

"Paradiso": El arte del error de Lezama Lima y el 'quinto camino' de Abraham Abulafia

Author(s): Einat Davidi

Reviewed work(s):

Source: *Hispanamérica*, Año 37, No. 111 (Dec., 2008), pp. 17-30

Published by: [Saul Sosnowski](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20540874>

Accessed: 03/07/2012 00:52

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Saul Sosnowski is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Hispanamérica.

Paradiso: El arte del error de Lezama Lima y el 'quinto camino' de Abraham Abulafia

EINAT DAVIDI

Prólogo

Este texto estudia la función del error en la poética de José Lezama Lima (1910-1976) a través de una lectura en contrapunto con el modelo hermenéutico elaborado por Abraham Abulafia (1240-1291), el representante más importante de la llamada Cábala profética del siglo XIII. Me propongo marcar el camino desde el 'error en el arte' hasta 'el arte del error' e indicar la importancia del error en el proceso de la creación literaria. Filosóficamente se trata de la función y el funcionamiento del error dentro de un sistema. Más allá de su función como figura hermenéutica y poética, atiendo a la significación del error dentro de un sistema en general y de 'un sistema poético del mundo' en particular, concebido éste de un modo provocativo en la poética de Lezama Lima, poética que une la creación literaria con la del mito, la historia y la cultura.

A diferencia de la influencia directa de la Cábala sobre Borges, elaborada notoriamente por Saúl Sosnowski,¹ aquí no se trata de una afinidad genealógica o histórica, sino de una afinidad interna. La función de esta lectura a contrapunto de un escritor tan hermético como Lezama Lima y la mística judía es iluminar (u oscurecer) su poética. Este contrapunto se justifica también por la necesidad de definir el Neo-Barroco como teoría de la cultura y de la literatura, sin dejarlo caer necesariamente (o 'colonialmente') en los paradigmas modernistas o posmodernistas. Pero lo más importante y aún más difícil es distinguirlo de ambos, sin reducirlo a su condición católica o tropical como criterio de diferenciación.

La Cábala entrega, como ha mostrado Harold Bloom, una dimensión filosófica-cosmológica-teológica cuya implicación para la historia y para el desarrollo de la poética resulta muy productiva.² Esta dimensión sirve para acercarnos al Neo-Barroco, cuya mente rectora fue Lezama Lima.

Israel, 1973. Estudió en Berlín, Sevilla y La Habana y en la actualidad es profesora de literatura española y francesa en la Universidad de Heidelberg, Alemania. Su monografía sobre Lezama Lima y la Cábala será publicada próximamente por la casa editorial Wilhelm Fink.

1. Saúl Sosnowski, *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Hispamérica/Z, 1976.

2. Cf. Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels*, Chicago, IL, Chicago University Press, 1982, y *Kabbalah and Criticism*, Nueva York, Continuum, 1999.

Cábala y literatura

En los últimos años ha aumentado el número de estudios dedicados a la afinidad entre modelos cabalísticos y teoría literaria, filosofía del lenguaje y, en especial, teoría del lenguaje poético. Esta afinidad ha sido elaborada por críticos y teóricos de la literatura como Harold Bloom, así como por investigadores de la Cábala desde la perspectiva de los estudios judaicos. Entre estos se encuentran Moshe Idel, que ha ofrecido un esbozo de la Cábala como hermenéutica,³ y Elliot Wolfson, que casi llegó a identificar Cábala con deconstrucción.⁴ Si esto pudiera parecer una parodia de cierto manierismo académico, sólo necesitamos tomar nota de que en los últimos años esa misma identificación hasta llegó a ser hecha por algunos rabinos. Por ejemplo, el rabino Shimon Gershon Rosenberg ('Shagar'), señala en su libro *Kelim Sheburim* (*Vasos truncados*) esta identificación como modelo de modernización del pensamiento judío en su enfrentamiento con la filosofía existencialista-nihilista del siglo XX. En su lectura de la Cábala de Luria el modelo cabalístico sirve como una teoría teológica de secularización.⁵ Esta tendencia a considerar a la Cábala como puente entre religiosidad y posmodernismo, aun más que en los dos citados anteriormente, indica que es necesario realizar un contrapunto entre el pensamiento de un escritor cubano-católico y la mística judía ajena a su mundo.

Más que otras novelas de su tiempo, *Paradiso* ha generado marcados contrastes con respecto a la base religioso-teológica de su poética. Algunos críticos creen encontrar una 'diseminación'; otros le atribuyen una poética derivada de Orígenes, San Agustín y Santo Tomás y semejanzas con Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz.⁶ En general, la crítica está polarizada en lo

3. Moshe Idel, *Kabbala. New Perspectives*, New Haven, CT, Yale University Press, 1988, y "'Schwarzes Feuer auf weißem Feuer'. Text und Lektüre in der jüdischen Tradition", en Aleida Assmann, *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Fischer, 1996, pp. 29-46.

4. Elliot R. Wolfson, "Divine Suffering and the Hermeneutics of Reading: Philosophical Reflections on Lurianic Mythology", en Wolfson y Robert Gibbs Robert, eds., *Suffering Religion*, London, Routledge, 2002, pp. 101-63, y *Language, Eros and Being. Kabbalistic Hermeneutics and Poetik Imagination*, Nueva York, Fordham University Press, 2005.

5. Shimon Gershon Rosenberg, *Tora y sionismo religioso en un ambiente posmoderno*, Jerusalén, Yeshivat Beit Itsjak, 2003 (hebreo).

6. Véanse Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradiso and Other Prose Works*, Austin, University of Texas Press, 1989, pp. 48-9; Cristina Peri Rossi: "[Lezama Lima] sustituye el concepto griego de metamorfosis [...] por el concepto católico de transfiguración. Así, para Lezama alma, espíritu, y su forma más aprehensible, imagen, se vuelven sinónimos de poesía. La poesía, en él, es la forma de la espiritualidad y de la religiosidad, porque la poesía es lo maravilloso, lo sobrenatural, lo mágico. De ahí que se relacionen estrechamente, en su sistema, misterio y poesía. Lo que provoca esta fórmula 'La poesía como misterio clarísimo o, si usted quiere, como claridad misteriosa'". "Solamente para superdesarrollados", en *Recopilación*

que se refiere a su sustrato teológico o ‘post-estructuralista’ y esto provoca la sospecha de que las diferencias de perspectiva sobre el mismo texto remiten en realidad a un rasgo interno de su poética, la cual ha sido mal, o quizás parcialmente, entendida por quienes leen la novela tanto desde una ideología secular como religiosa.

Esta posición ambivalente, como pensamiento secular y sagrado al mismo tiempo, es precisamente la de la Cábala en relación con el pensamiento ortodoxo. Por un lado se la considera demasiado cercana al paganismo, a la adivinación y a las ideas de *unio mystica* y de un Dios dinámico, plural y mítico; por otro, es considerada como ‘sagrada’, hasta el punto de que en el mundo ortodoxo su estudio es restringido a los buenos conocedores del Talmud.

Interpretación del error y error de interpretación

Paradiso cobró fama no solamente como escándalo pornográfico y hoerótico, sino también por su desafío a las definiciones tradicionales del género literario. Su transgresión de géneros literarios es múltiple: una fusión de *Bildungsroman* y libro poemático, de literatura y metaliteratura, poesía y poética; de biografía y autobiografía, así como una fusión de prosa y poesía. En suma: una obra ‘cubanamente’ híbrida y aun más: una ‘Suma’ literaria. Pero su aparición en 1966 también dio lugar a otro escándalo que en principio parece haber sido de orden técnico. La primera edición cubana de la obra está plagada de errores: cientos de errores de escritura, faltas de ortografía, transcripción errónea de nombres extranjeros, doble o triple ortografía de la misma palabra, estructuras sintácticas que se desviaban de la norma gramatical o frases demasiado largas para ser entendidas por el lector.

Este aspecto no fue ignorado por la crítica y la figura del error se reveló como figura hermenéutica, ya que para la crítica sirve a la vez como objeto de estudio central y como imán para la interpretación. Esto remite al postulado de la obra tardía de Gadamer en cuanto a que el proceso de comprender empieza en el no-comprender. El error, el abismo semántico, se presenta como el momento máximo de sinsentido o desafío a la comprensión.

El caso paradigmático de la condena de *Paradiso* por sus erratas/errores se encuentra, quizás no sorprendentemente, en un investigador alemán. Horst Rogmann, en el “Coloquio internacional de José Lezama Lima” (Montpellier, 1989), después de establecer el “saber a medias” y el “latín macarrónico” de Lezama, afirma: “La ortografía desfigurada de nombres propios extranjeros, la falsa cita, la atribución errónea (de una frase de Terencio a Descartes, y mal transcrita, por ejemplo), pueden considerarse como transgresiones frente al uso culto; pero tan pronto se transparenta que no obedecen al artificio lite-

rario, sino que se deben al descuido o la ignorancia, pierden por lo menos su posible eficacia demoledora de códigos o hábitos culturales, y más su eficacia de fundamentación de ideas del propio autor”.⁷ Según Rogmann se trata de errores verdaderos, no ficticios como los de Borges, y el criterio de la verdad de un error es la intención del autor. Si falta esa intención, se trata de una falta de cultura — opinión que refleja una postura de superioridad cultural.

En “Para llegar a José Lezama Lima”, Cortázar se refiere a los lectores que se concentran en los errores con los “ojos del dómine” calificándolos de hipócritas.⁸ El desprecio de una obra literaria por sus errores formales caracteriza así al lector superficial, quien considera el cuidado de la forma y la perfección formal como antesala a la cultura. Según Cortázar, en *Paradiso* se trata de “incorrecciones formales” que se oponen a la sutileza y la profundidad de la esencia de la obra. El error queda en algo externo al sistema: “La corrección formal en el escribir como en el vestir”. Cortázar desprecia a quien desprecia una obra de arte por incorrecciones formales. Por eso resulta sorprendente que, más tarde, el propio Cortázar se haya puesto al servicio de aquéllos a quienes desestimaba como hipócritas, cuando como redactor de la edición mexicana de *Paradiso* procedió a ‘limpiar’ la novela de sus errores para producir una obra más ‘cultivada’. Históricamente esta edición reemplazó la primera *editio princeps* como origen. Se puede agregar que de este modo Cortázar realizó su propio ideal de lector activo.

El primero en destacar que “[h]ablar de los errores de Lezama —aunque sea para decir que no tienen importancia— es *ya* no haberlo leído” fue Severo Sarduy.⁹ Sarduy vincula el error en Lezama Lima con el problema de la lectura, de tal modo que al leerlo hay que considerar los errores paradójicamente como parte integral del texto, de su ‘sistema poético’. Dos críticos que han reconocido la centralidad de los errores en la obra y en el pensamiento de Lezama y que, además, han intentado vincular la totalidad de los errores con su ‘sistema poético’ han sido Enrico Mario Santí y Bernard Teuber. Para Santí los errores de escritura en Lezama tienen esencialmente el mismo sentido que en Freud: son un tipo de síntoma, no son un sinsentido, sino un fenómeno cuyo motivo reside en el pasado y en el inconsciente. A diferencia del *Fehlleistung*, el ‘acto fallido’ freudiano, en Lezama Lima, según Santí, se trata más bien de un ‘ser Edipo sin complejo’; es decir, del problema de la reproducción del padre, del sentido y la imposibilidad de la repetición, de la

7. Horst Rogmann, “Anotaciones sobre la erudición en Lezama Lima”, en *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima* (Poitiers 1982), Madrid, Fundamentos, 1984, p. 80.

8. Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima” (1967), en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, 1988, tomo II, p. 50.

9. Severo Sarduy, “Dispersión / falsas notas. Homenaje a Lezama”, *Obra completa*, Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, Galaxia Gutenberg, Colección archivos, 1999, tomo 2, p. 1161.

identidad: “el padre muere cuando se cita mal”.¹⁰ El hijo es “una repetición descentrada del padre, como descentramiento del origen”. Los errores son momentos de la diseminación. No es extraño entonces que Santí condene la re-escritura realizada por Cortázar en la edición mexicana, del mismo modo en que el escritor argentino condenaba a los lectores superficiales: “Esa re-escritura de la edición cubana representa nada menos que los esfuerzos de una lectura que busca la totalización, la edición definitiva que entregue el texto más asequible de la novela. La totalización borra errores, erratas y descuidos y los sustituye con un texto concebido como correcto, limpio y fiel”.¹¹

La lectura de Teuber, si bien modernista-posmodernista como la de Santí, va aun más allá de la concepción del error como causalidad. Lo explica como el origen del sujeto y al mismo tiempo origen del conocimiento, al igual que en Nietzsche: ‘*erro, ergo sum*’: cometo errores, luego existo. El error es, además, el origen de la metáfora. Teuber explica el concepto lezamiano de *sujeto metafórico*, opuesto al cartesiano, como la vinculación y la simultaneización del momento de la creación de metáfora, la constitución del sujeto y del error. También considera que en lugar de corrección se debe realizar una interpretación. Considera que la eliminación de ciertos errores y la tarea de unificación y estandarización en *Paradiso* han llevado a una pérdida de sentido, como es el caso, por ejemplo, con la ambigüedad inexplicada de los pronombres y la aparición de ‘él’ y ‘yo’ en un mismo pasaje. Es decir que la supresión de la oscilación deíctica impide una comprensión profunda del problema del sujeto, tan esencial en esta poética. Para ‘comprender’ la obra el crítico necesita todas las versiones. Es por eso que Teuber se da por satisfecho con la edición crítica de Cintio Vitier de 1988, la cual, si bien fiel a la edición mexicana, contiene en sus notas al pie todas las variantes y versiones publicadas desde la primera edición.

Como hemos visto, el análisis de los errores se ha convertido en uno de los puntos centrales de la interpretación de la poética y del pensamiento de Lezama Lima. De un modo más general, los errores implican una intensificación de la actividad interpretativa: cuanto más errores, más oscuridad y cuanto más oscuridad más necesidad de aclarar, explicar e interpretar. Más aún, hemos visto que la obra se ha multiplicado como resultado de los errores y que el logro de los errores es, por lo tanto, un descentramiento del origen. Por otro lado, los errores producen una interpretación y un comportamiento paradójico: son los críticos más ‘progresistas’ quienes quieren mantener a cualquier precio los errores como parte integral de la obra; sin embargo, estos críticos sacralizan el origen (el padre), aunque sea erróneo. Por su parte, Cortázar se manifiesta como lector activo que lucha contra el padre en el

10. Enrico Mario Santí, “Párridiso”, *MLN* 2 (1979), p. 356.

11. *Ibid.*, p. 353.

sentido bloomiano (y en el sentido de su propio ideal de lector) y modifica sin complejo de culpa el texto padre.

Estas observaciones nos llevan a interrogar a la obra misma sobre el error. Podemos plantear la pregunta acerca de si se encuentra en la obra alguna teorización del momento del error, y si ésta es de algún modo ‘consciente’ de sus errores y acaso de su potencialidad. Veamos algunos pasajes de *Paradiso* en los que el concepto del error parece estar tematizado.

La creación de la metáfora

En nuestro primer pasaje, el niño José Cemí (si se quiere, *alter ego* de Lezama Lima) crea una metáfora al mezclar erróneamente dos definiciones.

El libro voluntariamente muy abierto, sonando la cola aún olorosa del lomo, para ofrecerse en un plano extendido, y el dedo índice del padre de José Cemí, apuntando dos láminas en pequeños cuadrados, a derecha e izquierda de la página, abajo del grabado dos rótulos: el bachiller y el amolador. El primero representaba la habitual lámina del cuarto de estudio, con el estudiante que en la medianoche apoya sus codos en la mesa, repleta de libros abiertos o marcando con cintajos el paso de la lectura. En el centro de la mesa un calaverón, allí colocado tanto como pisapapeles inofensivo, sin aplicación casi, como ingenua balanza del aprovechamiento de las horas, o como nota a lo Zurbarán, de expresar la muerte con el frío blanco de la luna de las túnicas de los dominicos, o de los blancos manteles de los refectorios donde se alude a San Bruno como el santo del día. A su lado, el grabado que representa el amolador, con su hinchada camisa por un airecillo de lluvia, un pañuelo desalmidonado ciñéndolo como las fiebres de unas paperas, y la rueda encuelta en un chisporroteo duro, como los rosetones de lluvia de estrella en el plenilunio. La ávida curiosidad adelantaba el tiempo de precisión de los grabados, y José Cemí detuvo con su apresurada inquietud el índice en el grabado del amolador, al tiempo que oía a su padre decir: el bachiller. De tal manera, que por una irregular acomodación de gesto y voz, creyó que el bachiller era el amolador, y el amolador el bachiller. Así cuando días más tarde su padre le dijo: ¿Cuando tengas más años querrás ser bachiller? ¿Qué es bachiller? Contestaba con la seguridad de quien ha comprobado sus visiones. Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche. Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados en relación con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios.¹²

12. *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, Madrid, Archivos-CSIC, 1988, pp. 135-36. Todas las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

Aquí se ve como la creación de la metáfora surge de un error lingüístico, de una “irregular acomodación de gesto y voz”; no surge de la condición corporal (como ha supuesto Lakoff) ni del ingenio, sino simplemente del error.

El fibroma

El siguiente pasaje alegórico se encuentra en el capítulo X de *Paradiso*. A la madre de José Cemí, Rialta, le descubren un fibroma que debe ser extirpado: “En la satisfacción de aquella excrecencia, el organismo había tenido que destruir el desarrollo normal, la simple estabilidad vital, de las más impotentes Visceras. Deshecha la elasticidad aórtica y agrandando hasta el exceso el ventrículo izquierdo, el organismo lograba emparejarse con el monstruo adherente lograba su normalidad anormal y una salud que se mantenía a base de su propia destrucción” (p. 319). El fibroma es un repentino error que surge dentro del cuerpo, del sistema; no se trata de algo externo y súbito semejante a una epifanía, un milagro que viene de ‘fuera’, sino del surgimiento repentino de algo exterior dentro de lo interior. A medida que crece se va normalizando, nutriéndose del cuerpo sano. Aquí tenemos un ejemplo de una manifestación física de la normalización de una anomalía. El origen de la anomalía y su motivo son desconocidos o inexistentes; su futuro es ser integrado. El error mismo no se concibe como “causado” sino más bien como “incondicionado causante”.

En este texto se confrontan, además, dos lenguas: la de Cemí, la lengua de la imaginación invocada por la mirada al fibroma, y la lengua referencial y terminológica del tío Alberto, el médico que operó a la madre. En su “lenguaje fibromático”, el fibroma es el error de la imaginación en oposición al lenguaje referencial y sano.

Lo monstruoso de la homosexualidad

Se halla una estructura semejante en el capítulo VIII en una ardiente conversación de los tres amigos sobre la homosexualidad, el error de género, el desvío sexual, el error de la naturaleza por excelencia. Frónesis, representante del mundo clásico, justifica la homosexualidad como el origen andrógino anterior a cualquier dicotomía genérica y le atribuye dignidad comprendiéndola como la naturaleza original del hombre; de este modo fija su razón de ser en el pasado, en su identificación con un modelo original. Foción, el *enfant terrible*, el gnóstico representante del espíritu epicúreo-dionisiaco, reacciona con vehemencia: “Un hombre o lo que sea nunca podrá *justificar* —Foción subrayó la palabra—, por qué es homosexual, dejaría de serlo o no le interesaría seguir en ese camino, si es que alguien puede salir de ese atolladero. La frase paulina a la que los homo-

sexuales le han echado mano, ‘en los puros todo es puro’ es una tontería, se le podría aplicar al ratero, al ultimador o al monedero falso, pero la raíz donde no hay pureza ni impureza, sino un jugo sombrío que se absorbe y que concluye en la sentencia de una flor o en la plenitud morfológica de un fruto, trae desde la profundidad un hecho que no se puede justificar porque es más profundo que toda justificación” (p. 249).

Justificar consiste en legitimar un hecho mediante su remisión a una ley o a un hecho prescrito. La esencia del desvío es, según Foción, exactamente lo contrario: la ausencia de un modelo, de una norma y, por lo tanto, la imposibilidad de establecer una identidad. El error nunca es una respuesta (un resultado) sino una pregunta (un motivo): “Toda siembra profunda, como decían los taoístas, es en el espacio vacío. Y toda siembra que nos hace temblar, digo esto sin alardes pascalianos, se hace en el espacio sin respuesta, que al fin da una respuesta. Pero es una respuesta que nos es desconocida, no tiene justificación, es un bostezo del vacío. Pero lo tragicómico inesperado es que el hombre puede asimilar esa respuesta” (p. 249). Así, justamente de parte del *outlaw* de la novela, surge una ética digna de atención: “Cuando Electra creyó que había parido un dragón, vio que el monstruo lloraba porque quería ser lactado; sin vacilaciones le da su pecho, saliendo después la leche mezclada con la sangre. Aunque había parido un monstruo, cosa que tendría que desconcertarla, sabía que su respuesta tenía que ser no dejarlo morir de hambre, pues la grandeza del hombre consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido. Asimilar en la profundidad es dar respuesta” (p. 249).

Para Foción, la monstruosidad, el error (el *malum physicum* de Leibniz), no se constituye mediante la *causa efficiens*, sino más bien mediante la *causa finalis*; la pregunta no es ‘por qué’ soy homosexual sino ‘para qué’ soy homosexual (o diferente). Este concepto del error es diametralmente opuesto al mecánico-determinista elaborado por Freud en la *Psicopatología de la vida cotidiana* para quien los momentos del acto fallido o *lapsus linguae* son instancias de la penetración del inconsciente en el consciente. Esos momentos son también objeto de interpretación psicoanalítica, pero ésta consiste en *re-construir* el origen, el motivo, la *causa efficiens*, de modo que el error es un síntoma y no se dirige, como en Lezama (y como veremos más tarde en Abulafia), a una futura dimensión creadora.

Acerca del error *Paradiso* sugiere los siguientes rasgos: 1) surge súbitamente; 2) no se trata de un acontecimiento profético-epifánico en el que algo del ‘exterior’ entra en el cuerpo, sino que surge en el interior del cuerpo, del sistema mismo, como parte propia; 3) además de la falta de origen, de motivo y de modelo, es el origen de la metáfora y por tanto del lenguaje poético, y 4) es un ‘incondicionado condicionante, incausado causante’.

El ‘quinto camino’

Abraham Abulafia, representante de la llamada Cábala extática-profética, que junto a la Cábala teosófica que culmina en el *Zohar*, forma el período ‘clasico’ de la Cábala en los siglos XII-XIII, merece atención por haber propuesto el único modelo del sentido de escritura en la historia de la hermenéutica. En su modelo, el error, los errores ortográficos y otras anomalías son considerados como lectura. Es el único modelo de lectura que otorga dignidad al error, de un modo análogo al que se da en Lezama Lima.

En su libro ‘Siete caminos de la Torah’ (*Sheva Netivot ha-Torah*), Abulafia propone un modelo hermenéutico de diferentes lecturas del mismo texto, que se entienden como estratos o niveles. Se conocen otros modelos de este tipo, sobre todo en el pensamiento cristiano pre-luterano, particularmente en Orígenes y en Santo Tomás, movidos por la necesidad de entender el Antiguo Testamento como signo o prefiguración de Cristo. Finalmente Lutero, como es sabido, negó la anagogía mística para fijar el dogma de *sola scriptura* y así canceló las elaboraciones anteriores para volver a un sentido único y a una lectura literal. También en el pensamiento judío se han desarrollado modelos semejantes de lectura, en particular con la canonización del modelo del Pardés a partir del siglo XI (sigla de Pshat, Drasch, Remez y Sod).

En el modelo propuesto por Abulafia encontramos el tratamiento del error y la atención al error en relación directa con el problema de la lectura.

An example of this method is the lesson that the Torah instructs us in its use of the large-case letter Bet of the word Bereshit, the opening word of the Torah, which must be written larger than the other letters. So too, as regards the twenty two large case letters as they appear within the twenty four books of the Scripture, such as the Het of Veharah which must be written so Ω. So too, as regards the two inverted letters Nun of ‘And it came to pass when the Ark set forth...’ which appear there ן ן, and so too many others such as these, as they were received according to the Masoretic tradition, regarding the instances of difference between the form as it is written and the form as it is read, and orthographic variants [as regards the presence or absence of Yodin and Vavin in word] and cases where letters are enswathed or written crooked.¹³

Aquí Abulafia se refiere claramente a la Masora, una tradición de ediciones de la Biblia que con el fin de asegurar la copia fiel del texto sagrado, fue comenzada por Ezra y Nejemia, y completada 500 años después con la estandarización de la Biblia. Este manual de copistas paralelo a la ‘edición crítica’ trata

13. Traducción de Moshe Idel, *Language, Torah and Hermeneutics*, p. 95. Hebreo: Adolph Jellinek, ed., *Philosophie und Kabbala*. Erstes Heft. Abraham Abulafia Sendschreiben über Philosophie und Kabbala, Leipzig, 1854, p. 3.

diferentes tipos de escritura y aspectos formales del texto, tales como la separación de los capítulos, el tamaño de las letras, las anomalías y los caracteres especiales y desviados. La Masora canoniza estos signos que no forman parte de la convención del lenguaje y asegura su mantenimiento y tradición. Abulafia se refiere precisamente a esta paradoja con los llamados *Tiqqune Sofrim*. La Masora muestra claramente que la Biblia contiene errores y más aun, que estos errores, paradójicamente, tienen el mismo carácter divino que el texto en sí.

En este punto se plantea la siguiente pregunta: ¿a qué viene una reflexión sobre la Masora (aparato de edición de la Biblia, manual de copistas) en el marco de una tipología hermenéutica? ¿Cómo puede ser que la Masora, el trabajo de edición, se entienda como un ‘sentido de texto’ o como ‘modo de lectura’ (al igual que los otros ‘sentidos del texto’ en Orígenes por ejemplo)? ¿Cómo se puede entender la Masora como modo de interpretación, de exégesis? La respuesta surge de la posición de este ‘sentido’ en el contexto global de la tipología propuesta por Abulafia. Dentro de la tradición occidental de tipologías de lectura, el modelo de Abulafia se destaca no solo por el número de ‘caminos’ que propone, sino por su particular arquitectura interior. Su tipología se divide en dos partes: Los primeros cuatro senderos corresponden aproximadamente a los cuatro del ‘Pardés’. En estos ‘senderos’, que son adecuados para el pueblo, no es el texto lo que cambia sino la comprensión, la cual pasa de un sentido literal al sentido de una homilía o un sentido alegórico. Los tres últimos caminos son, según Abulafia, los propiamente cabalísticos. El quinto camino sirve como introducción al sexto y séptimo, la propia doctrina de Abulafia, la llamada *Jojmat ha-Zeruf*, ‘La sabiduría de la combinación’, que él relaciona en su libro *Otzar Eden Ganuz* con la doctrina del *Sefer Yetzira*, y que incluye Notarikon y Gimatria. En este contexto cabe recordar la *ars combinatoria* y la *restitutio litterarum* de las poéticas del barroco.

El quinto camino de Abulafia marca la transformación de una lectura pasiva en una activa que destruye el texto, lo fracciona y fragmenta en unidades sub-semánticas, para volver a combinarlas en nuevas constelaciones. De este modo señala la transformación de una lectura que se multiplica frente al texto, en una lectura motivadora de su multiplicación, que encuentra la diferencia y el dinamismo en su origen. El quinto camino marca, además, un cambio de la atención, la cual pasa del sentido a la materia desnuda que no tiene (o que *aún* no tiene) sentido. Se trata de transformar una dimensión horizontal en una vertical, lo cual consiste en una lectura que destruye la organización sucesiva del texto.

El “Curso delfico”

En Lezama Lima encontramos una concepción de la poesía como lectura vertical similar al quinto camino de Abulafia. El momento de la transfor-

mación es muy dramático: “como si llevase el azar entre una causalidad sucesiva y otra simultánea, que penetra como un cuerno de marfil en una ingle hirsuta”.¹⁴ Una manifestación del momento del error súbito se da en el “Curso délfico”, la enseñanza privada a poetas jóvenes (como Manuel Pareira y Reinaldo Arenas) realizada por Lezama Lima en su casa de la calle Trocadero. El curso se divide en tres etapas, en las que más que de escribir se trata de aprender a “saber escoger lo que se lee”; es decir, se aprende a escribir poesía leyendo: “[F]recuentemente oímos decir que para alcanzar una gran cultura es necesario leer mucho. Hombre, desde luego, esto es cierto; pero antes hay que saber escoger lo que se lee. La imprenta mató a la universidad en la rama de las humanidades. La universidad tuvo su esplendor durante la Edad Media; pero ya en el Renacimiento comenzó a perder su lugar”.¹⁵ Es notable que Lezama Lima vincule la caída de las universidades, y prácticamente de la cultura, con la invención y el desarrollo de la imprenta, que para muchos marca el comienzo de la edad moderna. Teniendo en cuenta el quinto camino de Abulafia, que se nutre de la multiplicidad engendrada por la reproducción manual de textos que permite más allá del símbolo y de la alegoría filosófica, el acceso a la lectura elitista de los cabalistas, Lezama Lima parece lamentar, como Walter Benjamín, la ‘pérdida del aura’ como la pérdida del espíritu, porque lo que se reduce en la reproducción mecánica son precisamente los errores.

La primera parte del curso délfico se llamará obertura palatal, tiene por finalidad encontrar y desarrollar el gusto de la persona.

El segundo estante comprende lo que yo llamo el horno transmutativo, el estómago del conocimiento, que va desde el gusto al *humus*, lo que los taoístas llamaban la transmigración pitagórica con burla de los budistas, a la *materia signata* de que hablaban los escolásticos, a la materia que quiere ser creadora. Se comprueba que la materia asimilada es germinativa y la semilla asciende hasta la flor o el fruto.

La tercera parte que trata del espacio tiempo, con lejanas raíces en las bromas lógicas de los megáricos o en el mundo aorético o eleático. Adquirir un espacio donde el hombre convierte en un cristal pineal su circunstancia, el espacio exterior o exterior [*sic*], como si toda interrupción o ruptura de la comunicación se rompiera para vivir nuestro verdadero enigma.¹⁶

14. José Lezama Lima, “Preludio a las eras imaginarias”, en *La cantidad hechizada*, La Habana, Contemporáneos Unión, 1970, p. 9.

15. “Asedio a Lezama Lima”, entrevista con Ciro Bianchi Ross, *Quimera*, 30 (1983), p. 43.

16. Lezama Lima, *Oppiano Licario* (1977), Madrid, Cátedra, 1989, p. 427. Todas las citas corresponden a esta edición y se indicarán en el texto.

La última etapa del “Curso delfico” consiste en la interrupción que hemos definido como error. Lo que nos interesa es que el camino que se dirige a la creación literaria, que se concibe como lectura, como ‘saber escoger lo que se lee’, no queda en aquel estado vegetativo del ‘germen’ sino que, como en Abulafia, culmina en un *súbito*. “...Que no es la acumulación, sino de encontrar las esencias que nos entregan la sucesión de las generaciones y algo que se pone por encima de lo generacional para dar un salto”. “Esa tercera etapa [...], el paso del horno transmutativo al tiempo aporético se precisa por aquello que ya tú le oíste a Cemí, de que al chocar con pasión de súbito dos cosas, personas o animales, engendran un tercer desconocido. Recuerdas aquello de que al copular el gato y la marta no engendran una marta de ojos fosforescentes, ni un gato de piel estrellada, sino que engendraban el gato volante” (p. 428).

El momento supremo de la lectura como revelación, el ‘conocimiento oracular’, es el momento de la creación, y ésta es un ‘salto’. Es precisamente este momento el que desde el punto de vista de una lectura horizontal debe definirse como error. Aquí se vuelve evidente lo extático en Lezama Lima:

Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda que la más artifice lograda y gravitante discontinuidad es la muerte... Es decir, no hay el poema propio, sino una sustancia que de pronto invade constituyendo el cuerpo o la desazón sin ventura. La forma en que hay que tocarla o respetarla, abandonarla o poseerla, descarga en lo inmediato una cuantía tan inefablemente contraída que es imposible revisarle por el propio sujeto. El poeta es como un copista que al copiar prefiere hacerlo en éxtasis. Al desaparecer ese estado perentorio y resolver una forma de escritura, crearía entonces estilos ajenos con mano propia. Mientras que si copia, es tan misterioso reproducir una letra, un número. Al crear, al intentar hacerlo, la discontinuidad se hace tan desmesurada que es ya imposible la potencialidad coincidente.¹⁷

Si bien el poeta se parece a un ser que copia en estado de éxtasis, Lezama Lima no sitúa el momento de la creación literaria exclusivamente en el momento extático, aunque es un estado decisivo. Más bien se distancia de un método en el que el sujeto se abandona, se pierde y deja actuar al otro (la inconsciencia, la ‘naturaleza’, ‘Dios’, lo casual). El momento de la escritura se sitúa tanto en el éxtasis como en lo que se escribe ‘con mano propia’. Saber mezclarlos, integrar lo ajeno propio como propio ajeno, es un proceso de *unio mystica* intelectual, un ‘conocimiento oracular’, una lectura como revelación que es al mismo tiempo poética, una lectura como *poesis*. Y esta poética-hermenéutica afirma: “La poesía piensa lo sucesivo como simultáneo”.¹⁸

17. Lezama Lima, “X y XX”, en *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953, p. 146.

18. Lezama Lima, *Diarios 1939-1949 / 1956-1958*, compilación y notas Ciro Bianchi Ross, La Habana, Unión, 2001, p. 81.

La confrontación de Lezama Lima con Abulafia, precisamente en el cruce del momento del error, permite revelar la poetología de Lezama Lima en su carácter extático y teo-poético. La danza con lo *súbito* y lo contingente no es un juego con el azar, sino más bien un juego con lo que Lezama Lima define como ‘azar concurrente’:

... La poesía prefiere ser la configuración del azar concurrente. Tiene ojos para precisar esas fuerzas movilizadas para acudir a esos instantes en que se desmonta la caballería, y después percibe por un oído secreto su interminable desfile. Desde el punto de vista de la imaginación, Dios gana siempre la partida. En las teofonías, en las conversaciones con Dios, en el mundo del primer testamento, a las preguntas de Job, contesta con otras preguntas. ¿Por qué llueve en el desierto? Si le preguntamos a Dios, nos preguntará a su vez y ya estamos perdidos. Si preguntamos por ese azar concurrente, Dios nos preguntará a nosotros por ese remolino en que participamos, pues sólo nos corresponde la aproximación a sus leyes dictadas por su imaginación [sic. ambigüedad]. Todo azar es en realidad concurrente, está regido por la voracidad del sentido. Las etapas de sus metamorfosis se muestran deshilachadas en su propia identidad.¹⁹

Este remolino es una aventura enteramente intelectual, sucede con, a través de, y como lectura; este es su *ethos*. La ‘profecía’ de los cabalistas extáticos no consiste en una actividad política o social (a diferencia de los cabalistas teosóficos, los extáticos no cumplían con las mitzvot y eran eremíticos), sino en una experiencia individual (egoísta) de profundización en texto y lengua. El elitista no juega ningún papel en la sociedad. Su elitismo es al mismo tiempo un retraimiento sin ascetismo o un acto heroico. Lezama Lima no fue un Hemingway en el que experiencias de mundo y de texto se fecundan mutuamente, sino un autor en el que ambas se mezclan hasta transformarse en una sola. Lezama Lima se conforma con el cruce de las dos dimensiones, para lo cual no es necesario salir de La Habana vieja, del cruce de las calles Obispo y O’Reilly que forman la T: “un signo que resume lo que se conoce horizontal y lo que se desconoce vertical, la Tau, el signo de la T, de la cruz, con sus aspas cruzadas de cielo y tierra”.²⁰

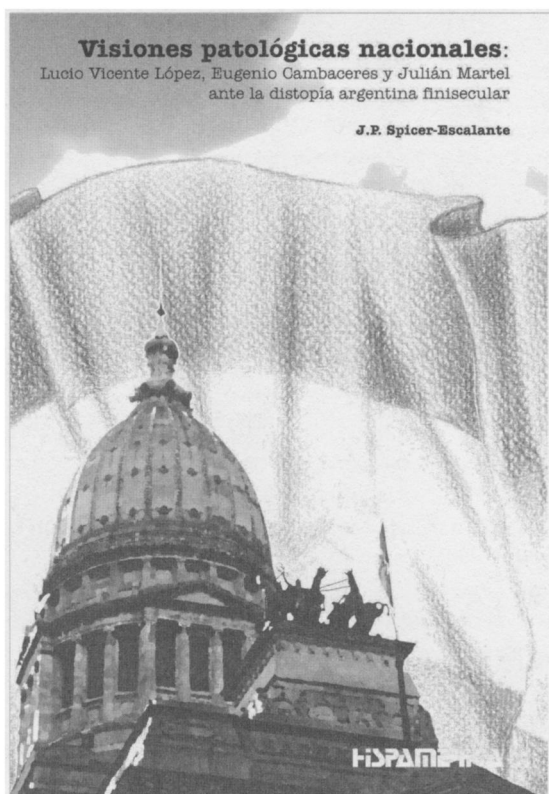
Según Abulafia, en el momento en que se presta atención al error, en que se interpreta el error constructivamente, empieza la Cábala, y según Lezama Lima allí empieza la creación poética, mítica, histórica y cultural. Quizás sea

19. Lezama Lima, “Saint-John Perse. Historiador de las lluvias”, en *La cantidad hechizada*, p. 411.

20. Lezama Lima, “Preludio a las eras imaginarias”, en *La cantidad hechizada*, La Habana, Contemporáneos Unión, 1970, p. 24.

exactamente esa la diferencia entre Dios como creador del mundo, que sabe el arte del error, y el hombre, que en nuestros días va descifrando los secretos de la creación y empieza a corregir el error divino. Queriendo llevar al mundo a su perfección genética posiblemente avance hacia su destrucción.

Ediciones **HISPANERICA**



Pedidos a

I.S.B.N. 0-935318 30-5

Ediciones Hispanérica

152 p.

c/o Latin America Studies Center

US\$ 20.00

0128-B Holzapfel Hall

University of Maryland

College Park, MD 20742, USA

e-mail: sosnowsk@umd.edu