

# Lezama Lima y el ajedrez<sup>1</sup>

(Lezama Lima and Chess)

Carlos Federico Vidal Ortega<sup>2</sup>

Universidad de Costa Rica, San Pedro, Montes de Oca

---



## RESUMEN

A comienzos del siglo xx, los aportes intelectuales de Alfonso Reyes y de Pedro Henríquez Ureña fueron vitales para la apropiación cultural del Barroco en América Latina. No obstante, Lezama Lima también desarrolla su concepto del Barroco en diálogo con los historiadores del arte europeos. Así, se examina el ajedrez en el poema «Un puente, un gran puente» (1941) como una alegoría de la Segunda Guerra Mundial. El marco teórico incluye los procedimientos de la estética neobarroca explicados por Severo Sarduy.



## ABSTRACT

In the early 20<sup>th</sup> Century, Alfonso Reyes' and Pedro Henríquez Ureña's intellectual contributions were pivotal to the cultural appropriation of the Baroque in Latin America. However, Lezama Lima also develops his concept of the Baroque in dialogue with European Art historians. Thus, the article examines chess in the poem "Un puente, un gran Puente" [A bridge, a great bridge] (1941) as an allegory of World War II. The theoretical framework includes Neo-Baroque procedures explained by Severo Sarduy.

**Palabras clave:** Lezama Lima, ajedrez, Segunda Guerra Mundial, Neobarroco, insularismo

**Keywords:** Lezama Lima, chess, World War II, Neo-Baroque, Insularism

---

1 Recibido: 5 de junio de 2023; aceptado: 31 de octubre de 2023.

2 Proyecto ConnecCaribbean financiado por la Unión Europea (Investigador Asociado). Miembro de la Red de Estudios Transareales y Transculturales de Centroamérica y el Caribe (Red Transcaribe). Correo electrónico: [crlsvdl@yahoo.com](mailto:crlsvdl@yahoo.com);  <https://orcid.org/0009-0002-1469-8879>.

*Yo me siento impotente para comunicarles a ustedes lo que este libro significó en aquellos años. Leerlo fue algo más que leer un libro. Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Lautréamont, el surrealismo, Valéry, Claudel, Rilke) tan diversos que, si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo.*

Cintio Vitier

## Introducción

Ríos de tinta se han escrito sobre la poética de José Lezama Lima (1910-1976), pero si en algo concuerdan las investigaciones es en la centralidad del concepto de imagen. A esa conclusión arriban, desde variados enfoques, David Huerta<sup>3</sup>, Eva Valcárcel<sup>4</sup>, Ivette Fuentes de la Paz<sup>5</sup> y Keylor Murillo Moya<sup>6</sup>. Este grupo heterogéneo de especialistas abarcan un extenso período, de 1988 a 2021, lo que da una buena idea del consenso en la academia sobre el tema. Desde una aproximación narratológica, Huerta afirma que en la poesía del cubano «las imágenes son los personajes». Desde una aproximación biográfica, Fuentes de la Paz rastrea en dicho concepto hasta la infancia del poeta: «Desde aquella casa grande que fuera la infancia de José Lezama Lima, se abren las compuertas de su poética y dentro de ella, como llave maestra, se halla la *imago*, espacio primordial donde aparece la poesía». Más filosóficas son las tesis de Valcárcel y Murillo Moya. Valcárcel plantea que el poeta articula una «teoría del conocimiento» mediante la imagen, gracias a la cual se accede a la realidad invisible y se entabla una forma de diálogo con el otro. Murillo Moya problematiza la noción platónica de *phantasma*: una imagen que engaña al espectador y no sigue

3 David Huerta, ed., «Trece motivos para Lezama» [Prólogo]. *Muerte de Narciso. Antología poética* (México: Era, 1988) 25.

4 Eva Valcárcel, «La vivencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, 2 (1999) 1257-1258.

5 Ivette de los Ángeles Fuentes de la Paz, *Noche insular, jardines invisibles. El concepto de la luz en la obra de José Lezama Lima: un paradigma filosófico de su cosmología*. Tesis doctoral (Universidad de Salamanca, 2015) 279.

6 Keylor Murillo Moya, *José Lezama Lima's Beard: The Image as Phantasma and the Truth Procedure of a Poetic System*. Tesis doctoral, King's College (Londres, 2021) 42-43, 140, traducción propia. <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/studentTheses/jos%C3%A9-lezama-limas-beard>.

el modelo. Para este investigador la imagen es ambivalente. Por un lado, genera ambigüedad, porque «actúa como un *phantasma* que confiere una apariencia a un referente que siempre es otro». Por otro, «desparece la división entre sujeto y objeto», lo cual posibilita «un atisbo en el enigma, un acceso a lo irreal, imposible y desproporcionado».

Pero la escritura del cubano contiene no solo imágenes de un sorprendente detalle, propias de un miniaturista, sino también rastros de otros discursos; huellas. Jacques Derrida<sup>7</sup> plantea que la huella «deja una estela en el texto». Este filósofo puntualiza que la huella es «inmotivada, pero no caprichosa. Como la palabra «arbitraria» de acuerdo con Saussure, «no implica que la elección del significante dependa enteramente del hablante»; simplemente quiere decir que [el significante] carece de vínculo natural con el significado en la realidad.».

El objetivo de este artículo consiste en explorar el ajedrez en el poema «Un puente, un gran puente», del libro *Enemigo rumor* (1941). Se analizan las imágenes que sustentan dicha lectura y se reconstruyen las huellas, en el sentido derrideano, del contexto de la Segunda Guerra Mundial, a fin de determinar cuál es el lector modelo creado por el texto, de acuerdo con los planteamientos de Umberto Eco<sup>8</sup>. Como premisa metodológica, se consultan fuentes secundarias sobre los ensayos y otros textos en prosa de Lezama Lima *anteriores* a la fecha de publicación del poemario, a fin de no incurrir en anacronismos.

Antes de analizar el poema, examinemos tres categorías teóricas fundamentales para el objeto de estudio: el Barroco, el Neobarroco y el insularismo.

## El concepto del Barroco

Cuando pensamos en el Barroco en la historia del arte y la música, nos viene a la mente la saturación de las formas producto del

---

7 Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Judith Butler, (Intro.), Gayatri Chakravorty Spivak (Trad.) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016) 50, 66, traducción propia.

8 Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación* (Madrid: Akal, 2014).

horror al vacío: el contrapunto y virtuosismo de la música barroca; el manierismo en pintura; los distintos estilos arquitectónicos que atravesaron el Mar Océano y se enriquecieron con las culturas de los pueblos originarios y afrodescendientes. Todas estas manifestaciones artísticas comparten la tensión formal por acumulación de elementos, en el plano de la expresión; y la fragmentación semántica o del significado, en el plano del contenido.

Dos hitos sobre el Barroco son *Cuestiones gongorinas* (1927) de Alfonso Reyes y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) de Pedro Henríquez Ureña<sup>9</sup>. Lezama conocía ambos textos, dado que él se aproxima a la categoría del barroco a partir de los textos literarios barrocos y la estética del arte, como antes de él lo hicieran Reyes y Henríquez Ureña. Pero ¿cuál era el concepto de lo barroco vigente en la estética del arte cuando se publica *Enemigo rumor*?

A comienzos del siglo xx, el crítico de arte alemán Wilhelm Worringer contrapuso la representación realista imperante en la antigua Grecia y Roma, la cual refleja confianza en la materia, a la representación abstracta del antiguo Egipto y el gótico medieval, la cual revela el malestar existencial (*spiritual angst*). Su obra despertó el interés de las vanguardias en el arte primitivo de las culturas africanas y de los mares del Sur. Picasso, Gauguin, el expresionismo alemán admiraban el potencial expresivo de las formas abstractas para expresar el *angst*<sup>10</sup>. En un ensayo publicado en 1936, «El secreto de Garcilaso», Lezama discrepa de la noción de Worringer de que el Barroco sea un gótico degradado. Más bien, encuentra una continuidad estilística entre el Garcilaso renacentista y la «Fábula de Polifemo y Galatea» de Góngora: ambos privilegian el motivo de la luz y lo sensorial<sup>11</sup>.

9 Sobre la apropiación de autores novohispanos, como Juan Ruiz de Alarcón, véase el artículo de León Felipe Barrón Rosas, «La tradición heterodoxa del Barroco en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña», *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias* 25 (2022): 89-121. DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.392>.

10 Lee Sorensen, Ed., «Worringer, Wilhelm», *Dictionary of Art Historians*. 2 de setiembre de 2023. <<https://arthistorians.info/worringerw>>.

11 S. Ugalde Quintana, «Barroco y cultura afrocubana. Lezama y un saber de convivencia», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 53, 2 (2011): 53-54.

Durante el período de entreguerras, Eugenio D'Ors<sup>12</sup> escribió un texto fundacional, *Lo barroco* (1935). El crítico de arte catalán concibe lo clásico y lo barroco como dos estilos opuestos de la producción artística, que se alternan a lo largo de la historia:

El clasicismo es inherentemente intelectual, normativo y autoritario. De ahí que al clasicismo se le llame humanismo, como si fueren sinónimos. En cambio, el barroco, como es vitalista, ama la libertad y la fuerza expresiva; lo que mejor revela su sensibilidad cósmica es su perenne atracción al paisaje... al paisaje y al folclor.

Las ideas de Worringer sobre el gótico inspiraron a Eugenio D'Ors, quien a su vez influiría en Lezama Lima. Pero ¿cómo ha sido interpretada esta categoría en los estudios literarios?

### **El Neobarroco y la recepción tardía del poemario**

La estética barroca se ha leído como uno de los mitos del excepcionalismo hispánico e iberoamericano, del que se ha valido la crítica para atribuir a los movimientos de vanguardia una continuidad con la literatura barroca de la época colonial. Allen Young<sup>13</sup> critica el supuesto de que la literatura vanguardista se inspira en una tradición barroca del siglo XVII predefinida, no problemática, como esencia atemporal. Tal supuesto excluye a España y América Latina de la discusión sobre el modernidad literaria y estética global.

Irlemar Chiampi, estudiosa de la obra de Lezama Lima, le atribuye al cubano el mérito de haberle dado a la estética del Barroco una continuidad en la literatura de la segunda posguerra. Chiampi<sup>14</sup>

12 Eugenio D'Ors, «The Debate on the Baroque in Pontigny», Wendy Faris, (Trad.). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Lois Parkinson Zamora y Monica Kaup (Eds.). (Durham y Londres: Duke University Press, 2010) 82, traducción propia.

13 Allen E. Young, *Baroque Poetics and the Logic of Hispanic Exceptionalism*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley, 2012, 4, 93.

14 Irlemar Chiampi, «The Baroque at the Twilight of Modernity», *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Lois Parkinson Zamora y Monica Kaup, Eds. (Durham y Londres: Duke University Press, 2010) 509-515.

argumenta que la apropiación de la estética barroca en América Latina se efectúa en tres etapas: modernismo, vanguardias históricas y Neobarroco: Lezama Lima y Carpentier durante las décadas de 1950 y 1960 respectivamente. La investigadora brasileña considera que, hasta el Lezama de *La expresión americana* (1957) y el Carpentier de *Tientos y diferencias* (1964), se produce una apropiación plena de la estética barroca. Las etapas previas invocan el Barroco como categoría universal, arguye la autora, y no lo articulan de manera *explícita* con la identidad cultural latinoamericana.

La recepción de la obra lezamiana en Francia y Estados Unidos privilegió los géneros de la novela y el ensayo por encima del género poético. La primera traducción al inglés de uno de los poemas de *Enemigo rumor* no se realiza hasta 1969<sup>15</sup>. Desde el punto de vista formal, Young<sup>16</sup> considera que *Trilce* (1922) de Vallejo constituye el único antecedente de *Enemigo rumor* en la poesía latinoamericana; ambos poemarios se diferencian en el tono, ya que, mientras el texto del peruano está transido de lamento, el del cubano transmite un júbilo contenido. Según Young, la abundancia de comas, a veces innecesarias, cortan la fluidez del texto; interrupciones ausentes en la traducción al inglés de Nathaniel Tarn.

Nos preguntamos ahora, ¿por qué ha sido tan lenta la recepción de la poesía lezamiana en Francia y Estados Unidos? ¿Por la dificultad de lectura? Sus ensayos y novelas no eran menos herméticos... Quizá la respuesta tenga que ver con lo que señala Gustavo Guerrero<sup>17</sup>: el encumbrado posicionamiento del cubano en el campo literario internacional acontece entre las complejas tensiones ideológicas y literarias de la Guerra Fría. Fue entonces cuando Sarduy —divulgador en

---

15 El poema «Una oscura pradera me convida», traducido por Nathaniel Tarn, apareció en la revista *Mundus Artium* 2, 1 (1969) y en el volumen sobre la obra lezamiana dentro de la serie «Poets for the Millennium»: *José Lezama Lima, Selections*. E. Livon-Grosman, Ed. (Berkeley: University of California Press, 2005) 3-4 (Young, 2012: 98-99 y 123, nota 22).

16 Young, 99.

17 Gustavo Guerrero, «José Lezama Lima en Francia». Edición, traducción y difusión de un clásico latinoamericano. *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Gustavo Guerrero y Gersende Carmenen, Eds. (Berlín y Boston: De Gruyter, 2022) 222.

Francia de Lezama—acuñó el término «neobarroco» para distinguirlo del barroco del siglo xvii.

Como lo indica Severo Sarduy<sup>18</sup>, los tres procedimientos que caracterizan la estética neobarroca son: sustitución, proliferación y condensación. La sustitución de un término por otro con el cual guarda semejanza es la metáfora. Un significante se sustituye por otro y se conserva el mismo significado. No obstante, lo particular de la metáfora neobarroca es una mayor distancia entre los signos. En cambio, la proliferación elimina el significante, pero sin sustituirlo por otro, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y rodea al significante ausente, lo que a veces permite inferirlo; se manifiesta «en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*». Por último, la condensación une «dos de los términos de una cadena signifiante, de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros». En las artes visuales, se llama anamorfosis; en cinematografía, equivale a la superposición de imágenes en una sola (condensación sincrónica) o de secuencias en una sola unidad del discurso en la memoria del espectador (condensación diacrónica).

## El insularismo cósmico de Lezama Lima

La estancia de Juan Ramón Jiménez en La Habana entre 1936 y 1939 —exiliado por la guerra civil española— desempeñó un papel crucial en este debate intelectual en el Caribe hispanohablante sobre el insularismo. Remedios Mataix<sup>19</sup> comenta que Jiménez asiste a actividades culturales en las que conoce a la intelectualidad cubana; entre ellos, al joven Lezama Lima.

18 Severo Sarduy, «El Barroco y el Neobarroco», *Obra completa / Severo Sarduy: Edición Crítica, Tomo I*. Gustavo Guerrero y François Wahl, Coords. (Madrid: ALLCA XX - Colección Archivos, 1999) 1387-1393.

19 Remedios Mataix, *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida – Alicante: Biblioteca Virtual Universal, 2000) 46-48.

El tema salió a relucir en una charla entre ambos escritores en el Lyceum de La Habana<sup>20</sup>. El diálogo fue plasmado por Lezama Lima en el «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» (1938), analizado por Kevin Sedeño Guillén<sup>21</sup>. Para Lezama Lima, el «insularismo cósmico» es una propuesta para abordar el tema de la identidad cubana, no desde el punto de vista geográfico, sino de historia de la cultura. La inclusión del epíteto ‘cósmico’ no es gratuita. Como veremos a continuación, Lezama Lima se apropia de la caracterización del estilo barroco frente al estilo clásico en la teoría de Eugenio D’Ors; sobre todo, del interés por el paisaje.

Basándose en la distinción del antropólogo Leo Frobenius en 1934, sobre la cultura continental y la del litoral, Lezama Lima sostiene que a esta última le interesa más el sentimiento de lontananza que el del paisaje propio. Dos consecuencias se derivan del sentimiento de lontananza para el escritor cubano. Así como Inglaterra, isla arquetípica, no se sentía parte de Europa, Cuba tampoco se sentía parte de América Latina, por lo que no se sentía obligada a participar del proyecto de identidad regional abanderado por el hispanoamericanismo. La segunda consecuencia del sentimiento de lontananza es la resaca, la cual, de acuerdo con Lezama Lima:

es quizás el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro del símbolo de nuestra sensibilidad de lontananza. La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas [...]

Lezama Lima anticipa los planteamientos de Benítez Rojo en relación con un concepto de lo caribeño que desborda sus fronteras geográficas:

---

20 Sobre el origen y quehacer de esta importante asociación fundada por mujeres, véase: R. Rexach, «El Lyceum de la Habana como institución cultural [Actas digitalizadas]», IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del 18 al 23 de agosto de 1986. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct1713>>

21 Kevin Sedeño Guillén, «Disciplinamiento vs. reinención del espacio americano: teorías de lo costero/insular en José Lezama Lima», *Visitas al Patio* 9 (2015) 53-56.

Resacar es volver a sacar, es aquel movimiento de las olas, retrocediendo después de haber llegado a la costa; implica por tanto que antes de alejarse otra vez, las olas dejan en las orillas lo que traen, pero cuando regresan lo hacen llevando consigo un producto distinto al que dejaron a su llegada. En esto radica el universalismo de la propuesta lezamiana, ajena a cualquier chovinismo nacionalista y consciente de la necesidad, a pesar del aislamiento geográfico insular, de alimentar y ser alimentados por las corrientes marinas que nos conectarían con otras islas y también con otros continentes.

Para Sergio Ugalde Quintana<sup>22</sup>, Lezama Lima compara la cultura continental y la del litoral: mientras aquella tiende a ser estable, grave y petrificada, esta se asocia a lo flexible, líquido y vaporoso. Lezama piensa que la noción de insularidad se aproxima más a la cultura del litoral. Así pues, la cultura continental se vincula con una identidad más estable, mientras la del litoral e insular tiende a ser más flexible. A fin de evitar caer en una dicotomía o binarismo, conviene tener presente la siguiente advertencia de Rafael Rojas<sup>23</sup>:

El Coloquio [sic] es un texto engañoso, en el que Lezama y Jiménez alternan sus lugares de enunciación, en una ambivalencia discursiva luego reconocida por ambos. Unas veces, Jiménez entiende el insularismo de Lezama como nacionalismo aldeano; otras, como frivolidad cosmopolita. Los inevitables equívocos de Jiménez, dada la propia ambivalencia del texto, se trasladaron a muchos de los exégetas y discípulos de Lezama, quienes asumieron el proyecto de una «teleología insular» como una «internación» de las «esencias».

---

22 Sergio Ugalde Quintana, «Frobenius et les îles : La réception littéraire et artistique hispanophone d'un projet ethnologique», Monique Landais (Trad.). *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 63, 41.

23 Rafael Rojas, *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013) 189.

Uno de sus «exégetas» fue el poeta Cintio Vitier. Veinte años después del «Coloquio», Vitier<sup>24</sup> hace hincapié en el sentimiento de lontananza, plasmado en el aire y el mar, por encima de la cercana tierra, como elemento fundante de la identidad:

Conste que no estoy defendiendo ningún género de aislacionismo ni de regresiva teluricidad americana. Nuestra verdadera teluricidad es marina y aérea, más que de la tierra; es decir, esencialmente comunicante.

### «Un puente, un gran puente»

En algunos poemas de *Enemigo rumor*, la referencia al deporte ciencia es explícita, como este fragmento del poema «Un puente, un gran puente»: «pues, sabed, los jueves, los puentes / se entretienen en pasar a los reyes destronados / que no han podido olvidar su última partida de ajedrez / jugada entre un lebril de microcefalia reiterada / y una gran pared que se desmorona» (vv. 26-30). Dos acontecimientos históricos permiten captar el complemento circunstancial de tiempo. El jueves 10 de diciembre de 1936, el rey Eduardo VIII abdica del trono británico y contrae matrimonio con la estadounidense Wallis Simpson<sup>25</sup>. La genialidad de Lezama consiste en escribir «los jueves», en plural, como si una abdicación al trono fuese un acontecimiento trivial.

«Lebril» y «el Can del cielo» son dos de las metáforas solares en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «gima el lebril en el cordón de seda, / y al cuerno, al fin, la cítara suceda»; «Salamandria del Sol, vestido estrellas, / latiendo el Can del cielo estaba, cuando»<sup>26</sup>. Estaríamos ante un intertexto paródico porque en vez de la furia del

24 Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía* (Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1958) 373. El libro al que se refiere la cita es *Enemigo rumor* (1941), que incluye el poema «Un puente, un gran puente». 491.

25 *Enciclopedia Británica*. Edward VIII. 12 de mayo de 2023. <https://www.britannica.com/biography/Edward-VIII>.

26 Luis de Góngora y Argote, *Fábula de Polifemo y Galatea* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999), estrofa II, vv. 15-16; estrofa XXIV, vv. 185-186.

Cíclope al descubrir el amor entre Acis y Galatea, la «gran pared que se desmorona» representa la Línea Maginot, una muralla construida por Francia en la frontera con Alemania durante el período de entreguerras<sup>27</sup>. Lo primero que se dice sobre el puente es de naturaleza metalingüística: «anda sobre su propia obra manuscrita» (v. 3). En el estribillo «un puente, un gran puente que no se le ve» (vv. 2, 21, 40, 102) la reduplicación del término ‘puente’ no solo amplía la extensión del enunciado, sino que le imprime ritmo. En general, el puente representa la «unión simbólica entre el cielo y la tierra, el paso de la vida a la muerte y de la muerte a la inmortalidad» (Bruce-Mitford, 1997: 95). Pero ¿cuál es su significación en el discurso artístico de la primera mitad del siglo xx? Esta simbología se aprecia en uno de los movimientos del expresionismo alemán: El Puente (*Die Brücke*), liderado en Dresden por Ernst Ludwig Kirchner.

El motivo de la luz<sup>28</sup>, que Lezama atribuía a la poesía de Garcilaso y al Góngora del *Polifemo*, aparece en «Un puente, un gran puente» de modo inverso, pues lo que prevalece es la noche, ya como motivo literario, ya como cronotopo. En la primera estrofa, el motivo nocturno se enuncia de forma indirecta, como «el bostezo de Dios» (v. 10) y «la última lámpara de seguridad de Edison» (vv. 15-16). Desde la segunda estrofa, el cronotopo de la noche se hace patente: el tiburón de plata pasa «a medianoche por el puente» (vv. 38-39). El yo lírico expresa que su deseo de quedarse dormido «esta noche» (v. 52). Cuando amanece, la connotación esperanzadora del alba se cercena, ya que esta adopta los tintes de una «nostálgica mañana velera» (v. 75). En el último verso, el sujeto lírico «muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna» (v. 108), con lo que se vuelve a la noche como motivo. La muerte, que se asocia a esta, se explicita.

27 Manuel Moncada Lorén, «Las raíces soviéticas de la Wehrmacht», *National Geographic*. 1º de junio de 2023. <<https://www.nationalgeographic.es/historia/2018/06/las-raices-sovieticas-de-la-wehrmacht>>.

28 Sobre el motivo de la luz desde una óptica filosófica en la poesía de Lezama consúltese la obra citada de Fuentes de la Paz.

En la primera estrofa se efectúa una enumeración disparatada para describir la voz: «rodadora de dados, / de quinquenios, y de animales que pasan / por el puente» (vv. 13-15). Constituye un buen ejemplo del procedimiento de proliferación neobarroca. El término «quinquenios» evoca los planes quinquenales de gobierno en la Unión Soviética. La coma después de «quinquenios» es innecesaria gramaticalmente; probablemente, su inclusión se deba a motivos de dicción. La voz «rodadora de dados» alude al poema «Una tirada de dados nunca abolirá el azar» (1897) de Stéphane Mallarmé. El azar, motivo dadaísta por antonomasia, también está presente en la undécima estrofa de «Aislada ópera»: «el ojo de los naipes raptados» (v. 42). Del azar se pasa al dato histórico. Las «tres millones de hormigas» (v. 36) corresponden a la cantidad de soldados del Eje que intentaron incursionar en territorio ruso, desde el mar Báltico al mar Negro, cuando Alemania invade la Unión Soviética el 22 de junio de 1940<sup>29</sup>.

Más adelante, al saberse rodeado por el contrincante, que representa los países del Eje, el yo lírico se lamenta de que: «perdimos la bandera favorita de mi novia». Si cabe atribuirle al rey esta afirmación, ello convertiría a su novia en la reina, cuya bandera favorita sería, entonces, el peón de la dama. No obstante, esta pieza no es la única ausencia: «Pero las espaldas del gran puente no pueden oír lo que yo digo: / que yo nunca pude tener hambre, / porque desde que me quedé ciego,» (vv. 57-59). ¿Cómo interpretar la pérdida de la visión? La locución «jugar a ciegas», en la jerga ajedrecística, significa jugar sin ver el tablero, lo cual se valora de forma muy positiva, como una habilidad que poseen únicamente los jugadores avanzados.

Seguidamente, se intercala un fragmento metalingüístico sobre la creación poética: «he puesto en el centro de mi alcoba, / un gran tiburón de plata, / al que arranco minuciosamente fragmentos / que moldeo en forma de flauta / que la lluvia divierte, define y acorrala.» (vv. 60-64). La flauta remite metonímicamente a Orfeo. Neil Philip<sup>30</sup>

29 Moncada Lorén.

30 Neil Philip, *Mitos y leyendas* (Madrid: El Ateneo, 2000) 30.

explica que Orfeo era hijo de la musa Calíope e hijo o alumno de Apolo. Cuando su esposa Eurídice muere mordida por una serpiente, él viaja al inframundo y le suplica a los dioses que le fuera devuelta su esposa. Según Ovidio<sup>31</sup>, «el canto de Orfeo aliviaba los tormentos de los condenados. [...] Hades y Perséfone se conmovieron de tal modo que no pudieron negarse a su petición.»

Según Juan Manuel del Río Surribas<sup>32</sup>, en la poesía del cubano el pez representa al poeta; el pájaro, al lenguaje poético; y el caracol, al poema. El «memorioso molusco» (v. 95) de la tercera estrofa representa al caracol que, a su vez, representa el poema. El pez —uno de los «animales capitales» en la poética lezamiana— arrastra las resonancias simbólicas del agua, como fuente de vida, medio de purificación y regeneración<sup>33</sup>. Resulta atinada la precisión que realiza este investigador<sup>34</sup> sobre las connotaciones de este animal y su hábitat en la poesía de Lezama Lima:

Pero, sobre todo, el ámbito más frecuente para el pez y las aguas en las que habita es la del abismo: las aguas profundas, abisales, el reino de la oscuridad, de la noche, de lo informe e impenetrable a la visión. Descender al reino del pez es, en consecuencia, iniciar un descenso en la línea de lectura de la tradición órfica: descender en busca de una purificación que posibilite una disposición más apta para la revelación de la luz. Como Orfeo, es preciso hundirse en las tinieblas del abismo para poder recuperar a Eurídice-luz; descender para ganar una porción de verdad<sup>35</sup>.

El «gran tiburón de plata» se menciona cuatro veces (vv. 35, 38, 61, 70-71). Los versos 70 a 71 dicen: «Pero ni el hambre ni el celo ni

31 Philip, 31.

32 Juan Manuel Del Río Surribas, «El universo animal en la poesía de José Lezama Lima: pez, pájaro, caracol», *Alpha (Osorno)* 22, 123 (2006): 109-125 (123). <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000100008>.

33 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (Coords.), *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Herder, 1999), 823 y ss., citado por Del Río Surribas, 112.

34 Del Río Surribas, 112.

35 Del Río Surribas, 112.

ese animal / favorito de Lautréamont han de pasar solos y vanidosos / por el gran puente». El animal preferido de este poeta francés era el tiburón. Si aceptamos la explicación del pez como símbolo del poeta, el tiburón de plata sería un *alter ego* de Lezama Lima. En una entrada de diario, de fecha 20 de noviembre de 1939, él se preguntaba cuál debía ser la formación idónea para un poeta: el saber conceptual sobre arte e historia —como el de Lucrecio, Dante o Goethe—; o el saber intuitivo —como el de Rimbaud, Lautréamont o Verlaine—, por el que optaba Lezama Lima<sup>36</sup>. Subyace a la disyuntiva el debate en la antigua Grecia sobre el origen de la creación artística: Platón lo atribuía a la inspiración; Aristóteles, a la técnica.

¿Cómo se efectúa la transición del medio juego al final de la partida? El oponente tiene rodeado al ejército del hablante lírico, quien requiere desesperadamente una salida, «a pesar de los ejércitos / hinchados y silenciosos que han sitiado la ciudad sin silencio» (vv. 56 y 46). Las «visperas sicilianas» (v.41) son un juego de palabras de la Apertura Siciliana, una conocida apertura de ajedrez.

A continuación, la instancia lírica realiza una remisión explícita y otra implícita al contexto histórico.

Considerando la fecha de publicación del poemario, «la última exposición internacional» que indica el verso 73, solo puede ser la de París en 1937. Esa es la remisión explícita. En el campo ferial se reflejaron las tensiones políticas entre las potencias europeas previas al conflicto mundial. No obstante, el atractivo principal fue el Pabellón de la República Española, en el que se exhibió el *Guernica* de Picasso por primera vez<sup>37</sup>. En aquella época, el bando republicano detentaba el poder. Esta pintura cubista representaba el bombardeo de la ciudad de Guernica en el País Vasco por las fuerzas aéreas de Alemania e Italia en apoyo al franquismo. En el ensayo «Cautelas de Picasso» (1940),

---

36 Valcárcel, 1255-1256.

37 Sobre los debates artísticos que suscitó esta pintura, véase la categoría multimedia «Repensar Guernica» en el portal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <<https://guernica.museo-reinasofia.es/>>.

Lezama Lima elogió al pintor, cuyo mérito consistió en alejarse del culto a la novedad de las vanguardias, el experimentalismo formal o «tecnería». Para la académica brasileña Ingrid Robyn<sup>38</sup> los «juegos de inocencia» de Picasso rinden tributo a la mirada imaginativa que se tiene en la infancia, la que le permitió crear pequeños objetos de arte.

La remisión implícita proviene de una personificación del mar que «revisa su muestrario de pipas» (v. 77). Las pipas aluden a la célebre pintura *Ceci n'est pas une pipe* [Esto no es una pipa] (1929) de René Magritte. Así, los objetos de las pipas representan a los artistas vanguardistas.

El procedimiento neobarroco de la condensación emplea una triple sinécdoque: primero, del objeto por la obra; segundo, de la obra por el artista; y luego, del artista por los movimientos de vanguardia. Se fusionan los significantes de la obra y el artista en el significante de la pipa y se conserva el significado de los movimientos de vanguardia. De esta manera, el fragmento constituye una alusión implícita a los escritores y artistas vanguardistas que se solidarizaron con la causa republicana. Lezama Lima ya se había inspirado en las artes plásticas en su primer poemario *Muerte de Narciso* (1937). Ingrid Robyn<sup>39</sup> propone que el poema «Muerte de Narciso» —el cual da nombre al libro homónimo— constituye una écfrasis del cuadro de Dalí *Metamorfosis de Narciso* (1937), que contiene un tablero de ajedrez.

Al final del poema, el puente «rapta la testa» (v.105), lo que trunca la consigna que inicia la tercera y última estrofa: «salvar la cabeza» (v. 85). Aquella voz «rodadora de dados, de quinquenios, y de animales» vuelve a cruzar el puente, «como el rey ciego / que ignora que ha sido destronado / y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna» (vv. 106-108). La desaparición del yo lírico coincide con el sorpresivo final.

---

38 Ingrid Robyn, «Entre labios y ojos desligados. Vanguardia y artes visuales en *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima», *Revista Iberoamericana* 81, 250 (2015): 309-310.

39 Robyn, 307.

## Conclusión

La polisemia del género lírico permite abordar fenómenos cualitativos como la identidad cultural, cuyos discursos e interpretaciones varían con el tiempo. Las alusiones al ajedrez simultáneamente revelan y ocultan la identidad cultural del autor. No se encontraron menciones explícitas de Cuba, más allá de los procedimientos neobarrocos y los atributos del insularismo analizados, como el sentimiento de lontananza, que atraviesa ambos poemas.

Lo que Sarduy plantea en relación con la metáfora neobarroca —que genera una mayor distancia entre los signos— dificulta la contextualización. No obstante, entre algunos fragmentos o pasajes, sí es posible establecer una significación concatenada. Tal es el caso de ciertos conflictos, como la guerra civil española, que anticipan las tensiones geopolíticas de la Segunda Guerra Mundial.

Si en algunas ocasiones se insinúa el comentario social, este nunca eclipsa la autonomía de la forma: prevalece la metáfora como fuente de conocimiento. Pero es un saber poético, en el que la resonancia y la complicidad lectora pesan más que el dato histórico y la alusión erudita, como la posible remisión al grupo expresionista alemán El Puente.

Otras alusiones plantean un carácter más obligatorio para el lector modelo creado por el texto: una persona con conocimientos más avanzados de la lírica del Siglo de Oro que de la poesía francesa moderna. De ahí que la alusión a la *Fábula de Polifemo y Galatea* sea implícita, mientras que la de Lautréamont sea explícita e incluso la sugiera el propio texto. En sus versos, Lezama Lima emuló aquella capacidad que atribuía a Picasso: creó imágenes que, sin importar cuántas veces las leamos, nunca pierden su misterio, como las diáfanas islas de un barroco archipiélago.