



HAL
open science

**“La otra orilla de las lluvias”. Sobre la traducción de
Pluies de Saint-John Perse (1943) por José Lezama
Lima en Orígenes (1946)**

Laurence Breysse-Chanet

► **To cite this version:**

Laurence Breysse-Chanet. “La otra orilla de las lluvias”. Sobre la traducción de Pluies de Saint-John Perse (1943) por José Lezama Lima en Orígenes (1946). Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima, Laurence Breysse-Chanet et Ina Salazar, Nov 2010, Paris, Francia. p. 375-408. hal-03914979

HAL Id: hal-03914979

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03914979v1>

Submitted on 28 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**«La otra orilla de las lluvias». Sobre la traducción de *Pluies*
de Saint-John Perse (1943) por José Lezama Lima en *Orígenes* (1946)**

Laurence Breysse-Chanet
Paris Sorbonne-Paris IV (CRIMIC)

Ô chercheurs de points d'eau sur l'écorce du monde
Saint-John Perse, *Anabase*

*Je vois debout dans le Banyan un Hercule végétal,
immobile dans le monument de son labeur avec majesté.
Ne serait-ce pas lui, le monstre enchaîné, qui vainc
l'avare résistance de la terre, par qui l'eau sourd et
déborde, et l'herbe pousse au loin, et l'eau est maintenue
à son niveau dans la rizière? Il tire.*

Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*

*Sentimos en la lejanía de nuestro cuerpo los [imanes de
un curso remoto.*

José Lezama Lima, «Poema», *La fijeza*

Ya se sabe que en el infinito árbol de la creación lezamiana, es más raíz que rama la conferencia liminar, dedicada al «extraño Garcilaso», que José Lezama Lima leyó la tarde del 2 de enero de 1937, en el Círculo de amigos de la cultura francesa de La Habana. No por nada—decisión premonitrice de una fidelidad de muchas repercusiones— se recoge «El secreto de Garcilaso» a continuación de la subida del telón de *Verbum*: las tres evocaciones que componen el «Brazo español» regalado por Juan Ramón Jiménez al primer número la revista, en junio de 1937. En el viaje de Lezama por Garcilaso, de repente se vislumbran islas, «islas de humo adquieren perfil de dedos rotundos y artizados». Desde el inicio del «mito de la insularidad»¹, empieza un diálogo sin fin, entre pasión por la «universalidad de la cultura» y «búsqueda de nuestro paisaje». Una búsqueda que en seguida tiene *atmósfera* propia, espacio paradójico, de características que ya anuncian la identidad de la escritura lezamiana por venir:

morboso, flotante, lejano, que traslada el problema poético de la gentileza aprehensiva a la atmósfera plausible, donde no es posible hablar de estructura, sino de extensión sigilosa, de reverso de palabras, de contraluces desalojadas por un hilo inaprensible².

Lezama cifra en el texto su mapa más secreto:

Garcilaso, arquitectónicamente fluyente, de adamado discurso, reserva su almendra presentida, desaparecida, punto que vuela, al fácil alcance de la mano y a la imposibilidad de su total asimiento.³

Desde la íntima complicidad, Lezama comparte callando la vivencia del «mito clareador del silencio y de su muerte». Sólo la referencia a la imagería acuática le permite acercarse al no dicho secreto: «Queda tan sólo el agua encantada que trocó la máquina de avisos, recados y enredos, —clarísima agua y magia escondida». Vislumbre que lleva Lezama a aconsejar, con Young, «ir por el camino del agua, [...] que siempre va hacia abajo, si se quiere levantar de nuevo la preciosa herencia del padre.»⁴ Un

¹ José Lezama Lima, «El secreto de Garcilaso», *Verbum*, La Habana, n°1, año I, junio de 1937, p. 39 (Facsímiles de Revistas Literarias, introducción Gema Areta, Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 99).

² *Id.*, «Interrogando a Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, sel. y notas Pedro Simón, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1970, p. 15, y para las citas siguientes.

³ *Id.*, *Verbum*, *op. cit.*, p. 39 (facsímil, p. 99).

⁴ *Ibid.*, p. 40 (p. 100).

⁵ *Ibid.*, p. 40-41 (p. 100-101).

descenso para un levantamiento a contramuerte, «el milagro de la vivificación del agua». La herencia verdadera no pasa por la sangre sino por el agua, químicamente pura frente a la impureza de la «sangre distinta». Desde el umbral iniciático de la conferencia, el agua se afirma para Lezama como el elemento que otorga la transmisión, espejo que traspasa la muerte⁶. Agua lustral, agua que reúne para siempre, desde la obsesión por la muerte del padre y por la de Martí, atadas por un hilo invisible a la de Garcilaso, hacia la esperanza de un nuevo desembarco, en *otro llano*.

Es obvio que en las cuatro revistas de las que formó parte Lezama, como secretario o director, *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie parecía* y *Orígenes* –diecinueve años de vida, de 1937 a 1956–, late el mismo impulso unitivo, la misma voluntad de transmisión, que las abre al futuro. Como lo escribe Gema Areta,

[l]a fundación de revistas será uno de los caminos elegidos por Lezama para ayudar a la interpretación provenirista de su país, su manera de salvar la situación cubana con un nuevo estilo en la interpretación del *hic et nunc*.⁷

Con las aguas concurrentes de *Verbum*, empieza a expandirse la «hermandad circular»⁸ que llevará a la plena vivencia de la «familia de Orígenes», según la expresión de Fina García Marruz⁹, «un estado de concurrencia poética –lo que no supone homogeneidad sino todo lo contrario–». Las revistas van a ser un centro en la gesta origenista, desde su «ceremonial litúrgico cuya fuerza aglutinante serían la poesía y la amistad»¹⁰, recuerda Gema Areta. Llama la atención la importancia de las revistas en la Habana de entonces, crisol abierto a todas las novedades. Desde su vocación de huésped, constantemente quisieron acoger constelaciones afines de voces latinoamericanas, americanas y europeas. La traducción poética tenía que desempeñar un papel esencial en tal vocación.

La traducción poética genera un texto que por naturaleza es un espacio provisional, inestable. Pero desde la carencia de verdadera autoría, cuando traduce un poeta, mana una voz hacia «bodas de coral» –son las palabras de Saint-John Perse con voz de Lezama– en «agua encantada»¹¹. La lectura se sedimenta en espesuras donde el origen puede disolverse en puntos soplados por la voz nueva –una fuerza de transformación, como lo expresa en francés la palabra «traducteur», que designa los dispositivos que transforman una corriente eléctrica en impresiones luminosas, o variaciones de corriente en impresiones sonoras.

Si no tradujo mucho, Lezama fue un verdadero poeta-traductor. Propongo seguir una de sus *transformaciones*, para leerla como un espejo que dice su propia verdad. Más que reflejos, tras el azogue de sus aguas vamos a ver, con claridad a veces turbia, un horizonte de concurrencias epocales y personales, entre orilla cubana y orillas distantes de Argentina y América. Quisiera esbozar el contexto que dio paso a la inclusión de la traducción de *Pluies* de Saint-John Perse en el número 9 de *Orígenes*, primer número

⁶ *Ibid.*, p. 41 (p. 101). Leo fundamentalmente en estas palabras de Lezama una poética propia, aunque Nora Catelli sugiere sus repercusiones sociológicas en «La tensión de mestizaje: Lezama Lima. Sobre la teoría de la cultura en América», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°565-566, julio-agosto 1997, p. 189-200.

⁷ Las cuatro revistas en las que participó Lezama son *Verbum*, Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho, junio-noviembre 1937, 3 números, *op. cit.*, de la que Lezama fue secretario; *Espuela de Plata*, Cuaderno bimestrial de Arte y Poesía, La Habana, 1939-1941, 6 números, dir. José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros, Mariano Rodríguez, y también el padre Ángel Gaztelu en el número 6 (facsimil: ed. y prólogo Gema Areta, Renacimiento, Sevilla, 2003); *Nadie parecía Cuaderno de lo Bello con Dios*, La Habana, 1942-1944, 10 números, dir. José Lezama Lima y Ángel Gaztelu (facsimil: pról. Gema Areta, Renacimiento, Sevilla, 2006); *Orígenes*, primavera 1944-primavera 1956, 40 números, ed. José Lezama Lima, Mariano Rodríguez, Alfredo Lozano y José Rodríguez Feo. En la primavera de 1945 sólo editan José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, y a partir del número 35 sólo aparece el nombre de Lezama como director. Agradezco al investigador cubano Pablo Argüelles un CD Rom en que se puede consultar la revista *Orígenes*. Ver sobre aquel conjunto de revistas Alexandra Riccio, «La revista *Orígenes* y otras revistas lezamianas», *Annali*, «sezione romanza», XXV, 1, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1983, p. 343-390.

⁸ Gema Areta, «Introducción», *Verbum*, *op. cit.*, p. 10.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*, La Habana, Ediciones Unión, p. 9.

¹¹ Gema Areta, «Introducción», *Verbum*, p. 10 y para la cita siguiente.

¹² José Lezama Lima, «El secreto de Garcilaso», *Verbum*, *op. cit.*, p. 40 (facsimil p. 100).

del año 3 de la revista, en la primavera de 1946. ¿Cómo se hizo la concurrencia, cómo y por qué Lezama se llegó a involucrar? ¿Fue «ópera aislada» en su obra este trabajo, según el título del poema de *Enemigo rumor* (PC, 73)¹³?

Conviene asimismo interrogar el hilo que lleva a la reaparición de Saint-John Perse en el itinerario de Lezama, quince años después de la traducción de *Pluies*. Se publica entonces como prólogo a la traducción un texto en prosa que devora el recuerdo del poema y su versión, *Lluvias*, para fundirlos en una visión propia, donde se pudiera leer una poética central. Me refiero a «Saint-John Perse: historiador de las lluvias», de 1960, luego recogido en *La cantidad hechizada*, en 1970. En 1961, un texto de Octavio Paz celebra la obra de Saint-John Perse como «himno moderno»¹⁴. ¿Qué modernidad es la que se refleja en el espejo lezamiano? Constelaciones de varia geometría se dibujan, a las que me quisiera acercar en cuatro momentos, desde las orillas¹⁵ enigmáticas que perfilan los triángulos, pórticos y reversos que las imantan.

Savannah, Buenos Aires, La Habana: un triángulo para una hermandad circular y secreta

Se anudaron muchos hilos para que se convocara a *Pluies* en *Orígenes –Lluvias* de hecho invitadas en el número 9 del tercer año de la revista, en la primavera de 1946. Como lo escribe Armando Álvarez Bravo, «[e]l tiempo que va entre la publicación de *Aventuras sigilosas* (1945) y de *La fijeza* (1949) es fecundo en trabajo y meditaciones.»¹⁶ Alude el crítico a conferencias, contactos, inicio de una labor ambiciosa «donde todos sus estudios y lecturas, todo lo que hasta ahora ha tenido importancia para [Lezama], buscará concretarse en un sistema que dé un sentido poético al mundo.» Se pudiera añadir a aquel conjunto decisivo la traducción del poema de Saint-John Perse.

Saint-John Perse escribe el poema en el Sur de Estados Unidos, en Savannah, en 1943, desde el exilio empezado el 16 de junio de 1940¹⁷. Luego lo incluye en *Exil*, conjunto de cuatro poemas, *Exil*, *Pluies*, *Neiges* y *Poème à l'Étrangère*. Cuando Paul Claudel los descubre, el 12 de abril de 1945, en carta a Saint-John Perse alude al «pont monumental qu'établissent vos quatre magnifiques poèmes!»¹⁸ –puente tendido por encima de los años de exilio, ya que Saint-John Perse no regresa a Francia antes de 1957, tras diecisiete años de ausencia, sin haber podido volver a ver a su madre, muerta en 1948 –a la que dedica *Neige*. Pero otro puente iban a inventar las *Pluies*, desde la orilla argentina, hacia el «balcón existencial» del Malecón de La Habana¹⁹.

Desde la órbita americana del exilio persiano, los poemarios se tradujeron muy pronto al inglés y al castellano. Según la «Bibliographie sélective» de la edición de la Pléiade (totalmente controlada y revisada por el mismo Saint-John Perse), en cuanto a la traducción al castellano de los poemarios anteriores a *Exil*, *Para festejar una infancia* se publica en la revista *Proa* de Buenos Aires en abril de 1925, *Elogios y otros poemas* se dan a luz en México en 1946, *Amistad del príncipe* se traduce en España en la revista *Poesía Española*, por Manuel Álvarez Ortega, en noviembre de 1960. *Anábasis* se publica primero en México, en traducción de Octavio J. Barreda, en 1941, después de

¹³ Cito los poemas de Lezama Lima por *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. Para facilitar la lectura, pongo directamente entre paréntesis la referencia de la página, y preciso el título del poemario si no aparece en mi texto.

¹⁴ Octavio Paz, «Un himno moderno» (mayo de 1961), *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 58-63.

¹⁵ La expresión «la otra orilla de las lluvias» es de José Lezama Lima, y aparece en Félix Guerra, *Para leer debajo de un sicomoro. Entrevistas con José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 103.

¹⁶ Armando Álvarez Bravo, «Órbita de Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op. cit., p. 51-52 y p. 52 a continuación.

¹⁷ Sobre el exilio de Alexis Leger y su doble conversión, a la poesía y a América, ver Emmanuelle Loyer, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, París, Grasset, 2005, p. 192-197.

¹⁸ Cfr. Paul Claudel, en Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1120.

¹⁹ José Lezama Lima, en Félix Guerra, *Para leer debajo de un sicomoro*, op. cit., p. 30.

una primera publicación en la revista *Contemporáneos*, de 1931. Jorge Zalamea la saca a luz luego en 1949, en Bogotá. En España, se publica por primera vez sólo en 1957, en Rialp, por Augustín Larrauri, en 1957²⁰. La intensa difusión de una obra de exilio permite pensar que Lezama Lima pudo leer a Saint-John Perse desde la década de los 40.

Tal recorrido hispanoamericano responde a una suerte de fatalidad interior para el nativo de Guadalupe, cuyo nombre de poeta, tan enigmático –«J’habiterai mon nom»²¹–, dice el espacio de sus islas caribeñas. ¿Cuáles fueron las etapas que llevaron a la publicación de *Lluvias* en la revista *Orígenes*? Y ¿cuáles fueron los nombres que rodearon el arribo del poema a la orilla cubana?

En un principio, ¿cómo entender la relativa rapidez de la publicación en 1946, en *Orígenes*, de la primera traducción de un texto escrito y publicado en 1943²²? Es preciso decir que *Pluies* se publica por primera vez en Buenos Aires, en la revista *Lettres Françaises*, cuadernos trimestriales de literatura, en el número 10, de octubre de 1943. La revista se edita al cuidado de la revista *Sur*²³. Es interesante apuntar que *Exil*, la primera edición, francesa, en *Cahiers du Sud*, se hizo sin correcciones del autor, «à son insu», según se lee en la bibliografía *selectiva* de la Pléiade²⁴. Las otras dos ediciones de *Exil* en francés, en La Baconnière y en Gallimard, son tachadas de «édition clandestine» para la segunda, y «non corrigée par l’auteur, établie à son insu» para ambas. En cambio, cuando se publica en *Lettres Françaises*, n°5 de julio de 1942, se precisa «édition corrigée par l’auteur» –lo que ofrece la huella de una relación privilegiada de Alexis Leger con Argentina.

Después de esta publicación argentina de *Pluie*, se da a luz el poema en Alger, en la revista *Fontaine*, en marzo de 1944, y Saint-John Perse lo publica en Francia sólo en abril de 1945, en la revista *Fontaine* de París, dada la evolución política francesa. Desde Buenos Aires, la revista *Lettres françaises*, dirigida por Roger Caillois, publicó a Gide, Supervielle, Malraux, Breton, Maritain, Yourcenar, Etiemble, Sartre, Aragon, Camus, Michaux, Ponge, con un número especial, número 17-20, dedicado a «La littérature française depuis la Libération». Acerca de la llegada de *Pluies* a La Habana, no se puede descartar del todo el papel Virgilio Piñera, aunque sólo llega a Buenos Aires en febrero de 1946. Según lo estudió Nancy Calomarde²⁵, las relaciones entre *Orígenes* y *Sur* no dejaron de ser caprichosas, lo que enseñan los vaivenes algo erráticos de los anuncios mutuos en sendas revistas. Así y todo desempeñó papel relevante el contacto personal de Piñera. En cambio, el número de *Orígenes* con la traducción sale en la primavera de 1946, dos meses tras la llegada del poeta cubano. Se piensa por lo tanto que intervino antes el contacto epistolar que José Rodríguez Feo –gran mediador entre cubanos, argentinos, norteamericanos y franceses– iba manteniendo con varios escritores argentinos. De hecho, Rodríguez Feo recuerda en su «Introducción» a *Mi*

²⁰ Saint-John Perse, «Bibliographie sélective», *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1347-1355.

²¹ *Ibid.*, *Exil*, p. 135. Sobre el enigma del nombre de Saint-John Perse –elección de alguna manera impuesta por la carrera diplomática de Alexis Leger–, se escribió mucho. Poco antes de recibir el Premio Nobel en 1960, afirmaba a los periodistas que no sabía de dónde venía tal nombre, elegido por su sonoridad. En realidad, todo parece cuidadosamente criptado, si el poeta nació en el islote de Saint-Leger-les-Feuilles cerca de Pointe-à-Pitre. «Saint» ya aparecía en «Saint-Leger Leger», primer homenaje, aunque también puede expresar la sacralización del Poeta. Sea lo que sea, Saint-John es también el nombre de una isla de las Pequeñas Antillas, cerca de su Guadalupe nativa. Así decía el mismo poeta, en 1960, en Buenos Aires, al escritor argentino Marcos Victoria: «Être (en littérature) comme ces navires à quai qui offrent seulement leur poupe à la curiosité des passants: un nom, un port d’attache, c’est là tout leur état civil. Le reste est aventure et n’appartient qu’à eux.» (Marcos Victoria, «La Música y la Noche», *La Nación*, 30 de abril de 1961). «Biographie», *ibid.*, p. 1094.

²² En la referencia del cuaderno de 1960, donde el prólogo de Lezama introduce su traducción, incluso se menciona como fecha de publicación de *Pluies* en Buenos Aires 1945. Un error en todo caso significativo, que acerca aún más la publicación a la traducción. Sobre los datos de la publicación del cuaderno, ver nota 111.

²³ La edición original se publica luego en 1944 en Buenos Aires, en las ediciones de *Lettres Françaises*.

²⁴ Ver Saint-John Perse, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1355-1356 para las precisiones a continuación. Para *Neiges*, la publicación primera, en julio de 1944, también es argentina (p. 1357).

²⁵ Cfr. Nancy Calomarde, «Instantáneas de un diálogo erizado. *Sur* y *Orígenes* en el mapa latinoamericano», *La Habana*, Congreso Internacional Cuatro Siglos de Literatura Cubana, 3-7 de noviembre de 2008, CDRom.

*correspondencia con Lezama Lima*²⁶ su propia «amplia labor de captación de algunas figuras de renombre internacional, como los españoles Vicente Aleixandre, Francisco Ayala, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, y los latinoamericanos Aimé Césaire, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Gabriela Mistral, Octavio Paz, José Revueltas y Alfonso Reyes.» Se sabe que Rodríguez Feo viajó por todo el continente americano. Sólo menciona a continuación la lista siguiente, sin precisar su propio papel: «También colaboraron importantes escritores de otras lenguas como Luis Aragon, W. H. Auden, René Char, T. S. Eliot, Paul Éluard, Witold Gombrowicz, Henri Michaux, Saint-John Perse, Jorge Santayana, Wallace Stevens y William Carlos Williams.» Entre tantas colaboraciones, varias son explícitamente el fruto de las intervenciones de Rodríguez Feo –así las traducciones de T. S. Eliot, Wallace Stevens o William Carlos Williams. En cambio la presencia de Witold Gombrowicz se debe a Virgilio Piñera. ¿Quién de los dos finalizó la presencia de Saint-John Perse por el canal argentino? Quizá existiera un cruce entre ambas vigilancias.

Si el rol de Lezama respecto a los argentinos no fue muy grande, ya que se preocupó más bien en promover a los jóvenes escritores cubanos, antes que a los del extremo continental²⁷, la inclusión casi inmediata de su traducción en *Orígenes* recalca en todo caso el profundo interés de la revista por el horizonte ajeno. La alteridad compleja de Perse, poeta francés de las islas del Caribe, exiliado a América, doblemente desterrado de su infancia, viviendo la paradoja de la lejana cercanía, no podía dejar de despertar hondo interés en Lezama Lima.

La correspondencia entre Lezama Lima y Rodríguez Feo nos da pocas informaciones sobre la publicación de la traducción. En abril, Rodríguez Feo, que está entonces en San Miguel de los Baños, se queja a Lezama a propósito de las diez correcciones que envió, aparentemente en vano, a Lezama, respecto a su traducción del texto de Eliot: «Me asombró, no sé cómo comunicarte mi furia, al ver que habías olvidado corregir en el texto [aquí se refiere Feo a sus correcciones, enviadas en cable]– y a continuación añade: «Siento no envíes el resto; profetizo innumerables *erratas*, especialmente en St. J. Perse. Ya que quieres apurar la revista, vamos a ver si sale antes de Primero rojo de Mayo.»²⁸ A lo cual contesta Lezama: «*Orígenes* está andando. Este número debe tener la calidad de un *maestoso*. Al procesional de Perse, seguirá el reflexionable de Eliot, revisado por mí como un benedictino que limpiase el arroz, y al final, como en algunos coros, los adolescentes soplarán sus flautas.»²⁹

Si son pocas las informaciones, importan. Nos brindan dos palabras fundamentales: *maestoso*, *procesional*. Para Lezama, *Pluies* es la extensa cadencia de un ritual. Vibras nos invaden, recordamos la máxima persiana, «gardez-moi de l'aveu»³⁰. Nueva «suma de secretos» (*PC*, p. 84-86), espejo mudo donde circulan voces interiores, regala Lezama a sus lectores. Un circuito de imantación misteriosa. Quince años más tarde, cuando se publica de nuevo la traducción, la introduce «Saint-John Perse: historiador de las llluvias», verdadera expansión de la escritura y la poética lezamianas. Un texto que Lezama incluye en 1970 en *La cantidad hechizada*³¹. Las llluvias suenan como un bajo profundo, que acompaña el itinerario lezamiano. Nacen por una red secreta, que implica a José Rodríguez Feo, tal vez a Virgilio Piñera, ejemplo de la circularidad fraternal que unió a los origenistas –pese a las divergencias que habían de estallar a partir de la crisis abierta por el texto juanramoniano, «Crítica paralela», en 1953, en el número 34 de *Orígenes*.

Ahora bien, en cuanto a las alusiones poco veladas de Rodríguez Feo a las supuestas erratas en la traducción de Lezama, creo que la propuesta de Lezama se ha de enfocar como labor de poeta, o sea precisamente sin tender hacia la lista de errores³².

²⁶ José Rodríguez Feo, «Introducción», *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1989, p. 10-11.

²⁷ Nancy Calomarde, *loc. cit.*

²⁸ José Rodríguez Feo, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰ Saint-John Perse, II, *Pluies, Exil*, *op. cit.*, p. 142.

³¹ José Lezama Lima, *La cantidad hechizada*, la Habana, UNEAC, 1970, p. 407-412.

³² Me refiero concretamente a las páginas en internet de Ernesto Hernández Busto, «Releyendo a Saint-John Perse a propósito de una (mala) traducción de Lezama», 9 de abril de 2009

Quiero interrogar la traducción como «un modo de leer»³³, que es un leerse, poniendo su voz en la voz que la revela. Una forma de experimentar el propio poder de la escritura, una adhesión que subvierte para apropiarse. ¿Cómo inventar el espacio de una posesión? En las añadiduras de Lezama (no vi olvido ninguno), en los desvíos, las infidelidades, de su interpretación, busco las resonancias de *su* voz en las aguas del encuentro.

Dos ceremoniales llovidos que son tres

En la «Bibliographie sélective» de las *Œuvres complètes* de Saint-John Perse en la Pléiade, la referencia a Lezama Lima encabeza la lista de traducciones de *Pluies* al castellano. Ahí se lee: «Traduction de José Lezama Lima, dans la revue *Origines* (ano [sic] III, n°9), Habana, 1946.»³⁴ Conmueve al lector comprobar que en la orilla francesa, hasta se traduce el nombre de la revista habanera, con conciencia de origen. Y no conmueve por sentimentalismo trasnochado, sino por la adhesión que expresa, pues cada lector de Saint-John Perse sabe que él mismo cuidó escrupulosamente –hasta el exceso– de la edición de sus obras completas en la Pléiade.

Roger Caillois era entonces el director de los cuadernos *Lettres Françaises*, fundados en 1942 en Buenos Aires. En la biblioteca de Lezama, se deja constancia de la *Anthologie de la Poésie française moderne*, con prefacio de Caillois, en la «Édition Amateur» de Buenos Aires, de 1945. El libro está firmado por Lezama, con fecha de mayo de 1948. De Caillois, Lezama poseía también *Fisiología de Leviatán*, traducido por Julián Calvo y C. A. Jordana, de la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, 1946, con firma legible y fecha del año 1962. En cuanto al tercer libro consignado, *Sociología de la novela*, de la Editorial Sur, 1942, lleva firma de Lezama y fecha de junio de 1943, y se menciona «dedicado a José Lezama Lima por el autor, 1947»³⁵. ¿Se llegaron a encontrar Caillois y Lezama? En todo caso se puede pensar que más adelante, Lezama conoció el ensayo fundamental sobre Saint-John Perse, *Poétique de Saint-John Perse*, publicado por Caillois en 1954 en Gallimard. Recalco, para añadir más hilo, que en el número 16 de *Origines*, en el invierno de 1947, se publica el texto «Límites de la literatura» de Roger Caillois, traducido por Cintio Vitier.

Al final del número 9 de *Origines*, se lee que «Los poemas de Saint-John Perse y T. S. Eliot se publican autorizados por sus autores.» En la Pléiade, sólo se señala que Perse corrigió la edición bonaerense de *Exil*³⁶. No vienen cartas respecto a la publicación cubana de *Pluies* en las «Lettres d'exil». En cambio, son varias las cartas a Caillois, en cuanto a la edición argentina de *Exil*, y al envío de *Pluies*, para la misma colección en las ediciones de *Lettres Françaises*. Agradece a Caillois su indicación bibliográfica sobre la ya antigua traducción de *Anabase* en México³⁷, que desconocía. La edición de *Exil* en Buenos Aires es la primera autorizada, y no la francesa de *Cahiers du Sud* de Marsella. Sea lo que sea, la traducción de Lezama resulta oficialmente admitida en perímetro altamente vigilado, y así es como se inscribe en la constelación de grandes

[<http://www.penultimosdias.com/2009/04/09/releyendo-a-saint-john-perse-a-proposito-de-una-traducion-de-lezama>].

³³ Parece comedida la traducción de Lezama. No lo es tanto para el oído atento. En mi lectura, late cuanto me aprendió Antonio Gamoneda sobre la reescritura como «mudanza», que incluye la propia labor del traductor. La *fuera compulsiva* que lleva el poeta a «superponer» poemas propios y versiones ajenas es un acorde básico de tres notas, que define la mudanza, término musical: «“violación”, más o menos rompedora, de un texto anterior mío o ajeno, creación y collage.» («Avisos y explicaciones», *Esta luz Poesía reunida (Poesía 1947-2004)*, epílogo de Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 10). También remito a Miguel Casado, «La experiencia de lo extranjero. Acerca de la traducción», *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, p. 103-118. Hago hincapié en estas líneas: «La traducción incorpora una extrañeza que abre el aprendizaje de la extrañeza que toda poesía forzosamente es; lo extranjero es la cuña que hiende la tradición heredada en lengua personal.» (p. 109).

³⁴ Saint-John Perse, «Bibliographie sélective», *op. cit.*, p. 1358.

³⁵ CDRom donde se reproduce la «Colección Lezama», que debo, agradecida, a la investigadora cubana Ivette Fuentes.

³⁶ Saint-John Perse, «Bibliographie sélective», p. 1356.

³⁷ *Ibid.*, *Lettres à Roger Caillois, Lettres d'exil*, p. 958.

poetas traductores de Saint-John Perse en la época. Gravitación de repercusiones internacionales, que Lezama quizá no conoció todas. En todo caso, intensifican aquel alcance universal tan buscado por *Orígenes*³⁸. Basta con leer el balance que ofrece Christian Murciaux para comprobar la extensión del «empire poétique» de Saint-John Perse, ya con *Anabase*, antes de su llegada a Nueva York el 14 de julio de 1940:

Les plus grands écrivains étrangers se font ses traducteurs et, par là même, ses introducteurs: T. S. Eliot pour le monde britannique, R. M. Rilke et Rudolph Kassner transposent en allemand ses *Images à Crusoe* et ses *Éloges*. Hofmannsthal en préfaçant la traduction d'*Anabase* par Groethuysen, compare justement ces grands paysages magnifiquement brossés par Saint-John Perse pour fond à l'aventure d'un conquérant, aux paysages de Poussin; Ungaretti ouvre à Saint-John Perse l'Italie... mais il faudrait citer toutes ses traductions, sans oublier sa traduction en russe que préface Valery Larbaud, admirateur de la première heure.³⁹

No insisto en el alcance de la inclusión de traducciones por Rodríguez Feo de T. S. Eliot en el mismo número de *Orígenes* –ya vimos las preocupaciones del traductor al respecto, y la destellante respuesta que recibió, de parte del responsable efectivo del conjunto. Si muy pronto se pudo leer a Saint-John Perse en castellano, Lezama es definitivamente el introductor al español de *Pluies* en el continente latinoamericano, papel desempeñado por Jorge Zalamea en Italia, el mismo año. Pero ¿quién más que Lezama podía vivir en correspondencia con los grandes paisajes, hacia la conquista de su propio territorio? La conquista de la propia *expresión americana* halla sin duda etapa, aunque nunca mencionada, en el compartir misterioso del «clamor», desde la «grandeza» –un «alto trance» errante por el mundo:

«... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette grandeur,
«Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, du même souffle proférée, la même vague proférant
«Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible...»⁴⁰

Pues con Saint-John Perse un «cérémonial» espera a los lectores origenistas:

[L]e silence, la pauvreté, l'immobilité font partie de l'exploration de Saint-John Perse comme les horizons désolés, la majesté hiératique de chaque geste, le rythme de cérémonie du Poème.⁴¹

La significación *litúrgica* de la escritura persiana había de encontrar en *Orígenes* acantilado atento para ecos. La escritura persiana, lo estudió Henriette Levillain en *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, es la del hombre que funda su alegría en el redescubrimiento de la energía primera del cosmos, que da paso a las distintas etapas de una liturgia del cambio, de las alianzas:

[L]es vents et les pluies [évacuent] de la terre tous les éléments étrangers qui la clôturaient, la cloisonnaient et la protégeaient. Ils ont fait naître le désir d'une terre vaste et vacante aux confins de laquelle se nouent d'exceptionnelles alliances.⁴²

Se suele evocar la liturgia propia de los escritores de la revista *Orígenes*, de hecho en busca de «una tierra extensa y vacía, en cuyo confín anudar excepcionales alianzas». Fina García Marruz recuerda el fondo de fe, tan religiosa como artística, en que estaba inmersa la palabra «ceremonial», que abarca la vida de los escritores y

³⁸ Entre los nombres de escritores franceses publicados en *Orígenes*, además de Saint-John Perse, se puede citar a Valéry, Claudel, Éluard, Aimé Césaire, Thierry Maulnier (Lezama traduce un texto suyo sobre Lautréamont), Roger Caillois, Patrice de la Tour du Pin, Camus (un fragmento de «Noces»), Simone Weil, al poeta libanés de lengua francesa Georges Shehadé...

³⁹ Christian Murciaux, *Saint-John Perse*, París, Classiques du XX^e Siècle, 1960, p. 63.

⁴⁰ Saint-John Perse, *Œuvres complètes, Exil*, op. cit., p. 126.

⁴¹ Christian Murciaux, op. cit., p. 78.

⁴² Henriette Levillain, *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, París, Idées/Gallimard, 1977, p. 124-125.

artistas de la época⁴³. En cuanto a las prácticas, fiestas, bautismos, bodas o banquetes, si bien Antonio José Ponte⁴⁴ destaca el lado algo hierático de sus ceremonias, insiste en la relación que estableció el ceremonial, introduciendo otra vida en la vida, con la fijación de un calendario litúrgico: «algunos soplos de salvación eterna». Todo pasaba como si los escritores del grupo se movieran «dentro de un poema», viviendo «maneras no encerradas por la letra, maneras en el espíritu de esa letra». El poema se hace «habitación», y creo que también el espacio de traducción del poema, donde imperan las leyes fuertes y misteriosas del «simpathos».

La revista *Orígenes*, tan atenta a un «ceremonial» dador de identidad, no podía dejar de abrir sus puertas al poeta del ceremonial del idioma, donde está inmersa la vida. El mismo planteamiento identitario de la revista cubana respondía plenamente a la voluntad de ensanchamiento de los horizontes culturales de la isla, contra pesos históricos y sociales. Una identidad secreta en la orilla de las islas, un espejo lustral que imana ondas con *maestoso*, donde fugarse sin alas y con oído: eso fue sin duda lo que Lezama encontró al traducir «[...] vraiment l'un des plus beaux poèmes du siècle»⁴⁵, según Conrad Aiken, el más «vertiginoso» de los poemas de *Exil*⁴⁶.

Saint-John Perse lo escribe después de ver la caída torrencial de los grandes chubascos casi tropicales del *Deep South*. Con ellos, se desencadenan leyes cósmicas, hacia un sentimiento de lo excepcional:

Le poète multipliera, sur ce thème, des variations métaphoriques fondées, la plupart du temps, sur l'histoire. C'est la première apparition, dans son œuvre, d'un motif fondamental d'ordre naturel, élémentaire, qui inspire la totalité du poème. Les pluies sont ici symbole de fécondité, de régénérescence, de purification. De même, elles sont associées à la naissance du poème, interrogées comme un oracle à partir duquel se développe le contenu symbolique de l'œuvre.⁴⁷

La levadura de la inspiración persiana siempre fue «l'expérience vécue» –fórmula lacónica que el poeta solía preferir a definiciones más elaboradas de su poesía⁴⁸. Desde el recuerdo vivido una noche en Georgia frente al desencadenamiento de la naturaleza, Saint-John Perse quiso que se incluyera en la edición de la Pléiade el extenso relato del amigo testigo Charlton Ogburn, «Comment fut écrit *Pluies*»⁴⁹. El escritor americano recalca primero la antigua afinidad persiana por el Sur americano:

[S]a naissance antillaise et tout un long passé d'histoire familiale du XVIII^e siècle, du temps des Émigrés de France, de Saint-Domingue et des «Îles du Vent», le marquait d'affinité pour notre Sud américain.

Luego se da la narración de los acontecimientos que rodearon la creación, desde el paseo del escritor, del juez Lovett y de Saint-John Perse hacia la Wilmington Island. Ogburn insiste en el alcance simbólico de la llegada de las lluvias, unidas a la de la escritura, como si al estallar la tormenta, se hubiera dado paso a los demonios interiores de cada uno –conjunción cósmica que bien conocen los cubanos⁵⁰:

⁴³ Sobre el ceremonial de *Orígenes*, ver Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁴ Me refiero a Antonio José Ponte, *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 99 y p. 100 para la cita siguiente.

⁴⁵ Conrad Aiken, Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 1120.

⁴⁶ Charlton Ogburn, «Comment fut écrit *Pluies*», Saint-John Perse, *ibid.*, p. 1119.

⁴⁷ Jacques Charpier, *Saint-John Perse*, París, Gallimard, La Bibliothèque Idéale, 1962, p. 122. Véase asimismo Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 44-45: «Les averse saisonnières de *Pluies* sont, elles aussi, réglées par les lois cosmiques. Leur soumission à celles-ci est figurée par leur pas cadencé d'Amazones, par le frémissement de leurs plumes et le cliquetis de leurs armes. Ainsi le spectacle d'un défilé militaire, son uniformité, son rythme, et sa cadence engendrent d'une façon exemplaire un étrange mélange d'exaltation et de terreur: il s'en dégage cette puissance "numineuse" dont la force échappe à l'ordre profane et qui tient à ce que la régularité du mouvement est portée à un point de tension d'où naît le sentiment d'exceptionnel.»

⁴⁸ Henriette Levillain, *ibid.*, p. 155.

⁴⁹ Charlton Ogburn, «Comment fut écrit *Pluies*», Saint-John Perse, *ibid.*, p. 1115-1119, y para las citas más abajo p. 115-119.

⁵⁰ Por cierto, si los cielos se despertaron airados en 1946 en Cuba, la tormenta que se lleva el manuscrito de Oppiano Licario había de esperar todavía muchos años antes de desencadenarse en la segunda novela

Peu après notre arrivée à l'hôtel, dans la soirée, la digue du ciel se rompit, et l'averse torrentielle, mêlée d'éclairs, fut parmi nous. Leger s'était levé, nous laissait. [...] Quand il nous eût rejoints, le lendemain, [...] il traînait encore dans son regard comme des traces de grandes ombres. [...].

Con la llegada de las lluvias, se instaura un orden nuevo, en una obra en la que cada libro es como una anábasis hacia un absoluto. Surge el recuerdo de las «largas pirámides de rocío» de *Enemigo rumor* («Doble desliz, sediento», *PC*, 78). En su «mode majeur», la escritura persiana, fuerza purificadora e iniciática, instaura un gran orden, cósmico y poético, donde se funden naturaleza y escritura⁵¹. Y la voz del traductor –«Soy, sí, pues agua sentada que escribe, mojo con agua teñida la pluma y escribo largos y húmedos poemas»⁵²– manifiesta convicciones poéticas íntimas:

Canta, poema, con pregones de agua la inminencia del tema,
Canta, poema, con huellas de agua la invasión del tema:
Una elevada licencia en los flancos de las Vírgenes proféticas.

[...]

Señor, señor terrible de mi risa! he aquí el reverso del sueño sobre la tierra,
Como la respuesta de las altas dunas a los embates del mar, aquí, aquí,
La tierra como una costumbre secreta, la hora nueva en sus pañales y mi corazón
[visitado por una extraña vocal. (I, p. 3 [117])⁵³

Al llamado del «cérémonial» persiano responde plenamente el ceremonial fluido de Lezama, intensificado a veces por compases endecasílabos o dodecasílabos: una revelación del funcionamiento *admirable* de las «invisibles leyes del simpathos»⁵⁴. Invaden la traducción que se pone a vibrar, en un *súbito* que borra las fronteras de la autoría. Ya se está gestando el texto puramente lezamiano (en sentido químico) de «Saint-John Perse: historiador de las lluvias». *Grandes sombras* pasan también por las «lluvias» de la otra orilla americana. Pasan fugaces recuerdos de los «Jardines invisibles» de la «Noche insular», cuyos ecos sonoros engendran visiones en *Enemigo rumor*, «caballos que la lluvia ciñe / de llaves breves y de llamas suaves.» (*PC*, 87). Huellas pronto evaporadas, que vuelven a aparecer en la memoria suscitada por alianzas trabadas por un entramado *complejo*, donde todo fue «acercarse como sombra a otra sombra»⁵⁵.

El texto de Saint-John Perse se abrió desde la experiencia biográfica, actual y pasada, de la naturaleza americana –pues siempre hay una ley de equivalencias en Perse entre la realidad y la escritura. Aunque vivencia paradójica y compleja.

Experta en complejidades, la voz de Lezama de antemano *muda* el territorio persiano. Cuando el inicial «polípero precoz muestra sus bodas de coral en toda esta leche de agua viva», las *muestra* de hecho versículo tras versículo, en vez de *subir* hacia ellas como en el texto fuente. El coral se quiebra fuera del agua, pero en las aguas del poema huésped, se van a expandir las respiraciones que se circulan en cada célula de «agua viva», hecha «leche» nutricia. ¿No reviven los «corales tiernos» de los fondos de la «Ópera aislada», de *Enemigo rumor* (*PC*, 74)? Entre lo ajeno y lo propio, merced a su «atanor» (*PC*, 63) y a la «húmeda orquesta» de sus ciudades marinas, la voz despierta hacia nuevas orillas –nueva *noche insular*– desde sus «ciudades giratorias» (*PC*, 90).

de Lezama, así como la que genera el poema «Consejos del ciclón», de *Fragmentos a su imán*, ambos libros publicados de modo póstumo en 1977.

⁵¹ Henriette Levillain, *ibid.*, p. 53-59 sobre el «gestuel réglementé» de Saint-John Perse.

⁵² José Lezama Lima en Félix Guerra, *Para leer debajo de un sicomoro*, *op. cit.*, p. 37.

⁵³ Como para los poemas de Lezama, cito en mi texto la referencia a la traducción, con la mención del número del canto, la página de *Orígenes*, y la del facsímil.

⁵⁴ Ver en particular José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 41-50 en particular, dedicadas a la historia de la generación de Orígenes. («Orfismo de Escardó», 1960, p. 41-43, y «Un día del ceremonial», inédito, p. 43-50.)

⁵⁵ *Id.*, en Félix Guerra, *Para leer debajo de un sicomoro*, *op. cit.*, p. 18.

Pero el polypier-polípero no es el primer árbol en aparecer. Todo empieza bajo el signo del «banyan de la pluie». Cuando «Le banyan de la pluie prend ses assises sur la Ville»⁵⁶, le responde un «banyan» de ritmo percutivo y grafía inesperada, con B mayúscula: «El árbol Banyan de la lluvia saca sus cimientos de la Ciudad». Íncipit fundador, la imagen lanza el «*maestoso*» reinventado por y para los sentidos (al contrario del de Eliot, definido por Lezama como «reflexionable») –un *maestoso* que atraviesa tensándolos los nueve movimientos del poema. ¿Qué pudo ver, oír y recordar Lezama frente al misterio del «banyan de la pluie»? Quizá suena este recuerdo de sus palabras, acerca de las influencias:

El problema de las influencias es casi inapreciable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado. A veces una palabra, una sentencia apenas entreoída nos ilumina y logra configurar formas de expresión. Casi siempre lo que apenas conocemos es lo que logra influenciarnos; después volvemos, insistimos, adquirimos tal vez lo que los pedantes llaman conocimiento exhaustivo; pero ya eso no produce en nosotros resonancias ni vibraciones. «Lo que se sabe no nos pertenece o no es nuestro», dice Elst[i]r, aquel pintor que aparece en Proust.⁵⁷

Una rara vibración *entreoída, sensible*, genera la imagen del «árbol Banyan de la lluvia». De modo deslumbrante, la visión de Saint-John Perse funde banyan y lluvia en una violenta coincidencia, manifestación inaugural de la verdad poética de la imagen – momento en que la resistencia forma «como una piel de la imagen»⁵⁸. Es el momento en que la visión es posible, «marco preciso en el que tiene lugar una especie de sueño diurno, de alucinado ingreso en la visión de la *sorpres*a del mundo», dice Andrés Sánchez Robayna, en su análisis de «Una oscura pradera me convida». La irrupción del «banyan de la pluie» anuncia otra «pradera invitadora» en el espacio del sueño llovido de Lezama. Roger Caillois manifestó la tensión que confiere su poder a esta imagen, donde la relación viene de una falsa determinación:

[A]u départ, opposition extrême de substance et de nature entre un arbre et une averse; en fait, évidente et grandiose analogie visuelle entre la pluie tropicale, drue, presque solide, et les minces racines aériennes qui, de toute part, relient au sol chaque branche de la frondaison géante.⁵⁹

Con tanta violencia como evidencia, desde el umbral del poema se impone un centro invasor hacia abajo y hacia arriba: el nudo vital del poema, que abre el eje dinámico de sus movimientos respiratorios ascensionales. Quizá fuera decisiva en la elección de Lezama aquella imagen iniciática: un umbral que en seguida es más que metáfora. La fuerza de la metáfora es «conectiva», su avance crea «es territorio sustantivo de la poesía», y su relación –«uno de los misterios de la poesía» según Lezama– con «el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad»⁶⁰. Ahora bien, la complejidad de la visión persiana del banyan propone *desde el principio* del poema una imagen. Y la imagen, para Lezama, «es la realidad del mundo invisible». Extensa adhesión fascinada, que añade palabra («árbol») y grafía propia, la traducción *desplaza* algo, es una fuerza que permite *poseer la imagen inicial*: la que en la propia escritura es el resto inasible y final, aquel «cubrefuego, el de la imagen que retrocede y envuelve ese cuerpo resistente que es el del tiempo y es el de la poesía.»⁶¹ Todo va a girar en torno suyo, desde su presencia fundadora hasta su desaparición, casi al final, en la parte VIII, cuando se desvanecen los cimientos, y la arquitectura –como en un poema lezamiano–

⁵⁶ Saint-John Perse, II, *Pluies, Exil*, op. cit., p. 141.

⁵⁷ «Interrogando a Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op. cit., p. 31-32.

⁵⁸ Palabras de José Lezama Lima, *ibid.*, p. 31. Más adelante: Andrés Sánchez Robayna, «De la infinita posibilidad: José Lezama Lima», *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, p. 130.

⁵⁹ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, París, Gallimard, 1954, p. 76.

⁶⁰ José Lezama Lima, en Armando Álvarez Bravo, «Órbita de Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, op. cit., p. 56 y p. 57 para la cita siguiente.

⁶¹ Ver «Interrogando a Lezama Lima», *ibid.*, p. 31.

queda suspensa en su propia evaporación llovida. Entonces la puntuación fuerte de Lezama traduce la nueva presencia, soplada y *resistente*:

El árbol Banyan de la lluvia pierde su asiento sobre la Ciudad. Al viento del cielo la [cosa errante. (I, 3 [117])

La obertura es pues fundamental, es cuando irrumpe definitivamente el «árbol Banyan de la lluvia», con mayúscula inesperada. Las hay muchas en el texto persiano, respetas por Lezama, salvo en este caso, y otro, la desaparición de la mayúscula en «Pluies», escritas como «lluvias», como para acercarlas. La vivencia persiana es compleja: el «banyan» persiano no es árbol americano, sino árbol tropical de la India, que tiene equivalente en español, «baniano». Lezama descarta el término, no le interesa el árbol como tal, que existe en Cuba, sino el árbol-imagen que existe por la voz persiana, por eso quiere mantener la subversión del paisaje. Intensifica la lógica persiana al duplicar las imposibles coincidencias que hace posibles la escritura. Coincidente con el árbol exiliado, se exilia la palabra, ajena en el cuerpo nuevo (*novus*) del poema. Por aquella brecha doble que abre un espacio inestable, suspenso, se precipitan las «pluies», renaciendo «lluvias». El baniano posible queda excluido para que exista el otro posible, el verdadero, el que funda de (re)escritura que es la traducción: la realidad de una imagen.

Pero la brecha es más honda de lo que parece. El banyan, si etimológicamente es árbol de la India, (*ficus benghalensis*) es también árbol chino. La «vivencia oblicua» se adensa. Se piensa, desde los viajes orientales de Saint-John Perse, en el otro viajero por Oriente, Claudel. ¿Quién habló mejor del «élément solennel de délectation» del poema de Saint-John Perse?

Il y a une poésie nourrie par l'espace et à qui il faut de l'espace pour se développer, une poésie qui naît moins de l'ajustage précis d'une combinaison verbale que de l'attention hors de nous à un ensemble. A un ensemble très vaste et très divers d'éléments, souvenirs ou imaginations, qui, sous le même souffle, soudain animés d'un rapport naturel ou inattendu, confluent dans la même direction.⁶²

Precisamente «a un conjunto muy extenso y muy diverso de elementos, recuerdos o imaginaciones» pertenece el banyan. Desde el umbral del extenso espacio persiano, despierta la sombra del banyan claudeliano. «Le banyan», texto de *Connaissance de l'Est*, de junio de 1896, sigue latiendo, involucrado en el espacio secreto de las alianzas persianas. No encontré referencia a *Connaissance de l'Est* en la lista de los libros claudelianos de la biblioteca de Lezama. Así y todo, pudo leerlo Lezama pues fueron muchas las ediciones del libro en los años 20. Están en la lista las *Cinq grandes Odes*, y en 1946 precisamente Lezama leyó *Introduction à l'Apocalypse* de Claudel⁶³. Y entre las tantas páginas de Lezama dedicadas a Claudel, vibra en nuestro recuerdo su alabanza posterior del «procesional» (la palabra empleada es la misma que para Saint-John Perse) de Claudel, en *La cantidad hechizada*⁶⁴.

Las páginas tituladas «Le banyan» se extienden entre márgenes enmarcados por la repetición del mismo verbo, al principio y al final, que hace del «banyan» claudeliano una pura fuerza ascensional: «Le banyan tire.» La dinámica invierte con tanta fuerza el descenso raigal que el texto de Claudel desemboca en un «Banyan» escrito *con mayúscula*. Es la grafía elegida por Lezama –coincidencia consciente o no. Recordamos que Lezama revisó la traducción de Rodríguez Feo «como un benedictino que limpiase el arroz»... En todo caso, actúa el insondable *simpathos*, superpuesto al recuerdo de

⁶² Paul Claudel, citado por Jacques Charpier, *Saint-John Perse, op. cit.*, p. 217.

⁶³ En la lista de libros de la biblioteca de Lezama, aparecen libros de Claudel en francés, como éste, publicado en París, en Egloff, 1946, o libros de Claudel traducidos al español, *Himno al Santísimo Sacramento*, publicado en 1939 en Buenos Aires, *La anunciación a María*, también en Buenos Aires, en 1945, *Cinco grandes Odas*, de 1955 en Rialp, con firma de Lezama del mismo año, o *El Zapato de raso*, publicado en Buenos Aires en 1955 también. Lezama poseía la correspondencia entre Claudel y Gide en francés y en español.

⁶⁴ José Lezama Lima, «Sumas críticas del americano», *Confluencias. Selección de ensayos*, sel. y pról. Abel Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p. 289.

Claudel: «Je vois debout dans le Banyan un Hercule végétal, immobile dans le monument de son labeur avec majesté.»⁶⁵ La traducción implica concocimiento carnal de las palabras ajenas. Lezama se *apoya* en la voz de Saint-John Perse, revive la imagen del árbol exiliado, que actúa sobre las lluvias, contagiándolas desde su fuerza ajena, hacia una fusión cósmicamente purificadora. Y al crear un «árbol Banyan», Lezama confiere al himno una dimensión suplementaria, borrada por Perse (que en cambio escribe Ville con mayúscula en el mismo versículo, lo que Lezama reproduce). La graffa lezamiana establece un puente hacia Claudel, cuyo Banyan mitológico, en su fuerza natural manifiesta la Creación, y aparece como figura crística⁶⁶.

Ahora bien, al final de «La imagen histórica», un texto posterior, de 1959, Lezama insiste en que en el relato de la concepción del Dios, cuando interviene el Espíritu santo, «busca apoyarse corporalmente en los apóstoles». Añade que en el relato religioso, «es el apoyo lo que asegura la revelación del secreto. Ahí la imagen queda como una sombra apoyada.»⁶⁷ Se apoya el «árbol Banyan» en la visible presencia de la imagen persiana, pero también en su reverso, la invisible presencia del recuerdo claudeliano, cuya imagen celebrante abre una transcendencia. Así se actualiza una imagen lezamiana, en toda su complejidad actuante:

La imagen extrae del enigma una vislumbre, y con su rayo se puede penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre.

Según el catolicismo poético de Lezama, se devuelven «acrecidos los carismas recibidos en el verbo»⁶⁸. Traducir lleva a sumarse al «conocimiento de salvación» (según el título del artículo de septiembre de 1939, de *Analecta del reloj*⁶⁹), participando en el verbo ajeno y en el Verbo –y sabemos que Claudel es para Lezama quien consagró el «triumfo de la palabra humana» en la literatura francesa. Es cierto también que a ambos poetas franceses, distintamente revividos por la fuerza oblicua de la traducción, se pudiera aplicar este arte poética:

A la impenetrabilidad del mundo exterior, la poesía aporta una solución: su sustición por la evocación, capacidad devolutiva del sujeto, después que se ha perdido el imposible diálogo con la naturaleza, después que rabanamos la mirada o que tememos al lenguaje táctil.

El poema ha de ser precisamente aquel diálogo con «lenguaje táctil», como lo dice la parábola –recogida años después por Lezama– acerca del apoyo corporal que los apóstoles ofrecen al Espíritu. En «Conocimiento de salvación», texto escrito dieciséis años antes que «Loanza de Claudel», de 1955, se define a Claudel como el poeta que se mantuvo «fiel a su centro sustancial más que al intelecto o a los instintos –pecado de Valéry o de los surrealistas–, queriendo apartarse del fracaso postrenacentista del arte localizado en el contorno roto o en la línea muerta.» Ahí se da el enlace con el *procesional* –un *maestoso*⁷⁰, que en *Lluvias* son tres en uno.

⁶⁵ Paul Claudel, «Le banyan», junio 1896, *Connaissance de l'Est, Œuvre poétique*, intr. Stanislas Fumet, notas Jacques Petit, París, Gallimard, Pléiade, p. 49.

⁶⁶ Sería mucha concurrencia quizá subrayar que uno de los textos de *Connaissance de l'Est* se titula en singular «La Pluie», pero eran hondas las relaciones entre ambos poetas (*id.*, p. 63). Para precisar esta referencia mitológica y crística, que también permite alabar la potencia de la Creación, cito aquella otra frase de «Le banyan», del primer párrafo, antes del paso a la mayúscula en el último párrafo: «On dirait que le banyan lève un poids de la profondeur et le maintient de la machine de ses bras tendus.» (p. 48).

⁶⁷ José Lezama Lima, «La imagen histórica», septiembre de 1959, *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 65. Sobre la imagen que, en Lezama, se apodera del poema, ocultando el plano real (hecho espiritual) tras la intensa manifestación del otro plano evocado, de índole material, ver Roberto Fernández Retamar, «La poesía de José Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁸ José Lezama Lima, «La imagen histórica», septiembre de 1959, *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁹ *Id.*, «Conocimiento de salvación», septiembre de 1939, *Analecta del reloj*, en *Confluencias*, *op. cit.*, p. 37-39. Las referencias a Claudel aparecen en la p. 39. A estas páginas se refieren todas las citas a continuación.

⁷⁰ Como lo dice Roger Little, traductor al inglés de *Pluies* en 1962, «[e]n fin de compte, ce qu'il faut rechercher c'est un vers qui résonne amplement; et le pentamètre anglais, juxtaposé à d'autres

Cabe añadir que Lezama utiliza varias veces (cuatro por lo menos) el término «*maestoso*» en su propia escritura, novelesca o crítica, para cifrar una revelación poética misteriosa. Así se plasma el reconocimiento de una empatía celebrante, esencial por rítmica. Se lee en el capítulo XII de *Paradiso*, en el cuento del crítico de música encerrado en una urna transparente, cuando revelan a su esposa que «en un maestuoso lentísimo» su esposo ya «está en el templo de la música, proclamando el triunfo de la sonoridad extratemporal». Las páginas de la novela se dedican entonces a girar en torno a la idea de «fluencia» en el «tiempo circular», donde el crítico «vuela ahora inmóvil, o: él ahora inmóvil vuela»⁷¹. Tal es, tiempo sin tiempo, el alcance de la *fluencia* del *maestoso* de Saint-John Perse, que descubre la intensidad del reconocimiento entre voces afines. Por lo demás, en «Confluencias», de julio de 1968, después de comentar la construcción de la «sobrenaturaleza» en *Paradiso*, igualada con un «mundo fuera del tiempo», Lezama convoca el recuerdo final de su novela, inventando nueva noche pitagórica estelar:

Es una sorpresa, la casa cegadora de luces, que el hombre *interpreta* espesando la saliva, en la conjugación de la circulación linfática con la sanguínea. Un *maestoso* y un *vivace* forman una nueva unidad que penetra como una pieza de ajedrez en lo invisible. [...] Una sorpresa en el curso de las estaciones. Lluvias, llluvias. [...]

Una extraña cercanía, inexplicable, que hace tangible la hondura del compromiso de la voz que *interpreta* (la cursiva es el texto de Lezama es mía) con su boca, con su cuerpo, las *Pluies* en su *maestoso*. Un *maestoso* que aparece en *Paradiso* cuando «en el mismo centro del vacío, ahí irrumpe la imagen de la sonoridad.»⁷² ¿No designa el ritual de las lluvias aquel mismo centro? Misteriosa hermandad, desde un «lentísimo y maestuoso». Movimiento semejante al de Dehuti-Necht, cuando comienza a caminar «con luz granizada las salas hipóstilas» egipcias, en «Las imágenes posibles», de 1948⁷⁴. Movimiento esencial de la voz lezamiana, próximo al «tempo lento [del *Sueño* de sor Juana] muy distante del *vivace* e *maestoso* de las *Soledades*» –referencia paradójica si el *maestoso* en realidad sigue apareciendo en aquel *tempo lento*, «como si remedase la lenta corriente de un río submergido.»⁷⁵ Por la dinámica soberana de tal ritmo, se califica el «reino de la percepción absoluta, de la percepción que no se resigna a llegar a concepto, ocupando un gozoso espacio musicado entre lo interjeccional y el sentido a priori.»⁷⁶

Lluvias se sitúa precisamente en aquel «gozoso espacio musicado», el espacio vertical de las lluvias, contagiado por la imagen ascensional de las raíces aéreas del «Banyan». Su paso expresa lo que es el «poema logrado» según Lezama: en su *decantación*, es el poema que ofrece «el constante rumor de su alegría». Un *elogio*, con tono propio. Aquí se insinúa una hermosa confesión poética: llevado del impulso, Lezama elige en su traducción la palabra «alegría» en vez de «elegía» –«Lavado, lavado en el corazón del hombre su gusto de cantilenas, de alegrías» (VII, 9 [123]). La elegía, negada por Perse, como forma demasiado rígida, desaparece *efectivamente*. La sustituye la escritura de un *nacimiento*, en una alegre «navidad sanguínea»⁷⁷. ¿Se dará en la *interpretación* un paso hacia la manifestación de la «inmensa voluntad sonriente» americana⁷⁸? Quizá. Dentro de Perse, late doblemente revivida la sombra de Claudel. Para Lezama, es central que para el poeta de las *Cinq grandes Odes*, el conocimiento sea un nacimiento. Y se produce un nacimiento cuando se aviva el «cuerpo de ceniza» de una época, «su árbol de llamas secas»⁷⁹. El «árbol Banyan de la lluvia» promete otro

pentamètres ou fractionné en mesures plus courtes donne l'équivalent de cette *ampleur*.» («Traduire Saint-John Perse», *Europe*, «Saint-John Perse», n°799-800, nov.-dic. 1995, p. 159. La cursiva es mía.)

⁷¹ *Id.*, *Paradiso*, 1966, ed. Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 2006, p. 580-583.

⁷² *Id.*, «Confluencias», *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 447.

⁷³ *Id.*, *Paradiso*, *op. cit.*, p. 583.

⁷⁴ *Id.*, «Las imágenes posibles», *Confluencias*, *op. cit.*, p. 305.

⁷⁵ *Id.*, «La curiosidad barroca», *Confluencias*, *op. cit.*, p. 238.

⁷⁶ *Id.*, «Conocimiento de salvación», *Analecta del reloj*, en *Confluencias*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁸ *Id.*, «Nacimiento de la expresión criolla», *Confluencias*, *op. cit.*, p. 269.

⁷⁹ *Id.*, «Loanza de Claudel», marzo de 1955, *Confluencias*, *op. cit.*, p. 40.

nacimiento: una resurrección en el verbo, expresada por Saint-John Perse en términos militares que prometen una revolución —«un levantarse de picas por las calles para los más jóvenes pueblos de la tierra» (III, 5 [119]).

Los pórticos lezamianos de las *Lluvias*

Desde su fe poética, Saint-John Perse ofrece en *Pluies* un ritual lustral gozoso, al que Lezama no podía sino adherirse, con el apetito de la «alegría que incorpora». Le añade la «embriaguez cenital del católico»⁸⁰, que tutea al Dios tratado de modo distante en la letanía del poema original, «Seigneur terrible de mon rire, gardez-moi de l'aveu, de l'accueil et du chant»:

Señor terrible de mi risa, guárdame de la confesión, de la acogida y del canto,
Señor terrible de mi risa, cómo ofenden los labios del aguacero,
Cuánto fraude consumido por nuestras altas migraciones.

En la noche clara del mediodía, adelantamos una proposición sobre la
Nueva esencia del ser... Oh humaredas que voláis sobre la piedra del atrio!
Y la lluvia tibia sobre nuestros techos hizo bien en apagar la lámpara en nuestras
[manos. (II, 4 [118])

Como todos los poemas de exilio, *Pluies* insiste a los elementos para que acompañen al poema con su fuerza vital. La plegaria viene reforzada por la invocación al «Señor terrible de mi risa»: así se elige entre la poesía vinculada a lo divino, y la poesía de los impostores, las falsas glorias honoríficas —como los académicos desenmascarados al final del poema, gracias a la general desmitificación por las fuerzas materiales⁸¹. Ademán receptor de la risa divina, ceguera con oído y luz interior, la traducción es adhesión del verbo al verbo, que por lo tanto *manifiesta* esta «proposición» sobre la «nueva esencia del ser». Fruto de una concurrencia visible e invisible, si bien el entusiasmo se guarda de la confesión, la energía de la escritura persiana en su fluencia —extensa frase sin cesura—, es altamente invasora, y así ha de contestarle la energía traductora. Al final del quinto movimiento, cuando se dice la victoria de las lluvias —«he aquí que la tierra exhala su alma de extranjera»—, en un movimiento de interiorización Lezama quita al versículo las comillas que lo mantienen apartado de la voz del celebrante (V, 7 [121]). Ya nació antes un misterio en el espejo llovido: cuando «el extranjero lee en nuestros muros las grandes noticias de Annona». Se impone una personalización extraña de las «affiches annonaires», que casi cifra un mito propio (III, 5 [119]). Va fluyendo, revelada por el afín compás de la otra voz, la «frescura que salta a las cimas del lenguaje» (VIII, 10 [124]), en «el bajo imperio de las espesuras» o más bien «en la punta de las lanzas» (*ibid.*), lugar de «le plus clair de mon bien». Lezama multiplica el singular y estalla el gozo en plural: «el más claro de mis bienes». Desde el principio, en realidad, empezó la soterrada labor de estratificación vocal, labor de desvío de la voz en la voz, subversiva desde sus «afloramiento[s]» (*ibid.*).

De hecho, desde la segunda sección, se levanta en el poema el «pórtico de mis frases» (II, 4 [118]). Pero el lector de *Lluvias* se pregunta quién levantó aquel pórtico, de quién es la voz del Poeta o del Extranjero. ¿Cómo no *leer al pie de la letra* la insistencia en el posesivo de primera persona de plural, en el quinto movimiento, en vez del elusivo «chercherons-nous mémoire?»: «¿En los más altos parajes buscaremos *nuestra* memoria?» (V, 6 [120]). Se manifiesta lo que luego se enuncia: «esos son bellos temas para elaborarlos de nuevo». Un entusiasmo lleva a la encarnación de la voz en el presente de su interpretación. Si el texto dice «Moi je portais l'éponge et le fiel aux blessures d'un vieil arbre chargé des chaînes de la terre» (momento posiblemente imantado por el recuerdo de la página de Claudel), se *transcribe*, a través de la lectura

⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁸¹ Mireille Sacotte, «Le rire de Saint-John Perse», *Europe*, «Saint-John Perse», *op. cit.*, p. 139.

posesiva: «Pero yo *llevo* la esponja y la hiel a las heridas de un viejo árbol cargado con las cadenas de la tierra» (VI, 7 [121]).

La voz que *muda* a la otra voz viaja «a los confines de muy bellas siembras» (7, 121), donde emerge de modo sorpresivo un «tú». Parece seguir vibrando el iniciático tuteo a la poesía en *Enemigo rumor* («Ah, que tú escapes», *PC*, 23): «Hacia qué bellos fuegos de pastos los hombres desvían *tus* pasos en la noche» (VI, 7 [121]). Al final de la sección anterior (IV, 6 [120]), otro cortocircuito gramatical interrumpe la invocación a las lluvias, mero eco frente a una segunda persona innombrable, un tú en que se concentra la poesía, *nueva lengua solicitada* por la cercanía divina:

En el puro velo rayado de una atracción divina, *nos dices*, oh lluvias, qué nueva lengua solicitaré para vosotras la gran unción del fuego verde.

Se hace sutilmente lezamiano el poema de las «altas lluvias galopando sobre la tierra» (III, 4 [118]), en la reverberación de su brillo, en la tierra de nueva *aventura sigilosa*. Apoderándose de la utilización persiana de la anáfora y de los ecos sonoros, difundidos a lo largo del elogio y de la litanía, Lezama da estructura secreta a su propia *disidencia*. Que no deja de ser muy persiana: la palabra de Saint-John Perse ya «[se adelantó] a las más altas disidencias», sabiendo que los caminos «nos traicionan» (IV, 5 [119]). Las máscaras caen poco a poco según avanza el ejército de las lluvias, revelando una tierra purificada: «La arcilla viuda bajo el agua virgen, la tierra lavada de los pasos de los hombres insomnes» (I, 3 [117]). Desde su escucha cubana, Lezama oye, porque la sabe, la tierra revelada por las lluvias del cosmos y las palabras del poema: «el reverso del sueño sobre la tierra».

A lo largo de su poema, en las segunda, tercera, octava y novena secciones, Saint-John Perse esparce las palabras «entrée» (II, 4 [118]), «seuil» (III, 5 [119]), «porches» (VIII, 10 [124]) y de nuevo «seuil» (IX, 10 [124]), cuando se designa el límite final del poema que ya existe y se desvanece –se evapora, diría Lezama–, frente a la naturaleza ya revelada. ¿Qué palabras elige entonces Lezama? Sólo una, la palabra «pórtico», cuatro veces repetida. Así se estructura de modo propio la traducción, poema tendido desde «el pórtico de mis frases» (II, 4 [118]). Luego cobra valor sagrado, desde «el pórtico de las cámaras de ablución» (III, 5 [119]). A continuación, cuando, en la parte octava, «el árbol Banyan de la lluvia pierde su asiento sobre la ciudad», se levanta en contrapunto el puro sueño, magnificado por la alta palabra persiana, «Este es el esplendor de los pórticos de cinabrio» (VIII, 10 [124]). Se prolonga hasta el expansivo colofón que, nombrando «el árido pórtico del poema», designa desde la contradicción «los más altos lugares» (IX, 10 [124]). Cuatro veces, gira la misma palabra, desde el hechizo que sacraliza la misma liturgia persiana. ¿En qué escucha más fielmente infiel soñar? Y eso que Lezama se vale por otra parte de las precisiones más refinadas y diversificadas. Pienso, por ejemplo, en la elección de la palabra «foete», americanismo que no suele emplear en sus poemas, cuyo empleo dos veces repetido americaniza el nuevo tejido. Pues en «Tápiz del ciego», título de un poema del libro *Aventuras sigilosas*, de 1945, utiliza la palabra «látigo» (*PC*, 111).

¿Fuera posible un extraño espejismo, que desde la misma obra del poeta sería presagio de su escritura traductora posterior? ¿Dónde estará el reverso, y de qué es reverso? Responde la voz perturbadora de *Aventuras sigilosas*: «Oscuro laberinto derretido» (*PC*, 110), cuando en «Tapiz del ciego»

[c]omo ebrios que han llegado a una isla desierta,
la lluvia rodea la mirada.

¿Dónde está el «[r]everso de la puerta»? ¿en el poema (pero poema ¿de quién?), en la traducción, en el mismo sueño del poema persiano, que sigue soñando con el banyan claudeliano?

Su ceguera lasciva
le pervierte el nuevo cuerpo de hermosura
en el que su mirada caída se encuentra fugitiva. (*PC*, 111)

Y así es como se construye la arquitectura del reverso, el templo de las otras lluvias. Tales elecciones nos dicen que el poema traducido es el reverso del poema matriz: «bodas de coral», donde las texturas ajenas se cruzan, batallan y se encuentran. El «nuevo cuerpo de hermosura» es fruto del avance sigiloso, inmerso en la «cuenca del coral y el fuego» del *tapiz del ciego*, – donde todo se da «entre los signos y los presagios»:

La embriaguez del ciego es dulce y paciente,
se saca de su hondura y toca a un amigo que tiembla. (112)

«Tapiz del ciego» es algo anterior a la traducción. Pero ofrece su enigma al lector de *Lluvias* –no busco explicación, sigo redes que teje el *simpathos*. Metáfora tras metáfora, se deslizan imágenes bajo las imágenes: «construido de flujo escamoso, / el vino tinto raspa el ave lira» –vino de color promonitorio, por cierto, de la tinta de *La fijeza*, de 1949, donde todo va a escribirse a partir de los motivos de «Los ojos del río tinto» (*PC*, 131-138), anterior a «Variaciones del árbol» (*PC*, 141). Asombra comprobar que la primera parte del mismo poema, «Tapiz del ciego», se acaba con la imagen de «los ojos de la cola del pavo real que se irisa»: precisamente la imagen, semejante e invertida, que cierra –pero ¿desde qué reverso?– como irónica despedida persiana a los académicos, el poema de las *Lluvias*:

[...] en el árido pórtico del poema, donde espanta mi risa los verdes pavos reales de la gloria. (IX, 10 [124])

Apunto entonces, desde la sorpresa, la exacta traducción técnica en *Lluvias* de «marnes» por «magras» (...), ese carbón con pocas materias volátiles, que expresan el peso volado de la lectura:

Después de la ebriedad queda ciego,
altivo milagro le concede
la cuenca del coral y el fuego.
Y cuando pinchada la mirada excede
la nueva luz en danza de sosiego
se nutre de otra luz de espejo a la que cede. (*PC*, 111)

El oído de Lezama oye el reverso de las «Pluies»: camina por dentro de versículos que se derraman con lentitud o *maestoso* al lavar la tierra, recomponiendo un orden puro, desde «lo más secreto de los cuartos» (VI, 7 [121]). En el movimiento de ascensión purificadora, manda el camino que dibujan las raíces aéreas del «Banyan» claudeliano. En vez de «vos lances», la irrupción de un plural en primera persona incluye en la traducción una comunidad: «en la punta de *nuestras* lanzas el más claro de mis bienes!» (IX, 10 [124]) El ritual de purificación revela al final de la tercera parte el orden del mundo revisitado, purificado, por la energía disolutiva de las lluvias. Luego el mundo del poema participa del principio de la fuerza del elemento, y a su vez la traducción purifica el idioma ritualizándolo:

Que venga la claridad, ah!, que nos abandona!... Y reconduciremos a las puertas de la Ciudad,
Las grandes lluvias en marcha bajo el Abril, las altas lluvias en marcha bajo el foete como una Orden de Flagelantes. (VIII, 9 [123])

Desde el pórtico de la cuarta parte, cuando en el espacio del poema se leen «confesiones hechas en nuestras puertas...», la escucha interna lezamiana pluraliza el singular sobrio de Perse: «Tue-moi, bonheur! / Matadme, dichas!» al celebrar, poética origenista si las hay, una lengua poéticamente nueva²:

² Gema Areta llama la atención en el papel esencial de la fundación de revistas por Lezama: «uno de los caminos elegidos por Lezama para ayudar a la interpretación porvenirista de su país, su manera de salvar la situación cubana con un nuevo estilo en la interpretación del *hic et nunc*.» («Avisos y cautelas»,

Una lengua nueva por todas partes ofrecida! Una frescura de aliento por el mundo,
Como el soplo mismo del espíritu, como la misma cosa proferida;

Aun el ser, su esencia; aun la fuente, su nacimiento:
Ah toda la efusión del dios salobre sobre nuestros rostros [...] (IV, 5 [119])

La lenta difusión del sueño lezamiano se lee desde la reescritura de la pregunta central, «Que hantiez-vous si loin, qu'il faille encore qu'on en rêve à en perdre le vivre?». Añade la otra voz: «¿Qué visitáis tan lejos, que es necesario que soñemos y en soñar perdamos la vida y *aun soñemos?*» (IV, 6 [120]) Por otra parte, en la mitad del camino de las lluvias lezamianas, se inscribe un futuro que derrota todos los pasados, hacia el porvenir del «pueblo mudo [que] se levanta en mis frases en los grandes márgenes del poema». Ya no «vous nous direz ô Pluies! quelle langue nouvelle *sollicitait* pour vous la grande onciale de feu vert» sino «qué nueva lengua *solicitará* para vosotras la gran unción del fuego verde.» (*ibid.*) Asimismo, voz en la voz, «[l]'amorce divine» se hace «atracción divina» (*ibid.*), desaparecen las «fourches» del árbol viejo, que dividen, y en su lugar fulgen sus «prolongaciones» en el espacio del hechizo (V, 6 [120]). El mismo poema convoca el riesgo: «Dulzura del ágave, del aloe, insípida la estación del hombre sin error!» (*ibid.*) Si a Lezama no le gustaba en Mallarmé la «gota» de «color frambuesa» que destila la vida –sino sólo el «hombre absorto» ante «la provocación de las palabras»⁸³–, cómo no iba a participar intensamente en la celebración gozosa de la purificación cósmica de la historia humana, en las «danzas alegres»⁸⁴ del ritmo, cuando

[...] un perfume de termes y de frambuesas blancas hace surgir de los mimbres a los
[Príncipes valetudinarios:
Yo tenía, yo tenía ese gusto de vivir entre los hombres y he ahí que la tierra exhala su
[alma de extranjera. (V, 7 [121])

A lo largo del *elogio* lustral, que lleva al alba del mundo, Lezama no escribe nunca «Lluvias» con mayúscula, como hace Perse. Al «árbol Banyan», fruto de la lejanía y de la cultura, se opone en la versión de Lezama la inmediata presencia, entonces plenamente *americana*, de una energía elemental. Las «Pluies» de Perse llevan a la revelación, sin reducirse a ella, se acercan a lo real, tienden a confundirse con él. Pero son las «Pluies» del *exilio*, pantalla transparente que reúne América del presente, Antillas de la infancia, y lejanas tierras del viaje y del sueño. Las «lluvias» sin mayúscula de Lezama revivifican un «paisaje ansioso de expresión», reivindicado años después en las cinco conferencias que abren *La expresión americana*, en 1957, desde «Mitos y cansancio clásico»: «Hay allí una observación, que no creo haber visto subrayada, que es necesario crear en el americano necesidades que levanten sus actividades de gozosa creación.»⁸⁵ Así la celebración del «señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje»⁸⁶, hasta las «Sumas críticas del americano», bajo el signo de la revelación del paisaje, definido como «diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre», fruto de la coincidencia con la «posibilidad de cultura»:

En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir
posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si

Verbum, *op. cit.*, p. 10.). Más adelante, *La expresión americana* funda un domino tanto «verbal» como «terrenal», según aquellos dos ejes de «Nacimiento de la expresión criolla», pero también de las otras cuatro conferencias de 1957 (*Confluencias*, *op. cit.*, p. 211-293). En aquella perspectiva altamente creadora leo la traducción de Lezama, que es interpretación dentro de su propio Sistema, en la *impulsión alegre hacia lo desconocido* –si «[l]o desconocido es casi nuestra única tradición». (*La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 33.)

⁸³ Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁴ José Lezama Lima, «Sumas críticas de lo americano», *Confluencias*, *op. cit.*, p. 283.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁶ *Ibid.*, «El romanticismo y el hecho americano», p. 252.

el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera en el sueño.⁸⁷

Traducir las «Pluies» haciéndolas «lluvias», pero cruzándolas con un «árbol Banyan» tan cultural como transcendental, también es *suma*, oblicuamente orientada hacia una poética directamente vivida. Es la instauración de una «circulación en el paisaje»⁸⁸, y el paisaje es el fruto de una *interpretación* en un *diálogo*, estas palabras son decisivas. Las lluvias se incluyen en el movimiento del *simpathos* del «espacio gnóstico»: un espacio interpretativo, incluyente y abierto, atento y deseoso de «fecundación vegetativa» desde sus propios dones, bajo el signo de «una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora»⁸⁹.

He aquí un cruce revelador: por una parte, se añade una mayúscula que magnifica la Creación poniendo al «árbol Banyan» fuera de todo paisaje natural y americanamente posible. Por otra, las «lluvias» son más cercanas que las «Pluies», que la mayúscula alegoriza sacralizándolas. Las «lluvias» son la expresión de la naturaleza americana viva. «El árbol Banyan de las lluvias» ya sintetiza un paisaje, entendido como cultura y naturaleza al mismo tiempo.

Así es como un «sujeto metafórico»⁹⁰ camina por el reverso del ceremonial de las «Pluies». Extranjero que tra-duce, desde su distancia las revela en otro espacio, las manifiesta como integración de una nueva visión. La traducción es entonces el movimiento que permite *extraer* desde los datos de cultura presencias naturales, en una «rotación», según palabra de Lezama, que es «nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también»: la obra de quien designa como «sujeto metafórico». Dotado de «fuerza revulsiva», su acción consiste en poner una obra en marcha, sea lo que sea, estableciendo relación entre obras distintas: «el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión». ¿«Fuerza revulsiva», el sujeto traductor?

Éste es el alcance de la (re)escritura de las lluvias en la revista *Orígenes*: un escalón más, en la construcción del «centro de incorporaciones» que ha de ser la recepción americana, «centro de gravitación» que refracta y comienza al mismo tiempo. Tal es la definición del «simpathos de ese espacio gnóstico», en tensión hacia la *interpretación*:

El simpathos de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza.⁹¹

Lo que caracteriza según Lezama el espacio americano es la espera de «fecundación vegetativa». Aquel «árbol Banyan», ¿no va a ser un punto de partida hacia la cadena de los «árboles historiados» que la nueva tradición, hecha de reencuentros e inicos, sabe *asimilar*? Los términos de su escritura crítica posterior hacen ver en *Lluvias* una tarea anunciadora de lo que se ha de manifestar en la *Expresión americana*: el nuevo reverso de tanta «fecundación vegetativa», acogida por la lectura porosa del *simpathos*⁹².

Pues el sujeto traductor es sujeto vivo, ya no «atteint» sino más físicamente «herido» —«Dejad que ese hombre *herido* por esa soledad [...]» (VI, 7 [121])—, se adentra en la espesura de su espejo, alcanzado por el súbito. Cuando se oyen «*tus* pasos en la noche», el lector sabe que escucha el hechizo de lo oblicuo («Hacia qué bellos fuegos de pastos los hombres desvían tus pasos en la noche» VI, 7 [121]). Es cuando el poema se hace poema desde dentro, en la interiorización plamada «en lo más secreto de los cuartos, puros oficios que nos llevan a pensar en el tacto de los insectos...», cuando

⁸⁷ *Ibid.*, «Sumas críticas del americano», p. 284.

⁸⁸ *Ibid.*, «Nacimiento de la expresión criolla», p. 270. A continuación, «Sumas críticas...», p. 292 y p. 284.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 293.

⁹⁰ Ver para todas las citas *ibid.*, «Mito y cansancio clásico», p. 215, sobre la emergencia del «sujeto metafórico», en su fuerza de desplazamiento, claramente designada como una energía de desvío altamente creador.

⁹¹ *Ibid.*, «Sumas críticas de americano», p. 291.

⁹² *Ibid.*, p. 283, 291.

no está lejos la evaporación lezamiana, que *reconduce* las «grandes lluvias» hacia una revelación: tras la alusión –que siempre elude– a un secreto:

Que venga la claridad, ah!, que nos abandona!... Y reconduciremos a las puertas de la ciudad,
Las grandes lluvias en marcha bajo el Abril, las altas lluvias en marcha bajo el foete como una Orden de flagelantes. (VIII, 9 [123])

La parte final del poema entrega una naturaleza redimida, hecha paisaje, inseparable del paso por «los más altos lugares» del lenguaje, la realización por el *simpathos* de la «fecundación vegetativa», obra conjunta de las «Pluies» y de las «lluvias», en su labor de revelación:

Es la tierra más fresca en el corazón de los helechos, el afloramiento de los grandes [fósiles con magras chorreantes.

[...]

Es la frescura que salta a las cimas del lenguaje, la espuma todavía en los labios del [poema (VIII, 10 [124]).

El procesional revivido, al anunciar las «sumas críticas» posteriores, expresa ya la reivindicación de la fundación de un «dominio verbal y terrenal»⁹³: es la exaltación que se encamina hacia un cuerpo, con la energía que Lezama encuentra en Whitman, por ejemplo, cuyas exaltaciones liberadas del historicismo llevan a «encontrar un cuerpo donde él esté insertado» –y aquí está, de modo distinto pero cercano, el «procesional» de Paul Claudel⁹⁴.

La traducción realiza lo que teoriza luego Lezama en su «poética de América», según palabras de Remedios Mataix⁹⁵, o sea la captación de una cultura que «se concibe también como “texto”, como tejido de incorporaciones “invencionadas” de nuevo.» Se cifra en *ese* barroco

la especificidad de lo americano, pero entendiendo ese barroco, precisamente, como «capacidad incorporativa» (apertura a las influencias) y «alquimia trasmutadora» (reconstrucción, relectura, digestión de lo recibido). [...] Un barroco, en definitiva, como el de su propio Sistema Poético, que conforma la identidad como íntima fusión de signo poético, una identidad americana como «súbito» de innumerables materiales superpuestos.

Sin dejar de añadir que en el *otro llano* revelado por la cortina transparente de las lluvias, en el poema respirado de nuevo, se levanta, más aún que una síntesis propia, una suma misteriosa que da su unidad al conjunto –su equilibrio inefable.

Una «machedumbre de Perseos enlunados»

El espacio de las *Pluies*, vividas desde el *exil* persiano, en su extraordinario ímpetu, purifica la historia, desde y hacia la revelación de una imagen cósmicamente actuante. Desde el umbral del poema, las lluvias son transfiguradas por la otra imagen imposible en la naturaleza americana, naturalmente *ajena*, la del otro «banyan», claudeliano, que la escritura –por decirlo en términos lezamianos– en su *potens* reúne y hace posible. Traducir tanta espesura es absorberla, desde la fuerza que despierta la «vivencia oblicua», invitación al diálogo en el «apetito de la alegría que incorpora»⁹⁶.

⁹³ *Ibid.*, «Nacimiento de la expresión criolla», p. 273.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁹⁵ Remedios Mataix, *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José lezama Lima*, pról. José Carlos Rovira, Universidad de Alicante, Editorial Universidad de Santiago, Cuadernos de «América sin nombre», 2000, p. 25, y p. 25-26 para la cita siguiente.

⁹⁶ José Lezama Lima, «Loanza de Claudel», *Tratados en La Habana, Confluencias, op. cit.*, p. 42.

Lluvias es el espacio donde tiene lugar este diálogo entre respiraciones. Un lugar de límites, *entre* el lugar de la voz extrañamente extranjera del origen, en sí plural e inasible en su exilio, y el otro lugar origenista, también fuera de las leyes y del tiempo⁹⁷, que en su alegría imantada por lo desconocido, funda un espacio gnóstico.

Desde la alegría de la confluencia fértil, se dan a luz «lluvias» en las «Pluies». El traductor «domina su paisaje y regala otra solución». Desde el «turbión del espíritu», se vive constantemente una reactivación «por nuestras selvas». Es la *interpretación* de su paisaje por la otra voz, la incorporación de la naturaleza *purificada* por el ritual de la liturgia persiana:

La arcilla viuda bajo el agua virgen, la tierra lavada de los pasos de los hombres
[insomnes,
Y, aspirada más cerca como un vino ¿no es cierto que provoca la pérdida de la
memoria? (I, 3 [117])

Piedra tras piedra, desde sus «cifras» y «enigmas», que son «arcos» propios, se construye el edificio de mil «pórticos» de un templo *sigilosamente* lezamiano, donde rige la gnosis, respuesta cifrada a un paisaje «ansioso de expresión»⁹⁸, tan alimentado por la visión de la otra naturaleza como por la cultura⁹⁹. La voz origenista entrega su procesional, en una expansión musical cuyas infidelidades son el imán hacia la propia «fecundación vegetativa». Como lo dice Lezama de modo enigmático, en un recoveco de *La expresión americana*: «[L]uzco y traduzco»¹⁰⁰. Este es el misterio: ninguna confesión acerca de aquella traducción, que más que ninguna otra llega a *incorporarlo todo* a su manera, por el paso en el «horno trasmutativo de la asimilación»¹⁰¹. Respecto al conjunto de la obra lezamiana, no son «fragmentos dañados» los nueve momentos de *Lluvias* sino *ópera integrada*, que hubiera podido firmar asimismo

celui qu'enchaîne, sur les cartes, la course close des cyclones; pour qui s'éclaircit, aux nuits d'hiver, les grandes pistes sidérales; ou qui démêle en songe bien d'autres lois de transhulance et de dérivation; celui qui enquête, à bout de sonde, l'argile rouge des grands fonds pour modeler la face de son rêve [...] ¹⁰².

José Ángel Valente decía que el pulpo podría ser el animal heráldico de Lezama, el símbolo de aquel «cóncavo saber total de Lezama mismo», y es cierto que una mera traducción suya nos hace oír de modo muy extraño, impalpable, aún más allá de sus huellas visibles, un movimiento giratorio propio, la emanación de aquel «invisible rumor» que le persiguió, inasible y presente a lo largo de su vida. El «extraño silbo» que, en palabras de Cintio Vitier, «en medio o detrás de las voces se detiene y nos detiene». Un «extraño silbo» se propaga por el poema, en seguida restituido al misterio

⁹⁷ Claude Murciaux explica que la vocación de Saint-John Perse consiste ante todo en un «ejercicio espiritual». Es el fruto de un exotismo que no es una isla en el espacio, ni una isla en el tiempo: es un «périple intérieur», cuyos precursores son Nerval o Flaubert, capaces de revivir con los ojos cerrados una edad de la humanidad, y provocar un espectáculo *fabuloso* (*Saint-John Perse, op. cit.*, p. 78.) La invención de las eras por Lezama viene de la misma capacidad de evocación fuera de las leyes y del tiempo, fuera de las referencias históricas o geográficas, fuera de toda incidencia personal directa, sin por eso quitarles su alto peso vivo.

⁹⁸ José Lezama Lima, «Mitos y cansancio clásico», *Confluencias, op. cit.*, p. 226.

⁹⁹ *Ibid.*, «Sumas críticas del americano», p. 284, 286, 291.

¹⁰⁰ Entre «mezclas de alegre rebelión para encontrar el buen refrán», Lezama esconde la «más sibilina» punta de refrán: «[L]uzco y traduzco» (*ibid.*, «El romanticismo y el hecho americano», p. 251). En su traducción de *La expresión americana* (*L'expression américaine*, pref. y trad. Maria Poumier, notas Irelmar Chiampí y Maria Poumier, París, L'Harmattan, 2001), Maria Poumier elige las tres palabras de Lezama como punto de partida del prefacio: «On pourrait à son tour le traduire aussi en ces termes: je brille par ce que je transmets d'ailleurs.» (p. 5.) Palabras que abren asimismo el espacio de reflexión sobre la tarea lezamiana del traductor poético, que vive la amenaza de la pérdida de la semanticidad, pero siempre vuelve a encontrar a la otra voz en su avance rítmico hacia lo desconocido: una *restitución* por el oído.

¹⁰¹ *Ibid.*, «La curiosidad barroca», p. 235.

¹⁰² Saint-John Perse, *Œuvres complètes, Exil, op. cit.*, p. 132-133.

y restituyéndolo¹⁰³. Es la experiencia de la «sustancia devoradora», que también es «desafío de la sustancia inapresable»: al fin y al cabo la identidad imposible de la traducción, en su *avidez profunda*, infinita. Desde su orilla Lezama se reúne con quien dijo «J'habiterai mon nom», desde semejante pasar «bordeando su vivir», desde el centro vacío del poema –y por este vacío, quizá, no llegaba a gustarle del todo a Philippe Jaccottet la poesía de Perse¹⁰⁴–, del que es el reverso la abundancia del procesional: una «avidez regia» encamina la voz hacia un absoluto. En ambos procesionales se oye una respuesta a lo que para Cintio Vitier es fundacional en Lezama: un «reto sagrado a una realidad absoluta»¹⁰⁵. Por eso la traducción de Lezama reverbera su poética. Sólo un ceremonial puede dialogar con el ceremonial persiano. Sólo una palabra habitada por aquella especie de «señorial cortesanía trascendente, donde la creación adquiere la distancia trasmutadora de un ceremonial»¹⁰⁶. La voz doble y sus reversos inasibles llenan «la très haute terre verbale», «l'immense continent basaltique», según palabras de Claude Esteban sobre Saint-John Perse¹⁰⁷. Se convoca el mundo en su morada, que brota del mismo movimiento lancinante de la repetición persiana: «lugar de piedra para los fuertes», «sitio de piedra de los fuertes» (VII, 8 [122]):

Y vosotras nos restituís, oh lluvias!, a nuestra instancia humana, con este gusto de arcilla bajo nuestras máscaras. (V, 6 [120])

En los hilos de las *Lluvias* se enredan «una muchedumbre de Perseos enlunados» (PC, 32). Despiertan el recuerdo del «secreto mantenido / en secreta opulencia», desde «Figuras del sueño» (PC, 37), hasta «Queda de ceniza», donde una «cámara de espejos murmurantes» (PC, 42) espera el diálogo, desde los cuartos escondidos en el centro de las *Lluvias*. No es «[a]islada Ópera» la escritura de aquel ceremonial –sino «presagio que toca y persigue» (PC, 77) con sus *transformaciones*:

Quien quiera saber las transformaciones de la lluvia en marcha por el tierra que venga a [vivir sobre mi techo, entre los signos y los presagios. (VIII, 9 [123])

Último fruto del inmerso diálogo –diálogo «secretamente ávido»¹⁰⁸–, en 1960 se publica de nuevo la traducción, con el prólogo titulado «Saint-John Perse: historiador de las lluvias», donde se enredan todos los hilos de las *Lluvias*¹⁰⁹. ¿Quién será el nombre de

¹⁰³ José Ángel Valente, «El pulpo, la araña y la imagen», José Lezama Lima, *Juego de decapitaciones*, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 7. Recuerdo aquí en su conjunto el deslumbrante artículo de Cintio Vitier, «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op. cit., p. 75 para la cita. Para las siguientes, p. 73 y 74.

¹⁰⁴ Sobre la «voix seigneuriale» de Saint-John Perse, Philippe Jaccottet, «Trop de beauté?», *L'entretien des muses*, París, Gallimard, 1968, p. 33-37. Pienso por ejemplo en el versículo entrañadamente lezamiano «J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables.» (*Exil, Œuvres complètes*, op. cit., p. 124.)

¹⁰⁵ Cintio Vitier, art. cit., p. 75.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 75.

¹⁰⁷ Claude Esteban, «La présence et l'exil», *Critique de la raison poétique*, París, Flammarion, 1987, p. 85.

¹⁰⁸ La expresión es de Cintio Vitier (art. cit., p. 85) y nos entrega la clave de la lógica del poeta-traductor Lezama.

¹⁰⁹ El cuaderno *Lluvias*, de Saint-John Perse, tiene la siguiente ficha editorial: Perse, Saint-John, *Lluvias*, La Habana, Ediciones La Tertulia, Colección Centro, 1960, 34 p. En la página 6 se lee: «Título del original francés "PLUIES". Publicado en la revista *Lettres Françaises*, Buenos Aires, 1º de octubre de 1945. Apareció publicado primero en español en el Num. 9, año III de la revista *Orígenes* en 1946, traducido por José Lezama Lima.» Ya subrayé la extraña no coincidencia con la fecha inserta en la bibliografía de la *Pléiade*, octubre de 1943. En la página 7 comienza el prólogo de José Lezama Lima: «Saint-John Perse historiador de las lluvias» [sic], hasta la página 13. El poema comienza en la versión de Lezama en página 15 y termina en página 32. El colofón en página 33 dice: «LLUVIAS. Cuarto cuaderno de la colección "Centro" se terminó de imprimir en La Habana en la Imprenta Arroyo de la calle Fraternidad Núm. 556 el martes 24 de enero de mil novecientos sesenta y uno. La edición, que estuvo a cargo de Reinaldo Gómez Ballina, consta de cuatrocientos ejemplares numerados, y de otros diez, fuera de comercio marcados de A a J. que llevan un dibujo original.» Debo aquellos datos al investigador cubano Virgilio López Lemus, y se los agradezco. Añade que no se dice en el libro, pero se sabe, que la cubierta es un dibujo del poeta y pintor Fayad Jamás, inspirador de esta Colección. Y señala otra rareza –aunque no lo sea tanto quizá, en un tiempo sin tiempo–, el copy de 1960 del principio entra en contradicción con el colofón que declara 1961. Por otra parte, en el CDRom que ofrece lista de la

aquel historiador, Saint-John Perse o Lezama? Lezama acaba de escribir sus páginas sobre «La imagen histórica», en septiembre de 1959, para *La cantidad hechizada*¹¹⁰. Después de *La expresión americana*, sigue siendo central la importancia que confiere al «espacio gnóstico», fundado en la interpretación y la iluminación recíproca:

La claridad de un hecho puede ser la claridad de otro, cuya semejanza no es equivalente, que premanecía a oscuras, pero la iluminación o sentido adquirido por el primer hecho, al crearse otra realidad, sirve de iluminación o sentido al otro hecho, no semejante. (404)

La alabanza a la «hospitalidad suntuosa» de Abraham ¿no pudiera aplicarse al espacio traducido? Unas líneas después, leemos que el hombre es «un seguir un hilo, que no se sabe cuándo se rompe» (404). Se recuerda entonces el juego griego que consistía en enlazar versos como hilos de vida:

Existe una causalidad en lo no visible, no figurable, que aparecía como un juego entre los griegos. El hilo de un verso, dicho por alguien, continuado por otro verso o sentencia similar, nombre de hazañas de fundación de ciudades, que tenían la gracia de su ringlera o la igualdad de las sílabas finales. (405)

De tales pasos imantados, se desprende un *hechizo*. Al «seguir el hilo», poema tras poema, se dibuja el «reverso del sueño en la tierra», e invisible se esboza el recuerdo del Hércules claudeliano, redivivo:

La lluvia, en el poema de Saint-John Perse, para contemplarlo pronto en sus dominios, estrella de mar, medusa en el oído, acordeón líquido, poema, la lluvia es la prueba acompañante de los reinos. Parece como si cada suerte de imantación tuviese, no sólo la comprobación de las lluvias, sino como si fuesen a engendrar una descendencia titánica.¹¹¹

Hilando entre lo visible y lo invisible, ya se narra en el texto de 1959 una rara leyenda, según la cual bastaría con que llegara «un extranjero con [el] habla de los dioses» para que recibiera la visita de los treinta mil dioses de la ciudad donde se habla la lengua de los dioses. Un contagio deslumbrante, posible en el espacio de la palabra de poesía. El texto se desarrolla en torno a una fascinación por los gigantes mitológicos: «[F]orman la imagen del hombre transfigurado, alcanzado por otra especie, rompiendo las murallas del ser»¹¹². En aquellos recuerdos mitológicos ¿se esconderá un imán secreto, que reactiva oblicuamente el complejo entramado inicial de *Lluvias*, impulsado por el gigante «árbol Banyan»¹¹³? La ascensión por el espacio de las lluvias conlleva de hecho una *transfiguración*. Mediante la escritura traductora, al sumirse en el verbo (misterio claudeliano), el yo poético vive la ruptura de las murallas del ser –si la experiencia traductora del poeta lo hace sujeto, por una experiencia de escritura vivida desde el arrojamiento que lo arriesga todo¹¹⁴.

No nos sorprende que el árbol Banyan esté en el centro del prólogo «Saint-John Perse: historiador de las lluvias». Se hace definitivamente lezamiano, *expresión* de la más perfecta fusión entre naturaleza y cultura, eco del «galpón» del Señor barroco:

biblioteca de Lezama, se señala que él poesía dos cuadernos de *Lluvias*, y de la cubierta se copian dos versiones algo distintas: Saint-John Perse, *Lluvias*, Ediciones Tertulia, col. Centro, 1960, y en el otro cuaderno se copia 1961. En el segundo, aparece Alexis Saint Leger Leger como «autoridad», y «Saint-John Perse» como autor del «texto». En el primer cuaderno, se repite las dos veces «Saint-John Perse». Me extraña, me admira más bien, la elección dual para el segundo cuaderno, que refleja una honda empatía con la conciencia del nacer desde y en la escritura.

¹¹⁰ José Lezama Lima, «La imagen histórica», *Confluencias*, op. cit., p. 406.

¹¹¹ *Id.*, «Saint-John Perse: historiador de las lluvias», *La cantidad hechizada*, op. cit., p. 409.

¹¹² *Id.*, «La imagen histórica», *Confluencias*, op. cit., p. 405.

¹¹³ *Ibid.*, p. 406.

¹¹⁴ Por cierto sé cuánto debo al respecto a todas las inolvidables reflexiones de Henri Meschonnic.

Percibimos que el árbol Banyan es el centro del salón encerado de la naturaleza, una varilla de aguilibrista japonés, con la que se toca el cielo, se asciende en el sueño y se desciende al oír el crecimiento de las raíces en el mundo sumergido.¹¹⁵

El texto modula las implicaciones lezamianas del verso fundamental de *Lluvias*, «he aquí el reverso del sueño sobre la tierra», que aparece ya como plenamente *devorado*, sin comillas, como si fuera –y de verdad pudiera serlo– verso directamente lezamiano¹¹⁶. Se ofrece entonces una intensa poética, que desemboca en la poesía como «configuración del azar concurrente.»¹¹⁷ Tal es la ley lezamiana de la creación, la de la *voracidad del sentido*, «raíz pivotante»¹¹⁸ que precipita la reescritura de las «alianzas de la lluvia» persiana hacia «el nuevo sacramento del árbol». Sacramento ya realizado en el umbral de *Lluvias*, desde la invención del Banyan *entrecruzado* con las lluvias, «[v]iviente fatalidad que ya oye» (PC, 417), en camino hacia una nueva vivencia, en un mundo en que se hace «cada hoja una catedral de estancias»¹¹⁹. En 1960, ya vive *Dador*. ¿Será el «árbol Banyan» un «[r]ecuerdo de lo semejante» (PC, 406-417), un presagio del sicomoro lezamiano, puente entre lo visible y lo invisible, cuya siembra se ha de repetir a diario, puesto que cada día, hay que llevar los caballos a abreviar «al otro lado de la cascada»¹²⁰?

En *La cantidad hechizada*, «Saint-John Perse: historiador de las lluvias» se fecha en enero de 1961. El texto de Paz sobre Saint-John Perse, «Un himno moderno», es de mayo de 1961. Paz, tan amigo de Lezama, celebra también al «cronista de las lluvias, [a]l historiador de las nieves»¹²¹. A partir del cruce entre títulos, se dice en realidad otra búsqueda, más abstracta, acerca de la modernidad de la escritura persiana. Se funda en una palabra que exalta «al acto original», «palabra de la energía creadora». Paz alaba una palabra que busca la totalidad del Ser, –«El bien y el mal, el lado opaco y el luminoso no son entidades separadas sino el reverso y el anverso del Ser que es siempre *lo mismo* –aunque nunca sea el mismo.»¹²² Cuán distintos desde la cercanía ambos enfoques, el de Paz, el de Lezama. Más que en una reunión, es en lo que *escapa*, en la cara enigmática de toda realidad, donde Lezama centra su indagación propia. Su «justicia metafórica» (PC, 415) no pretende resolver la «discordia» que es la poesía, como lo establece definitivamente el poema «Discordias» de *Fragmentos a su imán* (PC, 459-460). Su palabra sondea, desde la inestabilidad de las cadenas metafóricas, «el eterno reverso enigmático, tanto de lo oscuro o lejano como de lo claro o cercano.»¹²³ Todo se invierte, desde la fundadora «espera de la ausencia» (PC, 510-511). «El

¹¹⁵ José Lezama Lima, «Saint-John Perse: historiador de las lluvias», *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 409.

¹¹⁶ No puedo detenerme aquí en la mirada persiana entre historia y naturaleza, hacia un paisaje interpretado de modo tan cercano y tan distinto por Perse y Lezama. Ya escribió acerca de ello Enrique Saíenz, «Saint-John Perse o de la plenitud», publicado originalmente en *Diálogos con la poesía*, Ediciones Unión, La Habana, 2003, p. 7-18. (Internet: 15 de Octubre del 2007, Estudios del Caribe, Acercamiento al Premio Nobel de Literatura Saint-John Perse, a propósito del encuentro Guadalupe: palabras y resonancias coordinado por el Centro de Estudios del Caribe, de la Casa de las Américas, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3884>). Cito en particular: «La conjunción del ser histórico y la naturaleza está en el centro de toda la obra poética de Perse. La imagen del hombre que surge de esas páginas es, ciertamente, la de quien batalla tenazmente contra los signos indescifrables de la realidad, ser en agonía frente al día y frente a la noche, en ruta hacia la tierra distante y siempre interrogándose y haciéndose su propia vida. *Exil* (en sus tres partes: «Exil», «Pluies» y «Neiges»), *Anabase* y *Chronique* poseen, en el sentido de esa integración ontológica, una densidad conceptual mayor que la que hallamos en los restantes libros, sobre todo por la sobreabundancia con la que queda caracterizado el incesante diálogo entre el ser histórico y el entorno natural.»

¹¹⁷ José Lezama Lima, «Saint-John Perse: historiador de las lluvias», *La cantidad hechizada*, *op. cit.*, p. 411.

¹¹⁸ *Id.*, en Félix Guerra, *Para leer debajo de un sicomoro*, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹²¹ Octavio Paz, «Un himno moderno», *op. cit.*, p. 62.

¹²² *Id.*, p. 63.

¹²³ Pienso en «Discordias», de *Fragmentos a su imán*, sin duda una poética esencial, y no sólo en la órbita de Lezama: «De la contradicción de las contradicciones, / la contradicción de la poesía, / obtener con un poco de humo / la respuesta resistente de la piedra [...]» (PC, 459-460).

sobreabundante es el poseso que posee», es inolvidable la lección de «Recuerdo de lo semejante» en *Dador* (PC, 415).

Mediante la imagen, el poeta «se hace dueño de la naturaleza»¹²⁴, y por eso es tan reveladora la predilección de Lezama por la imagen de un Banyan imposible, de filiación secretamente claudeliana¹²⁵, nutrida por el ceremonial persiano, devorada por la palabra receptora. La instala tanto en lo invisible como en lo visible, y la hace posible en el espacio del verbo que la elige y la renace *desde los sentidos*: «Percibimos que el árbol Banyan es el centro del salón encerado de la naturaleza.» La imagen está traspasada por confluencias que la conducen a la constelación donde el espejo inventa su propio origen:

Entre las arañas acorraladas por la lluvia salta: *El reverso del sueño sobre la tierra*. No parte de la realidad, de lo inmediato apresable, visible, enjaulado, sino del sueño a la realidad, con igual pasión enloquecedora de precisión.¹²⁶

Pues las *lluvias* de Lezama son el fruto de aquella imbricación que forma espejo hacia las imágenes del propio sueño, que se designa en *Dador* como el «Óvalo del Espejo y el ojo de la Aguja» (PC, 417). Perseo acecha siempre en la superficie brillante del poema lezamiano. Perseo, vencedor de la gorgona por su perspectiva oblicua: no por la mirada directa sino desde el reflejo en el escudo¹²⁷. Así funciona también la voz traductora, que se apodera del brillo de las imágenes, y las lleva a lo más hondo, al espacio de la posesión. En la quinta sección del *Lluvias*, Lezama pasa hacia la otra orilla del sueño. Donde se canta «un chant des hommes pour qui passe, un chant du large pour qui veille», él entrega el futuro de una comunidad: «y *cantaremos* todavía el canto de los hombres que pasan, el canto agudo del vigía» (V, 8 [122]).

Por cierto, tanto Saint-John Perse como Lezama se inscriben en un paisaje caribeño, aunque recompuesto desde los estratos complejos de la memoria y la ausencia, que dan paso a la visión insituable y universal de las *Pluies*. Volviendo a trazar otro triángulo de afinidades, no se puede dejar de lado el homenaje de Alejo Carpentier, «Saint-John Perse: urbi et orbi»¹²⁸. Signo del azar concurrente, en 2009, se publica un libro donde se reúnen los nombres de Saint-John Perse, Lezama y Carpentier, *Saint-John Perse: por los caminos de la tierra*¹²⁹. Se incluye el prólogo a *Lluvias*, aunque no la

¹²⁴ *Id.* en Armando Álvarez Bravo, «Órbita de Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 63.

¹²⁵ «Es la ausencia que desaparece y la ausencia que acude a los primeros planos del poliedro. Pero esta ausencia tiene más dureza que aquella presencia» («Saint-John Perse: historiador de las lluvias», *op. cit.*, p. 411).

¹²⁶ *Id.*, p. 410. El subrayado es mío.

¹²⁷ Ver Italo Calvino, «Légèreté», *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. Yves Hersant, París, Le Seuil, p. 19-58. El poema liminar de *La fijeza*, «Los ojos del río tinto», condensa de los temas desarrollados a lo largo del poemario, y a la lucha entre «el reflejo de nácar» y la medusa se dedica la quinta parte del poema (OC, 134-135).

¹²⁸ No puedo desarrollar aquí la menor comparación, pero importa su mención. Enrique Saíenz señala la referencia en el artículo ya aludido: Alejo Carpentier, «Saint-John Perse: urbi et orbi», *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 232-234. Menciona también el ensayo de Gastón Baquero sobre Perse, «Saint-John Perse, cronista del universo», 1960, *Ensayo*, ed. Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Aleu. Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995, p. 147-151.

¹²⁹ El volumen, bilingüe, compilado por Ariel Camejo y Haydée Arango, del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, editado con el apoyo del Consejo Regional de Guadalupe, está integrado por tres secciones principales. En la primera, se incluyen poemas de Saint-John Perse, traducidos al español por Heberto Padilla, Jorge Zalamea, Jesús David Curbelo y Carlos Manresa. No me explico la ausencia de la traducción de Lezama. La segunda parte contiene textos poéticos de otros autores dedicados a Saint-John Perse, entre ellos los de Roberto Fernández Retamar y Aimé Césaire. La tercera sección reúne las visiones de Saint-John Perse desde el pensamiento caribeño. Aquí sí aparece el artículo «Saint-John Perse historiador de las lluvias» de José Lezama Lima, así como «Saint-John Perse y los antillanos», de Édouard Glissant, «Saint-John Perse: urbi et orbi» de Alejo Carpentier, «Elogio de Saint-John Perse» de Maryse Condé, «Saint-John Perse o de la plenitud», el ya mencionado artículo de Enrique Saíenz, y «La isla errante de Saint-John Perse o todos los archipiélagos de Alexis Saint-Leger en

traducción –lo que se echa de menos. Reticente frente a las páginas de Ernesto Hernández Busto sobre la traducción de Lezama¹³⁰, con todo comparto la idea de que, llevado del «fervor creado por un diluvio poético, [Lezama] creyó descifrar las imágenes más allá de los significados». Pues sí, la traducción de Lezama es un espacio que brilla, envuelto en un movimiento que expresa la raíz de lo poético, cuando la memoria se apodera de ritmos que revelan el «cubrefuego» de la imagen: la fundación de «la tierra regenerada de la tinta de los copistas» (VI, 8, 122), en la purificación memorial que abre camino a nueva tradición:

Lavad, lavad la historia de los pueblos en las grandes mesas de la memoria, [...] [Lavad, lavad, oh lluvias, las grandes mesas de la memoria.

Una promesa hacia lo desconocido¹³¹. El espacio de las lluvias actúa como el «escaparate titánico» que al final de «Confluencias», acoge el recuerdo de la «Oda a Julián del Casal» y la manilla de ámbar, objeto que cifra un destino entrelazado desde un *simpathos* familiar «vasco criollo» —que, *azar concurrente*, Alexis Leger hubiera podido compartir en algo¹³². Al final del espejo, *luce* el espacio que despejaron las lluvias:

Un árbol frente a los ojos, un árbol de coral frente al ojo del tigre ; las lanzas frente a la terraza, después las lanzas infernales frente a la paradisíaca terraza de malaquita. Dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea de horizonte.¹³³

Por eso leo en aquella traducción una fidelidad extraña, desdoblada, entre orillas ajenas y orillas de la propia voz: una derrota imantada por el «fondo del espejo», en la pleamar del oído interior, donde circulan las voces. Con Saint-John Perse, se pudiera designar en *Lluvias* «une récréation du cœur»¹³⁴ —aunque no sólo un «recreo», sino un revivir en el Verbo, que es pleno vivir. Pienso en el óvalo de «Doce de los órficos», de *Dador* (PC, 349-350)¹³⁵, cuando en el noveno bloque se interroga la posesión :

La posesión quiere penetrar por la balanza de la justicia apolínea,
hay la manera de poseer del duende y la del trasgo:
quemar en el lunar de un solo punto o la musicada
extensión del lince recorriendo la sangre;
la posesión por el fuego y la posesión por el agua.
Y la otra posesión: ¿leer es poseer el libro de la vida,
donde tiene que leerse nuestro nombre, y ya no somos poseídos ?

Posesión por el punto, posesión por el agua, posesión por lo invisible. Nos acordamos del «secreto de Garcilaso»: «extensión sigilosa, de reverso de palabras, de contraluces desalojadas por un hilo inaprensible», hacia el complejo «milagro de la vivificación del agua». La traducción de Lezama surge de un cuerpo cuya respiración expresa un «ceremonioso recogimiento», semejante al que unifica los «fragmentos» en *Dador* (PC, 377). El *procesional* es poética lezamiana, y su traducción gravita en un espacio total. Allí pudiera actuar el «espejo o puerta para el doble, el Ka de los egipcios, símbolo que acoge una sombra y la destruye lentamente», entregando «el árbol, hijo de la extensión, surgido de las contracciones de lo extenso», o «la hoguera, transmitida en el procesional»¹³⁶. Se descubre lo uno, renacido —«puro velo rayado de una atracción

Éloges», de Nancy Morejón. (<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=5177>).

¹³⁰ Ernesto Hernández Busto, art. cit.

¹³¹ Ver, sobre la convicción de que «[l]a imantación de lo desconocido es por el costado americano más inmediata y deseosa», «A partir de la poesía», *La cantidad hechizada*, op. cit., p. 35.

¹³² Alusión a la posible ascendencia vasca de Alexis Leger.

¹³³ José Lezama Lima, «Confluencias», *La cantidad hechizada*, op. cit., p. 457.

¹³⁴ Saint-John Perse, *Amers, Œuvres complètes*, op. cit., p. 262.

¹³⁵ Poema publicado en *Orígenes*, año 10, n°33, 1953.

¹³⁶ *Id.*, «Preludio a las eras imaginarias», *La cantidad hechizada*, op. cit., p. 28.

divina»–, el otro poema que adviene desde el resto inalcanzable del espacio de origen, donde se perdió «son âme d'étrangère»: «he ahí que la tierra exhala su alma de extranjera» (V, 7 [121]). Ganar perdiendo –así traduce Lezama: desde el procesional de sus lluvias, hacia el propio sueño.

El crítico italiano Enrico Mario Santí supo entender de modo maravilloso los «errores» de Lezama en sus citas –y añadido en sus traducciones : «[N]o son descuidos cervantinos sino índices textuales de la alegoría misma [...] de [un] descentramiento por el cual los textos se generan a partir de un centro virtual que aparece tachado»¹³⁷. En *Paradiso*, Cemí es «imperfecta copia» de su padre, según la misma expresión del poema «Recuerdo de lo semejante» (PC, 406-417). La orfandad, tan sufrida por Lezama, lleva a la afirmación: «la afirmación, la aventura jubilosa, de la nueva representación», concluye asimismo el crítico, que deshecha cualquier huella nostálgica en la aventura lezamiana. En todos los poemas de Lezama, y a partir de *Dador* en particular, se dice el extraño papel del cuerpo, desde la contradicción que es la poesía. Del cuerpo salen las imágenes, «siempre en una voz / que le prestó el centro de su aliento» (PC, 383), mientras el cuerpo se abre en imágenes que lo soplan, según este verbo tan propio del léxico de Lezama. Tal me parece ser la identidad de la voz dentro de la voz : una voz corpórea, con sus límites, que crea su sentido desde su espacio interpretativo propio, que escribe, para una resurrección en el verbo, «árbol Banyan» y «lluvias», en vez de «banyan» y «Pluies». Se aleja la cercanía y se acerca la lejanía, hacia la aventura del espejo de *Orígenes* y del poema, «escaparate mágico» donde suena más allá de la muerte el violín de Andresito. El agua lustral reúne para siempre. Es la desposesión entretejida con la posesión, en la «conjugación del verbo» («Doce de los órficos», PC, 349) –donde quizá «puede llegar la resurrección» :

[...] ay, nuestro cuerpo a horcajadas en otras imágenes,
que no eran para él, oscuro y musical impedimento
penetra en la desolación, el soplo que transfigura a la hoja no es el que recibirá el terror.
(«Fragmentos», PC, 383)

¹³⁷ Enrico Mario Santí, «Parridiso», en Justo C. Ulloa, *José Lezama Lima, textos críticos*, Miami, Ediciones Universal, 1979, p. 110-111.