en el texto como la encarnación del diablo. En *Oppiano Licario* un gato negro sacado de Poe agradece al muchacho pelirrojo triturándole el brazo a dentelladas en una noche hermética.

Junto a tales episodios, están aquellos que sí se desenvuelven en un ámbito milagroso donde predomina el significado trascendente de lo irreal como coronación benigna de lo cotidiano. En *Paradiso* la consoladora imagen del Coronel aparece, después de haber muerto, bajo el juego de yaquis familiar. En *Oppiano Licario*, Licario resucita ectoplasmático para acompañar las noches de José Cemí. Lo que distingue a estos dos sistemas de fabulación ultramundana es el índice de inquietud, la presencia o ausencia del miedo, el sudor de la incertidumbre. Podríamos decir que en el metarrelato lezamiano el escalofrío de lo insólito cede a la completez del cuadro maravilloso, a una fe restaurada pero no de forma total y estable. Al contrario de otras obras situadas dentro del realismo mágico en las que tal ansiedad está ausente ya que *todo evento persuade*, *Paradiso* aun accede a los dispositivos enajenantes y terroríficos de la incredulidad fantástica para neutralizarlos estratégicamente con un desplazamiento nunca enteramente cerrado hacia el logos. En otras palabras, en Lezama lo imposible no es siempre creíble, pero *debe* serlo. En su obra, Lezama ensaya un exorcismo perpetuo del miedo a estar sin Dios o sin dioses, una domesticación épica del terror metafísico a través de la poesía. El efecto deseado se sintetiza en la resolución del episodio que hemos citado: "Al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad". Pero, como su asma congénita, la duda recurre y vuelve a asfixiar. Así titubeaba Lezama en unos versos de los que llamó "Sonetos infieles": "¿Y qué si al morir / no nos acuden alas?" Podríamos adaptarlos aquí de la siguiente forma: "¿Y que si al tantear / ya no está más la mano?"

Es en relación con esta propuesta de una fantasticidad domesticada que podemos empezar a adentrarnos en los planteamientos sobre la sobrenaturaleza que hace Lezama en "Confluencias". Repasemos la cita que encabeza este ensayo. Situada después del relato de la aparición de la mano, nos obliga a reconocer aquí no sólo un mundo corrompido por la culpa, sino también la ansiedad epistemológica que causa la violencia de apereibir un orden otro e intervencionista que no muestra signos de inmanencia o conciliación con el orden previo. Y al aludir a la naturaleza infinita y mecánica que vislumbró Pascal en

sus escritos, Lezama postula a Pascal como el primero en definir el fenómeno fantástico en cuanto desaparición del Logos o ausencia de Dios, dando paso al concepto lezamiano de la poesía como el ejercicio humano de creación que logra restaurar este Logos perdido. Pero ¿por qué Pascal? ¿Por qué cita Lezama a Pascal después de un cuadro fantástico?

III

Con algo de asco y bastante de hipérbole, en una reseña de 1942 Jorge Luis Borges declara a Pascal "uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa" (*Otras inquisiciones* 128). Borges acababa de finalizar la lectura de la edición paleográfica de las *Pensées* publicada por Zacharie Tourneur. A Borges le repele el acobardamiento que capta en el autor al éste confrontar sus temas, lo incapaz que es Pascal de escrutar sin parpadeos el infinito lucreciano que se abre ante su mirada vacilante y melancólica. Borges entiende que lo que cohibe a Pascal es su propia erudición científica, la lucidez con la que contempla la reconfiguración sideral que ocurre en el siglo XVII en su tránsito de un cosmos geocéntrico contenido al de un universo descentrado en el espacio abierto y uniforme. Pascal, dice Borges, está "desterrado del orbe de Almagesto y extraviado en el universo coperniciano de Kepler y Bruno" (127). Borges resiente que Pascal se aferre a la doctrina del pecado original y de la naturaleza "caída" para justificar la pequeñez que asume el hombre ante esta nueva inmensidad cuando "no es la grandeza del Creador sino la de la Creación" (129) lo que lo intimida. Le repugna que este gran matemático y geómetra aplique la ley de las probabilidades para apostar convenientemente por Dios al confrontar una naturaleza que ya no muestra una huella explícita del Mismo. No tolera que Pascal declame la soledad y la miseria de los hombres mientras predica la redención por la fe y las razones por las que no hay que acatar la razón. Al final siente conmiseración por él, llamándolo "un poeta perdido en el espacio y el tiempo" (128). Borges reconoce así que, al constatar el infinito como hecho físico y material, Pascal pudo intuir que "realmente no hay cuándo, tampoco dónde" (128). Esta incertidumbre profética se haría pieza central en el relativismo de los siglos venideros.

Más justo sería decir que Pascal fue un poeta de lo incierto o de la angustia ante lo incierto. En su clásico estudio de 1955, *Le dieu caché*, el crítico marxista Lucian Goldman expone con nitidez el dilema intelectual y vital que enfrentó el Pascal histórico al *habitar* este cambio cosmográfico. Goldman describe este cambio como el desplazamiento de un paradigma basado en los principios de una comunidad mitocéntrica y un cosmos cerrado por otro basado en el individuo racional y el espacio infinito. Según Goldman, el racionalismo mecanicista iniciado por Descartes disuelve las formas y jerarquías colectivas de mentalidad que daban un sentido religioso al cosmos para instalar un solitario "yo" escindido del mundo a partir de su capacidad de razonar en soledad. Los adelantos científicos en la astronomía, las matemáticas y la física mecánica perforan las envolturas y esferas del cosmos ptolemaico para situar cuerpos celestes y terráqueos en un espacio inacabable, indiferenciado, abstracto, silente y vacío. Tal es la violencia hecha a los conceptos convencionales que Goldman describe esta transición como una *destrucción* del orden anterior de significaciones:

Et ce même rationalisme qui ne connaît—à la limite—sur le plain humain que des individus isolés pour lesquels les autres hommes sont des *objets* de leur pensée et de leur action, ne fera pas moins subir *la même transformation* au monde physique. Sur le plain humain, il avait *détruit* la représentation même de la communauté en la remplaçant par celle d'une *somme* illimitée d'individus raisonnables, égaux et interchangeables; sur le plan physique, il *détruit* l'idée d'univers ordonné, la remplaçant par celle d'un espace indéfini sans limites, ni qualités, et dont les parties son rigoureusement identiques et interchangeables (*Le dieu caché* 41; los subrayados son míos.)



Goldman considera el pensamiento ascético y pesimista de Pascal como la "visión trágica" de quien observó con mayor claridad las profundas consecuencias de este cambio en el orden moral. Goldman arguye que, entre todos los contemporáneos del siglo (que incluye a Descartes, Galileo y Spinoza), Pascal es el primero en reconocer que, deshechos tanto el cosmos immanente como la comunidad mitocéntrica que habían servido de órganos de comunicación entre lo divino y el hombre, "Dieu qui ne pouvait plus lui parler avait quitté le monde" (41). Vacilante entre el nuevo y el viejo orden, entre la fe y la razón, el cosmos y el infinito, el milagro y el cálculo, el Pascal de Goldman observa el cielo por su ventana sabiendo que Dios se ha ausentado. En su lugar ve la figura colosal de Cronos devorando a sus hijos: el mudo espacio/ tiempo pulverizando toda medida conocida de lo divino y de lo humano. Goldman destaca que esta ausencia horripilante no pudo sino ser perturbadora para Pascal y lo cita: "Le silence éternel de ces espaces infini m'effraye" (45). "El silencio eterno de ese espacio infinito me aterra".



76

Tenemos aquí una instancia precursora del relato fantástico y el efecto fóbico de lo irreal: el enfrentamiento entre la razón analítica y el vacío infinito incrementan exponencialmente la pequeñez del sujeto razonador y convierten su soledad en un terror cósmico. El "yo" crítico de Pascal confronta un vacío fuera de la epistemología de lo proporcional; ya no puede servirse de una comunidad metainterpretativa – es decir, de la mentalidad de lo maravilloso – para justificar este espacio infinito o cualquier fenómeno que en él ocurra. Se aterra por lo tenue que resulta ser su propio ser ante la vertiginosa e inagotable crecida del nuevo universo silente en el que ya nada habla de Dios y aun menos, por ende, del hombre. Goldman reconoce en Pascal un pavor visceral y legítimo –un sentido trágico a lo Unamuno, otro lector devoto del francés. Borges, menos caritativo, registra esta inquietud como una debilidad, un "desánimo" característico del siglo XVII. En el ensayo de 1951 titulado "La esfera de Pascal" escribe: "En el siglo XVII [a la humanidad] la acobardó una sensación de vejez [...] En aquel siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, [...] que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal" (*Otras inquisiciones* 16).

Según Borges, más que como sentido trágico, Pascal asume este desánimo como una suerte de neurosis, una manía vana y narcisista, una voluptuosidad para el horror. Borges destaca que, para describir el nuevo espacio/tiempo coperniquiano, Pascal se apropia de una vieja definición teológica que describe a la divinidad como un ente abstracto, infinito, protogeométrico y antitético a lo antropomórfico. Borges traza la genealogía de esta imagen desde de Jenófanes y Platón hasta Rabelais y Giordano Bruno: Dios es una esfera "cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" (14). Borges opina que Pascal no sintió ni pensó a Dios de esta u otra forma sino que usó la imagen de la esfera descentrada para darle un giro insólito al "aborrecido universo" de Copérnico (16) y representar el nuevo espacio infinito como algo pesadillesco, opresivo e ineludible: "sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad" (17). Filólogo puntilloso, Borges observa que, según la edición paleográfica de Tourneur, antes de escribir "esfera infinita" Pascal había primero empleado el adjetivo "effroyable" para describir la naturaleza como "una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" (17); luego había tachado y reemplazado el adjetivo. Tremendista y lúgubre, la frase bien podría pronunciarla cualquiera de los personajes abyectos en un cuento borgiano.

IV

Tres años antes de que Borges reseñara la edición de Tourneur, Lezama, entonces un joven de 28 años, comienza a anotar en un cuaderno, junto a otros comentarios y observaciones, una glosa sobre las epístolas y pensamientos de Pascal⁶. En esta suerte de diario, Lezama mantiene cuenta de lecturas literarias y filosóficas hechas entre 1939 y 1949, es decir, al tiempo que ocurría la Segunda Guerra Mundial. Muchas de sus reflexiones se circunscriben a escritores y pensadores de la Europa de los siglos XVII y

XVIII en su transición del Barroco a la Ilustración. Lee a Pascal en contrapunto con Descartes, Montaigne y Spinoza; también en relación con Valéry. El juicio elogioso que hace sobre Pascal es muy distinto del juicio despectivo que hace Borges. Casi como respondiendo a la reseña de Borges de la edición de Tourneur, el 1 de junio de 1942 Lezama escribe:

La angustia de Pascal radica en la lucha entre la corrupción y la naturaleza primera. Quien no vea en Pascal, un servir que es al mismo tiempo un conocimiento afanoso, un apetito que está dispuesto, en el trance último[,] a nutrirse de silencio, poco o nada habrá visto de él, de lo mejor de él. El conocer como forma de servir es la caridad entrando como una nueva categoría en todo filosofar. (112)

Subrayando su preferencia por la palabra "vacío" en vez de "nada" para traducir la noción de "néant" en Pascal y Valéry, Lezama propone otra lección. El 12 de noviembre de 1939 escribe:

La nada quedaría como la pura negación, [m]ientras que el vacío sería un error manifiesto, bien un error nuestro, por falta de adecuación a ese vacío, o bien un momentáneo error del mundo exterior.

Ver el vacío como el error pero no como el enemigo de toda creación. La nada es el imposible, mientras que el vacío puede ser salvado, penetrado algún día por la luz, por algún: hágase. La nada sólo pasa frente a un espejo que reproduce a la nada. El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de la Biblia. [...]

La nada sería un castigo irredimible; mientras que el vacío parece referirse a que el conocimiento todavía no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia, y entonces. (105)

Lezama tiene 58 años cuando comienza a escribir "Confluencias". Le han pedido una conferencia en la que hable de su vida y de su obra. Antes de repasar su ejemplar de las *Pensées* para confirmar una cita, acaba de terminar la lectura de un manuscrito de poesía que alguien ha sometido a un certamen del cual Lezama es juez. Aunque el manuscrito es anónimo, adivina la identidad del autor. Este le atacó, tildándolo de anquilosado y contrarrevolucionario, en una revista literaria unos ocho años atrás; poco después de que el gobierno cerrase la revista se reconciliaron. Lezama recuerda el título que el joven poeta dio a su primer libro de versos, *El justo tiempo humano*. Al hojear el volumen visualiza a Pascal confrontando angustiado el demoníaco espacio infinito, perdido entre lo infinitesimal y lo inmensurable. Ve que, como en tantas otras ocasiones, ante él también se abre un abismo. ¿Cómo salvar? ¿Cómo salvarse? ¿Cómo afrontar la esfera tenebrosa de la naturaleza caída y sin sentido, de la historia descentrada sin Dios ni tétos? ¿Cómo aliviar del espanto y el vértigo a Pascal, amigo de tantos años? En "Confluencias", Lezama recurre a dos de las estrategias de exégesis y creación que ha refinado como ensayista y como poeta.

La primera estrategia es la deslectura, *el misreading*, su notorio mal citar. Lezama distorsiona las palabras de Pascal para reemplazar el infinito devorador con una naturaleza tullida pero reparable y así traducir la desesperación en afirmación, el pesimismo en alegría. En su versión original, la "reveladora" frase de Pascal no alberga la "terrible fuerza afirmativa" que le atribuye Lezama. Es, por el contrario, otra expresión sombría, terrible a secas, sobre cómo la pérdida fantástica de la norma divina desata un desorden moral, un vacío que cualquier valor puede llenar para tomarse como bueno. Es decir, la cita original se refiere a la naturaleza ética del hombre y no al universo material. Completo, el fragmento más bien lee como un aforismo de Nietzsche, otro lector riguroso de Pascal: "La vrai nature étant perdue, tout devient sa nature. Comme le véritable bien étant perdu, tout devient son véritable bien" (fragmento 345 en la edición de H.F. Stewart, pág. 188) ["Habiendo perdido la verdadera naturaleza,



todo viene a serle su naturaleza. Como el verdadero bien se ha perdido, todo viene a serle su verdadero bien"]. Al suprimir los artículos posesivos cuando cita la frase en "Confluencias", Lezama transforma el significado moral del término naturaleza y lo traslada al plano absoluto de la creación, o sea, al universo como esfera infinita y descentrada que intimidaba a Pascal. Al situar a esta creación en un estado de pérdida similar al del pecado original, Lezama postula que un modo alternativo de creación accesible al hombre – como es la poesía – serviría para ingeniar un universo alternativo y sin mácula: el de la sobrenaturaleza. Así podría reconstruir de forma virtual el estado de inocencia que hubo antes de la caída. Este planteamiento lo había hecho ya Lezama de forma más completa en su ensayo de 1956, "Pascal y la poesía". Allí reflexiona: "Si la pérdida de la naturaleza se debió al pecado, no lo puede ser en el hombre el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada" (*Tratados* 179).

La segunda estrategia es la topología, el uso de la figura para aminorar, canalizar, domar la fuerza de las abstracciones absolutas: Lezama antropomorfiza la esfera infinita e inhumana de Pascal a través de la imagen de la mano. Combina la prosopopeya y la metonimia para humanizar el vacío con un rostro oculto, que yace tras la mano insólita y que la mano implica; esta mano es también, pues, boca y palabra, voz y escritura, *verbum in principis*. No debe sorprendernos que la evocación del universo físico como una esfera insólita permee un texto que tematiza el terror fantástico junto a una decidida reflexión sobre el pensamiento de Pascal. En "Confluencias", el espacio infinito de Pascal toma la forma de la Noche. Recordemos la primera oración de la cita de la mano: "La noche se ha reducido a un punto que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche" (438). Según el lenguaje geométrico pascaliano, este punto excéntrico y expansivo ya implica a la noche como un tipo de esfera de inconmensurables y aterradoras dimensiones. Escribe Lezama al ambientar el episodio: "De niño esperaba siempre la noche con innegable terror" (437). Para los ojos del niño Lezama la noche parece representar el cosmos interminable y misterioso, el vacío amenazador que amedrentaba a Pascal. "De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdividible, fragmentada, acribillada por gritos y luces" (437): las descripciones iniciales presentan a la noche como un local abstracto, vacío, indiferenciado, tasable y ocupable como el espacio cartesiano. Pero, a través del *paideuma* de la figuración, el niño Lezama transforma lo visto en metáfora y quimera. En una secuencia gradual de imágenes, la noche baja de su indiferencia cósmica, se desviste de sus dimensiones inconcebibles y se reduce para asimilarse a las medidas de lo humano:

Lejana y habladora, maestra de sus pausas, la noche penetraba en el cuarto donde yo dormía y sentía cómo se extendía por mi sueño. Apoyaba la cabeza en un oleaje que llegaba hasta mí en un fruncimiento de la levedad inapresable. Sentirme como apoyado en un humo, en un cordel, entre dos nubes. La noche me regalaba una piel, debía ser la piel de la noche. Y yo dando vueltas en esa inmensa piel, que mientras yo giraba se extendía hasta las muscineas de los comienzos. (437)

La noche-esfera desciende y sufre una metamorfosis por lo elemental. Primero se hace mar, oleaje, marea; luego aire, humo, nube. Se trueca entonces en un cuerpo animista y orgánico, una "inmensa piel regalada" que va meciendo y simpatizando con el niño. Finalmente, se convierte en la mano que el niño toca para su "convencimiento" (438). A través de una compleja prosopopeya en la que el rostro permanece oculto, la esfera espantosa y múltiple ha colapsado para fijar, con la imagen de la mano, un centro o vórtice que marca lo que Lezama llama una "unión de lo estelar con lo entrañable" (440), del macrocosmos con el microcosmos, de lo infinito con lo humano. Es decir, se ha tornado en una suerte de *Aleph* borgiano. El resultado principal de esta reformulación figurativa de la esfera es la anulación del miedo metafísico, el "decrecer la angustia".



Es en la idea del Aleph, "uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos" (*El Aleph* 165), apócope fantástico del "inconcebible universo" (171), donde confluyen finalmente Borges y Lezama en su lectura de Pascal. Escribe Pascal sobre cómo poder imaginar a Dios como un ser omnipresente e indivisible a la vez: "Je vous veux donc faire voir une chose infinie et indivisible. C'est un point se mouvant partout d'une vitesse infinie; car il est un en tous lieux et est tout entier en chaque endroit (...) Le mouvement infini, le point qui remplit tout, le mouvement de repos : infini sans quantité, indivisible et infini" (ed. H. F. Stewart 112). ["Yo os quiero hacer ver una cosa infinita e indivisible. Es un punto moviéndose en todas partes con una velocidad infinita; porque es uno en todos los lugares y todo entero en cada uno de ellos (...) El movimiento infinito, el punto que llena todo, el momento de reposo, sin cantidad, indivisible"]. En el cuento de Borges la "pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor" (169) que constituye el Aleph es una manifestación mística de la totalidad universal lograda a través de un tipo de *esferización* de la infinitud lineal. Este "punto giratorio" es la consecuencia de una implosión del caótico espacio abierto propuesto por Pascal al detenerse el punto errante y omnipresente de velocidad infinita – según Pascal visualizó a Dios – en un lugar fijo. Cuando este punto se vuelve inmóvil ocasiona un torcimiento, una contracción circular en el espacio cósmico antes disperso y en fuga, un tipo de cono transdimensional en el que la circunferencia resultante se proyecta velozmente sobre el punto inmóvil hecho pantalla, lado micro de un embudo con lo macro. El Aleph representa pues un tipo de *big bang* a la inversa, un *small bang*. Así la "pequeña esfera tornasolada" sirve de espejo convexo de la multiplicidad del universo al ocurrir con la inmovilización una inversión de movimientos: ya el punto no transita en el espacio infinito, sino que el espacio infinito ahora transita en el punto.

En Lezama ocurre una relación esférica análoga entre punto y espacio: "La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche". Sin embargo, aquí la relación entre circunferencia y centro no opera con la instantaneidad del Aleph en Borges. El proceso de reducción de lo infinito a lo finito que ocurre entre "noche" y "mano" es aquí más paulatino: dibuja una suerte de hélice cósmica que baja de su tamaño en una espiral de metamorfosis (cosmos, aire, mar, piel, mano), achicándose hasta detenerse en un punto nadir, la mano (así como el cicloide sobre el que Pascal escribe su último tratado geométrico). Como en el cuento de Borges, la experiencia de lo infinito a través de la "mano-Aleph" suscita en "Confluencias" una proliferación lingüística. En Borges esta proliferación asume el formato de una enumeración caótica ("vi el populoso mar, vi el alba y la tarde," etc.); en Lezama ocurre con la hipóstasis de la mano-Aleph en una suerte de incesante palabra mágica que sirve como punto de partida para el quehacer poético y la construcción de la sobrenaturaleza. El encuentro con la mano provoca una refinadísima susceptibilidad acústica en el niño en la que es capaz de vislumbrar elaboradísimos mundos verbales a partir de cualquier palabra o frase que escuche o recuerde al vuelo. Escribe Lezama:

No solamente esperaba la otra mano, sino también la otra palabra, que está formando en nosotros un continuo hecho y deshecho por instantes. Una flor que forma otra flor cuando se posa en ella el caballito del diablo... (439)

La palabra en los instantes de su hipóstasis, el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba, un fruncimiento de los labios o una irregularidad inopinada de las cejas. El residuo de lo estelar que había en cada palabra se convertía en un momentáneo espejo... (439-440)

Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna: *Es la hora del baño, vamos a almorzar, a dormir, tocan a la puerta*, era[n] para mí como inscripciones que engendraban evaporaciones, inmutables y obsesionantes esbozos de novelas. Eran larvas de metáforas, desarrolladas en indetenible cadeneta, como una despedida y una nueva visita... La espera y llegada de la mano iniciaba la cadena verbal, o en el interminable desarrollo se



encontraba la mano nocturna. (440)

Encontraba así en cada palabra un germen brotado de la unión de lo estelar con lo entrañable. (440)

En el estado misterioso de hipersensibilidad poética que instituye la mano-noche, *cualquier palabra es, o puede ser, algo como un Aleph*, parece decir Lezama. Una voz soez, un baluceo torpe, hasta la frase más ordinaria y la conjunción más elemental se muestran, según Lezama, como talismanes hipostáticos del "verbo universal" para desatar la furiosa generación de un nuevo ente poético – la sobrenaturaleza del poema – en lo que antes estaba vacío de sentido. Este estado de gracia ayuda a engendrar "la participación de cada palabra en una infinita posibilidad reconocible" (441). *Cada palabra un Aleph*: la magnitud de lo que Lezama propone aquí me parece aun más alucinante y proliferadora que el *peephole* místico del cuento borgiano. Se da con la poesía en Lezama la misma relación entre extensión y punto, serie y excepción, causalidad e incondicionado, absurdo y razón, súbito y lenguaje que él lee en Pascal: la aparición de la palabra poética invierte el movimiento a escape de lo infinito y vuelve a hacer del universo una esfera referible ante lo humano.

IV

No sé si exista un estudio sobre la fechas en la literatura fantástica. No me refiero al tema más complejo de la temporalidad, sino al hecho sencillo de la fecha en el calendario. Figuro que, dadas las exigencias miméticas del género, los relatos tiendan a referirse a fechas exactas. El tiempo queda marcado por la irrupción de lo fantástico y lo inesperado; no se olvida la hora en la que el reloj se ha detenido. Tal vez por eso es que muchos autores opten por escenificar incidentes fantásticos precisando fechas en las que se celebran batallas históricas o períodos de grandes catástrofes o en los días negros de una invasión militar. Borges sitúa el cuento "El milagro secreto" en la noche del 14 de marzo de 1939, el día en que el ejército del Tercer Reich toma la ciudad de Praga. El vértigo metafísico que por un momento padece Yu Tsun en "El jardín de senderos que se bifurcan" no puede desligarse del hecho de que la ofensiva británica planeada para el 24 de julio de 1916 se haya postergado hasta el 29 por el bombardeo de una ciudad llamada Albert.

"Julio de 1968". Lezama percibe la violencia que implican y hasta conmemoran algunas fechas. Están ocurriendo hechos que, por sorprendentes, se sienten como fantásticos. Hay incredulidad, gente atónita. Sin ansiedad, tal vez con una sobria sonrisa, Lezama tacha la preposición e inserta la conjunción, sabiendo que así lograba desubicar el momento de detonación, desorientar las sombras que siente próximas: "Julio y 1968".

Es así como Lezama *esferiza*.

Sólo queda añadir la misma conjunción en esta fecha fantástica e irreal para conjurar la propia soledad y el propio espanto.

Septiembre y 2001

NOTAS

1. Presenté este ensayo especulativo sobre lo "fantástico" en Lezama y Borges como ponencia en el Tercer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica celebrado en UT Austin hacia fines de septiembre del 2001. Fue escrito a la luz—sería más preciso decir "a la sombra"—de los eventos del notorio "9-11". Este trabajo aparecerá también en las Actas del coloquio, aun en producción.

2. Esta "declaración" aparece reproducida por Lourdes Casal bajo el documento No. 9 en su compilación de textos *El caso Padilla*, 57-63.
3. Sobre los escándalos suscitados por la publicación de *Paradiso* véase Salgado, en especial el capítulo "Joyce Wars, Lezama Wars: The Scandals of Ulysses and *Paradiso* as 'Corrected' Texts", páginas 181-206 y 243-248. Sobre la mención de Lezama en la "confesión pública" de Padilla hecha en la Unión de Escritores de Cuba el 27 de abril de 1971 tras haber sido arrestado siete días antes, véase el texto de la confesión reproducido en Casal, 100-1: "Y yo me decía: Lezama no es justo y no ha sido justo, en mis conversaciones con él, en conversaciones que ha tenido delante de mí con otros escritores extranjeros, no ha sido justo con la Revolución. Ahora, yo estoy convencido de que Lezama sería capaz de venir aquí a decirlo, a reconocerlo; estoy convencido, porque Lezama es un hombre de una honestidad extraordinaria, de una capacidad de rectificación sin medida" (Casal 100). Sobre el silenciamiento de Lezama durante el "quinquenio gris" de represión intelectual en Cuba después del juicio de Padilla, véanse Eliseo Alberto y las entrevistas de Emilio Bejel con los escritores Cintio Vitier (381-2), Pablo Armando Fernández (88-89) y César López en *Escribir en Cuba*.
4. A través de un riguroso examen semiótico, en su libro Chiampi usa como punto de partida lo que Alejo Carpentier postuló como lo "real maravilloso" para plantear que un "realismo maravilloso" predomina por encima del recurso de lo fantástico al confeccionarse lo "irreal" en la nueva narrativa latinoamericana. Aun cuando el vocabulario conceptual predominante en el libro proviene de Carpentier, Lezama figura como otro practicante de la semiosis del "realismo maravilloso" a éste definir el barroco americano como un "protoplasma incorporativo" o campo transculturador que autoriza el ideograma central del "realismo maravilloso": el mestizaje, es decir, la mezcla de tradiciones occidentales y no-occidentales (Chiampi 156-159).
5. "Louis Vax observa que lo fantástico nos pone en contacto con el Mal. Y por ello rechaza las entidades de lo 'sobrenatural certificado' (Dios, la Virgen, los santos, los ángeles, los genios bondadosos, la hadas buenas) y se inclina hacia la locura, la morbidez, la fealdad, lo satánico" (Chiampi 80).
6. Carmen Suárez León transcribió y publicó este cuaderno bajo el título "Diario de José Lezama Lima (1939-1949)" en el número de mayo-agosto de 1988 de la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí. Otras ediciones de este diario han aparecido desde entonces, incluyendo una por la editorial Era de México bajo el cuidado de Ciro Bianchi Ross. Aquí nos referimos a la transcripción de Suárez León en la Revista.

OBRAS CITADAS

- Alberto, Eliseo. *Revista Encuentros de la Cultura Cubana* 1 (1996): 35-57.
- Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba*. Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Emecé, 1971. 155-183.
---. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Casal, Lourdes, ed. *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universal, 1976.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1983.
- Goldman, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- Lezama Lima, José. "Confluencias". *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión, 1970.
---. "Diario de José Lezama Lima (1939-1949)". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 2 (1988): 109-159.
---. *Oppiano Licario*. México: Era, 1977.
---. *Paradiso*. La Habana: Unión, 1966.
---. "Pascal y la poesía". *Tratados en la Habana*. La Habana: Impresora Úcar García: Universidad Central de las Villas, 1958.
- Pascal, Blaise. *Pascal's Pensées*. With an English Translation, Brief Notes, and Introduction by H.F. Stewart. New York: Pantheon Books, 1950.
---. *Pensée de Blaise Pascal*. Édition paléographique des manuscrits originaux conservés à la Bibliothèque Nationale par Zacharie Tourneur. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1942.
- Salgado, César A. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg, Va.: Bucknell University Press, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éds. du Seuil, 1970.