

“CONVERTIR LA NATURALEZA EN UN TAPIZ”: EL PAISAJE EN LAS ESTÉTICAS JOSÉ LEZAMA LIMA, VICENTE GERBASI Y OCTAVIO PAZ

Daniela Evangelina Chazarreta*

Resumen

Encontramos significativas coincidencias en las teorías acerca del paisaje que proponen el venezolano Vicente Gerbasi, el cubano José Lezama Lima y el mexicano Octavio Paz. En los tres, el paisaje se propone como una categoría que religa, que concilia, pues enlaza al sujeto con su entorno a través de la analogía; vincula sus propias poéticas con un linaje, con una tradición sobre todo continental, pero también universal consolidando la integración entre pasado y presente, tiempo y espacio y, finalmente, el paisaje es imagen de la configuración del discurso poético propio.

Palabras clave: Vicente Gerbasi – José Lezama Lima – Octavio Paz – Paisaje - Poética

“Turn Nature Into a Tapestry”: Landscape in José Lezama, Vicente Gerbasi y Octavio Paz’s Aesthetics

Abstract

This paper considers the meaningful coincidences in landscape theories among the Venezuelan Vicente Gerbasi, the Cuban José Lezama Lima and the Mexican Octavio Paz. In all three, landscape is proposed as a reconnection and reconciliation category as it links subject and environment through analogy, it links their own poetics with a lineage, with a tradition above all continental but also universal integrating the past and the present, space and time inquiries, and, finally, landscape is the own poetics construction image.

Keywords: Vicente Gerbasi – José Lezama Lima – Octavio Paz – Landscape - Poetics

1. Contextos

A partir de *La rama del relámpago* de 1953 de Vicente Gerbasi (Caracas, 1913-1992), *La expresión americana* de 1957 de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976) y “Paisaje y novela en México” (1960) de Octavio Paz (México, 1914-1998), nos interesa revisar el siguiente interrogante: ¿por qué resurge en ellos un interés por el paisaje americano? Esta figura de la naturaleza,¹ el paisaje, ya había sido transitada por el romanticismo y por las vanguardias, además de otras estéticas y, sin embargo, la

*Investigadora Adjunta del CONICET y profesora a cargo de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). E-mail: dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar.
Recibido el 23/2/2019. Aceptado el 20/4/2019.

década del cuarenta vuelve a otorgarle una preeminencia significativa. Nos atañe, entonces, revisar las propuestas de estos poetas que además conforman un cuadro generacional² enlazando consonancias y especificidades: para los tres, el paisaje es una categoría que religa pues enlaza al sujeto con su entorno a través de la analogía, y también vincula sus propias poéticas con un linaje, con una tradición sobre todo continental, pero también universal integrando la indagación particular en lo general, presente y pasado, tiempo y espacio; finalmente, el paisaje es imagen de la configuración del discurso poético propio.

La frase que inaugura el título (“convertir la naturaleza en un tapiz”) está tomada de “Imagen de América Latina” (1972), uno de los últimos ensayos de José Lezama Lima, incluido en *América Latina en su literatura* coordinado por César Fernández Moreno. Con la certeza de que el paisaje resignifica el vínculo entre sujeto y espacio o naturaleza, Lezama elabora en este texto una vez más, la historia de la cultura propia a través de la imagen, es decir, la instancia a partir de la cual la imaginación y lo maravilloso impregnan los elementos de la naturaleza tanto desde las concepciones propias de la cultura precolombina³ como de los textos de los cronistas de Indias:

En sus peregrinaciones por España, Colón llega a la catedral de Zamora, donde se guardan unos exquisitos tapices. Aparecen escenas galantes de damas y guerreros, rodeados de todas las incitaciones provenzales de color y de formas. La galantería, los pájaros y las flores, mezclan el primor de los gestos con la naturaleza más refinada en su esbeltez. [...]. Si después de contemplar esos tapices de la catedral de Zamora leemos algunas páginas del *Diario* de Colón, nos impresiona ese afán de querer *convertir la naturaleza en un tapiz*, subraya el primor de las aves ligeras que se confunden con las hojas extremadamente matizadas. En la imaginación de Colón saltan los delfines y los sirénidos del Mediterráneo y los juegos poéticos y los torneos guerreros provenzales (Lezama Lima, 1972: 465-466: la cursiva es nuestra).

A esta altura Hispanoamérica había ya iniciado (en la década de los cuarenta) una etapa de regreso de intelectuales tanto hispanoamericanos como europeos (predominantemente españoles), luego de la caída de la República española y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939). Como se sabe, las consecuencias culturales de este proceso migratorio, de este fenómeno altamente significativo en la historia cultural hispanoamericana, fueron muy valiosas (González Echevarría, 1974: 12; Rodríguez Monegal, 1970: 47-50); nos importan sobre todo dos: por una parte, resurge un crecimiento de la conciencia nacional y continental que se traduce en tendencias autonomistas y por otra, emerge un movimiento mundonovista inspirado en las teorías de Spengler presentes en *La decadencia de Occidente* (1918), traducida al español en 1923: el estudioso alemán afirmaba que había un fuerte lazo entre el paisaje y la emergencia de la propia cultura (América estaba en este estadio) y que la decadencia iniciaba cuando el proceso de reflexividad se acentuaba (instancia en la que estaba el continente europeo). Como ya es conocido, estas ideas fueron ampliamente difundidas por la *Revista de Occidente* dirigida por José Ortega y Gasset. Los intelectuales que estamos analizando van a proponer estrategias que se hacen eco de estas ideas de tendencias autonomistas y mundonovistas: en primer lugar, el paisaje se

propone desde lo local hacia lo universal, pues enlaza lo americano con una alta tradición cuyo linaje construyen los poetas mencionados; en segundo lugar, la escritura poética se propone como el discurso que organiza una materia en caos (la heterogeneidad del paisaje hispanoamericano) y, finalmente, el paisaje es símbolo -en el sentido simbolista, es decir, sugerente- de la propia escritura poética y permite seguir gestando la autonomía de la poesía.⁴ En definitiva, la teoría del paisaje en estos tres poetas retoma e intenta dar respuesta al “dilema de la ubicación de América en la historia universal, que había sido replanteado por la vanguardia a raíz de la diseminación en castellano de las obras de dos filósofos que ofrecían estimulantes aunque contradictorias soluciones: Spengler y Hegel” (González Echevarría, 1974: 18).

2. América hispana, el caos primordial

En *La rama del relámpago*, Gerbasi inicia su periplo acerca de la naturaleza de la propia poesía a partir de un binomio muy significativo: caos y misterio. Al realizar su reseña de la obra de Humberto Díaz Casanueva (Santiago de Chile, 1906-1992), Gerbasi retoma la idea de Spengler sobre el momento en que se encontraba la cultura hispanoamericana y opone el primado de la reflexividad europea (ubicada en el paradigma de la ciencia y haciéndose eco de Spengler)⁵ al misterio inaprensible americano:

Humberto Díaz Casanueva en *El blasfemo coronado* [1940] es uno de los poetas más americanos de los actuales momentos. Pero lo americano en él no es lo decorativo, sino lo profundo del mundo americano. América todavía es un misterio y como misterio ha de expresarse. Para encontrar a América es preciso buscarla en su caos, que va desde la vida cosmopolita de sus grandes puertos y ciudades, pasa por las vastas comarcas que nosotros los iberoamericanos llamamos *interior*, con sus llanos, montañas y abruptas regiones despobladas, y llega hasta el *hinterland*, donde florecen selvas alucinantes y plenas de peligro, cruzadas por anchos ríos oscuros y convulsos, en cuyas márgenes habita el indio en su primitiva actitud de asechanza (1953: 81; la cursiva es de Gerbasi).

En esta cita se exhiben varias preocupaciones de Gerbasi: la creación de una poesía no solo nacional, sino americana y la consolidación de un discurso poético que resguarde su misterio (“América todavía es un misterio y como misterio ha de expresarse”) y organice o resignifique el caos que la define (“es preciso buscarla en su caos”). El misterio se esgrime como una estrategia derivada del ideario spengleriano que, a diferencia de Hegel, “mantenía que la decadencia de una cultura empezaba a manifestarse cuando surgía su reflexividad” (González Echevarría, 1974: 34). Sostener, entonces, una estética del misterio enfatiza que el discurso poético se construye desde lo indecible y configura lo secreto. Esta instancia abona, además, otra cuestión fundamental: el lazo entre lo propio y lo universal, pues Gerbasi vincula el misterio propio del espacio americano con el misterio de la existencia del hombre,⁶ y la conformación de la expresión poética: “Bastante se ha dicho que en arte se debe partir de lo local para llegar a lo universal. Pero creo que el medio para lograrlo es aprovechando las experiencias, las vivencias que nos ofrece el medio, mediante una expresión que responda a lo universal” (Gerbasi, 1984: 101).

El otro componente del binomio, la imagen del caos, recorre todo el libro en que Gerbasi evalúa y propone una poética propia.⁷ Se trata, coincidiendo con Lezama, tal como consideraremos posteriormente, del caos primordial:

Otro de los motivos por los cuales nos preocupa tanto este tema lo constituye el hecho de que, siendo nuestro hemisferio un mundo virgen e iluminado por el sol de los primeros días de la creación, es decir, un mundo que le ofrece grandes posibilidades expresivas al artista, no haya logrado, sino con una que otra excepción, expresiones artísticas realmente autóctonas (Gerbasi 1984: 99).

En esta línea está también el planteo de José Lezama Lima.⁸ En *La expresión americana*,⁹ Lezama vuelve al caos primordial para discutir con los seguidores de Hegel cuyas *Lecciones sobre la filosofía de la historia* había sido traducida en 1928 por José Gaos (y prologada por José Ortega y Gasset) y en donde América ocupaba un lugar problemático por su supuesta inferioridad natural;¹⁰ en su ensayo, Lezama declara: “Lo que todavía nos asombra, es el desatado interés de Ortega y Gasset, por esas siete u ocho páginas donde Hegel enjuicia la América, en su *Filosofía de la historia universal*” (1993: 172).¹¹ Lezama resume de este modo su apreciación con respecto a la propuesta de Hegel: “Busca en la América, el espíritu objetivo, y lo que encuentra, como en el Génesis, es el aliento de Dios rizando las aguas, como una piedrecilla lanzada de canto sobre la tranquila laminación líquida” (Lezama Lima 1993: 172). La estrategia consiste aquí en insertar el paisaje americano en un punto de partida mítico (el génesis) y, por lo tanto, en colocar a América en un orbe atemporal, en el tiempo anterior al tiempo cronológico (que para Lezama es el de la poesía, el de la imagen y no el del logos, o “reflexión del espíritu sobre sí mismo y frente a la naturaleza” [Hegel 1953: 165]) y así, entonces, esquivar el criterio historicista que desplaza a la cultura hispanoamericana a un lugar epigonal.¹²

En *La expresión americana*, la categoría de paisaje es fundamental pues inicia el texto a partir de la siguiente frase: “Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido” (1993: 49); atraviesa todo el ensayo acompañando los hitos del “señor barroco” y el romanticismo americano independentista, para exponerse plenamente en “Sumas críticas del americano”, último capítulo del texto. Para Lezama, el paisaje es la categoría que distingue radicalmente lo europeo de lo americano: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzaría, como en los bosques de Auvernia, la casa del ahorcado” (Lezama Lima, 1993: 63). El intertexto pictórico de esta cita es *La maison pendu* (1874) de Paul Cézanne; a partir de esta pintura, Lezama exalta la oposición entre espacio abierto, propio de lo americano, y espacio cerrado, inscripto en lo europeo, en el que se obstruye el espacio visual del horizonte (Lezama Lima, 1993: nota 28). La mención de estos atributos es, por supuesto, simbólica pues la apertura refiere la característica de voracidad e incorporación cultural que para Lezama define lo americano.

En “Pensamientos en La Habana” de *La fijeza* (1949), Lezama propone la emergencia de una expresión propia (que se define como “estilo”) en un ámbito que se formula desde lo espacial habitado (“una tierra donde el hielo es una reminiscencia”), es decir, desde el paisaje (Collot, 2010):

Porque habito un susurro como un velamen,
una tierra donde el hielo es una reminiscencia,
el fuego no puede izar un pájaro
y quemarlo en una conversación de estilo calmo.
Aunque ese estilo no me dicte un sollozo
y un brinco tenue me deje vivir malhumorado,
no he de reconocer la inútil marcha
de una máscara flotando donde yo no pueda,
donde yo no pueda transportar el picapedrero o el picaporte
a los museos donde se empapelan los asesinatos
mientras los visitantes señalan la ardilla
que con el rabo se ajusta las medias.
Si un estilo anterior sacude el árbol,
decide el sollozo de dos cabellos y exclama:
my soul is not in an ashtray.
(Lezama Lima, 1985: 151; la cursiva es del poeta)

En el poema se construyen dos instancias opuestas regidas por la contraposición pronominal entre la primera persona, en singular y en plural, y la tercera persona del plural; de esta oposición se deriva una antítesis tópica entre “museo” y “bosque”. Como hemos analizado en otra ocasión,¹³ el poema revisa una vez más el problema de la tradición y del lugar de la expresión propia en el contexto de la cultura universal. Lo que en esta ocasión nos interesa es dar cuenta del fuerte vínculo entre paisaje y expresión autóctona. En este contexto, entonces, el museo es el espacio que representa la cultura exógena y consagrada: occidental o europea (representada por citas en inglés y en francés que hacia el final del texto se traducen); se trata de la cultura del “estado ciudad” que se contrapone al “estado y un bosque pequeño”. La configuración de este último ámbito tiene, en el poema, significaciones similares a las de la naturaleza genésica (en evidente intertextualidad con los versículos bíblicos) de *La expresión americana*, riqueza que contrarresta “la desnudez” del “nosotros” que resemantiza el tópico de la desnudez del buen salvaje inaugurado por Colón:

Los abalorios que nos han regalado
han fortalecido nuestra propia miseria,
pero como nos sabemos desnudos
el ser se posará en nuestros pasos cruzados.
Y mientras nos pintarrajeaban
para que saltásemos de la urna cineraria,
sabíamos que como siempre el viento rizaba las aguas
y unos pasos seguían con fruición nuestra propia miseria.¹⁴
(Lezama Lima, 1985: 157)

Sin pretensiones miméticas, el paisaje comienza a asomar en el segundo verso del poema; su presencia se acentúa en la segunda estrofa en contraposición con la imagen de las vitrinas que retoman el ideograma del museo: “Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces húmedas del helecho” (Lezama Lima, 1985: 153) que luego se transforma en “bosque” recuperando el amplio campo semántico que tiene este lexema

como ámbito de lo maravilloso y que en relación con la naturaleza americana recupera, principalmente, el tópico de la exuberancia y la abundancia: “Nuestros bosques no obligan al hombre a perderse, / el bosque es para nosotros una serafina en la reminiscencia.”¹⁵ (Lezama Lima, 1985: 158)

El lexema “serafina” (tela de lana de un tejido semejante a la bayeta, aunque más tupido y abatanado y adornada con diversos dibujos de flores) retoma la idea con la que iniciamos el artículo, es decir, el paisaje es para Lezama un tapiz, una urdimbre que abriga significaciones gestadas a través de los estratos culturales que se han ido acumulando desde los tiempos prehispánicos. Esta instancia nos vincula con otro aspecto fundamental del paisaje, el simbólico, que retomamos posteriormente.

Tanto Lezama como Gerbasi recurren al ámbito mítico (el Génesis del imaginario católico) para reivindicar a su propio continente y cultura. Esta estrategia se entrama, además, con dos tópicos ya mencionados: el del buen salvaje y el de lo maravilloso inaugurado, como es sabido, por las Crónicas de Indias. El paisaje es el recinto de lo mágico y lo mítico como constantemente lo señala Gerbasi en *La rama del relámpago*:

Hacemos a la naturaleza materia de nuestros sueños y la dirigimos como una varilla para despertar en nosotros lo maravilloso y hundirlo como luminosa categoría vivencial en nuestro anhelo. Establecemos una profunda relación en la cual se evidencia la magia. La expresión de todo hombre que haya establecido esta profunda relación está encantada, es ella misma el encantamiento. Todo secreto es mágico y esa relación es el mejor secreto del hombre. En él hay mayor posibilidad de elevación hacia Dios. De ese misterio nacen los más densos símbolos, los que descubren el ser en sus más hondas relaciones (Gerbasi, 1984: 54)

3. El paisaje construye el linaje de una nueva tradición

En la dialéctica del misterio gerbasiano tienen habitación los tópicos del asombro y de la contemplación: el espacio es el ámbito que cobija la memoria afectiva (“El paisaje en que trascurrieron los días de nuestra infancia, especialmente si esta fue campesina, formó en nosotros el sentimiento de la naturaleza” [Gerbasi, 1984: 92]); el presente y el pasado se conjugan, por cierto, con la poesía a través de la poética del misterio:

La poesía, podríamos decir, nace de un profundo entusiasmo por la belleza. Este entusiasmo se va formando en nosotros por nuestro contacto con la naturaleza, cuyos inagotables aspectos abisman nuestra alma en la armonía y el misterio (Gerbasi, 1984: 92)

Desde lo afectivo, el paisaje reúne, como en un *collage*, la saga familiar a partir de los instantes vividos y el presente, como se expresa en “Frente a una nube del crepúsculo” de *Por arte de sol* (1958) trabajado desde las inflexiones verbales:

Los toros cebúes del crepúsculo
mueven las orejas,
espantan las moscas azules
en un olor de estiércol.

Y las moscas aquí cerca,
entre nuestra mirada y el confín,
donde una nube se inflama
como el fondo de una herrería.
Y bajo los ramajes se reúnen los guitarreros,
en la memoria del tiempo,
bajo la nube encendida,
en la llanura de luz roja,
donde una vez se establecieron los esclavos.
(Gerbasi 1986: 158; la cursiva es nuestra)

Entre los estratos que componen el paisaje gerbasiano, el discurso eglógico tiene un peso significativo, tal como se puede apreciar en los versos citados. El clima campesino en armonía con el ámbito natural asoma en el diseño de lo propio:

En todos los tiempos los poetas se han valido del ambiente eglógico para expresar hondos movimientos del alma, y, sin duda, estas descripciones bucólicas están fundadas en elementos captados en algún momento de su existencia, especialmente de la infancia, cuando los sentidos son más claros para el hechizo de la naturaleza (Gerbasi, 1984: 93)

Esta inclusión apela a la construcción de una tradición, pues el paisaje es una categoría que religa no solo el pasado y presente enlazados a la memoria afectiva, sino también a la memoria cultural (que tiene su equivalente en la “reminiscencia” lezamiana). El poliedro se construye además con otra arista: el género de las soledades que, apreciado por los tres poetas, retoma uno de los núcleos más ricos de la poesía occidental, en especial de la poesía española; citamos a continuación uno de los tantos ejemplos del tópico que atraviesa la estética de Gerbasi, “Paisaje detenido”:¹⁶

El llano va hacia el sur
con *verde* de paleta espesa,
y entre el verde y el cielo
los ojos guardan en su memoria
una línea de soledad,
con alguna palmera sola,
y vuelven a lo más próximo,
al agua y a los juncos,
de donde suben garzas, blancas, lilas,
corocoras rojas, todas livianas,
en liviandad del aire,
como flores en pausado vuelo.
Y vuelve a alejarse con ellas la mirada,
Por el redondo espacio, con geometrías pintadas en la brisa,
llano abajo, por rumbos de la tarde y del vaquero,
llano adentro, donde los grandes ríos
pasan con un amarillo oscuro de lejanas tierras.
Reverberación.
Allí los navegantes de un reino solar

en los resplandores del agua,
la mirada en esas largas canoas
de negra madera de la selva,
lentas en su fluvial historia,
río abajo, llano abajo,
en los colores cambiantes
de una tarde extraña al presente,
hacia una luna de barrancos
y pequeñas nubes
como ensangrentados asuntos del cielo.
(Gerbasi, 1986: 159-160)

Los primeros versos se instalan en la construcción del “paisaje detenido”: es el sujeto poético a través de su mirada que va deslindando y organizando el espacio desde lo más lejano (el horizonte) a lo “más próximo”. El horizonte resulta una de las figuras más significativas en la organización del espacio pues representa un “cierre” o “clausura” en la conformación de la “buena forma” en la que cada elemento concierta una unidad perceptiva y estética organizada por la mirada del sujeto que contempla otorgando un sentido y ordenando armónicamente el recinto observado (Collot, 2010: 199-200); la “buena forma” se destaca además por las menciones de la redondez y la geometría (“por el redondo espacio, / con geometrías pintadas en la brisa”). En estos versos también se instala el tópico de la soledad a través de la repetición (“una línea de soledad / con alguna palmera sola”) en eco con la afirmación gerbasiana acerca de esta característica del pueblo y el suelo venezolanos:

Entre todos nuestros sentimientos es el de la soledad el que domina el alma venezolana. Y es que sino fuera así, el hombre venezolano estaría en contradicción con su propio medio. ¿Cómo podríamos nosotros no estar invadidos de soledad, acorralados de soledad, agobiados de soledad, si toda nuestra tierra, si todo nuestro paisaje, de la selva al mar y de la montaña a las costas del oriente, es la presencia cabal y angustiante de la desolación?
(Gerbasi, 19: 97-98)¹⁷

El paisaje se construye, además, a través de dos instancias: el catálogo de bestiario y herbario autóctonos (“garzas, blancas, lilas, / corocoras rojas”) y el tópico de la “reverberación” (cuyo término está enfatizado en la espacialidad textual al ocupar un solo verso en el último tercio del poema), que se traduce en una paleta abundante de matices y recupera un lugar común del tratamiento del trópico: la intensidad de la luz solar.

Lezama también va a recuperar el género de las soledades a través de la reivindicación de la figura de José Martí;¹⁸ en su estética, el paisaje se inscribe en la tradición a través de las soledades, del mito bíblico del Génesis y de las crónicas de Indias, tal como lo expresamos citando “Imagen de América Latina”. Las crónicas de Indias representan para Lezama la inauguración de un imaginario que atraviesa la construcción de la imagen de nuestro continente.

La soledad y el misterio se vinculan, entonces, no solo con características del paisaje autóctono, sino con dilemas humanos existenciales y universales tal como lo expresa Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) y también en su poesía como analizamos en el siguiente apartado. El paisaje, pues, no solo construye un linaje y propone una tradición sino que, además, contribuye en la aspiración presente en los tres poetas de indagar desde lo particular (sin caer en nacionalismos radicales) hacia lo universal. Uno de los modos privilegiados es, pues, forjar la autonomía a partir de la construcción de una tradición enlazada también con los orígenes, en este caso, de la civilización occidental, recurriendo, por supuesto, a la Antigüedad grecolatina representado por las églogas. El paisaje, además, proporciona lazos continentales coetáneos: Gerbasi reivindica a Pablo Neruda y a César Vallejo (Gerbasi, 1984: 94) y también a Andrés Bello con su “Silva a la agricultura de la zona tórrida” (1826) y a Francisco Lazo Martí y su “Silva criolla” (1901). Lezama recupera a José Martí y Octavio Paz a las producciones de D. H. Lawrence, Malcolm Lowry y Juan Rulfo, como establecemos a continuación.

4. Paisaje y símbolo

Otra cuestión en la que coinciden los tres poetas es en que el paisaje es símbolo.¹⁹ Como expresamos anteriormente, la estrategia consiste, en este caso, en recuperar lo particular, el paisaje propio, y lo universal, la condición del hombre. Esta impronta incluye, por cierto, una elección estética en la cual la indagación de lo particular está enlazada con lo universal escapando, entonces, a propuestas nacionalistas que habían imperado sobre todo en México y en Venezuela. Sobre ello, Octavio Paz menciona: “No sé si los nacionalistas en literatura hayan advertido que nuestras novelas dan una imagen más bien pobre y superficial de la naturaleza mexicana” (Paz, 1967: 16). Paz también recupera la índole genésica de la naturaleza mexicana y su magia en línea con lo que hemos analizado anteriormente acerca de Gerbasi y Lezama: “el [tema] de *La serpiente emplumada* [es] la construcción de un espacio mágico -es decir, de una naturaleza que ha recobrado su inocencia- para celebrar la reconciliación del cielo y la tierra, del cuerpo y el alma, del hombre y la mujer” (1967: 17). El paisaje, entonces, también se presenta como una categoría que religa, que concilia. La discusión de Paz, como hemos mencionado, se dará, en torno a lo que considera los excesos del nacionalismo mexicano posteriores a la Revolución. En este caso, Paz acentúa aún más lo universal que lo particular como diferencia específica del tratamiento del paisaje:

La visión de ambos novelistas no se apoya en el paisaje; el paisaje es el que se sustenta en la visión poética. El espíritu sostiene a la piedra y no a la inversa. El paisaje no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas; es un símbolo y algo más que un símbolo: un interlocutor y, en fin, el verdadero protagonista del relato. Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y del cosmos (Paz 1967: 17).

La construcción del paisaje en los tres poetas se vincula, además, con la reflexión sobre su propia estética. Los tres toman elementos significativos de sus propios paisajes

que pasan a tener una significación simbólica en sus poéticas. De este modo, por ejemplo, el mar, en Lezama, es imagen de la tradición, y su resaca, imagen de la cultura híbrida que ofrece el cubano a partir de la lectura de esa tradición y que su poesía reconstruye constantemente; la selva en Gerbasi es imagen del misterio que circunda la existencia del hombre del cual esa naturaleza y la poesía son representación, y el páramo en Paz es imagen de la soledad, la sequía, la esterilidad, el silencio como inicio de la creación poética, de la inspiración, y antecedente de su escritura: “Hay que decir, por otra parte que la creación poética exige un trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo. El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad, sequía” (1972: 162).

Esta instancia que implica lo metapoético se circunscribe vastamente en la poesía de Paz. Lejos del paisaje edénico de Lezama y de Gerbasi, aquí sobresale lo inhóspito carente de todo telurismo, exuberancia descriptiva o pintoresca presentándose austero y minimalista, como en el poema “Paisaje” de *Días hábiles* (1958-1961):²⁰

Peña y precipicio,
más tiempo que piedra,
materia sin tiempo.

Por sus cicatrices
sin moverse cae
perpetua agua virgen.

Reposa lo inmenso
piedra sobre piedra,
piedras sobre aire.

Se despliega el mundo
tal cual es, inmóvil
sol en el abismo.

Balanza del vértigo:
las rocas no pesan
más que nuestras sombras.
(Paz, 1997: 279)

El texto significa, en el poemario, un punto de inflexión entre la esterilidad (iniciada por “Entrada en la materia”, “La palabra escrita”, “La palabra dicha”), que aquí se enfatiza para conformar el páramo. Su estructura magra conformada por tercetos de arte menor (hexasílabos) se condice con la austeridad de los elementos naturales (“piedra”, “agua”, “aire”, “sol”); el vértigo inicia (“precipicio”) y se retoma en la última estrofa (“Balanza del vértigo”) para negarse o, tal como dice este verso, equilibrar naturaleza y sujeto poético a través de la construcción del paisaje pues este solo acaece a partir de la existencia de un sujeto que lo contempla (“las rocas no pesan / más que nuestras sombras”). Como un rompecabezas, el poemario continúa con la mención de la identidad y la mirada que significa, en poemas homónimos: la tensión entre la naturaleza como una entidad eterna e impermeable (1972: 153) que comienza a diluirse en “Paisaje” se disuelve en “El mismo tiempo”.

La configuración del poema citado está en línea con lo que Paz indica acerca de Juan Rulfo:

Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen -no una descripción- de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo* (Paz, 1967: 18; las cursivas son del poeta).

En los tres poetas el paisaje resulta, por cierto, una metáfora de otra realidad (ya sea humana o estética). Aquí está presente otro modo en que el paisaje concilia o religa: la analogía, tan apreciada por los tres escritores.

5. A modo de conclusión

La figura del paisaje resulta una categoría que religa y concilia en el contexto de las poéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz. En primer lugar, el paisaje se construye retomando el mito genésico y, por lo tanto, volviendo a los tópicos inaugurados por las Crónicas de Indias, la poesía pastoril y la lírica de las soledades, pero el paisaje no solo se construye a través de este linaje, sino también de redes continentales incluyendo escritores coetáneos: anglosajones y un mexicano, en el caso de Paz, hispanoamericanos en el caso de Gerbasi y Lezama Lima siempre en línea con estrategias que introducen a la naturaleza y al hombre latinoamericano en una indagación universal sin desprenderlos de sus particularidades, generando otros modos de hacerla significar (Zanetti, 2006: 352).

Otra de las aristas en que se reivindica el paisaje es el espacio como recinto de la memoria afectiva en que confluyen el pasado vivido y el presente: lo tópico entonces resguarda la saga familiar y la historia de los sentimientos del sujeto poético. El enlace presente / pasado se complementa con el lazo que va de lo particular a lo universal pues la estética del paisaje busca lo autóctono desde estrategias que renuevan la expresión poética y, además, inquieran no solo al americano, sino al hombre en general.

Finalmente, la arista que cierra el circuito que diseña al paisaje como figura inclusiva es la relación entre el metadiscurso poético y su configuración: el ámbito natural no solo resguarda lo afectivo, lo humano, sino que también es imagen, figura, símbolo de las reflexiones que se realizan con respecto a la propia estética aspirando a la consolidación de la autonomía poética en el que el lugar de lo hispanoamericano en el contexto de la historia y letras universales no sea depreciado, sino valorizado y reconocido.

Bibliografía citada

Biblia de Jerusalén (1999) Desclée de Brower, Bilbao.
Chazarreta, Daniela Evangelina (2012) *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*. Caligrafías: Quilmes. Ebook

- Chazarreta, Daniela Evangelina (2016) “Dimensiones del espacio: el trópico en la poesía de Vicente Gerbasi”. En *Tenso diagonal*. [On line], n° 2, pp. 82-95. Disponible en: <http://tensodiagonal.org> (consultado el 21/11/2016).
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2018) “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. En *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*. [On line], n° 18, diciembre: 225-245. DOI <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.574> (consultado el 11/12/2018).
- Chiampi, Irlemar (1993) “La historia tejida por la imagen”. Introducción a su edición de Lezama Lima, José, *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-46.
- Collot, Michel (2010) “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En I. Ferreira Alves, M. Feitosa Marcia (org.), *Literatura e Paisagem. Perspectivas e dialogos*. Editora de UFF, Nitéroi, pp. 191-203.
- Gerbasi, Vicente (1984 [1953]) “Paisaje y poesía”. *La rama del relámpago*. La Casa de Bello: Caracas,
- Gerbasi, Vicente (1986) *Por arte de sol*. En *Obra poética*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 149-174.
- González Echevarría, Roberto (1974) “Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XL, n° 86, Pittsburgh, enero-marzo, pp. 9-63.
- Hegel, Georg (1953) *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*. Traducción de José Gaos. Revista de Occidente, Madrid.
- Lezama Lima, José (1972) “Imagen de América Latina”. En Fernández Moreno, César (coord.) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, México, pp. 462-468.
- Lezama Lima, José (1977) *Obras completas*. Aguilar, México, tomo II: ensayos y cuentos.
- Lezama Lima, José (1985) “Pensamientos en La Habana”. En: *La fijeza. Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, pp. 158-151.
- Lezama Lima, José (1993) *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi con el texto establecido. Fondo de Cultura Económica, México
- Paz, Octavio (1967) “Paisaje y novela en México”. En *Corriente alterna*. Siglo XXI, México, pp. 16-18.
- Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira*. Tercera edición. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, Octavio (1997) *Días hábiles*. En *Obra poética I (1935-1970)*. Segunda edición. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 261-285. Tomo 2 de las *Obras completas*.
- Rodríguez Monegal, Emir (1970) “La nueva novela latinoamericana”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México, México, pp. 47-63.
- Santí, Enrico-Mario (1975) “Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, n° 92-93, Pittsburgh, pp. 535-546.
- Silvestri, Graciela (2011) *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Edición a cargo de Juan Suriano. Edhasa, Buenos Aires.
- Spengler, Oswald (1966) *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Traducido por Manuel Morente. Espasa-Calpe, Madrid. Tomos I y II.
- Vossler, Karl (1946) *La poesía de la soledad en España*. Losada, Buenos Aires.

Zanetti, Susana (2006) “Las transformaciones del trópico en la poesía de Vicente Gerbasi”. En Cabrera, Rosana y Poloni, Noelia, *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Eudeba: Buenos Aires, pp. 351-357.

Notas

¹ Eludiendo y dando respuesta a un dilema teórico sustantivo en relación con la categoría de paisaje como imagen plástica, Graciela Silvestri resuelve, siguiendo la definición de Auerbach, utilizar la palabra figura como configuración externa, apariencia de las cosas, lo que se manifiesta de nuevo o se transforma. En ella, entonces, incluye todas las derivaciones que implican una construcción subjetiva de la naturaleza: desierto, paisaje, jardín, entre otras (Silvestri, 2011: 18).

² Sabemos que la noción de generación está desestimada hace ya mucho tiempo por la crítica literaria; rescatamos, entonces, la denominación “cuadro generacional” recuperando la impronta de una constelación de escritores coetáneos que comparten el mismo universo de ideas, entendiendo esta noción no como compartimentos estancos, sino como una red de vínculos (Rodríguez Monegal, 1970: 51).

³ En el ensayo mencionado, Lezama asevera lo siguiente: “La imagen americana se libera presionada por el espacio gnóstico que reemplaza la dimensión por la imagen, tal como en el mundo antiguo el destierro, el cautiverio y la liberación, empiezan a poblar lo estelar y a reactuar sobre la historia. [...]. Ese sentido del espacio seduce desde el principio a los incas; en una de sus más primitivas fábulas, salen por las ventanas de unas peñas que están cerca del Cuzco, por allí salieron cuatro hombres y cuatro mujeres [...]. Salieron por la ventana de en medio, es la ventana real. En la ventana tenían que ver un espacio donde participaban lo estelar y el hombre. En el centro de la ventana aparece un ombligo, que es la ciudad del Cuzco. Ya en esa fábula aparece el espacio creador con su ombligo o centro, la sal, pimienta, las danzas y la alegría. De inmediato, los conquistadores quieren allegar la ventana en la madriguera con la ventana del arca de Noé, pero el hecho de que el inca se considere descendiente de toda la naturaleza, cascadas, coyotes o aves, que lo llevan a una total divinización de todo el mundo exterior, tiene que parecerle indescifrable a los conquistadores, pues ya la vieja imagen que ellos traen nutrida de infinitas analogías se encuentra con un nuevo espacio que lo desconcierta y hace temblar” (1972: 466). La noción de espacio gnóstico que Lezama utiliza en esta cita se emplaza con la noción de paisaje presente en “Sumas críticas del americano” de *La expresión americana* en la cual recurre a la filosofía idealista de Friedrich Schelling donde el paisaje es Espíritu que la Naturaleza revela. Al respecto Irlemar Chiampi establece que el “espacio gnóstico” recupera las dos inflexiones fundamentales de *La expresión americana*: el espacio como voracidad o apertura a la recepción de influencias, y la noción de paisaje que resemantiza la definición de naturaleza de Schelling (cf. Lezama Lima, 1993: nota 52).

⁴ En este artículo retomamos cuestiones contempladas en nuestro proyecto “Poética del espacio en José Lezama Lima, César Dávila Andrade y Vicente Gerbasi” (2011-2014) y el actual proyecto “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968), ambos en el contexto de la carrera de investigadora del CONICET. Si bien este texto no es conclusivo, sí tiene la aspiración de construir coordenadas que enlacen las estéticas de estos poetas en una constelación de preocupaciones e idearios comunes. Hemos trabajado algunos de los aspectos que aquí retomamos, revisamos y resignificamos en *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima* (2012), “Dimensiones del espacio: el trópico en la poesía de Vicente Gerbasi” (2016), “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz” (2018); un esbozo preliminar de este artículo está en la ponencia “Paisaje y modernidad en las estéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz” presentado en el X Congreso Internacional Orbis Tertius “Espacios y espacialidad”, celebrado entre el 15 y el 17 de mayo de 2019.

⁵ En la estética de Gerbasi la idealización de la naturaleza se cierne en que acerca al ser humano, sobre todo al poeta, a las posibilidades de la creación, de embellecer el mundo. La ciencia, en cambio, se traduce en destrucción: “El siglo XX está lleno de peligros para la humanidad. Una serie de guerras manchan de sangre la geografía. Huesos y epitafios cubren buena parte de la tierra donde antes se vivía en serena contemplación eglógica. Los elementos que el hombre debiera aprovechar para su progreso material son usados como medios de destrucción. La ciencia actúa, en gran parte, en función del crimen. Se simplifica y justifica el asesinato. El acero, el fuego, se ocultan para caer inesperadamente sobre los cuerpos jóvenes. Dentro de una colina, sobre cuyas yerbas un pastor hacía oír su gaita y una niña recogía manzanas, se esconden ahora grandes proyectiles, cañones, ametralladoras y adolescentes. Una aldea

puede desaparecer como abatida por un rayo inmenso. Se siembra trigo, se recogen frutos, se fabrican máquinas, se explota el petróleo, y todo es convertido en muerte. Se destruye lentamente al individuo, transformándolo en tuerca, rueda o martillo, de eso que llaman «la maquinaria del Estado» (Gerbasi, 1984: 37).

⁶ Al considerar la poesía de Otto de Sola (Venezuela, 1912-España, 1975), Gerbasi expresa: “Su mágico sentimiento de la naturaleza y la existencia, le permiten que sus visiones nunca se queden en primeros planos, sino que pasen, traspasen y se alejen hacia profundas perspectivas, hacia serenas dimensiones, donde se hacen visibles y describibles muchos signos de misterio, de nuestro propio misterio” (1953: 51)

⁷ A lo largo de su ensayo, Gerbasi insiste en la creación de un discurso que esté impregnado de la experiencia del trópico: “Es necesario decir que nuestros poetas todavía no se han impregnado del misterio telúrico de nuestra tierra. Lejos están de las potencias que se revelan como creadores enigmas del trópico (1984, 100).

⁸ La teoría lezamiana sobre el paisaje se presenta de modo radical y sistemáticamente en *La expresión americana* (1957) sin embargo, la categoría está presente desde los primeros ensayos lezamianos en los cuales siempre representa una ganancia estética: “El secreto de Garcilaso”, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (ambos de 1937) y “Julián del Casal” (1941), además de la presencia de lo marino desde sus primeros poemas.

⁹ *La expresión americana* está constituida por lo que originalmente fueron cinco conferencias que José Lezama Lima dictó en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana en enero de 1957.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Alemania, 1770-1831) plantea, en sus *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal* (1830-1831) que América es “impotente tanto en lo físico como en lo espiritual” (1953:175). Entre muchas otras complejas cuestiones, Lezama retoma y responde dos de los argumentos: la inferioridad de la naturaleza americana con respecto a la europea (debido a que sus “fieras” eran “más pequeñas, más débiles, más impotentes” (1953: 175) y que el nativo americano era débil y que estaba destinado a desaparecer a partir del contacto con la civilización europea (1953: 175-176). Ligando la naturaleza americana con el génesis, Lezama ubica a América en la historia occidental pues, según su tesis, otorgó una salida al “caos europeo”: “Después de la Edad Media, tanto la contrarreforma como el espíritu loyolista, eran formas del rencor, de la defensiva, de un cosmos que se desmoronaba y al que se quería apuntalar con la más rígida tensión voluntariosa. Solo en ese momento América instaure una afirmación y una salida al caos europeo. Pero un nuevo espacio que instaure un Renacimiento solo lo americano lo pudo ofrecer en su pasado y lo brinda de nuevo a los contemporáneos” (1993: 180). En cuanto al orbe indígena, Lezama rebate las ideas hegelianas ejemplificando los modos de incorporación de la cultura hegemónica de la cual emergen entidades culturales híbridas (cita, entonces, al Inca Garcilaso) [Lezama Lima 1993: 178-182].

¹¹ Según Irleamar Chiampi, José Ortega y Gasset -en su artículo “Hegel y América” de 1927- enaltece el pensamiento del filósofo alemán y justifica que no incluya a América en la Historia (Lezama Lima, 1993: nota 34). Es esta línea del argumento de Ortega que a Lezama le interesa rebatir.

¹² Irleamar Chiampi explica con lúcida nitidez la operación que Lezama realiza a través del paisaje: “Obsérvese, además, que Lezama propone una visión histórica de la forma en devenir de un «paisaje», término que forzosamente incluye a la naturaleza. Mientras Hegel tomaba la naturaleza como una entidad inerte, sin evolución, ahistórica, Lezama (contrariándolo otra vez) considera que la naturaleza tiene espiritualidad. Este concepto, tomado de otro idealista alemán, Schelling -que Hegel repudió por considerarlo una fantasía mística de los románticos-, proveerá el basamento filosófico para considerar que el paisaje (la cultura) surge cuando el espíritu es revelado por la naturaleza” (1993: 15).

¹³ Hemos analizado este poema desde otra perspectiva en *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima* (2012: 356-381).

¹⁴ La intertextualidad bíblica es evidente, pero por si acaso, transcribimos los versículos correspondientes: “En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión: la oscuridad cubría el abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas”; “Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahvé Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa” (*Biblia de Jerusalén, Génesis*, capítulo 1, vv. 1 y 8, respectivamente).

¹⁵ La “reminiscencia” se vincula con la noción de espacio gnóstico que la categoría de paisaje americano supone. Lezama comienza a teorizar en la memoria o razonamiento reminiscente (como lo denomina Lezama) en su ensayo “Julián del Casal” (1941); en ella el poeta cubano recupera la noción de *anamnesis* platónica, la idea judeocristiana de “conocimiento” y también la creación poética como resultado del razonamiento y no del libre fluir del inconsciente como sostenían los surrealistas. Al respecto puede consultarse Chazarreta, 2012: 123-141 y Santí, 1975.

¹⁶ Según Karl Vossler, la palabra soledad está asociada a un estado interior propio, además del género originado por la lírica galaico-portuguesa medieval. Este género tiene dos hitos, las *Soledades* de Góngora que “ha de entenderse como lugar de apartamiento espiritual, de separación de la amada y del medio habitual, es decir, como un perderse espiritual, y por otra parte como lugar de inspiración, de artístico laborar, de puntual modelado de un mundo de fantasías” (1946, 148), y “el camino de la soledad” de San Juan de la Cruz, “la inclinación del alma a la soledad, quiere decirse una complaciente, inactiva, placiente e íntima soledad y abismamiento en Dios” (1946: 250). Ambas tradiciones están presentes en los tres poetas.

¹⁷ En el siguiente párrafo, Gerbasi se explaya un poco más: “La tragedia tremenda del hombre venezolano consiste en que no puede hallarle salida a la soledad, en que no le queda otro recurso que soportarla, que sobrellevarla hasta la muerte, cumpliendo el mandato de un oscuro destino. No solo está condenado a luchar contra una naturaleza áspera, violenta, llena de peligros en las enfermedades, en las culebras, en los insectos venenosos, sino que ha de sufrir unas condiciones de vida que están muy por debajo de lo elementalmente indispensable, condiciones estas que son, precisamente, una consecuencia de la despoblación, es decir, de la soledad” (1984, 98).

¹⁸ Para Lezama, José Martí constituye una síntesis de todas las tradiciones, pero sobre todo la representada por las *Soledades* de Góngora a quien supera al aportar el paisaje ausente en la poesía del español, así lo expresa en “La poesía y la pintura en Cuba (siglos XVIII y XIX)” (1966): “Y Martí empieza a completar esa escritura dejada vacía por los clásicos. Nos va a dejar acabadas la *Soledad de la selva* y la *Soledad del yermo*. Góngora no podía escribir sobre esos temas, hay una fatalidad en lo que se escribe y en lo que se diserta. Y eso que faltaba en lo clásico hispánico, estaba reservado para un americano y para un cubano, la selva que necesita y el desierto que pregunta y la flecha de la soledad americana que le parte la cabeza” (1977: 968-969)

¹⁹ Citamos a continuación -para no saturar la inteligibilidad de nuestro artículo- las referencias correspondientes a Lezama y a Gerbasi. Refiriéndose a Charles Baudelaire, Lezama realiza la siguiente referencia en su ensayo “Julián del Casal” (1941) con respecto a su poema “Paysage”: “Así, si el mar en Baudelaire es espejo, el paisaje casi siempre es voluntarioso, intentando trocar sus *pensers brulants*” (1977: 76; la cursiva es de Lezama). Gerbasi, por su parte, trae constantemente, a lo largo de *La rama del relámpago*, el vínculo entre paisaje y símbolo; recordamos parte de una de las citas ya transcriptas: “los elementos que constituyen ese paisaje llegan a ser para él símbolos de sus sentimientos y de sus experiencias” (Gerbasi, 19: 93)

²⁰ Originalmente, el poema estaba incluido en el volumen de *Salamandra* (1962) compuesto por cuatro secciones: la que lleva el mismo nombre que el poemario, “Días hábiles”, “Homenaje y profanaciones” y “Solo a dos voces” que, en las *Obras completas* componen obras independientes.