

Biblioteca de los orígenes: lectura y reescritura en el primer Diario (1939-1949) de Lezama Lima

*por Daniela Evangelina Chazarreta
(Universidad Nacional de La Plata)*

RESUMEN

El artículo indaga el modo en que la lectura y la reescritura se presentan en el Primer Diario (1939-1949) de José Lezama Lima donde se ensayan diversas estrategias de apropiación sobre la tradición, trazo de un linaje y un escritura propios que abonan asimismo la construcción y reivindicación del sujeto de la enunciación.

Palabras clave: Lezama Lima - Primer Diario - sujeto de la enunciación - tradición - lectura

ABSTRACT

This article inquires into the way reading and rewriting are displayed in José Lezama Lima's Diaries (1939-1949), in which diverse strategies of appropriation on tradition, lineage outline and personal writing- that at the same time endorse the construction and vindication of the subject of enunciation- are used.

Keywords: Lezama Lima - Diaries - subject of the enunciation - tradition - reading

...aspecto fundamental de la literatura hispanoamericana: su capacidad de distorsión creadora. [...]. Releer y reescribir el libro europeo [...] puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante. La actitud del escritor latinoamericano [...] es exactamente el reverso de la máxima de Mallarmé, y como tal, su parodia. El Libro no es meta sino prefiguración: disonante conjunto de textos a menudo fragmentados, de trozos sueltos de escritura, es materia para comienzos.

Silvia Molloy, *Acto de presencia*

Diez son los años que visita el *Primer Diario* de José Lezama Lima,¹ de 1939-1949, período que circunscribe los poemarios *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), los ensayos publicados en *Analecta del reloj* y algunos de *Tratados en La Habana*, así como también la producción de los primeros capítulos de *Paradiso* y la incursión de Lezama en una lista laxa de revistas —*Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944) y los primeros tiempos de *Orígenes* (1944-1956).

Fundamentalmente, podríamos leer el *Diario* como una carta, un mapa en el cual Lezama ensaya, a través de diversas aristas, la demarcación de su topografía literaria montando un discurso de conquista sobre un espacio simbólico que, hacia fines de los años 30, denominaría insularismo.

¹ El *Primer Diario* de Lezama se inicia el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949; se trata sobre todo de notas que denotan sus preocupaciones e indagaciones estéticas. Ha sido publicado primeramente en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, a. 79, 3° época, n° 2, mayo-agosto de 1988, La Habana (que citaremos en lo sucesivo como LL 1988). Posteriormente se publicó junto con apuntes esporádicos de 1957 y 1958 editados por Ciro Bianchi Ross (Lezama Lima 1994).

En rectificación de algún criterio cronológico, en su ensayo “Julián del Casal” (1941), Lezama propone un criterio topográfico: el insularismo diseñado como una lectura que aísla el objeto estético, exenta de una comparación entre artistas o estéticas faro y sus epígonos y que es propulsora, por una parte, de una consideración particular del hecho artístico y, por otra, también de sus propios criterios y categorías teóricas:

Una sucesión de reyes y tres edades pueden servir, pero en América, la crítica frente a valores indeterminados o espesos, o meras secuencias, tiene que ser más sutil, no pueden abstenerse o asimilarse un cuerpo contingente, tiene que reincorporar un accidente, presentándolo en su aislamiento y salvación. Así, quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. (Lezama Lima 1977: 66)

Recurriendo al tópico de la crítica especular, se trata, casi como siempre, de leer para leerse y ser leído. Frente a las preguntas que una expresión insular incipiente —y al mismo tiempo en extinción— plantea, volviendo a un momento de origen, Lezama Lima demarcará un territorio sobre el vacío de la escritura, no sólo cubana, sino también la suya, para proyectar un *locus* en el campo literario de la isla. En este contexto la lectura se diseña como un primer anclaje donde se ensayan diversas estrategias de apropiación sobre una tierra ajena y extranjera, con el objetivo de un segundo anclaje, la reescritura y el dibujo de la carta de Lezama sobre la construcción tanto de un discurso poético propio como del sujeto de la escritura.

I. Metamorfosis del lector

*En chillido sin fin se abría la floresta
al airado redoble en flecha y muerte.*
“Muerte de Narciso”

Una de las principales estrategias de apropiación se diseña a través del tópico del “cazador furtivo”. Esta imagen describe al lector en una actividad inventiva, creadora, activa y en la búsqueda de sentido/s, de cuya producción resultan una pluralidad de significados muchas veces lejanos y diferentes a la original intención; la variación, pues, surge como una variable “según la época, el lugar, los grupos sociales y las *interpretive communities*, [y también] de las condiciones de posibilidad, de las modalidades y los efectos de esta caza furtiva”. (Chartier 1995: 130)

Con menos aspiraciones semióticas, esta apreciación tiene lugar en una proto teoría de la lectura presente en el *Diario*:

La manera de Cervantes nos plantea las más sutiles cuestiones del escritor y su época. Quizá sea de nuestros clásicos mayores, el que con más frecuencia ofrezca este curiosísimo milagro. Emplea casi siempre cláusulas de originalidad media e incorpora lo que sin duda en su época serían frases hechas. Pero qué delicia en esa transmutación aportada por el tiempo a la frase de Cervantes. Me encuentro en *Las novelas ejemplares* frases como esta, bebió un vidrio de agua fría. Eso nos lleva a pensar en el alcance comunicado por el escritor a cada una de sus frases. El pulso lentamente va dejando de gobernar su extensión, y nos quedamos extrañados pues no podemos precisar si fue una frase vigilada, maliciosa, o por el contrario nos obliga a volvernos contra el tiempo como destructor. Por el contrario creados únicamente por el tiempo, mejorando sus frases, poniéndole un nuevo sentido que tal vez le fue extraño a ellas. El tiempo como aliado de los buenos escritores ha de engendrar una crítica de más exquisitos detalles, las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte y su resurrección. (LL 1988: 124)

Para Lezama, entonces, la distancia temporal no es un impedimento; está ausente el anhelo único de recuperar un sentido prístino. El paso del tiempo aporta enriquecidas significaciones distanciando —al modo de la aspiración simbolista— la frase de la original intención de su autor. Esta cita trae también otra cuestión importante: así como en el *Primer Diario* de Lezama la lectura sostiene la finalidad concreta de apuntalar la creación en contrapartida al vacío de la escritura poética, también reserva hallazgos sorprendentes e insospechados (“me encuentro”).

Valiéndose de la laxitud semántica que ciñe la creatividad de la lectura, Lezama dispone de dos prótesis.² La primera de ellas —la lente con que se lee— se refiere al *locus* discursivo del sujeto de la enunciación, la perspectiva desde la cual se leen los textos y, por lo tanto, se traducen. Es una especie de lente que provoca que la lectura esté atravesada e impregnada del discurso poético, pues ella —cuyo material se define por la heterogeneidad— está regida y dirigida por una búsqueda de la poética.

Este es un primer modo en que la crítica topográfica o insular incide en el tratamiento de las lecturas, pues se aísla el texto para “descoyuntarlo” (Lezama Lima 1977: 82); esta metáfora corporal refiere al texto como un cuerpo cuyas partes se seleccionan y fraccionan, y el lector, metamorfoseado ahora en caníbal textual, descontextualiza y fragmenta, en este caso, a través de la cita. Así, por ejemplo, se lee a Descartes desde una perspectiva poética:

Descartes creía, he ahí otra de las muchas raíces poéticas de [su] pensamiento, en la mayor calidad de aquellos otros pueblos que han encontrado su legislación social después de haber construido su experiencia sobre las agitaciones de su intimidad social. Es decir, Descartes prefiere aquellas leyes que se escribían en versos, y que cuando venía el momento del mal humor, le llegaban, para remediarlo en forma de canción. (LL 1988: 101)

Metadiscursivamente, podemos leer en esta cita el valor fundacional de la poesía. Esta operación rige el *Diario* en tanto testigo y testimonio del momento inaugural de la escritura lezamiana: la poesía asume importancia también en la creación del imaginario de un país, en tanto vehículo de la ley; la literatura, entonces, sería un espacio simbólico donde se gesta el imaginario de una nación.

La poesía también “bautiza” las entidades, en uno de los sentidos católicos de otorgar un nombre que reserva la esencia de lo nominado (“Cuando habla de ideas claras y distintas [se refiere nuevamente a Descartes], nos desconcierta. Lo consideramos poco valioso para ser querido por un poeta, pero sin embargo cuando se trata de la substancia homogénea vemos que la única salida es bautizar, distinguir una substancia” (LL 1988: 101)). El sujeto de la enunciación se diseña, entonces, como el Adán del Génesis, como aquel que otorga existencia al nombrar y, por lo tanto al escribir, es decir que se invierte el polo texto faro y epígono para declarar una nueva causalidad: estos textos existen porque el sujeto de la enunciación los reescribe y los hace participar de su propio texto.

El *Diario*, además, no sólo da cuenta de qué y cómo lee el sujeto de la enunciación, sino que también expone cómo desea que el sujeto enunciatario lea. Ello está presente desde el título de estas notas dispersas y ordenadas cronológicamente: “Una de las carpetas que se encuentran entre la papelería de José Lezama Lima [...], ostenta el siguiente rótulo, en tinta, de

² “La prótesis es un aparato que sustituye un órgano que falta o que ha sido amputado; pero, en sentido más amplio, es también un aparato que extiende el radio de acción de un órgano, como un megáfono, una lente, un periscopio... En esta segunda acepción, una prótesis puede extender y ampliar la acción de un órgano, pero puede también permitirle penetrar en lugares excluidos a sus posibilidades naturales o contingencias (es el caso del periscopio y del espejo)” (Bettetini 1986: 35). Para este teórico la “prótesis” conforma una parte de la construcción del sujeto de la enunciación en el texto dramático que el sujeto enunciatario recupera para conformar la imagen que aquél desea trazar.

puño y letra del autor: ‘Diario de J. L. L.’” (Suárez de León 1988: 99). Por ello podemos especular con que Lezama estaba interesado en que esos apuntes se leyeran como el diario personal de un poeta, ello remite nuevamente al sujeto de la enunciación cuya subjetividad se aloja como centro de la textualidad.

Por supuesto que este modo de mirar remite a un centro, un espacio simbólico donde se ubica el sujeto de la enunciación que recorre diversos textos colonizados por su ojo avizor y que se define como poeta —con todas las implicancias que ello tiene— generalmente representado por la primera persona del plural o, en menor medida, la primera del singular, incluso en un mismo párrafo. Es posible leer, incluso, en el nosotros mayestático un matiz significativo relacionado con el lugar ambicionado por el sujeto de la enunciación en el campo cultural cubano, el de un escritor faro y pedagogo (en el sentido griego clásico de guía y maestro). En la cita anterior, por ejemplo, regido por el discurso poético, el “nosotros” incluye a otros pares, a aquellos que también comparten esa búsqueda poética y a quienes el sujeto de la enunciación presiente aventajar.

La mirada fija de este sujeto tiene, por momentos, otro objeto: una segunda persona (que migra entre el singular y el plural): “Demagogos de todos los países contemplad esa aurora boreal. La monarquía vacilante humillada, por obra de Voltaire, frente a un gran rey como Federico. En realidad, vosotros, pobres demagogos, sólo sabéis escupir al pobre alelado Luis XVI”. (LL 1988: 103)

Otro movimiento que marca al sujeto de la enunciación es el pliegue: esta figura barroca diseña todos los tópicos y estrategias de apropiación, pues el libro —tanto en su matiz simbólico como objetual— le sirve para configurarse a medida que se busca; el artista, entonces, —como construcción textual—, despliega paulatina e indirectamente su interioridad a través de la reescritura de sus lecturas. Ello, por lo tanto, le consiente replegarse en un juego de reflejos divergentes, pues deviene un sujeto que para construirse y exhibirse requiere del libro; este bien, más que un atributo (Molloy 1996: 28), es una prótesis, un adminículo para exhibirse replegándose. Se trata del tópico del espejo barroco en donde el reflejo es un doble pues representa a otro y a un semejante (Genette 1970: 23).

Por ejemplo, cuando Lezama comenta a Neruda encuentra allí a otro, diferente en cuanto a lo que presiente como “desacierto” poético, pero también se trata de un par, pues Neruda es un poeta:

El desacierto en poesía puede contribuir a la integración del sentido de poesía. Sin embargo, el acierto es mucho más peligroso, está siempre atraído por la suma de los aciertos homogéneos. Eso lo observamos en muchos de los poemas de Neruda. Recuerdo que en uno de sus más populares poemas nos habla de “sábanas de almidón y concreto”. Aunque la malicia con que está colocado el segundo de los adjetivos, tiende a debilitar la estrofa, se puede tolerar como final de párrafo poético, hecho, desde luego, con cierta astucia rápida. Pero como el poema termina hablando de “palmas de oro y esperanza”, vemos que hay un solo verso creado, y que el otro es un mero calco que ostenta la pobreza de no haber sido recorrido y salvado por el acto de nacer. (LL 1988: 104)

En este caso, además, el intertexto posibilita y confirma la argumentación que diseña la reescritura a modo de comentario crítico. La escritura del sujeto de la enunciación surge de la lectura, de un modo residual. Ello se precisa con la metáfora del nacimiento donde la actividad de leer es como semen que engendra en el sujeto poético un nuevo ser: “La poesía sólo es el testigo del acto inocente —único que se conoce— de nacer. En metafísica la continuidad del punto se vuelve linealidad, visible sucedido. En poesía el punto nunca se continúa” (LL 1988: 104). Este aspecto refuerza la idea de que no habría epígonos en tanto no se imita a algunos artistas o estéticas faros, sino lecturas procreadoras de nuevas criaturas que, como los hijos, pueden tener parecido con sus padres, lo cual no quita que se trate de otro, de un nuevo ser. De

modo similar lo sostiene a partir de un comentario de la lectura de Flaubert:³ La escritura, pues, que parece surgir siempre de la lectura, relata su propia historia disponiendo el linaje del sujeto de la enunciación, sus propios mentores.

Este sujeto tiene, además, un rol de autoridad en tanto indica el deber (“No es en el viejo France, donde no hay que buscar casi nada, sino en Flaubert es donde debemos aprender a resolver la letra con una dulce pedantería, con una amistad majestuosa. Estúdiese cuál es el encanto de frases como la anterior, el límite de su sonido y el eco de ese mismo sonido” (LL 1988: 104). Aquí también está presente la finalidad de la lectura: el apuntalamiento de la escritura poética. Este intertexto incluso se diseña como un *locus* (“donde”), un espacio simbólico, una tierra a conquistar donde el lector —ahora caníbal textual— puede saciar su pulsión nutricia frente al vacío de la escritura (Molloy 1996: 27); separando las tierras fértiles de las estériles (“No es en el viejo France... sino en Flaubert donde...”). Se trata de una contraconquista, pues el lector avanza sobre una literatura central —resultado de un colonialismo cultural convencional— “para constituir productos culturales propios” (Molloy 1996: 34-35). El intertexto, pues, se ensaya como probable respuesta no sólo frente al enigma de la poesía, sino sobre todo, de una literatura propia, pretendida apoderada de una expresión cubana en el contexto de un arte universal.

La lectura también guarda el descubrimiento del otro semejante revelando paulatinamente, como se ha advertido, la imagen del sujeto de la enunciación. Por ejemplo, la lectura de Descartes propugna otro Valéry:

La recurrida frase de Valéry, en la que se alude a que se encuentra situado *entre el vacío y el suceso puro*, está inspirada en las siguientes frases de las *Meditaciones filosóficas* de Descartes: “y me veo como en un término medio entre Dios y la nada, esto es, colocado de tal suerte entre el ser supremo y el no ser”.

De lo que resulta una diferencia de matices a favor de Valéry. Ciertamente es que resulta un tanto áspero y disonante llamarle a Dios suceso puro. Sobre todo después que la filosofía aristotélica tomista, había acuñado para tal menester la expresión acto puro. Esta última tiene cierto linaje imperial mientras que el suceso puro parece estar hecha para ser tragado por el tiempo, como cualquier suceso periodístico.

Mientras que reemplazar la nada por el vacío, arroja no tan sólo una diferencia de delicadeza a favor de Valéry, sino hasta de piedad muy cristiana”. (LL 1988: 107)

II. *Papiers collés*: génesis de la escritura

El *corpus* del *Diario* también está atravesado por lo vario; esta textualidad es un escenario por donde desfilan metonímicamente y fragmentariamente artistas, filósofos, críticos que, a veces en la modalidad de reseña, otras de cita textual, dialogan y polemizan: se hacen presentes Neruda, Voltaire, Pascal, Nietzsche, la Biblia, Valéry, Descartes, Spinoza, Aristóteles, Platón, Bréhier, Ortega y Gasset, Mallarmé, Thibaudet, Proust, Flaubert, Sèller, Cézanne, Picasso, Montaigne, Guyau, Santa Teresa de Ávila, Garcilaso, Góngora, Dámaso Alonso, Gide, entre los más destacados. El espacio de la escritura resulta una topografía que permite la confluencia, el diálogo, confrontación, polémica y la diversa combinación de intertextos que un criterio cronológico —como el de las historias de la literatura— no hubiera permitido.

La combinatoria es plural. El sujeto de la enunciación dispone la conjunción de dos intertextos alejados desde varios puntos de vista para construir una nueva textualidad que aspira a la unidad. En un diálogo imaginario se propone un texto como respuesta a otro; aclarando la

³ “Comprendo por la deficiencia del verso anterior, que a Descartes debo unir la lectura de Flaubert. Cada una de sus frases no solamente es precisa, sino que tiene la transparencia de todos los misterios. Obsérvese el encanto de frases como ésta: ‘*les serviettes, arrangées en manière de bonnet d’évêque, tenaient entre la bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme oval*’” (LL 1988: 107)

diferencia epocal entre ambos, el sujeto de la enunciación se denuncia como el constructor de esta nueva criatura:

Montaigne escribe: “soy yo mismo la materia de mi libro”, saborea su frase, se acerca con sigilo a la pieza cercana, y oye como un eco la frase dura que otro hombre escribe y que se llama Pascal le aplica: “el tonto proyecto que tiene de pintarse”.

Me gusta pensar en esas dos frases, y fingirme de nuevo la escena. Montaigne hace un mohín y busca continuar su trabajo con más agrado y aire tibio. Adquiere de nuevo su vara de alcalde, y como si no hubiera oído escribe: “lo que a mí me ocurre es mi física y mi metafísica”.

Pascal no verá que la relación entre el proyecto tonto de Montaigne, y el proyecto absurdo de un Colón, digamos, por ej., es una relación de época, de dignidad y de heroísmo intelectual. El hombre en el centro de la tierra y de sí mismo y la navegación muy riesgosa. Son dos sentimientos igualmente renacentistas (y que cada época irá confrontando su necesidad y nostalgia. (LL 1988: 109)

El sujeto de la enunciación, pues, es conciente del saber que expone su lugar histórico; por ello puede advertir que la lectura también aporta el perfil de un carácter o de una época.⁴

A pesar de que una gran parte de las citas están comentadas, hay una interesante cantidad que sólo se transcribe con las comillas correspondientes y ese fragmento, extraído de su texto originario, pasa a formar parte de otra textualidad destacándose por las comillas y el nombre del autor al que pertenecía.⁵ Los intertextos, entonces, se descontextualizan y apropian, resultando un reflejo y lectura del sujeto de la enunciación que los incluye en un nuevo contexto, el del *Diario* y a su vez del sujeto de esa escritura.

Es de destacar que mientras muchos intertextos en lengua extranjera se encuentran en el idioma original (que en general es el francés) otros textos se encuentran traducidos directamente del original.⁶ La lengua francesa, entonces, se impone como el idioma de la alta cultura por excelencia, mientras que la inglesa es traducida al español. Incluso se presiente una preferencia por la cita en el original, pues si bien, por ejemplo, en el *Diario* se describe la posesión de dos ediciones de *Les fleurs du mal* —una en español y otra en francés—, las citas están en su lengua de origen. Muchos otros textos en idiomas foráneos, sin embargo, son leídos por contacto indirecto, por ejemplo Nietzsche y Descartes son citados de traducciones españolas.

Es interesante, además, que las pocas huellas de lo cotidiano están subrayadas por la presencia insistente y casi obsesiva de los libros: lista de libros que se prestaron en diversas oportunidades a Rodríguez Feo o a Lorenzo Vega, lista de lecturas, deudas contraídas en la librería; el libro —simbólico y objetual— es también una prótesis en tanto intermediario en la comunicación con terceros y otra de las modalidades a través de la cual el sujeto de la enunciación se despliega, replegándose. Por ejemplo cuando se relata un encuentro con Juan Ramón Jiménez los temas relacionados con textos y escritores son los que permiten la interrelación entre ambos:

⁴ En la anotación del 24 de octubre de 1939, Lezama expresa: “¿La correspondencia entre Federico y Voltaire representativa del siglo XVII?”. (LL 1988: 102)

⁵ Por ejemplo, “‘Nuestra imaginación es como un órgano de Berbería descompuesto, que toca siempre otra cosa que el aire adecuado’ Marcel Proust”. (LL 1988: 114)

⁶ Sirva de ejemplo la siguiente cita: “En su antología sobre la moderna poesía inglesa, el crítico y poeta norteamericano Selden Rodman, al hablar despectivamente de Ezra Pound, nos dice: ‘Sus interminables *Cantos* son un *potpourri* malamente asimilado de historia, economía, ciencia y literatura especializada’. Pero para su desdicha añade: ‘en los mejores de ellos alcanza apenas un impresionismo sinfónico’ (*At their best they rise to symphonic impressionism*)”. (LL 1988: 112)

Recuerdo haberle oído a Juan Ramón Jiménez la siguiente distinción muy valiosa. Hablábamos de ciertos escritores que llevan a la prosa la aparente libertad del poema sin darle mucha importancia a lo que decía, deslizó algo que no se debe olvidar: La prosa necesita una vulgaridad... más elevada". (LL 1988: 109-110).

El libro, entonces, es un objeto necesario en el vínculo con otros, en especial con el sujeto enunciatario, pues es un espejo barroco del sujeto de la enunciación. Aunque él también va descubriéndose a medida que lee.

Luego de la traducción y escritura de tantos textos, hacia las últimas anotaciones del *Diario*, Lezama vierte esta afirmación contundente: "Soy un fantasma de conjeturas e insignificancias. J. L. L." (LL 1988: 152) La frase está transcrita entre muchas otras citas de autores diversos; su escritura, por lo tanto, implica disponerla al nivel de las de otros. En ella puede apreciarse también el pliegue del sujeto de la enunciación, pues a pesar de que se escribe en primera persona, se apunta inmediatamente las iniciales de su autor que coinciden con las del autor del *Diario*. El texto hace así un movimiento hacia su inicio exhibiendo la construcción del sujeto de la enunciación, cuyo punto de inflexión es ahora no sólo el de la reescritura, sino el de la producción de esta escritura.

La misma frase se encuentra en "Las imágenes posibles" (1948), pero en tercera persona: "Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo" (Lezama Lima 1977: 152).⁷ Leemos en esta expresión una metáfora de la escritura como cuerpo, pues la escritura del *Diario* no sólo aspira a configurar una topografía acerca de una tierra existente, deshabitada o mal habitada, sino que también ansía delimitar su lugar en el campo literario cubano. Por ello se distancia de las expresiones coetáneas y rastrea en la tradición recibida su propio linaje.

Más que efectuar "la fantasmática traducción del libro al ser" (Molloy 1996: 47), el *Diario* da cuenta de una biblioteca sobre los orígenes de la escritura lezamiana. Así como el inicio está escrito predominantemente en torno a citas textuales de otros (que van componiendo la textualidad a través de la reescritura surgida de una lectura que traduce, acercando esos universos simbólicos), hacia el final del *Diario* se comienza a testimoniar sobre el génesis de la propia escritura: se planea un esquema de *La fijeza* y de otra obra —quizás *Paradiso*—, y como en todo diario el texto va conformando la subjetividad del diarista.⁸

En contrapartida con el cuerpo como biblioteca de Hester Prynne, —el cuerpo que porta la letra cuya lectura es adulterio (Catelli 2001: 58)—, un fantasma se caracteriza por carecer de él, lo cual, a la luz de la idea del texto como un cuerpo expuesta anteriormente, equivale en Lezama a no tener escritura.

Al modo del libro de balances de esclavos de Casal (Lezama Lima 1977: 67-68), Lezama "recorta" y "pega" fragmentos para construir su escritura y "rehallar el hilo" de la tradición cubana, esta corporalidad textual se formula paulatinamente a través de la reescritura del intertexto no sólo en el *Diario*, sino en toda esta primera etapa de Lezama.

Como Odiseo a las puertas del Hades —fragmento muy apreciado por Lezama— el poeta debe buscar allí, en esa frondosa biblioteca que le ofrece la tradición occidental, la *psyché* o sombra de su madre, la génesis de su propia escritura. Ahora bien, es muy posible que el lector del *Diario* nunca tenga acceso al texto original, como en *Los Raros* de Rubén Darío. La escritura, entonces, también se diseña como una biblioteca en donde el lector tiene acceso a esos textos *otros* que la componen.

⁷ Por supuesto que el lector no puede evitar pensar que el sujeto empírico del ensayo es un poeta y que, por lo tanto, se está refiriendo a sí mismo.

⁸ Además de la citada anteriormente, por ejemplo, la siguiente frase: "He rechazado siempre el maniqueísmo, combatir el mal, he buscado siempre actuar dentro de lo que Platón llama el amor". (LL 1988: 151)

BIBLIOGRAFÍA

- BETTETINI, Gianfranco (1986). *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- CATELLI, Nora (2001). *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.
- CHARTIER, ROGER (1995). “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 121-138.
- GENETTE, Gérard (1970). *Figuras. Retórica y estructuralismo*, traducción de N. Rosenfeld y M. C. Mata, Córdoba-Nagelkop.
- LEZAMA LIMA, José (1977). *Obras completas, tomo II: Ensayos y cuentos*, México, Aguilar.
- LEZAMA LIMA, José (1988). “*Diario de J. L. L.*”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, a. 79, 3º época, vol. XXIX, n° 2, mayo-agosto, La Habana.
- LEZAMA LIMA, José (1994). *Diarios de José Lezama Lima*, Ciro Bianchi Ross (ed.), México, Era.
- MOLLOY, Silvia (1996). “El lector con el libro en la mano”. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 25-51.
- SUÁREZ DE LEÓN, Carmen (1988). “Observaciones”. *Diario de J. L. L. Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, a. 79, 3º época, vol. XXIX, n° 2, mayo-agosto, La Habana, 99-100.