



FINEZAS DE SOR JUANA Y LEZAMA LIMA

César A. Salgado

La crítica más reciente de la ensayística de José Lezama Lima se ha enfocado en la centralidad que asume sor Juana Inés de la Cruz en la propuesta lezamiana de un «barroco americano,» y la han tomado como figura-clave para interpretar la propia obra literaria del cubano. Observando cómo se da en Lezama el imperativo de un conocimiento poético de corte sorjuaniano —un «afán de saber» que sigue mucho de los postulados de la *poiesis* de la monja— Rubén Ríos Avila reconoce en ambos la propuesta de una epistemología transgresora que rebasa paradigmas dogmáticos, incidiendo en lo que Ríos

llama un «barroco del atrevimiento.» (1) Por otra parte, Aida Beaupied ha documentado cómo la ambición abarcadora de las visiones poéticas del cubano y la mexicana opera a través de procedimientos tomados del hermetismo neoplatónico, registrando correspondencias secretas y la figuración en el cosmos de la unión de los contrarios. Beaupied ubica en estos procedimientos el origen del sincretismo que combina tradiciones culturales europeas con mitologías americanas en ambos universos poéticos. (2)

Para fundamentar tales argumentos, estos críticos han seguido las pautas dictadas por el mismo Lezama en sus comentarios sobre la obra y la persona de Sor Juana Inés de la Cruz en su ensayo de 1957 «La curiosidad barroca.» Lezama ubica aquí a sor Juana—junto a Domínguez Camargo, Sigüenza y Góngora, y otros escritores coloniales— en una línea ascendente de barroquismo mundonovista cuyo viveza y pujanza supera, según Lezama, la del estilo europeo que le sirvió de origen. Ambos Ríos Avila y Beaupied parten de la profunda estimación que Lezama hace aquí de la silva *Primero Sueño* y el auto sacramental *El Divino Narciso*, para establecer los puntos de tangencia entre la obra de sor Juana y el corpus de Lezama. Ríos Avila compara los episodios del viaje espiritual de José Cemí, protagonista de la novela poética *Paradiso*, con la anábasis de la persona hablante del *Primero Sueño* y analiza la escena especular que se articula en el primer poema largo de Lezama, *Muerte de Narciso*, como una refundición de la contemplación de Cristo/Narciso en la fuente del *El Divino Narciso*. Beaupied explicita la función hermética de los mitos de Narciso y Acteón en los mismo textos, a la vez que expande el diálogo intertextual entre Lezama y Sor Juana al discutir tales dinámicas en «Noches oscuras, Jardines insulares» y otras muestras de la poesía lezamiana.

Sin embargo, más allá de las coincidencias que enumeran, estos críticos no olvidan recalcar que la obra poética de

Lezama no muestra tanta afinidad con la de Sor Juana como la que se arguye tiene con otro poeta del Siglo de Oro, don Luis de Góngora. Tanto Severo Sarduy como Roberto González Echevarría se han ocupado en analizar cómo el discurso poético y novelístico de Lezama opera desde un *pastiche* de la dicción, la metafórica, el cromatismo, y la sensualidad plástica de Góngora. (3) (Sarduy, de hecho, ha declarado a *Paradiso* una «Soledad tercera.» Cito: «La novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana. Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*: todo el aspecto discursivo de la novela, tan complejo, no es más que uná parábola cuyo centro —elíptico— es el 'culteranismo' español» [Sarduy 281-2].) Dada la polémica respecto a la ausencia del lujo gongorino en las «imitaciones» de Sor Juana (suscrita por el propio Lezama, quien opina que «la dimensión del *Primero sueño* es muy otra que las fiestas sensuales que rodean los himeneos meridionales» de la *Soledad Primera*, siendo la obra de Sor Juana «lo más opuesto a un poema de los sentidos», (4) el proyecto de encontrar en la simbología de Lezama la presencia *activa* del vocabulario poético sorjuaniano no se ha llevado a cabo completamente ya que, más allá de la tesis de un «afán de conocimiento» y la utilización sincrética de los mitos clásicos, se asume que al exacerbado culteranismo del texto lezamiano no convienen las sutilezas conceptistas de Sor Juana.

Me gustaría plantear aquí que si, por una parte la lectura literal del ensayo «La curiosidad barroca» en la comparación de Lezama con Sor Juana ha rendido hallazgos valiosísimos, por otra parte ha descuidado una zona de diálogo que es indispensable para desentrañar una afinidad más profunda y radical que existe entre ellos. Me refiero al tema capital de la fineza, topos omnipresente en la producción del ambos autores, estilo ceremonioso de convivencia que caracterizó al Lezama del «Grupo Orígenes,» sello no sólo de la poesía cortesana y sacra sino de la vida propia de Sor Juana. (Fueron sus escritos sobre la «finezas de Cristo» los que ocasionaron la famosa amonesta-

ción de «Sor Filotea» en 1690 y desataron la «crisis espiritual» de la monja en 1693.) Aunque en «La curiosidad barroca» no se discute explícitamente el tema de la fineza, espero demostrar que el mismo tiene una prominencia *constituyente* en este ensayo como lo tiene en el resto de la ficción y la poesía de Lezama.

Clasificar las poesis lezamiana y sorjuaniana como proyectos epistemológicos o gnoselógicos —«ansia de saber» en Sor Juana; «eros cognocente» en Lezama— sería una caracterización incompleta si no se toma en cuenta la naturaleza eminentemente ética y, a la vez, potencialmente heterodoxa de tales proyectos. Cuando en «La curiosidad barroca» Lezama describe como «afán faústico» la desbordante erudición de Sor Juana para poder detectar en el barroco americano un indicio anticipatorio de la Ilustración, lo hace también para subrayar la herejía y el problematismo teológico a los que puede conducir tal afán. Una ansiedad sobre el posible lado luciferino de este afán la observamos en la famosa *Respuesta a Sor Filotea*, cuando sor Juana detalla los percances de su niñez para mostrar cuán justificable es su inclinación a las letras. A Sor Juana le interesa desmentir que su «afán de saber» sea efecto, según el decir de Sor Filotea, de una «elación» —es decir de un orgullo excesivo, de una tentación mefistofélica. Continuamente busca calificar esta «inclinación» como un don de Dios— una transgresión no suya sino de la generosidad divina. Si algo quiere evitar Sor Juana es que se denomine su inclinación como mera «curiosidad,» algo que la escolástica consideraba como manifestación del vicio, como ociosidad condenable. Según Sor Juana, al saciar su sed intelectual a través de los libros, ella sólo busca cumplir «humildemente» con la regalía divina; responder a la fineza con más fineza.

Si es cierto entonces que, al usar el término «curiosidad», Lezama apunta sutilmente al carácter heterodoxo, polisémico, y relativista del impulso del saber barroco, no hay que olvidar que Lezama también recalca un lado ético y utópico que articula

de acuerdo una reordenación de términos morales tomados de la teología católica. Podríamos decir que el afán poético en Lezama y Sor Juana se resuelve tanto en el saber como valor supremo como en las operaciones secularizadas de la *charitas*; es decir, en una doctrina de exigente generosidad. Ambos detallan en su obra (y ejemplifican con sus vidas) sendos actos de renunciamiento y entrega que, aun si admitimos el hecho de una coherción a nivel biográfico, apuntan a un espacio de reconciliación en donde el potente demonismo de su saber se liga a una ética del desprendimiento, de la dación. De aquí la centralidad del tópico cristológico y cortesano de la «fineza», zona donde convergen las dosis considerables de teología y cortesanía, religión y erotismo, sacralidad y profanidad, que nutren la visión ético-poética de ambos. De aquí todas las múltiples articulaciones del término «fineza» en los poemas circunstanciales, letras sacras y prosas teológicas de Sor Juana y en la poesía hermética, la alucinante ensayística y la ficciones barrocas de Lezama.

En las obras de Sor Juana y Lezama se le atribuyen al término «fineza» significados que lucen contradictorios a primera vista. Por una parte el término representa las diversas manifestaciones de cortesánías ideosincráticas, las reglas que rigen la conducta amorosa de Fabio, Silvio y los otros integrantes del imaginario virreinal de Sor Juana; los modales aristocráticos de las familias Olaya y Cemí en Lezama. Por otra el término sirve para designar la calidad más profunda del amor divino. Podríamos aducir que la ambigüedad principal es de género y especie; es decir, la fineza aparece como una estado absoluto de la caridad o como un gesto que es sólo una señal —a veces remota— de tal facultad. Así pues, en la *Carta atenagórica* Sor Juana señala que la fineza no es amor como tal, «sino las demostraciones del amor... aquellos signos exteriores, demostrativos y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor» (818) mientras que en su soneto 179 —según la enumeración de Méndez Plancarte— la identifica como «la más

sublime calidad del amor.» En Lezama vemos una oscilación análoga. En *Paradiso* se habla de la Fineza criolla, un «modo de ser» de la clase alta habanera cubana que combina el refinamiento con el desprendimiento, como también ocurren finezas, múltiples casos de obsequiosidad inesperada que no necesariamente se originan en la tal clase. Es decir, hay en ambos una distinción entre Fineza (con mayúscula) y finezas (con minúscula). La Fineza es un tipo de amor absoluto desvinculado de lo carnal que «no espera correspondencia» y, aunque tiene dos vertientes, la humana y la divina, es por sí un solo ente, una sola y continua substancia. Las finezas son los signos gratuitos, desinteresados, «no-violentos,» de variedades inferiores del amor—el filial, el erótico, el cortés, el altruista. Mas aún: al ligarse con el desprendimiento y el obsequio, la fineza es también una reflexión sobre la riqueza y la distribución social de la misma; sobre el lujo, no como ostentación, sino como acto gratuito, como regalía. Sin embargo, aun en su diversidad de intereses y solicitudes, estos gestos apuntan a un comportamiento coherente y codificable. Esta mutabilidad de usos del término no es polisémica; es decir, no es contradictoria hasta llegar a una cancelación de su sentido. En Lezama y Sor Juana, la fineza es un campo semántico que opera congruentemente y de acuerdo un sistema.

Podemos tomar de la antropología un modelo que nos ayude a visualizar mejor la lógica de las operaciones de la fineza en todas las manifestaciones-absolutas o particularizadas, divinas o humanas —que asume en Sor Juana y Lezama. La fineza es aquí, sobre todo, un sistema de intercambio basado en la regalía: una economía del don, según los postulados del *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* («Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio,» de 1925) de Marcel Mauss (trabajo archicommentado por el surrealismo, el estructuralismo, y el pos-estructuralismo: Bataille, Lévi-Strauss, y Derrida). En su pesquisa de sociedades primitivas donde no existe una economía formalizada, Mauss indaga la consecuencias del

obsequio ritual y da con dos principios fundamentales para nuestro análisis: en primer lugar, el don otorgado entre tribus en toda aparente gratuidad siempre genera una obligación de pago, y este pago asume siempre la forma de otra dación, otro regalo. El regalo gratuito improcurado así inicia un proceso extendido de trueques que urde una red comunitaria de vínculos tanto materiales como morales. En segundo lugar, la obligación que ejerce el regalo gratuito no se remite necesariamente al donante inicial, sino que frecuentemente se *redistribuye* —es decir, el pago se desvía, se reorienta, se reencausa más allá de la relación entre donante y donado— rindiendo beneficios (y trayendo nuevas obligaciones) a un tercero o subalterno, así expandiendo la red de intercambio. La acumulación de actividades entre donantes y donados desemboca en lo que Mauss llama el potlach-festivales de gran fastuosidad, exceso y gasto donde comunidades enteras se «entregan» sus bienes en ofrendas totales que exigen nuevas ceremonias de compensación. Vale distinguir aquí el potlach de Mauss del «depense,» derroche o despilfarro, acuñado por George Bataille ya que, a pesar de que en el potlach la ostentación de la dádiva puede resultar en pérdidas y sacrificios materiales y humanos de gran extremismo, siempre se produce una ganancia en el hermanamiento espiritual que crea entre las tribus el eslabón de la obligación. «Pagar don con don, fineza con fineza» tiene así, de acuerdo a Mauss, un efecto multiplicativo y abierto, generando un excedente de riqueza común y una dinámica social de las que devienen las instituciones del mercado, el dinero, el prestigio, las castas, el estado y la ley. Por otra parte, las ceremonias y prácticas de la dación como sistema no necesariamente se tornan obsoletas con la aparición de la moneda y la mercancía, sino que se desarrollan concurrentemente, muchas veces con más autoridad y prepotencia que las del propio mercado. De por sí la dación representa otro orden económico que privilegia lo moral y lo filantrópico. Es este sentido, Mauss distingue la economía del don de la economía de mercado por el carácter quasi-utópico del primero: «es un orden complejo de actos

económicos que no se pueden calificar de prestaciones puramente gratuitas o altruistas pero tampoco son las de un sistema de producción e intercambio puramente interesado y utilitario.» (5)

A. Sor Juana

La fineza en Sor Juana opera según este sentido utópico de una economía del don. La palabra describe la transacción central de este sistema y también el objeto que se remite, planteando una identidad entre la transacción y lo transado y atribuyéndole un valor ritual al objeto remitido. Este objeto no llega a tornarse en una mercancía con un precio determinado, pero se asume que tiene un valor de intercambio estimable de acuerdo una escala abstracta que, aunque imprecisa, es inexorable. Por eso siempre está el imperativo de *cuantificar* la fineza, tan obvio en la disputa escolástica de determinar la *mayor* fineza de Cristo, tema principal, como sabemos, de la *Carta atenagórica* de Sor Juana. Naturalmente esta medición distará de ser exacta al tratarse de un ente potencialmente infinito, de modo que lo que se busca es aproximar y distinguir magnitudes de la fineza para poder hacer comparaciones y balanceos. Es decir, con la fineza ocurre un intento oximorónico de calcular lo inconmensurable, de dar medida a lo desmesurado, afán que está en la misma médula de la antítesis barroca. Más aún, tal cuantificación ocurre en los dos órdenes de apreciación que más se aproximan a los de oferta y demanda en el concepto clásico del mercado: el costo y el beneficio. Sor Juana no podría ser más clara en la *Carta*, «según ella, para medir la magnitud de una fineza existen «dos términos»: «el mucho costo que tiene al amante» o «la mucha utilidad que trae al amado... Para ser del todo grande una fineza ha de tener costos al amante y beneficios al amado» (813-4). Finalmente, como en cualquier transacción comercial, cualquier acto de fineza genera un estado moral de obligación en el donado, *aun si la misma se hace sin pretender correspondencia*. Por eso se intensifica el deseo de poder medir

la fineza, de estimarle un borroso precio, para calcular la dimensión de la deuda que genera. Toda mención de la fineza despliega este vocabulario del endeudamiento: prenda, préstamo, crédito, empeño, pago, rédito, remisión. El único sintagma que se suprime es el de el «interés» ya que, en lo que alude a voluntad de lucro, está reñido con el concepto inmaterial de la riqueza implícito en lo fino, y, como significado de usura o apreciación, implicaría una legalismo y una contabilidad que harían la obligación un asunto de coherción formal cuando en la fineza la obligación es siempre una opción del libre albedrío. Es decir, la fineza tiene sus finanzas, pero tales operan en un nivel puramente fantasmal ya que la misma no deja otra escritura más allá de la poesía—es decir, no hay contabilización disciplinaria, no hay un sistema de inscripción denunciativa, no hay «pagaré» ni estado de cuenta, no hay fichas, no hay firmas comprometedoras, no hay trazo inculpatorio, solo el cultivo de la misma fineza en el lenguaje poético. En otras palabras, la fineza no tiene ni obedece archivo alguno. La fineza es una economía utópica del «desinterés» ya que no solo no se pretende, sino que se proyecta *frustrar* la correspondencia— desviar el pago de la deuda. En las transacciones de la fineza siempre se problematiza u obstaculiza el rédito (sea que el dador se ausenta para evitar una compensación inmediata o que se mantenga anónimo). Esto crea un excedente, un *surplus*— la persistencia del deseo de corresponder— que hay que reinvertir y/o redistribuir, generando así una sobreabundancia. En el catolicismo heterodoxo de Sor Juana y Lezama, esta sobreabundancia asume dos encarnaciones: la salvación y la poesía.

Esta economía es la que se esboza en la disputa escolástica sobre la mayor fineza de Cristo que se resume en la *Carta atenagórica* y está mejor formulada por el mismo Antonio de Vieira en el sermón que refuta allí Sor Juana: «Cristo no quiso la correspondencia de su amor para sí, sino para los hombres, y que ésta es la mayor fineza: amar sin correspondencia» (818).

Cuando Sor Juana disputa esta afirmación documentando la solicitud del amor humano que hace Cristo para sí en los Evangelios, no busca anular la premisa de una redistribución del amor a través de un desvío de la correspondencia, sino corregir los descuidos exegéticos de Vieyra con la Biblia. Para esto, Sor Juana divide las funciones de la fineza en amor y utilidad y concluye que «Cristo quiere el amor para sí, pero la utilidad para los hombres» (822), así reteniendo la idea de la recirculación de la obligación sin violentar la escritura sagrada, como hace Vieyra. La otra objeción que hace la monja al sermón del mandato también nos remite a los misterios del don. Sor Juana señala que «por discurso» —es decir, según la autoridad de la escritura— «el amor más grande es dar la vida» ya que Cristo así lo estipula según San Juan. Sor Juana le da la razón a San Agustín (i.e., la mayor fineza es la muerte por crucifixión) para invalidar la propuesta por Vieyra, quien sugería que mayor fineza era el dolor de Cristo al tener que ausentarse de los hombres. Sor Juana también se la da a Santo Tomás (i.e., la mayor fineza es la consagración por la Eucaristía) al representar el sacrificio y su sacramentación como facetas de una sola fineza. De forma indirecta, Sor Juana subraya así la problematización de la correspondencia en la fineza mayor ya que la muerte —más aún cuando esta se prolonga en cada celebración de la Eucaristía— es la fineza más difícil de corresponder por la naturaleza del don (aun hoy no sabemos cuánto cuesta una muerte) y la obvia ausencia del donante tras el regalo.

La discusión sobre los beneficios negativos con que concluye *La carta atenagórica* reitera el esquema maussiano. Sor Juana postula que la fineza mayor de Dios «en cuanto Dios» es no hacer finezas (825). Tal ocurrencia no es mero juego conceptista, sino una ponderación genuina sobre cómo la magnitud problematiza la correspondencia en una economía del don. Según Sor Juana, la mayor fineza reside en que Dios «va en contra de su natura» al tener que poner límites artificiales a su infinita prodigalidad

ya que las reglas de obligación que gobiernan el sistema desgraciarían al hombre. No se trata solo, como plantea Octavio Paz en su lectura de la «Carta,» de que la dadivez absoluta suspenda las condiciones elementales para el libre albedrío, (6) sino que la dación desmesurada excedería la capacidad del hombre para corresponder con bienes espirituales recíprocos y lo precipitaría en el pecado de la ingratitud. «El mayor beneficio es el no hacerlos, porque excusa el mayor cargo que de él le resultara,» indica Sor Juana, y cita a San Gregorio, «mientras más lo recibido más grave es el cargo de la cuenta» (826). De nuevo, aquí el problema es que la fineza no exige correspondencia pero crea una insólita obligación, y, en las transacciones entre Dios y hombre, la misma puede estar más allá de las capacidades humanas. Esto nos da una modesta idea de la terrible visión que Sor Juana tenía de la inmensidad divina —ese miedo cósmico que vislumbramos en alguna de sus páginas. Como señala en la «Respuesta,» Sor Juana se consideraba receptora privilegiada de la prodigalidad de los dones divinos y del peso de las obligaciones, persecuciones y envidias a nivel de lo humano que tales dones acarrearán; esto nos aclara por qué para ella la mayor fineza divina sea asegurar el límite y la medida de la fineza.

I

No nos debe extrañar entonces que sea en las letras sagradas —particularmente en composiciones sobre la Eucaristía, como las «Letras de San Bernardo»— donde figura con mayor prominencia el tópico de la fineza en la poesía de Sor Juana. En la letra XXIX (311) es donde mejor vemos esbozada la transfiguración que ocasiona la inserción de la fineza divina en la economía material humana. Sor Juana expresa cómo el propósito de la Eucaristía como fineza es la redistribución de la deuda contraída con Cristo por el hombre entre los hombres mismos, es decir, el reemplazo de la economía del interés por el sistema del don. Esta translación de órdenes se expresa a través del recurso del quiasmo, donde la caridad sustituye el

utilitarismo en una redefinición del término «sustento.» Así, el tercer cuarteto —«Del alma es sólo Alimento,/y así guía mi fervor/el Sustento de Amor/y no el amor del sustento»— ilustra cómo, con la Eucaristía, el egoísta «amor del sustento» se anula y da paso al «Sustento del Amor» (con letra mayúscula). «Sustento» pasa de un valor profano a ser un significante sagrado. Los términos manejados en los quiasmos: sustento/amor; posesión/deseo; desear/tener; bienes/amor implican valores materiales y su inversión en el quiasmo dramatiza su transfiguración transcendental en su reasignación semántica. El quiasmo del sexto cuarteto expresa el resultado distributivo en que la correspondencia al amor de Dios —«el amor de Sumo bien»— se re canaliza en el beneficioso amor al prójimo —«sumo bien del amor.» La sobreabundancia resultante eleva al Hombre a una grandeza cósmica, donde la culminación de este proceso de transcendencia radica en comprender, percatarse del propósito redistributivo del don. (No hay que olvidar que el entendimiento para Sor Juana, como para Santo Tomás, era la actividad mental suprema: lo que hermana el hombre al ángel.) Esta anagnórisis es ilustrada a través del doble uso de la palabra «fin,» como significante de la muerte y como propósito económico transcendental: «Llegó el Hombre a la grandeza/que no alcanza el Serafín/y en la fineza del fin/vido el fin de la Fineza.»

Entre los villancicos atribuibles, podría tomarse como confirmación de la autoría de Sor Juana este comportamiento económico de la fineza en aquellos compuestos para la celebración del día de San Pedro. El caso de Pedro es revelador por ser el asunto de la fineza tan patente durante su designación como fundador de la Iglesia. Sor Juana comenta hábilmente esta escena bíblica en lo que podría ser la *pièce de resistance* en la argumentación de la *Carta atenagórica*. Se refiere a este episodio para refutar la idea de Vieyra de que Cristo no «quería correspondencia» para su amor y a la vez ilustrar la operación redistributiva de la fineza: «Examina Cristo a Pedro de su amor y dícele: Petre , amas me? Responde Pedro con aquellas ardien-

tes ponderaciones que brotaba su encendido corazón, que sí y que pondrá la vida por su amor. Veamos para qué es este examen tan apretado de Cristo. Sin duda que quiere que Pedro le haga algún gran servicio. Sí quiere. ¿Y cuál es? *Pasce oves meas*. Esto es lo que quiere Cristo: que el amor de Pedro sea suyo, pero que la utilidad resulte en las ovejas» (822). Más aún, Sor Juana señala particularmente a Pedro en la economía del don por haber correspondido a la mayor fineza de Cristo con una ofrenda de nítida equivalencia, el martirio. El sacrificio de Pedro implica que, a pesar de la magnitud de la obligación contraída por Cristo, el hombre es capaz de saldar finamente su deuda y así lograr una igualdad nominal en el sistema a la misma vez que se genera un excedente para el resto de los hombres. Esta posibilidad de consagración, de divinización de lo humano a través del sistema de intercambio de la fineza (martirio divino correspondido con el martirio humano) se representa en el primer y el séptimo cuarteto del villancico IV de 1684 (351):

Amante Cristo de Pedro,
y Pedro de Cristo amante,
subió amor correspondido
al mayor de sus quilates.

De Cristo y Pedro finezas
se extremaron tan iguales,
que hasta en la muerte, a los Dos
hizo el amor semejantes.

Como resultado, Sor Juana ve a Pedro, «el que más finezas prometía,» como el óptimo manejador de tales finanzas, su máximo contable, su opimo economista. La imagen resulta paradójica ya que, como señalábamos, esta economía rehúsa la coherción legal que implica toda escritura. Sor Juana resuelve esta contradicción atribuyendo un carácter sobrenatural a los cálculos del banquero San Pedro. De hecho, la acción principal

de Pedro no es la de inscribir sino *la de borrar, suprimir el trazo*; la aritmética que practica tiene una mágica capacidad acrecentadora, su manejo de los números produce siempre una sobreabundancia. Se ilustra esta dinámica en los Villancicos a San Pedro Apóstol de 1677 (que Sor Juana sí firmó), donde aparece el Santo como «Contador Mayor» de la fineza. El tercer villancico (244) concluye con el estribillo:

¡Contador divino, cuenta, cuenta, cuenta,
y de tu libro borra las deudas nuestras;
y pues tienes en contar
destreza tan singular,
que multiplicas, sumas, partes, y restas
multiplicas la gracias y partes las penas!

II

En Sor Juana, el problema de la magnitud y la obligación en la fineza ocurre también en el escenario cortesano. Sólo que por ser aquí humana la fineza, esta problematización de la correspondencia puede asumir dos formas: una improductiva, que es el anonimato, y otra productiva, que es la carencia. El amor anónimo o no declarado es una versión inferior de la fineza humana que se detalla jocosamente en el primer sainete de *Los empeños de una casa*. En un concurso ficticio donde la figura alegórica de la fineza pretende, según las costumbres masoquistas del amor cortés, «el premio del desprecio» de su amada virreina, el alcaide —que es el juez del concurso— satiriza esta versión «inútil» del amor absoluto, implicando que, de acuerdo a su lógica de altruismo y humildad extremada, el mismo debe desembocar en el silencio (653-6). Aquí volvemos a tocar la raíz del asunto: la fineza como amor anónimo es resultado de una ansiedad ante lo excesivo de la obligación que podría contraer al declararse. En el soneto 179, «Que explica la más sublime calidad del amor» (150), se repite esta idea de prevenir el ciclo

inevitable de correspondencias a través del silencio de la no-declaración por ser tan inmensa la obligación potencial. Se emprende, paradójicamente, el no emprender; se anula lo empresarial de la economía del don.

Yo adoro a Lysis, pero no pretendo
que Lysi corresponda mi fineza;

No emprender, solamente, es lo que emprendo:
pues sé que a merecer tanta grandeza
ningún mérito basta, y es simpleza
obrar contra lo mismo que yo entiendo.

Esta fineza aquí no declarada es, como en el caso divino, un beneficio negativo —la fineza de la no-fineza— pero, como es humana, carece de valor redentivo. Es, de por sí, un desperdicio —ejemplo del «gasto inútil» bataillano— y esta pérdida de lo libidinal sería total de no ser expresada a través del vehículo creativo del poema. Aún así, el sujeto poético que enuncia esta postura parece empequeñecerse, infinitamente intimidado ante la grandeza de la amada. A pesar suyo, el hablante asume una «simpleza» en el decir y no intenta articular la timidez o la grandeza con las riquezas del lenguaje poético barroco. El apocamiento del «yo» poético es tal que el volumen de la propia voz parece disminuir en un proceso de acomplejamiento hasta volverse un murmullo sin nombre y sin agente.

La fineza humana tiene, por otra parte, una vertiente productiva: la carencia, donde sí se declara el amor pero una ausencia o distanciamiento deliberado, no-accidental, obligan a una reinversión. En Sor Juana, tal fineza se da tanto en las relaciones íntimas como en el contexto de la amistad, haciendo de la fineza un fenómeno que puede prescindir de lo erótico y lo carnal. En el Romance 39 dedicado a Don Diego Valverde se asocian carencia y fineza en un intercambio productivo que genera una sobreabundancia. La poeta lamenta la partida

inminente de su amigo para ocupar un puesto de más prestigio y remuneración en España, pero asegura que la fineza de su conformidad con la ausencia próxima tiene un misterioso carácter multiplicador. Esta fineza invierte la negatividad de la carencia para hacerla misteriosamente enriquecedora. Al asumir *finamente* esta pérdida, Sor Juana logra acrecentar aun más las medras y el prestigio del ausente. La carencia así se torna en un vacío proliferador (52):

Carezcan de vos mis ojos
si ha de ser para bien vuestro;
que antepone mi fineza
el veros feliz, al veros.

Carecer por vos de todo,
no hubiera sido en mi afecto
fineza, que aun lo insensible
lo hace, por irse a su centro.

Pero carecer de vos,
atenta a vuestro aumentos,
digan si ha sido fineza
vuestra prendas y mi aprecio.

Y más, cuando es del partido
tan ventajoso el exceso,
que tanto más que ganáis
viene a ser lo que yo pierdo.

Pues lo que yo pierdo en vos
sois vos; y esto presupuesto,
multiplicad vuestra medras,
que por fuerza serán menos.

B. Lezama

La prepotencia operativa de una economía del don en la poesía de Lezama se advierte en el título de su tercer libro - *Dador*. En múltiples ocasiones a través de su obra poética, *Enemigo rumor*, *Aventuras sigilosas*, *La fijeza* y *Fragmentos a su imán*, se replantean los efectos de la fineza en su relación con un vacío emanador —pienso en poemas como «Oh que tu escapes,» «Esperar la ausencia» y «El pabellón del vacío.» También aparece la fineza en función de una generosidad redistributiva— como la descrita en el poema «Nuevo encuentro con Víctor Manuel,» donde se habla de «un orden de la caridad» disuelto y restituido «en la suprema generosidad del fuego» (*Poesía completa* 441). La transacción operante aquí es la de «obsequiar el obsequio,» repartir los dones del talento artístico, como hace el pintor Víctor Manuel al «pedir un regalo para regalarlo.» Para concluir, quisiera concentrarme en la dinámica de la fineza en la novela poética *Paradiso*, a la que Lezama llamó «la demostración» de su sistema poético. Falta el trabajo que compagine y estudie a fondo el espejeo entre la novela y la trayectoria de su poesía, pero en tal trabajo la investigación de la conducta de la fineza tendrá un rol estelar.

En *Paradiso*, la fineza primero aparece como un regocijo familiar: un tipo de cortesanía y sincero desprendimiento que se manifiesta en la fiesta y el convite, en la religiosa dedicación a la preparación de comidas y postres; e.i., el «imperio cariñoso» de Doña Augusta en la cocina, el imprevisto «gossá familia» de Cemí el Vasco cuya fecha es impredecible «como los cometas» (21) y el «flamígero» almuerzo familiar del capítulo siete. En la primera mitad de la novela se plasma la conducta de la fineza en la clase criolla cubana. La fina dadivez en la fiesta o la cena criolla combina la delicadeza y el rigor en una ceremonia lujosa y hasta exuberante que, sin embargo, está exenta de pretensión y de interés. En la esmerada preparación de sus postres, Doña Augusta busca regalar no tanto una satisfacción gastronómica

sino una perseverante intuición de lo perfecto. Esta intención, que el texto describe como «una fineza última que era su acorde más manifiesto» (17) tiene por objeto comunicar con sencillez la exigencia aristocrática de «lo mejor,» «el secreto principio de que lo deficiente e incumplido debía destruirse, para que los que se contentan con poco, no volvieran sobre lo deleznable y se lo incrustaran» (17). El obsequio del sabor destilado trabajosamente a través de la preparación y cosimiento de alimentos ideales sirve no sólo para el disfrute del paladar sino para dar un ejemplo ético de intentar y acatar lo superior (lo que, más tarde en la novela, se llamará «lo difícil»). Tal regalo es desinteresado y no admite siquiera la recompensa del cumplido o las gracias en una «indiferencia inalterable» para la que «no valían elogios.» Lo mismo con la fineza del «gossá» del Vasco Cemí en el que no se escatima en la obtención de los manjares más exclusivos y la preparación más sofisticada de los alimentos, hecho sin atención a correspondencia o pago, motivado por el júbilo de su transculturación a la cubanía. Esta fineza del Vasco tiene efectos ramificativos: el bienestar que suscita el «gossá» en el coronel recalca en un tercero cuando este perdona al cocinero expulsado (y poco fino) Juan Izquierdo, quien sale buscando «una guitarra para pisotear la queja y entonar el júbilo» (24), reafirmando así que el ritual de la fiesta produce la ocasión de la fineza.

Es fácil identificar en esta primera parte a los personajes infusos por la fineza ya que están yuxtapuestos con insólita simetría a personajes marcados por una cualidad contraria: el interés. Este interés nunca es declarado, sino que se disfraza duplícito, con lo que se describe como una «fría o aterradora» cortesía. Este disfrazamiento hace que estos personajes no-finos se desenvuelvan en su diario vivir en una simulación constante, en una teatralidad que contradice la honestidad de intención requerida en toda fineza genuina. Los habitantes del solarate del Vedado —Sofía y Alberto Kuller, Martincillo el flautista, el Capitán que recrimina a Tránquilo— son incapaces

del «delicado rigor» de lo fino. Por eso sus transacciones y ofrendas —que buscan recompensas inmediatas como la adulación, la fama, el dinero— acarrearán resultados desastrosos: no rinden beneficios anciliares e incrementativos (como los que logran la Abuela Augusto y Cemí el Vasco), sino pérdidas catastróficas e irreversibles. Hipócritamente, Mr. Squabbs colabora en la planificación de la fiesta doceañera de su hija procurando a regañadientes al electricista Carlitos para diseñar una vistosa iluminación con la que su esposa espera impresionar a los invitados, haciendo esta luz (descrita en el texto como «fría,» «escarchada,» «blanquesina,» y origen de una «fingida alegría» [66]) el verdadero objetivo de la fiesta. Esta ausencia de lo fino, esta deficiencia de autenticidad en la familia Squabbs, desemboca en tres desastres irreparables: la muerte de Andresito en otra fiesta que si está regentada por la fineza; la fuga de la desatendida hija Fleury con el electricista tres años más tarde; y la consiguiente locura del organista. De la misma forma, el derroche *interesado* del tío Rudda de la herencia de los Cemí —que invierte en una falsa afición a la ópera y en la vanidad de prendas ridículas para compensar por la humillación de haber seguido los designios y mudanzas estipuladas por el padre de José Eugenio— amenaza con provocar una pérdida definitiva: el rompimiento de su relación con su sobrino. Sin embargo, esta pérdida es prevenida por la fineza de la Abuela Munda cuando explica con delicadeza pero sin justificaciones innecesarias el comportamiento del hijo frente al sobrino, «exilia» a Rudda para que este alcance finalmente un destino digno, y organiza con rigor las bodas de José Eugenio y Rialta donde Rudda y Cemí serán reconciliados.

El ejercicio de la fineza no es exclusivo al sector criollo-blanco, a los apellidos pseudo-heráldicos de Olaya y Cemí. También se manifiesta en un personaje del caserío del vedado, zona donde la fineza brilla por su ausencia. Mamita, la negra migrante campesina de Sancti Spiritus, participa en la economía informal e invisible que entretienen las operaciones de la

fineza. El coronel para ella es el «dios de la cosechas» (36), el manejador de la cornucopia y la abundancia: de él depende el porvenir y el sustento de sus hijos reclutados y del suyo propio (Mamita trabaja como conserje en el campamento militar). A su vez, ella protege al coronel con sus oraciones en saludable correspondencia. Sus relaciones con el coronel también solicitan de la ceremonia y el ritual de lo fino, que le otorgan a Mamita, a pesar de su carácter «plebeyo», un refinamiento de «antique grandeur con garbo criollo» (35). De nuevo opera aquí la fineza dentro de una desproporción insólitamente natural en la cual los beneficios y los costos no pueden ser contabilizados o cuantificados y el don tiene, no un precio monetario o una equivalencia material, sino un valor ritual y afectivo inestimable pero eficaz. Para salvar a su irresponsable hijo Vivo de un fusilamiento por no acatar un llamado militar, Mamita invierte veinte centavos para regalar al coronel una caja de pasteles, mostrando, nos dice el texto, «esa delicada costumbre criolla de abrir camino con intenciones y halagos, noble y graciosamente desproporcionados entre el bien que se solicita y la brevedad de la regalía introductoria» (35). No importa la humildad del obsequio: en la operativa de la fineza el mismo ejerce su poder mágico de encantamiento, solicitud, y, finalmente, obligación reorientada (el beneficiado de la correspondencia del Coronel sería Vivo, no Mamita) en una economía-otra. El Coronel no tiene que hacerse de rogar; reconoce el gesto, acata la transacción respondiendo con una carcajada afirmativa, confirmando que la fineza impone una interdependencia egalitaria entre Mamita y él a la que se tiene que subscribir. A pesar de ser una conceptualización no utilitaria de la riqueza, con Mamita la fineza no prescinde de la pobreza sino que procede desde ella.

Todas estas escenas de regalía —el «gossá» el postre, el pastel, el almuerzo— son seguidas, sin embargo, por una desaparición, una ausencia que crea una carencia: la muerte de Andresito, de Coronel Cemí, del tío Alberto; las desaparición en la anécdota del mismo Vivo. Pero, al contrario de lo que ocurre

con las transacciones de los «interesados,» los excesos del acto «fino» no pueden interpretarse como escenificaciones de un *dépense* —de un desperdicio gratuito y destructivo, de acuerdo a Bataille— ya que son parte de un proceso de purificación y de compensación para generar no una dispersión sino la futura superación de un catástrofe presentida, precognizada. En la segunda parte de la novela, esta relación operativa y simbiótica entre fineza y pobreza, entre lujo y desastre, riqueza y ruina, aparece esbozada en las palabras de Foción, personaje demoniaco y marginal a esta cultura familiar a quien debemos prestar especial atención ya que es un elemento sobresaliente y paradójico en la novela que, aunque no está señalado por la fineza ni participa en el orden de la caridad, tampoco se demuestra como un hipócrita «interesado»: (7)

[D]esde que se conocieron Fronesis y Cemí se llevan tan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a los «mejores,» en el sentido clásico, de exigirse mucho a sí mismos... los dos atraviesan esa etapa que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia, la etapa de la ruina... la frustración de una destino familiar y, entonces, a buscar otro destino, pero así es como resultan «los mejores.» La ruina, entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis, una clase que puede competir *en fineza* con las mejores del mundo (310).

La fineza de los Cemí, los Olaya, y los Fronesis no es pues un código de conducta aristocrática—o sacarocrática, para adaptar el adjetivo al caso de Cuba. No se resume en una *noblesse oblige* o *politesse* isleños que sean mera indicaciones de prestigio, afluencia y posición social. Es, al contrario, un impulso regenerativo que es anuncio y emblema de lo resucitatorio, un llamado a incrementar el desprendimiento en la ruina y la carencia. De hecho, desestabiliza el vínculo normalmente asumido entre fineza y lujo ya que aquí la misma surge, como fénix, de una conflagración. La fineza opera como un perfecciona-

miento moral que sirve como compensación a una pérdida y que en la que pobreza se erige como un don, tornándose en un vacío generador.

Este sistema se manifiesta como transacción en un momento cumbre de la novela cuando la amistad prevista por Foción entre Fronesis y José Cemí alcanza su cristalización definitiva. Quisiera concluir con la lectura parcial de esta escena y una glosa breve de la misma. Después del alucinante simposio coral y pitagórico en el capítulo XXI, Fronesis le obsequia un poema a Cemí para entonces ausentarse súbitamente. Esto provoca una serie de complejas meditaciones en la sensibilidad turbada de Cemí, entre ellas la ponderación de la misteriosa «fineza» de Fronesis.

Cemí se detuvo por la sorpresa del obsequio de Fronesis. Una de las mayores sorpresas de su vida, una de las cuatro o cinco que recibimos mientras transcurrimos en la indiferencia y el hastío. La nobleza de Fronesis acababa de darle una prueba de amistad que sabía que era totalmente insólita en quien la otorgaba. [...] El obsequio de las flores a su madre había sido un modelo de la más fina cortesanía, pero hacerle un poema era algo tan misterioso como uno era misterio para sí mismo. El rostro de Fronesis se fijó para el resto de su vida en las aguas interiores de Cemí. Su sonrisa al ofrecer el poema, su timidez al huir casi, la plenitud que daba muestras al acercarse al «otro» en el voluptuoso y engañador egoísmo de la adolescencia.

Fue a esperar a Fronesis a la salida de la clase, pero no estaba y al preguntar si había asistido a la lección, le dijeron que era el único día que había faltado. *La noble timidez de Fronesis, sin hacerse enigmática ni esbozar una contención irónica ante la fluencia de los sentimientos, comenzó a inquietar a Cemí. Eran las últimas lecciones, antes de iniciarse las vacaciones de Navidad, eso hacía más codicio-*

... los deseos de hablar con él. El obsequio de Fronesis lo había desconcertado un tanto al no encontrar por su parte continuidad a ese gesto de fineza amistosa, tomado como una fatalidad en la decisión de dos vidas. Sabía que en Fronesis, «gesto de fineza amistosa», tenía una raíz muy soterrada. No tenía el secreto afán de hacer visible un sentimiento que aunque podía ir más allá el rendimiento de la cortesanía, la expresaba en verdad, en una forma y con un ademán que la ingenuidad adolescente de Cemí hacía semejantes a las grandes épocas de estilo. Cemí lo fue a buscar al final de la clase, para regalarle una pequeña llama de plata peruana, donde ese tierno animal mostraba una graciosa esbeltez, que colgaba de la leontina de su bolsillo, regalo a su vez de su madre, y que en una ocasión Fronesis había recorrido con delectación, señalando la irreprochable artesanía de aquellos plateros.

[...] Lo que le preocupaba [a Cemí] era... no encontrarlo cuando por la mañana lo fuese a buscar a su casa. Cemí todavía era muy joven para poder percibir un temperamento de la constitución espiritual de Fronesis, el esperado gesto de retirada después de una acción en que su afectividad se había entregado sin reservas. [...] Lo que en realidad inquietaba a Cemí, era que el misterio de Fronesis había obrado y el suyo no había podido manifestarse por la retirada de su amigo. Lo hubiera calmado que la llama de plata peruana regalada por su madre, produjese en Fronesis la misma resonancia que el poema le había producido a él.

[...] Cuando se dirigió a la casa de Fronesis, estaba seguro de que no lo encontraría. En efecto, la informaron que había partido para Santa Clara, a pasar con su familia las vacaciones de Navidad. La noche lo había preparado para la aceptación de ese hecho [...] al despertar, su valoración de esa ausencia había casi desaparecido, para darle paso a una adecuación que a él mismo le sorprendía, sabía

que no lo encontraría en su casa, pero esa doble ausencia destruía el desconcierto de la primera. [...] Esas dos ausencias últimas desaparecían para darle paso a una aparición, al hecho de la llegada de Fronesis a su vida, y el testimonio del poema (360-362, énfasis mío).

El regalo que hace Fronesis y la reacción de Cemí ante tal regalo resumen la lógica de la economía de la fineza que hemos esbozado. Es un momento constituyente en la relación entre ambos, como lo es de la novela en su totalidad. Cemí siente inmediatamente la necesidad de corresponder, pero tal impulso es frustrado por la salida estratégica de Fronesis. Debemos suponer que Fronesis ha pautado la ocasión de su regalo precisamente para evitar las torpezas de una correspondencia inmediata. Tal ausentamiento es cristológico; es decir, se hace, entre otras razones, para atenuar la magnitud de la obligación, para excusar a Cemí de lo que podría ser la insuficiencia de su pago, la posibilidad de que su «pequeña llama de plata peruana» no produzca en Fronesis «la misma resonancia que el poema le había producido a él.» Más aún, el impulso de reciprocación de Cemí confirma la lógica de la redistribución del don al él elegir, como fineza de correspondencia, *otro regalo*. La llama peruana es un obsequio de su madre y por lo tanto de particular estimación, de valor ritual, cargado del *mana* o aura mágica que adopta el objeto hecho don, según Mauss. Como el Víctor Manuel del poema, Cemí siente la necesidad de regalar un regalo ante un regalo. Así la fineza acrecentaría la red de interrelaciones, vinculando a Fronesis no sólo con Cemí sino también con la madre de Cemí. Finalmente, la ausencia contundente de Fronesis provoca la carencia—el vacío generador de una «doble ausencia,» es decir, un vacío final, aceptado, decididamente asumido por ambos, como el que describe Sor Juana en su poema a Diego Valverde (poema que fácilmente podríamos imaginar escrito por Cemí a Fronesis, o viceversa). Esta carencia produce a su vez una presencia, la aparición de Fronesis, no en cuerpo y carne sino como imagen. Esta apari-

ción en la ausencia—este configurar del otro en la carestía— genera una riqueza que excede la magnitud del regalo. En el caso de Cemí se traduce en el don de la poesía no meramente por el hecho de ser el regalo un poema, sino porque a partir de este momento, Cemí se encaminará a descubrir su vocación poética, la identidad órfica de la que le habla Fronesis en «Retrato de José Cemí.» La fineza de Fronesis lanza a Cemí hacia su plena realización como buscador de la imagen. Irónicamente, después de esta transfiguración catalizada por el don, Cemí no volverá a ver a Fronesis ya este sale de viaje a París (donde, según el esbozo de la secuela analizado por Enrico Mario Santí, morirá asesinado). Cemí no podrá pues pagarle nunca la fineza, pero aplicará la *energeia* de su deseo de correspondencia a su trabajo en la imagen: la experiencia del regalo motiva a Cemí a desarrollar, como el Stephen Dedalus de Joyce, una teoría estética en su contemplación de la ciudad. Así la sobreabundancia ocasionada por un don desemboca en la producción poética. La fineza exige pues un distanciamiento necesario y generativo — lo que Lezama llama *la lejantía* que gesta la imagen. Algo así ocurre con el tabú ejercido por algunas tribus polinesas que intercambian regalos, según Mauss: después del potlatch se les prohíbe al donante y al donado encontrarse de nuevo para verdaderamente fundamentar, en la carencia, el vínculo espiritual que el don ha agenciado entre ellos. (8)

Conclusión

La caracterización de la fineza como sistema del don tanto en Sor Juana como en Lezama nos obliga a confrontar la radicalidad de la redefinición que hace Lezama del barroco europeo en su encarnación americana. La fineza muestra que el traslado de lo barroco desde lo europeo a lo americano ocasiona transfiguraciones no sólo de orden lingüístico, estilístico, sincrético, o tropológico en el modelo, sino que también agencia la imagen y posibilidad de una *economía otra* que rompa con las fronteras entre lo neumático y lo concreto, lo espiritual y lo

material, el gesto y el obsequio, lo intangible y lo cuantificable en la conceptualización occidental de la riqueza. Al fin y al cabo, la experiencia americana ha sido caracterizada por pérdidas apocalípticas en lo que respecta a recursos demográficos y ecológicos, por terribles extracciones de riqueza —tanto en el sentido material «bruto» de la palabra como en el cultural y artístico— en relaciones de dominación y explotación. La fineza aparece entonces como una estrategia de regeneración de la riqueza, como un método para resurgir después de la hecatombe, desarrollando nuevos lazos de intercambio, identificando nuevos bienes, ingeniando nuevas estrategias de repartición fuera de los caminos «formales» de una economía coercitiva. Este factor utópico de una *economía-otra* es, incidentalmente, postulado íntegro de la tesis del barroco americano expuesta por Lezama cuando él lo describe en *La expresión americana* como «un espléndido estilo surgiendo paradójicamente de una heroica pobreza» (101), como un «arte de la contraconquista» (80) que cierra y cicatriza las venas abiertas por la violencia de la colonización, barroco del pacto de igualdad del Indio Kondori al éste reclamar el derecho de hacer sus símbolos incaicos parte del cortejo cosmológico del templo católico: barroco heroico, barroco temerario, barroco utópico, tal vez barroco iluso. Más allá de lo que plantean Ríos Avila y Beaupied en su lectura de «La curiosidad barroca,» la preocupación ético-material que se resume en la fineza —la tentativa de una conducta de lúcida y dolorosa esplendidez en la carestía con la convicción puesta en la rearticulación y reanimación de la riqueza— resulta ser tan importante para la cosmovisión poética de Sor Juana y Lezama como el imperativo epistemológico o el afán gnoseológico. Creo que Lezama reconoció tal profesión utopista en Sor Juana, pero decidió concluir su ensayo con una figura que encarna como pocas el ethos de la fineza como una estrategia del desprendimiento desde la pérdida para convocar insospechadas riquezas, para dinamizar el vacío generador. En el escultor negro conocido como el Alejandino encuentra Lezama «la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma recibe un estilo

decaído y lo devuelve acrecido» (104-5). Oculto en la noche, desvelado, atacado por una lepra que le ha privado hasta de sus extremidades, el Alejandinho crea desde esta carencia, agencia desde esta mutilación, regala desde su lepra donde está, dice Lezama, «la raíz proliferante de su arte» (106). «Misterio generatriz de la ciudad,» el Alejandinho «riza y multiplica» desde la pobreza y el anonimato de su trabajo en la noche, después de «romper con su vida galante y tumultosa.» Verdadero emblema de la fineza, el Alejandinho representa esa posibilidad de proliferación desde la pérdida, la enfermedad, el límite. Así la fineza sonsaca de la ruina un estilo; hace de tripas corazones; conjuga, en el vacío, la cornucopia.

NOTAS

- 1 Rubén Ríos Avila, «Las vicisitudes de Narciso: Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento,» *Revista de Estudios Hispánicos* 19 (1992): 395-410.
- 2 Aída Beaupied, «The Myth of Narcissus and the Poet's Quest for Knowledge in Sor Juana Inés de la Cruz and José Lezama Lima,» *Romance Notes* 25 (1994): 111-124. También he consultado, de Beaupied, «Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima,» Diss. Yale University, 1988.
- 3 Severo Sarduy, «Dispersión: Falsas notas/Homenaje a Lezama,» *Mundo Nuevo* 24 (Junio 1968): 5-17 (reproducido en *Ensayos generales sobre el barroco*, 276-302); Roberto González Echevarría, «Apetitos de Góngora y Lezama,» en *Relecturas: estudios de literatura cubana* (Caracas: Monte Avila Editores, 1976): 95-118.
- 4 Cito aquí y en adelante la estupenda edición crítica hecha por Irlomar Chiampi de *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).
- 5 Traduzco de la única versión del ensayo que tengo a mano: Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trad. por Ian Cunnison (New York: W. W. Norton & Company, 1967): 70.
- 6 «La fineza de Dios consiste en dejarnos de su mano pues así acrecienta nuestra libertad. Esto último es, sin duda, la consecuencia más notable de la idea de los 'favores negativos' y debe de haber alarmado a más de uno de sus lectores. La noción de la libertad humana como gracia de Dios no desaparece pero cambia, por decirlo así, de coloración: se convierte en un 'favor negativo,' en una abstención divina. [...] Los 'favores negativos' no suspenden el libre albedrío: lo acrecientan.» Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* (México: Fondo de Cultura Económica,

- 1983): 517-518.
- 7 Para una lúcida discusión de la excepcionalidad de este personaje y su relación con José Cemí y Ricardo Fronesis, véase Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido: una lectura de Paradiso* (Caracas: Monte Avila, 1992), pp. 100-116.
 - 8 Enrico Mario Santí, «Oppiano Licario: La poética del fragmento.» En Cristina Vizcaíno y Eugenio Suárez Galbán, eds., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. II: Prosa* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1984): 135-151. «Probablemente el detalle más intrigante que encuentra el lector de Oppiano Licario hacia el final del texto sea esa herida que recibe Fronesis en el capítulo IX y cuya noticia (por medio de un telegrama enviado por Lucía, la amante de Fronesis) le causa un infarto cardíaco al su padre. [...] El esbozo explica, sin más detalles, que Fronesis será asesinado. El asesinato de Fronesis habría coincido con el regreso a Cuba de Lucía...»: 139.
 - 9 Mauss aquí comenta las observaciones hechas por el antropólogo inglés Racliffe Brown sobre la práctica del tabú entre clanes que participan en una relación consistente de intercambio de bienes: «[The gifts] give the two sides [of the exchange] an identity which is revealed in the taboo which from then on prevents them from visiting or addressing each other and in the obligation upon them thereafter to make perpetual gift exchange. The taboo expresses both the intimacy and the fear which arise from this reciprocal creditor-debtor relationship. This is clearly the principle involved since the same taboo, implying simultaneous intimacy and distance, exists between young people of both sexes who have passed through the truth and pig-eating ceremonies together, and who are likewise obliged to exchange presents for the rest of their lives.» *The Gift*: 18.

OBRAS CITADAS

- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 1985.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultural Económica, 1993.
- _____. *Paradiso*. Ed. Julio Cortázar y Carlos Monsivais. México: Ediciones Era, 1968.
- _____. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York: W. W. Norton & Company, 1967.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.