

L EZAMA LIMA: UN GATO PARA DEJARSE DEFINIR

Arturo Arias

Concluye Lezama Lima en su poema "Ah, que tu escapes" con los siguientes versos: "Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar, pues el viento, el viento gracioso, se extiende como un gato para dejarse definir." Esta fuga semántica puede convertirse en una metáfora para definir la in-definible identidad del gran poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976):¹ un viento gracioso que, misterioso como un gato, aún esta por ser definido. ¿Por qué es tan difícil clasificarlo? Es un monstruo sagrado de las letras latinoamericanas. Sin embargo la opacidad de su poesía hace de él un monumento poco leído. Sedentario y contemplativo, no es el modelo emblemático de la revolución de 1959. Es otro tipo de molde. Su obra misma propone otro modelo revolucionario en sí. Aunamos a lo anterior el que cultivara la evasión como arte para escapar de las definiciones aprisionantes que encasillaban la creatividad. Estas actitudes responden a nuestra problemática. Intentaremos ahondar en ellas para acercarnos a su singular riqueza.

Legendario por su obesidad, su respiro asmático, su fama pantagruélica y su habilidad de conversador, José Lezama Lima nació en 1910 en el Campamento Militar de Columbia, al lado de La Habana. Su padre era un coronel de artillería que murió en 1919 en los Estados Unidos. En 1926 se trasladó al domicilio de la calle Trocadero 162 en La Habana Vieja, donde vivió con su madre el resto de su vida hasta su muerte en 1976. De la casa dice José Agustín Goytisolo:

...el pequeño salón que se halla junto a la entrada y que conoce bien los ritos y costumbres de este tipo de visitas, nunca podrá retener, aún suponiéndole dotado de una memoria electrónica, los mil giros del pensamiento de Lezama, su parabólica dicción y sus acerados juicios entre

¹ Lezama escribió dos novelas, *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977). Los libros de ensayos son *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Esferaimagen* (1970), *La cantidad hechizada* (1970), *Introducción a los vasos órficos* (1971) y *Las eras imaginarias* (1971). Su obra poética incluye *La muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960), los poemas sueltos recogidos en *Poesía completa* (1970) y el libro póstumo *Fragmentos a su imán* (1978).

socráticos y revolucionarios, tomistas y criollos... Salí convencido de que que su empeño como escritor era un serio intento de poetizar el caos, y de que la, en apariencia, embrollada y exultante exposición de sus ideas respondía, en el fondo, a una muy elaborada y trabajada teoría sobre el mundo y la literatura.²

Ese mismo 1926 inició los estudios de leyes que concluiría 12 años más tarde y que le permitirían ganarse la vida durante la época más oscura de su vida, cuando la embargó la triple penalidad de la desaparición del padre, la ruina económica y la represión de la dictadura machadista. En 1936 llegó a la isla el poeta Juan Ramón Jiménez. El coloquio entre ambos fue el primer paso importante en su carrera. Jiménez supo asumir, en palabras de Lezama, "la paternidad poética" de ese grupo incipiente de jóvenes artistas. El coloquio fue seguido por la publicación de *La muerte de Narciso*. El anterior ya es un poema fundamental. Lo consagra, aunque sorprendió por su oscuridad y extrañeza a muchos. El barroquizante Narciso mítico de Lezama logra fugarse "sin alas" en "la pleamar" a pesar de hundirse en el abismo de su propia seducción. Para Lezama muere un Narciso inmóvil y contemplativo para que resurja otro inmerso en el fluir de las aguas. Rompe la fijeza del inmóvil espejo líquido para sumergirse en la corriente y moverse con ella. Con esto ha abandonado para siempre la contemplación intransitiva de sí mismo.

La recién ganada fama de "poeta oscuro" hizo que pasara desapercibido, salvo por un pequeño núcleo de admiradores.³ El grupo se reconoció en la primera frase de *La expresión americana* según la cual "sólo lo difícil es estimulante" y "sólo la resistencia que nos reta es capaz de enmarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento." Con ellos conformó la revista *Espuela de Plata* (1939-1941). Este mismo grupo cuajará plenamente en *Orígenes* (1944-1956), revista que dirigió con José Rodríguez Feo y en la cual "centró sus mejores años":

Cada número que publicaba era la alegría de un logro. Aquello fue un

². José Agustín Goytisolo. "Introducción" en *Posible Imagen de José Lezama Lima*. Barcelona: Ocnos, 1969, p. 11.

³. Su hermana Eloisa cuenta "Los años de mi adolescencia coincidieron con la incompreensión hacia su obra. La cultura oficial ni mostraba interés. Y el "no lo entiendo", tan simplista como mal intencionado, me hacía saltar de pasión" (12). Vease Eloisa Lezama Lima. "Mi hermano", en Justo C. Ulloa (ed.). *José Lezama Lima: Textos Críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979, pp. 11-17. El grupo de fidelísimos estaba constituido por Eliseo Diego, Fina García Marruz, Angel Gaztelu, Lorenzo García Vega, Julián Orbón, Octavio Smith y Cintio Vitier, así como de un reducido grupo de admiradores jóvenes.

disloque prodigioso. Un signo y una fe para el trabajo literario. Reunió a su alrededor a poetas, músicos y artesanos de la tipografía. Él señalaba que había sido un Renacimiento, una vuelta a los talleres del espíritu (16).

A lo largo de los años treinta la poesía es para él una presencia conocida fugazmente. De allí que desee compenetrarse de ella en su segundo libro, *Enemigo rumor*, en el cual se queja de "que tú escapes en el instante en el que ya habías alcanzado tu definición mejor". La poesía es ese gato que no se deja definir. Se fuga y precisa ser perseguida a través de vicisitudes personales y misteriosas. De allí surge *Aventuras sigilosas*, un libro que se articula principalmente en torno a la fusión del poeta con su propia madre. Aunque en él el deseo de fuga es tema principal, viene acompañado de la certeza de que aquello de lo que se precisa huir es necesario para nuestra existencia y nos acompaña invisiblemente:

Deseoso es aquel que huye de su madre.
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la
secularidad de la salvia.
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.
Deseoso es dejar de ver a su madre.
Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como
un cuchillo.

(Llamado del deseoso)

Cuando el poeta comienza a conocer lo que lo rodea, a compenetrarse de ese cuerpo hostil, comienza a construir un sistema poético que se yergue contra el tiempo. *La fijeza* lucha contra el tiempo y lo vence porque se arriesga a fijar fonéticamente la imaginación:

La caída del árbol le distingue.
Lento, si asciende, su atracción no crece.
Sólo es el árbol, quedando empieza
a destruir su espacio; quemándose retorna.
Ya en los ojos la imagen bien hilada,
Las ramas vacilan en su incendio.
Y los ojos, las piedras, sus hojas abren
al nuevo siglo que en mi sangre cruje.

(Variaciones del árbol No. 2)

En *Dador* el poeta se reposa. Contempla la vida desde la posición del espectador, fuera de foco, que puede reconocer el paraíso en la naturaleza tropical pero no pensada como símbolo o arquetipo, sino visualizada en el asalto cotidiano de la acechante luz tropical:

Las palmas caminaban en el Eros distante, pues la
 lejanía
 avivaba la irritada piel de la distancia, entre
 nosotros cada palma
 lanza el voluptuoso contrapunto de su ámbito, y así la
 mirada
 reconoce su carnalidad en el palpo de la coraza de la
 noche.

(*Para llegar a la Montego Bay*)

En 1959 pasó a dirigir el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura. Tardíamente llega la fama en los años sesenta, acentuada por el éxito polémico de *Paradiso*⁴, que generó una puritana reacción por parte de la intelectualidad estalinista por su franco tratamiento del tema de la homosexualidad. Lezama se negó a salir de Cuba e intentó mantener su independencia del régimen hasta su muerte, apenas comentada por la prensa oficialista.

Conforme se acerca el final del siglo, Lezama es un nombre imprescindible en la literatura hispanoamericana. Para Octavio Paz *La fijeza* fue como la vuelta a las vanguardias. Una vanguardia en rebelión solitaria contra la primera, convertida ahora en academia.⁵ A pesar de reconocimientos de esta naturaleza, son escasas las referencias a su obra al re-problematizarse el papel del intelectual cubano en el contexto del fin de la etapa revolucionaria castrista. Asimismo se suele ignorar su contribución ensayística al debatirse la problemática del intelectual postmoderno o postcolonial desde la perspectiva de las relaciones centro/periferia.

Lezama es bastante más que un poeta "difícil," aún cuando sea cierta la afirmación de Julio Cortázar según la cual no le concede la menor ventaja al lector. Desde los años cuarenta hasta la conclusión de *Introducción a los vasos órficos* existe un pensamiento perfectamente estructurado que problematiza la naturaleza de la poesía y del intelectual,

⁴. Después del éxito de *Paradiso* dijo: "Como soporté la indiferencia con total dignidad, ahora soporto la fama con total indiferencia. En eso me considero insensible a la diatriba y al elogio. No vivo en este mundo." Ver Eloísa Lezama Lima, *op cit.*, p. 16.

⁵. Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 192.

dándole razón de ser a toda su obra literaria. Muchas veces es imprescindible leer los ensayos en conjunción con los poemas. Ambas experiencias se iluminan mutuamente y conforman un todo orgánico. Cada texto adquiere sentido por la relación dialógica entre ellos. Como parte de ese vaivén interminable que es toda su obra, cada texto hace eco de uno anterior, cada poema ilustra una idea de algún ensayo, cada ensayo busca transformar algún poema previo.

El mismo Lezama afirmaba tal integración pero no la explicaba. Se limitaba a decir que cuando se sentía oscuro escribía poesía y cuando claro prosa.⁶ Lo percibió también Goytisolo cuando, después de leer *Paradiso*, afirmó:

Así fue como me convencí de que todos sus escritos, en cualquier género, no son más que la prolongación de un maravilloso universo poético, perfectamente trabado y hábil y pacientemente adornado y oscurecido, en fulgurante *trovar clus*, con raíces en Góngora y el barroco, en los clásicos griegos y latinos, en la Biblia y en las antiguas literaturas orientales, por citar sólo al vuelo unos cuantos puntos de referencia.⁷

Para Lezama la novela no es un género diferente. Anticipando el deconstruccionismo y otras corrientes de pensamiento postmodernas afirma que "para mí la novela no es un problema de técnica, ni un problema de estructura, sino un problema de lenguaje, un problema de expresión..."

Por todo lo anterior es inapropiado separar por géneros su obra. Ella es un todo, un conjunto coherente en el cual cierto núcleo de ideas es desarrollado en todos sus escritos, aunque profundizándose agudamente con cada nueva obra. Hay siempre una interacción constante e inseparable entre ellos. En todos predomina la trascendencia de la palabra como definidor de la identidad. La palabra crea la fábula en *Muerte de Narciso*. Es la palabra la que está detrás de la búsqueda angustiosa de una belleza imaginada en *Enemigo rumor*. Es la palabra la que recrea los recuerdos de infancia y familiares y un deseo de escapar al mundo tanto en *Aventuras sigilosas* como en *Paradiso*. Es por medio de la palabra que se hace la dolorosa verificación del tiempo transcurrido y el esfuerzo por rescatar los recuerdos y plasmarlos en un espacio trascendental y duradero tanto en *La fijeza* como en *Paradiso*.

Para intentar descifrar a este gato enigmático hablaremos en primer lugar de *La expresión americana* como el punto de arranque de una trayectoria que nos permitirá tender

⁶ Leonor Álvarez de Ulloa, "Ordenamiento secreto de la poética de Lezama", en Justo C. Ulloa (ed.), *José Lezama Lima: Textos Críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979, pp. 38-65.

⁷ José Agustín Goytisolo, *op. cit.*, p. 12.

un puente sobre el abismo que cruza el mulo en "Rapsodia para el mulo"⁸ y que habrá de conducirnos hasta la otra orilla del ser, de la identidad. Dicho ensayo es toda una teoría del discurso cultural hispanoamericano, cuya vigencia es sorprendente casi 40 años después de publicado. Según Julio Ortega,⁹ lo que tiene de trascendente es que no se limita a proponer que el discurso hispanoamericano sea una suma del discurso universalizado de la cultura. Más bien es su discontinuidad: "Las imágenes y los textos se desprenden de su museo occidental u oriental, y actúan como el privilegiado significante de un nuevo signo: el signo de una conciencia americana reordenadora... La cultura americana, de este modo, no solamente se manifiesta por su origen y su proceso, sino que su historicidad se revela mejor en este mecanismo de deconstrucción de los códigos culturales hegemónicos. Nuestra cultura, por ello, estaría siempre elaborándose como el discurso que se refiere a sí mismo al producirse como tal" (69).

Partiendo de fuentes similares a las de Bajtin (Wolfflin y Worringer), Lezama comienza con la clásica cita:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento...¹⁰

Pero enseguida se interroga sobre eso que llamamos "difícil." Para Lezama no es simplemente lo oscuro. Lo difícil es más bien la manera por medio de la cual un producto cultural "va hacia un sentido, una interpretación." Esta causalidad de sentido lo conduce a su importancia histórica.

Cuando existen modelos culturales insertos en visiones históricas diferentes surgirán estilísticas diferentes que no podrán identificarse la una con la otra. Lo anterior romperá la "causalidad histórica" y destruirá "el pseudoconcepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo":

...siempre que haya un encuentro de pensamiento y de formas entre el Oriente y el Occidente, como en el siglo I y II a. de C., se repetirán esas

⁸. Publicado en *La fijeza* (1949) ocho años antes de que fuera publicada *La expresión americana*.

⁹. Julio Ortega. "La expresión americana: una teoría de la cultura", en Justo C. Ulloa (ed.), *José Lezama Lima: Textos Críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979, pp. 66-74.

¹⁰. José Lezama Lima. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 9.

formas tendientes a los excesos y a las multiplicaciones.¹¹

Desde luego la cita anterior es metafórica de la problemática que verdaderamente le interesa, a saber, la de América. De allí que sirviéndose de ese instrumental inicie un profundo análisis de los elementos míticos del *Popol Vuh* que, además de evocar las disputas entre Brahma y Siva, "como un eco de la lucha entre los pandavas y los kauravas" (32), conllevan al "barroco incipiente, del despertar americano" (40).

Es precisamente en ese elemento que centra Lezama su problemática. Para Lezama lo difícil es lo barroco. Lo barroco es difícil porque es un discurso híbrido, un discurso que intenta proyectar la relación dialógica entre el discurso occidental traído por el conquistador y el discurso popular americano de raíces indígenas. Si en Europa el barroco puede ser "un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas" (45), en América el barroco es "un arte de la contraconquista" (47) que "representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo" (46):

El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear... Ese señor exige una dimensión... (48)

Es un barroco que, como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, "se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano (que) lo antecede" (50). El barroco americano aparece "como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos..." (54). Es un barroco que intenta "domesticar una naturaleza verbal" pero también erigir una identidad nueva fusionando estilísticas, tipos de discursos, que no se prestan a la síntesis: el europeo, el africano y el nativo americano. Carlos de Sigüenza y Góngora, el amigo de Sor Juana, y el escultor mulato Aleijadinho encarnan para Lezama este prototipo de nuevo sujeto americano.

Este tipo de sujeto no afirma la occidentalidad ni percibe las culturas colonizadas como despojos o ruinas premodernas. El discurso barroco por el contrario es una cultura de resistencia porque defiende la especificidad de lo americano como único espacio en el mundo donde se da la amalgama de todas las culturas universales. La cultura del *Popol Vuh* continúa viva y vibrante, entablando un diálogo de tú a tú con la cultura occidental, la oriental, la africana. Asimismo, en el punto más alto del discurso barroco - Sor Juana Inés de la Cruz-, el discurso americano ya no sólo afirma su propia identidad frente a lo hispano sino que "es la primera vez, que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de

¹¹. *Ibid.*, p. 26-27.

primacia", donde ya se asoma la "influencia americana sobre lo hispánico" (63).

Sin embargo la gran hazaña del barroco es la del kechwa Koondori que logra insertar toda la simbología incaica en las fachadas de las iglesias de la compañía de Jesús:

Todavía hoy nos gozamos en adivinar la reacción de los padres de la compañía... ante aquella regalía que igualaba la hoja americana con la trifolia griega, la semiluna incaica con los acantos de los capiteles corintios, el son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas da gamba (77).

La importancia que Lezama deduce es la del heroísmo de acercarse a las manifestaciones de cualquier estilo "sin acomplejarnos" ni dejar de instertar los símbolos definitorios de la identidad americana.

La expresión americana encierra mucho del sentido de la producción de Lezama no sólo por su carácter teórico-metodológico sino sobre todo por el conocimiento que nos ofrece del sujeto americano como un constructo cultural. Al señalar a Picasso, Stravinsky y Joyce como sus generadores, Lezama entiende que el grito romántico de la originalidad no es lo que caracteriza la ruptura que ellos representan. Más bien se trata de deconstruir los elementos que configuran la tradición cultural en la cual se insertan. Reconoce que de la rearticulación de esos elementos surge un saber crítico. En el entender de Ortega, "la descodificación, por tanto, actúa como la crítica de la tradición, cuya monumentalidad desmonta; y como la apertura de nuevas zonas de confluencia, al tramar en otro discurso la producción cultural y la producción histórica" (71). En otras palabras, el sujeto americano responde desde su ámbito cultural, que es el espacio de un sujeto metafórico. Es allí donde se produce la norma de su especificidad.

En este proceso el discurso americano no es sólo repositorio de la universalidad, como afirmamos anteriormente. Es el espacio mismo a partir del cual, en su diálogo, se reconstituye a un occidente decadente. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, el barroco americano proponía una salida y una solución. Ante la pérdida de perspectiva del romanticismo europeo, el romanticismo americano ofrece "una nueva integración surgiendo de la imago de la ausencia" (189). Cuando decae el lenguaje hispano, surge con Martí y Darío "el fiesteo cenital" del modernismo americano. Finalmente, frente a la destructividad europea de mitad del siglo veinte, América se prefigura como alternativa de una nueva utopía social.

Por lo tanto no basta con decir que la producción cultural de Lezama es de raíz gongorina y que su complejidad radica en la diversidad de fuentes eruditas o intelectualistas. Su llamado "barroquismo" es la deconstrucción de esos elementos después de haber sido fusionados en los "vasos órficos" que intentan la (re)construcción de la identidad americana en perpetuo diálogo con la otredad. Por ello es que "actualiza en un presente" (70) los

anteriores elementos, extrayéndolos del contexto histórico que los informa y los convierte en significantes de una nueva manera de percibir el sujeto en relación con su mundo. Podríamos citar dos ejemplos del famoso poema "Muerte de Narciso":¹²

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos
mordisqueados.

.....

Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio
convertido.

La imagen clásica de Narciso está asociada con la del ciervo que connota un papel simbólico determinado en la mayoría de cosmovisiones nativas americanas, fusionando así ambas tradiciones culturales. Enseguida fija su atención en una sinécdoque de Narciso: sus cabellos. Por medio del juego metafórico se asocia el cabello con las astas del ciervo asesinado y en ellas se mezclan imágenes simbólicas de diversos horizontes culturales: peces, llamas, flautas. Como señala Emilio Bejel,¹³ si tomamos los términos "astas" y "ciervo asesinado" advertimos que carecen de los términos comparativos que le puedan dar sentido. Textualmente nos queda la duda sobre si "astas" es una metáfora de "cabellos" y "ciervo asesinado" es una metáfora de Narciso. "Puede ser, pero el poema no establece la conexión directamente. La distancia o apertura entre "astas" y "cabellos" y entre "ciervo asesinado" y "Narciso" es grande" (24).

En la segunda cita se nos yuxtapone "chillidos," "frutas," "nieve" y "geranios" como imágenes contrastantes de las geografías europea y americana. Aparecen fusionados en una frase que es toda ella una metáfora. La misma rompe el significado denotativo de los anteriores conceptos. Reconstruye así su sentido sobre la base de una montaje de significantes asociados metafóricamente de forma desusada. Lo anterior es una violación del código denotativo tradicional. El orden connotativo poético que Lezama impone es una descodificación del orden denotativo para imponer así un orden diferente por medio de la connotación.

Es por lo anterior que Julio Ortega se refiere a ese proceso como un método combinatorio y una forma histórica diferencial:

¹². Este poema no deja de tener una relación intertextual con *El divino Narciso* de Sor Juana.

¹³. Emilio Bejel, "Lezama o las equiprobabilidades del olvido", en Justo C. Ulloa (ed.), *José Lezama Lima: Textos Críticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979, pp. 22-37.

O sea, la conciencia de un sujeto cuya naturaleza es cultura. Ser americano, así, es una condición cultural que totaliza a los repertorios de otros ámbitos culturales, al desplazarlos e incorporarlos desde el movimiento de una nueva configuración. Este discurso se genera como objeto, constituye a un sujeto, y se proyecta como una distinta universalidad del conocer (70).

Para Lezama el espacio cultural es una virtualidad del conocer que sólo se produce por medio del acto poético:

El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos.¹⁴

Se trata del punto en el cual se inicia el (re)conocimiento de sí mismo. Ese punto es el mismo a partir del cual se da el abandono de los sentidos. Este abandono es necesario a su vez en función de la pervivencia de las imágenes verbales que van a su vez a reconstituir el sujeto. Lo anterior es el resultado del juego de la imaginación. Este es el único mecanismo de conocimiento que Lezama valida si es que el sistema poético puede reemplazar a la religión o constituirse en ella como él mismo afirma en otro pasaje de *Introducción a los vasos órficos*: "si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación, logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad..."(66). En esta misma línea transmuta la escolástica que se había autodefinido como ente de razón fundado en lo real, en un ente de razón que ahora pasa a estar fundado en lo irreal.

Donde vemos la aplicación concreta de su pensamiento es en el poema "Rapsodia para el mulo." En *La expresión americana* Lezama nos hablaba del "sujeto metafórico" que actuaba como fuerza productora de la metamorfosis que conduce hacia una nueva visión del sujeto. Este actuante sujeto metafórico es ahora el mulo. El poema es emblemático del

¹⁴. José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*, P. 103.

intelectual americano.¹⁵ Frente al facilismo superficial, Lezama señala "con qué seguro paso el mulo en el abismo." El intelectual/mulo debe cruzar el abismo de la crisis (las diferentes crisis socio-históricas cubanas) "paso a paso" para superarlo y no caer. Ese "paso a paso" es también la progresión por analogías consecutivas que se desplazan y conectan unas con otras.

El mulo no puede permitirse dispersiones. No tiene alas que lo salven de llegar a caer en el vacío. Le va la vida en ello. De allí que "ni sus ojos buscan el secuestrado asilo al borde preñado de la tierra." Se interroga el poeta sobre si esto significa no sentir, no amar, no preguntar, si concentrarse en la tarea del descenso al borde del vacío lo deja a su vez incapaz de expresar su sentir y su imaginación debido a lo precario y concentrado de su tarea. La respuesta sin embargo es positiva gracias a "su amor a los cuatro signos del desfiladero":

Su don ya no es estéril: su creación
la segura marcha en el abismo.

El proceso creativo está anclado en la seguridad de la marcha transformada en modelo de comportamiento y de humildad, rasgos esenciales para que el intelectual pueda cumplir con su papel ejemplarizante de liderazgo social:

En el sentado abismo,
paso a paso, sólo se oyen,
las preguntas que el mulo
va dejando caer sobre la piedra al fuego.

El intelectual debe encontrar su propio camino con la seguridad y soledad del mulo, lejos de todo protagonismo. Las propias interrogaciones surgen de la solitaria meditación en la cual se temple su visión y su trabajo más preciso.

Cuando se adentra más en el abismo
la piel le tiembla cual si fuesen clavos
las rápidas preguntas que rebotan.
En el abismo sólo el paso del mulo.

¹⁵. Al fin y al cabo el propio Lezama solía decir de sí mismo: "Soy un mulo con orejeras que va a su destino." Ver Eloísa Lezama Lima, *op. cit.*, p. 15. El mulo es también una metáfora de la búsqueda de lo desconocido, del viaje a lo inefable emprendido con una voluntad firme de llegar, de no caer en el intento.

La duda, las dificultades, la angustia, la fatiga, el "remolino de chispas" acompañan el proceso con todas las dificultades que conlleva. Pero el mulo, como el intelectual, "se acostumbra... a estar clavado en lo oscuro sucesivo." El cruce del desfiladero -metáfora de la experiencia creativa trascendental y del rol de liderazgo que el intelectual debe jugar en su papel redentor de definidor de la identidad-- no es fácil. No es un baile como el del gamo. Hay que proseguir avanzando con "los ojos de los maniatados. Paso es el paso del mulo en el abismo."

El problema está en confundir ese seguro paso del mulo en el abismo "con los pintados guantes de lo estéril... con los comienzos de la oscura cabeza negadora." No se valora ese solitario y aparentemente monótono esfuerzo de creación. No se entiende como creación, prefiriéndose "el gamo bailarín" que "pellizca el fuego." Es decir, la superficial imagen fugaz, breve y ágilmente seductora, por encima de la sustancia poco carismática, pesada, que es la ardua tarea de construir una obra visionaria y profunda.

A pesar de ello el mulo sigue transportando "los árboles que la música han rehusado" -los elementos cargados de fuerza y energía creadoras- hasta llegar a la última corona del desfiladero. En el mulo "nadan voces necesarias" -las voces de los grandes creadores, de los grandes intelectuales- para lograr el cruce, para llegar a plasmar la realidad imaginada, la única trascendente. Sólo entonces "el poderoso mulo duerme temblando." Ha cumplido su misión y logrado con su mundana tarea de cruzar lo desconocido la superación del vacío. Ha sembrado el abismo baldío de una creatividad nada extravagante que es "el infinito posible." En esa simplicidad incomprensible para muchos por lo desconcertante ha logrado atrapar la lejanía y darle un sentido a lo ausente. Se ha realizado la progresión en busca de una respuesta que justifica la muerte. El gato del principio de este ensayo se transforma en mulo en su proceso de definirse. Se ha creado la poesía.