



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El saber poético.

La poesía de José Lezama Lima

Autor:

Cella, Susana Beatriz

Tutor:

Rosa, Nicolás

1999

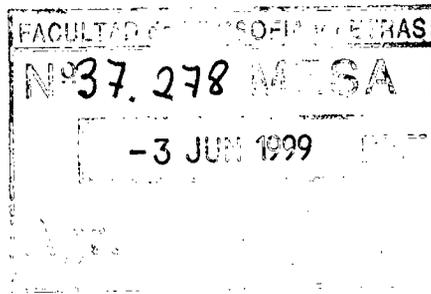
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Tesis doctoral

El saber poético. La poesía de José Lezama Lima

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

Director: Dr. Nicolás Rosa

Tesista: Susana Beatriz Cella

Indice

I. Una oscura pradera me convida

1- Prólogo

2- Acerca del lenguaje poético. Diseño de un estado de la cuestión.
La poética de Lezama Lima. Objetivos.

3- Poemarios de José Lezama Lima. Panorama de conjunto.

4- Un sistema *après coup*. El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima.

II. Sucesivas y coordinadas

Capítulo 1- El espacio-tiempo poético.

1. El *cronotopo* lezamiano.

2. El original que invenciona sus citas

3. Barroco

4. La isla

5. Una tradición por futuridad.

6. Las cuatro dimensiones.

III. Llamado del deseoso.

Capítulo 2: El sujeto metafórico

1. Sujeto, biografía, texto.

2. Poéticas y sujetos.

3. Estilo, retórica.

4. El cuerpo.

5. La figura de poeta.

IV. Es cierto porque es imposible

Capítulo 3: Saberes

1. Anunciación

2. Impulso creador y resistencia de la materia.
3. Mito, maravilla

V. Torpezas contra la letra

Capítulo 4: Gramática y crítica poéticas.

1. Gramma, grafo, grabación
2. Metabolismo, respiración.
3. Tropos, símbolos
4. Dis- y Trans-
5. Imagen, representación y sustancialidad

VI. Mi referencia con temblor

Capítulo 5: El silencio

1. El silencio y el mundo.
2. Las formas del silencio
3. Silet y tacit

VII. Conclusiones

VIII. Bibliografía

- Del autor
- Teórico crítica: sobre Lezama Lima
- Teórico crítica en general.

I. Una oscura pradera me convida

Contenido: Prólogo. Acerca del los estudios sobre el lenguaje poético: diseño de un estado de la cuestión. La poética de Lezama Lima. Objetivos. Poemarios de José Lezama Lima: panorama de conjunto. Un sistema *après coup*: "el sistema poético del mundo" de José Lezama Lima.

1. Prólogo

Mi primer encuentro con la obra de Lezama Lima fue a través de su principal novela, *Paradiso*, cuyo esplendor y complejidad suscitaron el interés por conocer el mundo poético que la novela develaba no sólo en su estructuración y argumento, sino principalmente en su escritura.

A partir de la lectura de otros textos de Lezama, por ejemplo, algunos de sus principales ensayos como "La curiosidad barroca", "El secreto de Garcilaso" o "Sierpe de Don Luis de Góngora", además de poemas como "Muerte de Narciso", "Ah, que tu escapes", "Rapsodia para el mulo", entre muchos otros, vi la posibilidad de conjugar en el estudio de su obra cuestiones de tipo teórico crítico en términos amplios, las relativas al barroco, a la metáfora y figuras; y otras, específicas de los estudios literarios latinoamericanos, tales como formas de transculturación, barroco americano, relaciones entre literatura nacional, continental y universal, y especialmente, lo que cabe bajo la denominación de poesía latinoamericana en especial a partir de las vanguardias históricas.

La bibliografía crítica de José Lezama Lima -que constituye un enorme corpus en incesante aumento-, lo mismo que el contacto con especialistas, me resultó provechoso en tanto pude observar distintos acercamientos a Lezama desde perspectivas teóricas diversas, y en ese recorrido, ir relevando aquellas cuestiones que más me interesaban. Definí entonces corpus fundamental de análisis los textos poéticos de José Lezama Lima. En el punto siguiente de esta introducción detallo sistemáticamente estas cuestiones.

Por la misma dinámica del trabajo, tuve en cuenta, además de la bibliografía crítica, los distintos tipos de acercamiento al lenguaje poético, los cuales he tratado de organizar en una clasificación que defino como un posible diseño del estado de la cuestión en lo relativo al tema.

La relación de Lezama Lima con la poética del barroco pone en escena, en la contemporaneidad, un asunto de importancia primordial (reforzado en la idea misma de "estilo fundacional") en los estudios literarios latinoamericanos como es el del barroco, en las postulaciones que van desde un "barroco americano" o un consubstancial barroquismo americano siguiendo la idea de Alejo Carpentier, hasta las propuestas del "neobarroco", respecto todo lo cual Lezama ocupa un lugar cuya especificidad tratamos de demostrar. Estudio de un "estilo", "forma expresiva" o "tendencia" que resulta imprescindible tener en cuenta aun cuando se abordan poéticas que siguen direccionalidades distintas del mismo, inclusive por contraposición. En este sentido también me pareció importante tener en cuenta las relaciones entre barroco/ vanguardia y romanticismo, en tanto todas ellas, en sí mismas y en sus combinatorias, hacen a la conformación de proyectos poéticos e ideologías estéticas de autores latinoamericanos del siglo XX.

La nutrida producción ensayística de Lezama Lima, a la que accedí al mismo tiempo que a la lectura de sus poemas, me llevó a considerar la relación existente entre una y otros y a concebir una autonomía relativa en ambos casos, a fin de sostener la implicación de los ensayos en la poesía y no la explicación de ésta por aquellos, lo que resultaría una especie de trampa tautológica que hemos querido evitar ya que en última instancia estaría señalando cierto carácter aleatorio de los poemas vistos simplemente como demostración de postulados. A esto me refiero en especial al considerar la formulación del sistema poético del mundo por parte de Lezama (punto 4).

En los ensayos Lezama explicita su propia teoría poética incorporando una serie de términos que define y utiliza de modo particular, propio. Fue justamente tal vocabulario lezamiano el que me impulsó al cotejo del mismo con categorías teóricas, ya que son susceptibles de relacionarse con conceptos forjados y sedimentados en los estudios literarios (y más allá de ellos en nociones provenientes de otros

saberes); lo cual implica por un lado, ahondar en la propuesta poética lezamiana, y por otro, realizar una revisión crítica que permite además formular categorías apropiadas para analizar el lenguaje poético y evitar las formas de la glosa en el análisis de tal tipo de textos. Lo que supone el intento de desarrollar un discurso crítico apropiado para la poesía que se aparta de las formas del comentario como también del mero relevamiento de procedimientos.

La constante atención a las categorías teóricas y los enfoques realizados a partir de algunas de ellas, así como la postulación de ciertos conceptos operativos, me ha permitido diseñar un estudio sobre Lezama desde una perspectiva propia que intenta un aporte particular a este campo de estudios habida cuenta la enorme tradición crítica que pesa sobre la obra de Lezama.

Fue a partir de lecturas contrastivas, la de Vallejo y Lezama, por ejemplo, que concebí la posibilidad de efectuar un tipo de análisis que no se basara en cotejos de tipo binario, traté de pensar una denominación adecuada para los fenómenos poéticos que no se inscribían en ninguno de los dos términos de los pares antitéticos, y que tampoco suponían una síntesis que los superara a ambos: de este modo comencé a diseñar lo que luego denominé la "lógica de los dis" considerando que los términos contruidos a partir de este prefijo -disrritmia, disimetría entre otros- permitían eludir las oposiciones biunívocas las cuales no daban cuenta de los rasgos definitorios de ciertos textos lo mismo que permitía ver desde otro ángulo la relación gramaticalidad/ agramaticalidad respecto de la poesía.

En el caso de Lezama, y del barroco lezamiano, este tipo de recorrido resultó particularmente provechoso tanto para un mejor abordaje y comprensión de los textos poéticos como para señalar el movimiento escriturario del autor que manifiesta en el mismo, su singularidad como poeta

La otra lógica postulada, deudora de la propuesta traslaticia que se ha elaborado en el ámbito de los estudios literarios latinoamericanos -me refiero a la utilización del término "transculturación" en el sentido en que lo hace Angel Rama-, fue la resultante de una ampliación de ésta en tanto no se la circunscribe a la relación entre una cultura autóctona y una

cultura no autóctona, sino a diversos tipos de operaciones de traslados actuando en diversos niveles compositivos simultáneamente, lo cual se formaliza la idea de una lógica de los trans-. El prefijo en este caso trata de sostener la idea de dinamismo no sólo en el aspecto de relaciones interculturales, sino también en las formas de contactos, asimilaciones y sobre todo transformaciones verificables en la textura poética.

La transgresión y engendramiento de un orden categorial propio del lenguaje poético permite postular un status particular del mismo y sostener su capacidad de ofrecer por medio de distintas estrategias retóricas, en el entrecruzamiento que opera con diversos discursos no sólo una interpretación de éstos sino también un objeto nuevo a la vez comunicativo y obstructivo como precipitado: el poema.

A través de la poesía de Lezama Lima es posible observar las formas de relación con otros saberes tal como aparece en forma declarada en los ensayos e implícita en la poesía según puede verse en la trama poemática. El estatuto del lenguaje poético en sus múltiples posibilidades, en particular en su status cognitivo y también en aquello que los formalistas llamaban la especificidad, está presente a lo largo de este trabajo como un punto nodal.

Desde luego, la poética de Lezama favorece y aliente este tipo de reflexiones, sin embargo, la perspectiva crítica adoptada no tiene por objeto reiterar sus afirmaciones, sino más bien analizar el modo en que las construye teniendo en cuenta algunas de las siguientes cuestiones: ¿qué zonas se relevan del material existente y cuáles se soslayan? ¿qué núcleos de una tradición cultural aparecen privilegiados y cuáles no? ¿qué transformaciones sufren esos elementos? Y sobre todo, por qué. Lo que supone no sólo un panorama descriptivo sino también, y centralmente, explicativo.

Las indagaciones sobre lo dicho y lo callado, lo visible y lo invisible, lo manifiesto y lo reprimido, llevan a considerar el lugar del silencio que es el tema del último capítulo. Tomando como básico punto de partida la oposición palabra/silencio puede hablarse de un silencio que funda la palabra. Estaríamos en este caso, asistiendo a un mito de origen, es posible pensar al discurso poético como la búsqueda utópica de la palabra en estado naciente. Se trata de realizar una doble operación en el

plano sincrónico y diacrónico, no en el sentido de señalar una evolución o una enumeración de relevos, sino según las preocupaciones que impulsan la indagación por la poesía en la lengua.

La búsqueda de los antepasados de la lengua castellana llevó a los barrocos como Góngora y Quevedo a ir a un más allá de la codificación gramatical del idioma para lograr por incorporación de términos o formas poéticas de la tradición clásica un enriquecimiento de la lengua castellana, a partir de la poesía.

En una imagen deudora de la biología, podría hablarse de una búsqueda filogenética que tratara de definir una ontogénesis, sin que esto suponga anclarse en algún esencialismo, sino más bien, postular una estrategia que diera cuenta de cómo lo grabado -incorporado a la memoria textual- puede emerger. Y lo incorporado, grabado, es tanto una tradición cultural en sentido amplio, como una tradición poética, en sentido restringido. Del diálogo polémico o coincidente entre ambas emerge, entonces la sintética concreción: el poema que, como decíamos antes, condensa, resignifica, plantea su *modus operandi*, sus declaraciones y sus silencios, y sobre todo alimenta y renueva, transformando y por tanto produciendo algo nuevo, carácter diferencial, testimonio, documento.

Indagar ese origen, o el estado naciente de la palabra en la poesía implica considerar también la última instancia de toda propuesta poética: el signo instituido en violencia de la cosa, la imposible identidad entre ambos y su permanente y sostenida lucha en la que el "sistema poético" se propone como el registro simbólico que se vuelca sobre lo real, recibiendo por su parte el movimiento en contrapartida, que emerge en los poemas.

2. *Acerca de los estudios sobre el lenguaje poético. Diseño de un estado de la cuestión. La poética de Lezama Lima. Objetivos.*

El presente trabajo fue concebido a partir del interés de efectuar un estudio de cuestiones atinentes al lenguaje poético a partir de la reflexión crítica acerca de distintos abordajes al hecho poético y tomando como corpus principal la obra poética de José Lezama Lima (Cuba 1910-1976)

A fin de diseñar un campo de análisis y operaciones, sistematizamos las manifestaciones discursivas concernientes a los distintos tipos de reflexiones acerca del lenguaje poético del siguiente modo:

a- Reflexiones de los propios poetas sobre la poesía, que se presentan en distintas modalidades:

a.1.- Sobre su propio trabajo de escritura: los recursos utilizados, las estrategias seguidas. Es decir, las que se vinculan con la *tekné*. Un texto canónico de este tipo de abordaje es la "Filosofía de la composición" de Edgar Allan Poe.

a.2.- Sobre la poesía en general: consideraciones acerca del *status* del lenguaje poético (la casi obligada pregunta ¿qué es poesía?) y de la finalidad o función de la poesía (desde "aprovechar y deleitar" hasta "el arte por el arte"), que pueden incluir genealogías, inscripción en alguna tradición, etcétera. Para citar algunos ejemplos: Paul Valéry, William B. Yeats, Ezra Pound, Eugenio Montale, Octavio Paz, José Lezama Lima.

a.3.- Sobre la poética del propio autor, lo que puede asumir el carácter de manifiestos típicos de la vanguardia: programas como los de André Breton o Vicente Huidobro, "palabras liminares" al estilo de Rubén Darío; ensayos y declaraciones que pueden o no coincidir con lo que la realización de los poemas presenta.

a.4.- Estudios críticos sobre otros poetas con una peculiaridad

discursiva diferente del estudio crítico *strictu senso*, sobre todo en sus vertientes más formalistas o estructuralistas. Nos referimos en este punto a la *zona ensayística* de los poetas (aunque a veces las apreciaciones pueden estar aludidas o explicitadas en poemas), donde interviene, en la visión sobre el otro, la propia concepción poética. Así Yeats sobre Blake, Pound sobre los poetas provenzales, Eliot sobre Shelley o Donne; Baudelaire y Mallarmé sobre Poe, Octavio Paz sobre Pessoa, Borges sobre Coleridge, José Angel Valente sobre San Juan de la Cruz, Alberto Girri sobre Williams Carlos Williams, para citar algunos ejemplos.

a.5.- Poemas donde el tema central y explícito es el quehacer poético, como por ejemplo los titulados "Poética" o "Arte poética".

b- Estudios con una perspectiva histórica o de tipo comparativo que trazan una suerte de "historia de la poesía", o caracterización de una o varias poéticas, estableciendo relaciones entre distintos movimientos poéticos tanto en forma diacrónica como sincrónica: Raúl Gustavo Aguirre, Meyer Abrams, Peter Hamburger, Cintio Vitier, Paul de Man, Haroldo de Campos, César Fernández Moreno, Gustavo Guerrero.

c- La poesía en relación con la filosofía desde la perspectiva de ésta última: Dilthey, Heidegger, Hegel, Bachelard, Gadamer, Derrida.

d- Estudios teórico-críticos por parte de especialistas que abordan el hecho poético: los formalistas rusos, los análisis de tipo estructural, los efectuados desde la lingüística en sus diversas líneas, los de sesgo psicoanalítico también en distintas vertientes. Así pueden citarse autores como Jury Tinianov, Julia Kristeva, Jury Lotman, Maurice Blanchot, Paul Ricoeur, Tvetzan Todorov, Harry Levin, Roman Jakobson, etcétera.

En esta heterogénea enumeración caben distintos modos de operar que pueden volcarse a un estudio de estructuras, léxico, procedimientos o construcciones sintácticas, pero también, y aunque en todos puede señalarse un punto de partida inmanentista, en algunos se expande ese gesto inaugural, para poner en evidencia otros órdenes que intervienen en la constitución del texto poético, lo que posibilita efectuar operaciones

intra y extra textuales, atravesando entonces los niveles que a fines del análisis pudieran señalarse en el texto para relacionarlos con otros discursos. Esto no supone, por el mismo punto de partida que se sostiene, ni una lectura proyectiva, sea psicológica, sociológica o filosófica, ni una paráfrasis o glosa, sino una lectura que busca apresar el lugar diferencial del discurso poético (lo cual no se circunscribe únicamente al llamado género lírico sino que es extensible al discurso literario en general).

Asimismo, y teniendo en cuenta todos estos aportes, se efectúa una revisión crítica de algunas categorías de análisis literario y se postulan otras que se consideran aptas para el estudio del lenguaje poético según el corpus definido.

La elección de la obra poética de José Lezama Lima (1910-1976), además de su importancia en la lírica castellana contemporánea, se basó en:

a -la ubicación histórica de José Lezama Lima (1910-1976) que implica una colocación diferencial respecto de las vanguardias históricas (el grupo Minorista y la Revista de Avance en el ámbito cubano en particular, pero también, de figuras como Jorge Luis Borges o César Vallejo), y de los fenómenos vinculables con el *boom* de la literatura latinoamericana (pese a que la novela *Paradiso* entra en esa envolvente marea, consideramos que Lezama se ubica más bien en una suerte de interludio entre uno y otro fenómeno, además nuestro objeto principal de estudio son los textos específicamente poéticos, la mayoría de los cuales son anteriores al *boom*). En ese interludio -entre vanguardia histórica y boom- interesa destacar la endogamización -de Lezama, de otros poetas y artistas vinculados con él- como respuesta a una situación política adversa -un país frustrado en "lo esencial político" según Lezama- y la conformación de un proyecto cultural que tendría su máxima concreción en la revista *Orígenes* (1944-1956).

b -La incorporación del espacio natural (la isla) en un ordenamiento simbólico integrando una cosmovisión donde los aspectos antropológicos, históricos y culturales se funden en lo poético. Esta

cosmovisión no sólo promueve el trazado de un "sistema poético del mundo" y sino también una lectura de la historia y de los sujetos históricos según la prevalencia de la *imagen*, en lo que Lezama Lima ha denominado las "eras imaginarias". Por otra parte, es en la misma clave que concibe el paisaje como entidad cultural y que formula la "teoría de la insularidad".¹

c- La importancia del barroco en la poética de Lezama Lima a través de específicos procedimientos escriturarios, valoración de poetas como Góngora y lugar fundante que le adjudica al barroco en la cultura americana, particularmente en *La expresión americana* ("La curiosidad barroca"). Dicho carácter fundacional se vincula con la idea de una cultura construida en base a una actividad dialógica y transformacional en oposición a la idea de copia adaptativa. Estas postulaciones se relacionan, por otra parte, con el surgimiento de una poética neobarroca, sobre todo a partir de las teorizaciones de Severo Sarduy, que se presentan como una de las direcciones de lectura y construcción de linaje respecto de la poética lezamiana. Asimismo el barroco lezamiano se coteja con otras concepciones ligadas a lo barroco como esencia o constante, que diferencian la postura del autor de *Paradiso* con la de Alejo Carpentier en una suerte de deslinde entre los dos grandes "barrocos" cubanos.

d - Las sucesivas incorporaciones culturales -de la tradición clásica, católica, de la literatura europea, de la cultura china, egipcia antigua y etrusca, para referir las más importantes, conjuntamente con la tradición literaria nacional- que operan metonímica y metafóricamente en Lezama en una *lógica de traslados* a la que Lezama le otorga una finalidad trascendente que denomina la "hipertelia"². Dicha lógica emerge en el

¹ Además de poemas como "Noche insular: jardines invisibles", "Pensamientos en la Habana", "El arco invisible de Viñales", "Para llegar a la Montego Bay", "Oda a Julián del Casal" entre otros, cf. José Lezama Lima, "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", *La expresión americana*, "Sucesivas o las coordenadas habaneras" (en *Tratados en La Habana*, "Preludio a las eras imaginarias" (en *La cantidad hechizada*). En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1975.

² Cf. "Introducción a un sistema poético", en *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, ed. cit., 1975.

texto como transcripciones, traslaciones, transculturaciones y transfiguraciones a partir de la actividad de un sujeto poético - constructor del sistema, artífice de tales raslados - al que Lezama denomina "sujeto metafórico"³. Estos procesos se analizan a través de los textos poéticos.

e -La complejidad de la propuesta escrituraria de Lezama que permite, a través del examen de sus textos, visitar cuestiones inherentes a la poesía, además de singularizar su poética. Esto supone, también, y dada la profusión de trabajos críticos sobre la obra del autor, efectuar observaciones acerca de las direcciones de lectura y modalidades críticas respecto de la crítica referida a Lezama, aunque no exclusivamente a ella, ya que el campo se amplía por la misma extensionalidad a que induce la poética e Lezama, como por formas de comparación en el análisis de textos poéticos.

La bibliografía crítica de José Lezama Lima constituye un vasto y heterogéneo conjunto que va desde los iniciales comentarios a sus primeros poemas por parte de poetas cubanos cercanos a Lezama, participantes de las revistas que precedieron a *Orígenes* como *Nadie Parecía*, *Espuela de Plata* o *Verbum*, caso, por ejemplo Angel Gaztelu o Virgilio Piñeira y luego los llamados "poetas de Orígenes", Eliseo Diego, Fina García Marruz y en particular Cintio Vitier, encargado no sólo de prologar la edición de las *Obras Completas* en Alianza Editorial sino también a cargo de realizar la edición crítica (establecimiento del texto, notas, etc.) en la colección Archivos, además de su anterior presentación de Lezama en sus conferencias de 1957 reunidas en *Lo cubano en la poesía*⁴.

A partir de la proyección continental de la figura de Lezama Lima, en particular a partir de la publicación de *Paradiso* y del artículo de Julio Cortázar, "Para llegar a Lezama Lima", en *La vuelta al día en ochenta*

³ Cf. *La expresión americana*, en *Obras Completas*, ed. cit., 1975.

⁴ Cf. José Lezama Lima, *Paradiso*, (edición crítica), Colección Archivos, 1989.
Cf. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, 1957.

mundos (1967), hubo una enorme proliferación de estudios críticos sobre su obra, sobre la novela en particular, ya sea en libros unitarios, en publicaciones periódicas, actas de congresos o volúmenes de homenaje como el de Casa de las Américas.

Justo C. Ulloa realizó una actualización bibliográfica en *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico* (Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987) completada luego por Nora Catelli quien ha realizado una tesis doctoral referida a *La expresión americana*, (1996, en curso de publicación). Además de las publicaciones realizadas por Biblioteca Nacional José Martí y la Editorial Letras Cubanas de materiales inéditos (*Fascinación de la memoria*, 1993), la Casa Museo "José Lezama Lima" incorpora a los materiales ya existentes los inéditos que se han presentado en los coloquios *30 años de Paradiso* (1996) y *Lezama Lima, la recurrencia de la imagen* (1997). El especialista Ben Heller, quien ha publicado su tesis sobre la poesía de José Lezama Lima⁵, se encuentra realizando una nueva organización de la bibliografía lezamiana. Caracterizaciones de la misma pueden apreciarse en *El primitivo implorante* de Arnaldo Cruz Malavé⁶.

El interés por la obra poética de Lezama sigue manifestándose en trabajos que abordan específicamente sus poemas, o se refieren por ejemplo al proyecto cultural de la revista *Orígenes*⁷, cuya accesibilidad, al haber sido encuadernada y publicada en siete tomos es mayor que la de las otras revistas antecesoras, proyectos por otra parte de menor incidencia, duración y alcances; además, por supuesto, de la continuidad en el estudio de *Paradiso*. Respecto de los ensayos, observamos que *La expresión americana* o *Las eras imaginarias* suelen ser los más destacados. Sin embargo también cabe señalar entre los estudios más recientes, los de especialistas lezamianos como Víctor Bravo y Emilio Béjel⁸.

⁵ *Assimilation/ Generation/ Resurrection*, Bucknell University, 1998.

⁶ En "Entre la metáfora y la imagen: La crítica lezamiana", en *El primitivo implorante*, Amsterdam, Atlanta, 1994.

⁷ Entre ellos, el del especialista cubano Jorge Luis Arcos, *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas, 1994. Asimismo, su estudio *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990.

⁸ *El secreto en geranio convertido*, Caracas, Monte Avila, 1991, y *Lezama Lima, poeta*

Poesía. Lírica.

El presente trabajo, si bien tiene en cuenta el conjunto de la obra lezamiana, se focaliza en el estudio de la lengua poética en el sentido restringido del término, tomando como corpus privilegiado lo que se agrupa como "Poesía de José Lezama Lima", ocupándonos del tipo de textos que se suelen reunir bajo el nombre de género *lírico*.

Respecto de este término, nos parece acertada la aproximación de Gustavo Guerrero, en *Teorías de la lírica*⁹ quien considera las manifestaciones de lo lírico en un período que, retomando la tradición de la antigua poesía griega y las clasificaciones del período alejandrino, va desde Platón hasta el surgimiento de la teoría expresiva romántica. Al indagar en la arqueología de lo que desde el Romanticismo en adelante se ligaría fuertemente con la idea de expresividad y subjetividad, se refiere a la lírica menos como uno de los tres géneros tradicionales de la poética, que a "los ecos de un nombre", haciendo énfasis en las transformaciones que el concepto tuvo a lo largo de los siglos. En tanto, en este trabajo se revisa la impronta de las teorías expresivas, sobre todo cuando se trata del problema del barroco y su relación con las poéticas del siglo XX, la denominación de lírica se toma del mismo modo fluctuante, como forma de emerger de lo poético, asociado, o más o menos alejado de la determinación genérica, cuestión que puede verse como problemática en la textualidad lezamiana.

Sin adscribir a la definición de género, pero sin tomar el corpus lezamiano como una textualidad indiferenciada, se trata de ver la intensificación de lo lírico –género, manifestación de un tipo de discurso, "especificidad"- y se considera en forma prevalente la producción poética propiamente dicha, tratando de establecer relaciones pertinentes con los otros textos, soslayando lo explícito para insistir más bien en las formas soterradas de vinculación, y mostrar las *zonas de intersección* entre lo

de *la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, respectivamente.
⁹México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

ensayístico y lo poético, que son las dos más tenidas en cuenta en este trabajo, el cual, salvo algunas excepciones, no remite ni a *Paradiso* ni a *Oppiano Licario* ni a los cuentos. Por otra parte, se ha tenido en cuenta, siguiendo el texto de Guerrero, la incidencia del ingreso de la noción de "lo sublime" en las concepciones barrocas que aparecen como preludeo a las teorías románticas.¹⁰

Lenguaje poético

Si intentamos responder a la pregunta de qué tipo de relaciones existen entre el lenguaje poético y el "lenguaje" (comunicacional, referencial), es necesario tener en cuenta distintas perspectivas que plantean la cuestión. Siguiendo a Roman Jakobson¹¹, podría decirse que su particularidad está en la prevalencia de la función poética, de modo tal que el lenguaje poético se subsume en el conjunto mayor del lenguaje y el estudio del mismo queda dentro de la lingüística, como él mismo intenta demostrarlo en sus *Ensayos de poética*, donde afirma explícitamente esta posibilidad.

Al considerar en la vertiente lingüística chomskyana, las reglas de constitución de oraciones gramaticales, quedarían excluidos muchos de los sintagmas de los poemas en especial aquellos donde la metáfora es evidentemente un procedimiento fundamental, aunque no exclusivamente. En el intento de Harry Levin¹², que sigue al de Jakobson, pero en su caso tomando como base la lingüística chomskyana, se explora la significación poética desde la perspectiva de estructuras compactas como los "couplings" o "apareamientos", sin embargo, como él mismo declara, el grado de compacidad de estos agrupamientos no refiere al carácter

¹⁰ Además del citado *Teorías de la lírica*, cf. Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987. Si bien su estudio se centra en Severo Sarduy (Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy), presenta al inicio del trabajo una visión crítica acerca del término y su extensibilidad, haciendo precisiones que suponen una crítica a la hiperextensión del concepto y a la confusión del mismo con el surrealismo.

¹¹ Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (Du Seuil, 1973).

¹² Levin, Harry, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1980.

estético del texto, ni alcanza para indagar elementos fundamentales como la metáfora.¹³ También de procedencia chomskiana es el concepto que Jury Lotman utiliza cuando, al analizar la estructura del lenguaje artístico como sistema de modelización secundaria¹⁴, frente a la producción de oraciones gramaticales, en la lengua comunicacional, sostiene que el lenguaje poético se caracterizaría por una constitutiva "agramaticalidad". Al reflexionar sobre este prefijo privativo (a-) hemos pensado en la posibilidad de postular para el discurso poético una organización según una lógica no opositiva excluyente que denominamos lógica de los *dis-*, de modo tal que podríamos considerar que el discurso poético se caracteriza más bien por una "disgramaticalidad" inherente al mismo.

Teniendo en cuenta estos acercamientos, es posible plantear entre el lenguaje poético y el lenguaje comunicacional una relación de *inclusión*, según la cual el primero quedase incluido en el segundo, la *homología* entre ambos permitiría el mismo tipo de acercamiento para su análisis dentro del marco de los estudios de la lingüística que, abarcando el conjunto de manifestaciones del lenguaje, abarcaría también a aquel en el que predomina la función poética. En una definición por comprensión ese conjunto abarcaría aquellos textos en los cuales el principio de selección se desplaza del eje paradigmático al sintagmático, y por extensión, abarcaría a aquellos que solemos denominar literarios, dentro

¹³ Harry Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1980. El intento de Levin es el de estudiar la *unidad* que considera rasgo inherente de la poesía (se apoya en la afirmación de Wimsatt y Brooks según la cual "forma" y "contenido" se convierten en sinónimos, William K. Wimsatt Jr. y Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, NY, 1957, p. 748) como resultado de estructuras peculiares al lenguaje poético que ejercen dicha función unificadora: los *couplings*. En la edición española, a continuación del texto de Levin, Fernando Lázaro Carreter analiza un soneto de Góngora siguiendo la propuesta de Levin. En la poesía barroca clásica, en algunos sonetos en particular, se observa la consistencia de la estructura artística en el perfecto ensamblaje de estructuras similares –arborizaciones chomskianas– que se sueldan a otras por relaciones de semejanza estructural. Pero, quedan elementos de los poemas, sobre todos las construcciones metafóricas en primero o segundo grado, que no se explican por tales paralelismos estructurales, y también, realizaciones poéticas que no se caracterizan por la tendencia a la cerrazón de formas paralelas sino a la extensión, deriva, etcétera.

¹⁴ Lotman, Jury, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1980.

de los cuales los textos poéticos harían más visible esa operación y destacarían la función poética más nítidamente.

De cualquier modo, estas son generalizaciones que pueden relativizarse a la luz de la lectura de poemas o textos narrativos. Las especificaciones de *agramaticalidad* o de *sistema de modelización secundaria* de Jury Lotman, dan cuenta del obstáculo que significa tanto la homología como la forma de inclusión donde la diferencia estaría dada por una complejización de las funciones básicas o el predominio de una de las funciones del lenguaje. Lo que permite este tipo de acercamientos al hecho poético es el detallado examen de sus elementos constitutivos, la importancia dada al material (la lengua) y la significación de los procedimientos. En tal sentido, la distinción de Lotman de niveles de análisis: fónico, semántico¹⁵, gramatical, sintáctico, léxico, resulta altamente productiva sobre todo cuando a partir de ella se establecen las relaciones no sólo de semejanzas/diferencias en pares binarios y en los distintos niveles, sino también cuando es posible expandir los rasgos distintivos y marcados, y vincularlos con otros elementos de análisis: tradición literaria, imaginario, ideogemas, etcétera. En tal sentido el trabajo de Angel Rama sobre los dísticos seriados de José Martí, si bien marcado por cierta impronta goldmaniana de homologías estructurales¹⁶, efectúa un movimiento tendiente a mostrar las formas integrativas del discurso poético.¹⁷

¹⁵ Podríamos agregar que los aspectos semánticos se complejizan en el texto artístico si consideramos el status de signo de los que, en el lenguaje comunicacional, son *rasgos distintivos*, de modo que podemos hablar de un semantismo fónico, por ejemplo, en las formas aliterativas. Respecto de los aspectos semánticos en términos generales tenemos en cuenta la perspectiva lingüística en trabajos como el de John Lyons, *Semántica lingüística*, Barcelona, Paidós, 1997. (Cambridge University Press, 1995), quien define a la semántica como estudio del significado y a la semántica lingüística como "estudio del significado codificado sistemáticamente en el vocabulario y la gramática de las (llamadas) lenguas naturales" (p. 16). Planteadas las posibles relaciones entre lenguaje comunicacional y lenguaje poético, éstas aparecen también en lo relativo a los aspectos semánticos, de modo que teniendo en cuenta este tipo de estudios, buscamos las formas diferenciales y propias del lenguaje poético, en especial en sus relaciones con las codificaciones y gramáticas de las lenguas, como dice Lyons.

¹⁶ Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, París, Gallimard, 1967.

¹⁷ "Indagación de la ideología en la poesía" en Altamirano- Sarlo, *Literatura/ Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1985.

Sin embargo, también cabe la posibilidad de pensar en el lenguaje poético menos como el subconjunto en que predomine una función poética –algo que tiene cierto matiz de tautología- ligado además con mucha fuerza a la función expresiva según la tradición romántica; que como un conjunto que se vincula con el lenguaje comunicacional por relaciones analógicas que suponen semejanzas y diferencias, las cuales dan cuenta de su particularidad a la vez que insisten en su carácter de lenguaje con todos los elementos constituyentes del mismo. Esta perspectiva permite marcar una zona de intersección entre ambos conjuntos.

Una postulación extrema sería la de una radical otredad de la lengua poética, como la otra escena de la lengua comunicacional a la cual sostendría e interpretaría –con el valor de un interpretante en el sentido de Peirce- según su mayor grado de proximidad con los estratos ligados a la corporalidad.¹⁸

Planteadas las tres relaciones: *homología*, *analogía* y *radical otredad*, tenemos en cuenta por una parte, aquello que de la lingüística es posible utilizar para el estudio del lenguaje poético, mientras que preferimos, en tanto lugar de interpretación y análisis considerar las otras dos relaciones además de la perspectiva de negatividad postulada por Julia Kristeva:

Esa *extra-habla*, ese *fuera-de-la-lógica* se objetiva en el enunciado denominado artístico. Es en el "simulacro"¹⁹, el "modelado", la "imagen" donde Platón va a buscar la realización de ese tipo de negación que no sigue la lógica del habla cuando esa "negación" afirma lo que es negado en un gesto no ya de juicio (tal es el gesto del habla) sino de desvelamiento de la producción significativa, ese gesto que reúne *simultáneamente* lo positivo y lo negativo, lo que existe para el habla y lo que es no-existente para

¹⁸ La referencia a lo semiótico vinculado con el lenguaje poético se postula en relación con la teoría de la *Kora Semiótica* de Julia Kristeva, en *La révolution de langage poétique*, Paris, Du Seuil, 1985.

¹⁹ Nicolás Rosa, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, UNL, 1986.

ella²⁰. (*los subrayados son de Kristeva, la negrita mía, queremos destacar el término por su centralidad en la poética lezamiana y asimismo señalar que la relación con Platón es atinente también a las teorizaciones poéticas del autor que estudiamos*).

Al postular las relaciones analógicas se pueden señalar las semejanzas al mismo tiempo que buscar el/ los elemento/s diferenciador/es que hace/ n a la no homologación. Teniendo en cuenta una postulación máxima de radical diferencia como horizonte explicativo, trabajamos en la zona donde las relaciones entre ambos aparecen como un movimiento dialéctico, en qué alimentan las hablas a la lengua poética, qué revierte ésta sobre las hablas, qué variaciones presentan los diferentes proyectos estéticos respecto de esa relación.

Objetivos

Teniendo en cuenta lo anterior, el trabajo realizado tiene como finalidad:

1- Singularización de la poética de Lezama Lima a partir de una operación diferenciadora que la distingue de la poética neobarroca -con la que se lo vincula en el sentido de figura fundacional- y según las teorizaciones acerca del neobarroco y la estética de la postmodernidad; pero también se distingue la poética de Lezama de postulaciones como las de la poesía pura. Para ello se ha trabajado con categorías como germen y paradigma, transformación y transgresión, reflejo y destello, metáfora fija y metáfora derivante, plegaria y poesía, técnica y expresión.²¹

²⁰ Julia Kristeva, "Poesía y negatividad", en *Semiotica 2*, Madrid, Fundamentos, 1978. (de. francesa du Seuil, 1969), p. 61.

²¹ En el prólogo a mi antología de Lezama Lima, *Sucesivas y coordinadas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, había yo planteado dos direcciones principales en la lectura de Lezama Lima, por un lado consideré la importancia de Cintio Vitier, su cercanía a Lezama y su labor como poeta y crítico, y con un universo de lecturas literarias, filosóficas y religiosas afín al de Lezama. Mientras que la otra dirección señalada era la de Severo Sarduy, cuyo horizonte de lecturas se vinculaba más bien con la teoría literaria francesa estructuralista y postestructuralista. La consecución de nuevos estudios sobre la obra de Lezama, dan cuenta de otras perspectivas de análisis, aunque las dos señaladas no dejan de tener incidencia en la generación de los trabajos críticos,

2- Relación entre el barroco de Lezama Lima y el barroco gongorino contemplando la importancia de la mediación de la lectura de los autores de fin de siglo XIX y principios del XX anteriores o reacios a la vanguardia, de la vanguardia y el movimiento de recuperación particular de la tradición. De modo que pudo establecerse un trabajo comparativo diferenciando la metáfora barroca de la surrealista y asimismo, de la imagen creacionista y la concebida por Lezama Lima.

3- La incidencia de conceptos de saber y verdad respecto del lenguaje poético (adecuación al referente/ verdad discursiva/ finalidad interpretativa/ hegemonías de discursos), y asimismo, las relaciones entre éste y constelaciones discursivas como la religión, el saber filosófico, el saber científico. En la escritura crítica se emplearon categorías transdisciplinarias para el análisis de los textos. Ej. economía significativa o espacio tiempo-poético.

4- Estudio de las operaciones transformativas lezamianas, lo que implica volver sobre la metáfora teniendo en cuenta la concepción aristotélica, las categorías freudianas de *condensación* y *desplazamiento*, la discusión de la concepción sustitutiva de la metáfora, la metaforización como constitutiva de todo pensamiento, los procesos analógicos relevando las nociones de *desvío* y *préstamo*, así como el carácter cognitivo de la metáfora.

5- Postulación de las lógicas de los *trans-* para el estudio de las operaciones transformativas y de los *dis-* para el análisis de disimetrías, disfonías, disgramaticalidad, etcétera.

Los cinco capítulos que integran este trabajo se refieren así a problemas específicos del análisis del discurso poético sustentados sobre la poesía de Lezama Lima destacando las siguientes orientaciones:

-la poesía como discurso integrador

o a veces en forma de crítica de la crítica.

-el conocimiento poético

-las operaciones de traslado, las formas de simbolización y sus efectos.

-la lógica no bivalente a través de las operaciones agrupadas bajo la *lógica de los dis* (no utilizamos la palabra desvío debido a que puede inducir a interpretaciones sobre el desvío especialmente en el aspecto metafórico, como desvío de un sentido propio, que no suscribimos).

-el análisis de un corpus poemático desde las orientaciones propuestas y sin establecer una relación ancilar respecto de las postulaciones del autor.

-la propuesta de categorías de análisis para el estudio del lenguaje poético con un alcance que excede el del corpus estudiado, y resultan productivas en el estudio de otros poetas y poéticas.

Al observar la realización poemática lezamiana en relación con el status de lo que se denomina lenguaje poético, asociado con términos como los de "expresividad", "intensidad", "metaforización", constricciones métricas y rítmicas y otras cuestiones relativas al mismo; y aceptando la base de una función poética prevalente en todos los textos llamados "poéticos" cabría distinguir por ejemplo la importancia de la función expresiva en aquellas poéticas que Meyer Abrams²² ha denominado "poéticas de la expresión" (el Romanticismo principalmente) o en su metáfora teórica: *la lámpara*; del predominio de otras funciones como la referencial en las "poéticas de la mimesis" -el *espejo*- fundamentalmente el clasicismo.

La pregunta es entonces, en lo que nos interesa, qué lugar cabría a una poética netamente vinculada con el barroco donde la mimesis se halla trastocada por las operaciones de proliferación, alusión, asociaciones metonímicas, metáforas fluentes, derivaciones²³, y, según el término utilizado por Joan Maravall en su estudio sobre el barroco, *extremosidad*

²² *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962.

²³ En un ensayo titulado "Paradiso entre el desborde y la ruptura", Noé Jitrik analiza dichas operaciones diseñando gráficos que muestran los movimientos internos de la textualidad. En *La vibración del presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

²⁴; y, de emplear una metáfora teórica, habríamos de recurrir al conocido ejemplo del espejo deformante- cóncavo, convexo o facetado, al laberinto de espejos y obviamente, a las formas espaciales y configurativas del *trompe l'oeil* que en la palabra suponen distintos grados de desarticulación de los niveles aislables a fin del análisis.

¿Qué de expresividad habría de pensarse en relación con un sujeto que no puede asimilarse al sujeto romántico y a la ligazón con el sentimiento, en una estética que, como la barroca, no se caracteriza precisamente por el “desborde de sentimientos intensos”, según la frase de William Wordsworth, sino más bien a la compleja intersección de razón y pasión? ¿Cómo se manifiesta lo sublime y cómo bello²⁵? Y sobre todo, puesto que no se trata de considerar el barroco histórico sino sus formas de emergencia, *après* el romanticismo y simbolismo, *après* la vanguardia, en una forma de aparición que Severo Sarduy²⁶ llamó *retombée*, ¿qué tipo

²⁴ Joan Maravall, *La cultura del barroco*, Madrid, Ariel, 1975. Maravall, en oposición a la idea de un barroco esencial, lo sitúa históricamente en el siglo XVII y centrado en España con proyecciones en América colonial y estrechamente relacionado con las condiciones político sociales del momento. Nuestra afirmación de un barroco americano, no considera tal fenómeno una mera proyección. Lo que queremos destacar es, entre lo que denomina “recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca” (Cuarta parte), la idea de extremosidad (Cap. 8: Extremosidad, suspensión, dificultad, la técnica de lo inacabado). Este concepto permite utilizar las caracterizaciones de barroco como mera proliferación, exceso, capricho, etc. para destacar la tensión fundamental que puede manifestarse en una austeridad compositiva (Zurbarán).

²⁵ La teoría neoplatónica del pseudo-Longino (*De lo sublime*, Buenos Aires, Aguilar, 1980) considera que lo sublime es una manifestación de lo alto y lo profundo simultánea que lleva al éxtasis. El tratado fue recuperado y difundido a partir del siglo XVI y XVII. La pasión aparece en un lugar central en la concepción artística. En 1789, el irlandés Edmund Burke publicó *Sublime and Beautiful, (A Philosophical Enquire into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, J. T. Boulton, 1958) donde lo sublime primero se asocia también a la grandeza y a la pasión, y lo bello al placer, el primero lleva a la incerteza, el temor, la conmoción, el segundo produce un efecto de apaciguamiento. En relación con la idea de Wölfflin de que ‘el barroco no da una idea de existencia satisfecha y en calma, sino de excitación y turbación’ (op. cit. P. 428), Maravall recuerda la frase de Schiller ‘la belleza es el goce de una gente feliz, los que no se sienten felices buscan alcanzar lo sublime’ (op. cit. p.428) para concluir que esa sublimidad barroca “pertenece al linaje de la terribilidad, de la extremosidad”, según la categoría que él postula. Pero además, nos muestra un enlace entre el romanticismo y el barroco en aquello relativo a una sensibilidad exasperada, inquieta, turbada.

²⁶ *Ensayos generales sobre el barroco*, México, FCE, 1970. Dice Sarduy: “Llamé *reombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino

de vinculación se establece entre ese arte y las estéticas del siglo XX?

La poética lezamiana entonces no se define simplemente por el barroco clásico –ni por el neobarroco– como se mostrará. Además del sostenido interés por el primero, manifiesto también en la necesidad de su especificación (Lezama se opone al uso indiscriminado y extensible de la palabra, critica definiciones y ofrece la suya), está la atención de Lezama a la estética simbolista y postsimbolista (en las figuras de Mallarmé, Valéry y Baudelaire principalmente) conjuntamente con la tendencia incorporativa y relacional hacia la tradición clásica, órfica, china y egipcia, hacia el catolicismo –en tendencias y autores de diversa orientación y ubicación histórica–, hacia la filosofía (Descartes y Pascal de modo más recurrente y explícito, pero también Spengler o Heidegger). Es decir, una innúmera cantidad de referentes textuales que además no pueden ser tomados como principios modelizadores, “influencias” en tanto, Lezama opera transformaciones que restan importancia a la cita estricta y enfatizan el modo de relación que establece entre los términos. La cosmovisión *sub specie* poética de Lezama, detiene el sentido de reflexión de corte filosófico sobre la poesía para adentrarse en la sustancia, peso y sabor de las palabras, en lo que, sin derivaciones subjetivistas, podemos denominar, utilizando el valor que da al término “expresión”²⁷, *expresión poética*. El aglutinamiento y afán totalizador de Lezama debe ponerse entonces en suspenso o entre paréntesis a fin de que el encandilamiento que puede producir el resultado, no impida observar, el proceso, en el cual, surge la figura peculiar, el texto único.

coexistir; la “consecuencia, incluso, puede preceder a la “causa”, ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombé* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” (p. 35). En *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, du Seuil, 1975, el concepto de *retombée* aparece vinculado con la idea de recaer. En la definición de Sarduy se condensa la relación que establece entre el barroco clásico y el neobarroco.

²⁷ Término cuyos alcances Nora Catelli analiza en su tesis “La expresión americana de José Lezama Lima”, en particular en la Segunda parte, capítulo 4: “El complejo terrible del americano”.

Como lo anticipa el título del trabajo, "el saber poético", se concede especial atención a la relación entre poesía y conocimiento. Podemos hablar aquí de "finalidades" y de "funciones" de la poesía. No son de menor importancia, obviamente, los aspectos vinculados con la perspectiva artepurista, las formas del hedonismo, la finalidad lúdica, la religiosa, la comunicativa en sus diversas vertientes (subjetiva, filosófica, social o política). En la sistematización literaria es posible hallar todos estos elementos como atribuciones de la poesía: poesía pura, poesía social, poesía mística, poesía lírica, poesía épica, poesía intelectual, etc. vinculadas en general a específicos movimientos literarios. Al plantearnos la relación entre poesía y conocimiento tenemos en cuenta menos estas atribuciones que la capacidad de ese discurso por su modo de estructurarse y significar, de producir formas de conocimiento. Y también, la posible relación transdisciplinaria por la cual los elementos que lo caracterizan y constituyen pueden entrar en relación con los de otros campos, digamos por ejemplo, las metáforas de la ciencia.²⁸ Quedan implicados en este planteo las nociones de saber y verdad en relación con la poesía. Saber que nos vincula con el registro imaginario del que la poesía toma sus elementos traslacionables, verdad respecto de la que no cabe ni la idea de adecuación con el referente, ni la de coherencia lógica de las proposiciones, es decir, se trata de aproximaciones a la verdad *de y en* la poesía y en todo caso, nos remitimos en este sentido al que Barthes en *SZ* denomina "el código hermenéutico"²⁹, como verdad del texto.

El corpus elegido, a su vez, indaga tales cuestiones ya que se trata de una poética que deliberadamente se propone una búsqueda de algún tipo de sabiduría y organización del mundo y lo hace, no mediante una

²⁸ Pueden tenerse en cuenta respecto de estas cuestiones: Gastón Bachelard, *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, siglo XXI, 1985. Paul Feyrabend, *Límites de la ciencia*, Barcelona, Paidós, 1989 (University of Minnesota, 1962); *Contra el método*, Barcelona, Ariel, 1974-1975 (University of Minnesota, 1970)

²⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980 (du Seuil, 1970). Barthes llama a este código "Voz de la Verdad" y señala que: "El inventario del código hermenéutico consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces estos términos faltarán, a menudo se repetirán, no aparecerán en un orden constante" (p. 14).

intelectualización y abstractización sino a partir de un singular despliegue sensorial e intelectual, donde la constitución y concepción de la *Imagen*³⁰ es central para alcanzar una finalidad que la trasciende (lo que lo separa de una postura artepurista) –denominada por Lezama Lima *hipertelia*- manteniendo a su vez un fuerte anclaje en la inmanencia.

A partir de ella, de esa inmanencia, y según observaciones diversas sobre la composición y efecto de lectura de los textos poéticos –tanto en mi experiencia propia como a través de la lectura de ensayos o diálogo con poetas- es posible sostener la hipótesis de que el lenguaje poético cumple una función condensadora de elementos heterogéneos que en la obra hallan una unificación en la forma artística exhibiendo al mismo tiempo, en la coexistencia y copresencia de ellos, una significación potenciada.

Creemos pertinente explicitar el término condensación, que no se halla aquí remitido a la concepción de Ezra Pound del mismo, a su idea de *condensación e intensidad* como lo propio de la poesía. Concebimos al poema como un lugar de concentración que se logra aplicando distintas economías significantes, cuya variedad puede definir poéticas³¹.

Al hablar de significación potenciada surge una segunda hipótesis: la idea de re-significación de elementos. Es decir, una operación consistente en el apropiarse por parte del discurso poético de elementos provenientes de otros, que la poesía trastoca al insertarlos en otro cuerpo, el del poema, produciendo entonces una forma artística –modo de representación simbólica, “sustancia poética”- que involucra una ideología (poética) que en muchos casos constituye, para apelar a una expresión clásica, una visión del mundo. En este proceso se produce entonces un trabajo interpretativo que involucra al hacer –la poiesis- .

Es evidente que el planteo de operaciones transformativas suponen un campo sobre el que ellas actúan. Surge así la postulación del término

³⁰ El término “imagen” en Lezama puede considerarse la clave de su escritura, un concepto definido siempre en figuraciones que insisten en una fijación –núcleo duro del poema, cimas de concreción artística, punto de llegada de los recorridos metafóricos- sin correlato directo con las varias acepciones que de la palabra en distintos campos del saber. Podría decirse que encuentra zonas de intersección, relaciones tangenciales, con algunas de ellas. Véase Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

³¹ Este tipo de relaciones transdisciplinarias se observa en Kurt Heinzelman, *The Economics of the Imagination*, University of Massachusetts Press, 1980.

"tradición" entendido en este caso como "archivo", los "data" susceptibles de ser apelados, procesados, y también como conjunto de fuerzas operantes sobre la escritura ("angustia de la influencias", podría decirse citando a Harold Bloom)³².

Las operaciones que sobre ella se realizan pueden ser de diverso tipo. La concepción de lógicas de los "trans-" y los "dis-" permiten concebir una metodología de análisis de los textos poéticos. Además de las formas traslaticias y las derivaciones -desplazamientos, yuxtaposiciones, etcétera- que incluye el estudio de la construcción de la tradición en Lezama, puede incorporarse lo que en sentido amplio del término denominamos "traducción". En forma acotada la traducción supone el traslado de una lengua a otra. Tomando como figura ese proceso es posible visualizar dos cuestiones: la analogía (equivalencia de un término con otro, ya que, en sentido estricto no puede hablarse, teniendo en cuenta la dimensión denotativo/connotativa de los términos, de homología) y justamente por eso, aparece la otra cuestión: el resto, es decir, lo que cae, intraducible. Trasladado este problema a la conformación de una poética, puede pensarse que en la lectura/escritura que se hace de los materiales (en un amplio sentido de la palabra) existen operaciones analógicas, esto es basadas en el par semejanza/desemejanza y operaciones de desecho, lo que queda soslayado, no dicho, descartado, pero sin embargo susceptible, con la insistencia de lo silenciado, de ofrecer también su potencia de retorno, su brillo por ausencia.

A partir de la lectura de una textualidad múltiple y abarcativa desde su propia postulación, y también desde ella, y siguiendo la pauta gongorina, valorando la dificultad ("acicate del entendimiento" dice Góngora, "sólo lo difícil es estimulante", según Lezama Lima) se intenta lograr una visión articulada de las categorías y problemas de orden teórico en relación con la textualidad lezamiana. Se concibió entonces el trabajo como el relato de una aventura textual que releva, en la obra del cubano, cuestiones fundamentales del lenguaje poético, en su particularidad y en sus relaciones con otros por los que, a partir de los que, por los cuales y en contra de los cuales se constituye como

³² Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1986.

diferenciado; lo que implica tener en cuenta los tipos de relaciones que enumerábamos más arriba y que tienen que ver con formas de la causalidad, inclusión y exclusión, semejanza y diferencia, etcétera.

Si bien el trabajo se ha estructurado en cinco capítulos en relación con planteos centrales o derivados de éstos, las recurrencias que hacen a la definición de una poética, indican que se trata de necesarios recortes a los efectos del análisis, pero subyace, siempre, la íntima integración que permite concebirla como una unidad si se quiere en sentido estilístico.

La continuidad poématica -con sus discontinuidades-, entra en relación conflictiva con las clasificaciones, en tanto que al tiempo que las socava y cuestiona, puede decirse que las alude. No se trata el fenómeno poético en cuanto reivindicación de marginalidad autojustificatoria del mismo, un para sí absoluto ni tampoco una pura manifestación de una autorreferencialidad excluyente, vinculables tanto a los procedimientos como a lo que se sostiene en un imaginario de lo "inefable" o el "misterio", posturas que se vinculan con derivaciones de la tradición romántica.

La apelación al término *discurso* permite eludir lo que podría convertirse si se toman los términos lezamianos -y los que provienen de las teorizaciones- acríticamente, en tautologías o impropiedades de utilización. Para reafirmar la pertinencia del uso del término "discurso" me remito a la caracterización de Michel de Certeau³³ en el sentido de concebir el discurso como formas de interacción y práctica donde la tradición y la situación inciden. El discurso maneja a la vez lo que es del orden de la representación y lo no representable constitutivo de ella, es decir, su propio otro, por esta naturaleza dual genera lógicas específicas que cada vez deben ser definidas, que es precisamente lo que se intenta en este ensayo. Lengua y poesía, saber y verdad, palabra y silencio funcionan como categorías operativas para explorar el lenguaje poético, en tal sentido no se trabaja con presupuestos, más bien se definen los términos según se los emplea. Esto se imbrica con la conformación de una escritura sostenida sobre un máximo rigor conceptual y una "modelización" escrituraria capaz de potenciar la significación de los conceptos,

³³ Michel de Certeau, *Heterologies: discourse on the other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

metaforizaciones e imágenes utilizados, interpretados, resemantizados o propuestos, cuidando entre otras cosas evitar una alienación al texto del autor (tendencia particularmente viable en el caso de Lezama Lima), o formas simbióticas que tienden menos al análisis o la interpretación que a la glosa. En la tarea de confrontar disímiles puntos de vista, cuestiones atinentes a áreas parceladas, se dio el trabajo de contacto/ conexión/ relación/ asociación, que, por medio de la intensificación de los nexos relacionales releva los componentes. Un trabajo crítico -descriptivo y analítico- cuya dinámica se pretende tan distante de "demostrar" supuestos de los que se parte, interpretar, en el sentido de buscar un único sentido oculto, o simplemente, parafrasear como resultado de una lectura simbiótica.

En el trabajo con el corpus lezamiano, el distanciamiento crítico se hace particularmente arduo en tanto la fuerza de su textualidad, su capacidad de seducción y el rasgo de lo omnívoro, en la propia escritura y en el efecto de lectura, llevan fácilmente a identificarse -en el plano conceptual y lingüístico- con el texto. Mediante diversas estrategias -lecturas contrastivas de textos de otros poetas, comparación de poéticas, ensayos- se constituyó una perspectiva crítica no ecléctica para conformar un discurso en el sucesivo, itinerante y constante cuestionamiento de las afirmaciones que se iban presentando en el transcurso de las lecturas en un movimiento centrípeto y centrífugo que define el modo de discurrir por el espacio de la "distancia", que -y teniendo en cuenta el peso del término "cercanía" en referencia justamente a Lezama Lima- no supone una monumentalización de la obra sino una práctica crítica que justamente tiende a constituir la en su objeto definido.

La insistencia en las relaciones permite constituir una trama, que involucra -como se ve en el tratamiento particular de cada capítulo- lo que podría parecer desvinculado. El interés primordial es que la necesaria fragmentación no se convierta en compartimientos estancos, sino que, por el contrario, el fragmento releve su condición de referencia a una totalidad pero también a otro fragmento, para exhibir su cualidad significativa.

3. *Poemarios de José Lezama Lima. Panorama de conjunto*

Además de poemas sueltos, poemas varios, poemas incorporados en *Paradiso*, y un texto de iniciación denominado "Inicio y escape" -una especie de proyecto poético anterior a "Muerte de Narciso"- según la última edición de la *Poesía Completa* (1994) de José Lezama Lima, son cinco los poemarios de Lezama Lima. Teniendo en cuenta el corpus privilegiado en este trabajo, nos ha parecido adecuado, a modo de introducción, presentarlos según el orden de publicación y en una suerte de reseña que dé cuenta de la unidad -más o menos definible- de cada uno de ellos.

Esto tiene como finalidad mostrar un panorama de conjunto que funcione como marco de referencia de los poemas o fragmentos de poemas citados a lo largo del trabajo puesto que en tales casos se privilegia la pertinencia de la cita según el asunto que se esté tratando, las exigencias y ritmos del análisis. Por otra parte, se incluye al final el detalle de las publicaciones en la bibliografía del autor.

Muerte de Narciso (1937)

Lezama Lima publica en 1937 *Muerte de Narciso*, un poema que podemos ubicar en la tradición del poema extenso³⁴, forma que seguirá trabajando posteriormente y que puede decirse que caracteriza vasta zona de su poesía. Si bien este poema se considera el inicio a la obra poética de Lezama, cabe recordar el proyecto anterior fechado por el autor en 1927, cuyo título "Inicio y escape" tendrá relación -desde el mismo título- con la textualidad posterior.³⁵

³⁴ En lengua castellana, nos referimos en particular a las *Soledades* de Góngora, al *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, a *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. Si bien estos casos no agotan dicha tradición, puesto que podemos tener en cuenta a O. Paz, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal, Enrique Linh, u otros, la tradición barroca, por una parte, y la relación respecto de las propuestas poéticas de las primeras décadas del siglo, nos remiten especialmente a los primeros tres.

³⁵ Conservado entre la papelería del Lezama, ha sido publicado en *Poesía completa* (1994) omitiendo los tachados y borradores de textos posteriormente reelaborados y publicados. Podría decirse que la lectura de estos poemas depara una serie de indicios:

"Muerte de Narciso" consta de diecisiete estrofas que se manifiestan en el trecho inicial como octavas, rasgo que va, como otros componentes del poema, trastornándose en sucesivos deslizamientos, aparición de espacios en blanco, versos cortados, divisiones internas, de modo tal que las estrofas cerradas, cuyo cierre se refuerza en una acentuación regular, luego se *distiende* hasta llegar a un final que es al mismo tiempo cierre y apertura, una forma de la suspensión³⁶ que podemos hallar en muchos de los versos en frases abiertas, como en *espera*³⁷ de una continuidad que puede verificarse en el verso siguiente, mediante un encabalgamiento débil, o quedar flotando en un espacio móvil y rumoroso que prepara la partida de Narciso, la cual por otra parte queda en el misterio de una fuga y de un ahogo, de ahí la idea de cierre y apertura.

La generación que no es producto de la cópula, tema que intriga a Lezama³⁸, aparece aquí en la invocación a la escena de Dánae, según la

el temprano epígrafe de Juan Ramón Jiménez, ciertos elementos -estrella, agua- que de algún modo parecen concentrados en los poemas posteriores y desplegados aquí, reflexiones sobre el hacer poético según la imaginería lezamiana, en particular en una especie de pequeño prólogo que inicia el texto.

³⁶ Al referirnos a la *suspensión* en los versos, queremos señalar un rasgo: entre lo que podría ser un rotundo remate del verso o bien la marcada continuidad en el siguiente mediante el encabalgamiento *fuerte*, el verso *suspendido* manifiesta una dilatación, interrupción o demora en la continuidad sintagmática, pero sin que se trate de un corte.

³⁷ Al respecto, señala Juan José López en "La espera en la poética de José Lezama Lima", (mimeo), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, diciembre de 1994: "Dentro del concepto de barroco, la espera en Lezama asume el rol del elemento tensionante, a partir del cual se van a generar la metáfora y la imagen, las que a su vez surgen como componentes del plutonismo característico del barroco. La imagen como fuerza que transforma la realidad fundiéndola, y se entrega ella misma como una nueva realidad. Entre imagen e imagen, la espera construye o constituye la tensión que va de una a otra."

³⁸ Vale la pena citar en este contexto las palabras de María Zambrano, "Breve testimonio de un encuentro inacabable" (en "Liminar" a *Paradiso*, Edición Crítica): "Eran para Lezama los *inferos* la relación sexual, fuese con quien fuese. Buscaba otros modos de nacimientos. Encargó creo que a (José Angel) Valente, una edición del raro místico Jacobo Boehme, *Misterium Magnum*, donde este zapatero nórdico recoge la tradición de que la generación de Adán fue la de mirarse en el agua, la de la mirada en ese medio de generación primera que, según el Génesis, precedió a todo. "El espíritu del Señor flotaba sobre las aguas el primer día de la Creación". Las aguas creadoras, fecundas y vírgenes, él, Lezama, las buscaba y creía en ellas. Tal vez el modo de generación

mitología madre de Perseo, quien, encerrada en una torre, es fecundada por Zeus mediante una lluvia de oro. La escena no aparece sino por alusión tenue: como Penélope, esperando, Dánae teje, y el oro de su fecundación se ha trastocado en *tiempo* dorado por el Nilo, uno de los ríos del Paraíso. Lezama vincula distintas tradiciones, trasmutándolas según la razón poética que engarza los elementos constitutivos del poema produciendo zonas de extrañeza por ejemplo en la incorporación de elementos de variada procedencia, entre los cuales, quizá por la ajenidad al paisaje "propio" de Lezama, no deja de ser extraña la presencia de la nieve o del loto. La cerrazón formal de las tres primeras estrofas permite diseñar una suerte de agrupamiento que se refuerza contrapuntísticamente con la idea de apertura que en las tres se expresa:

...Era el círculo de nieve que se *abría*
 //En chillido sin fin se *abría* a la floresta
 //...y a la *abierta*/ boca negada en sangre que se muere...
 (subrayados míos).

Fecundación del oro y recepción abierta, el tiempo queda instalado en la trama poética y Dánae, desplazada de la escena, aludida a través del paisaje:

El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en
 halo convertía (subrayado mío)

La preñez, las nueve lunas de espera se subsumen en el elemento líquido: el río. Figura primordial de este poema, el *desplazamiento*³⁹ semeja una fluencia acorde con el paisaje que, ante y en los ojos que lo miran, acontece. El paisaje, transido de temporalidad, acontece. La secuencia sin embargo está inquietada no sólo por el tiempo de la espera

humana le parecía una herejía. (Madrid, 7 de septiembre de 1986).

³⁹ La derivación, el "modo oblicuo" lezamescos pueden pensarse en clave de distintos desplazamientos observables en los niveles del texto.

sino también por el del anuncio. La fuga, culminación del poema, se anuncia justamente donde se *anuncia el anuncio*, en la quinta estrofa, pero antes, en la cuarta, el caracol había reiterado su presencia: un caracol nocturno en un rectángulo de agua⁴⁰, definición de Lezama de la poesía, la fijación del terreno poemático avanza junto con la construcción del paisaje, la espera del nacimiento y el anuncio de un desenlace. Entonces, la escena de cacería domina los tramos siguientes del poema⁴¹. Hasta que el ciervo asesinado -¿el ciervo herido metamorfoseado?- vaya a tocar para consolidarla, la *imagen* de Narciso. Cuando Emilio Béjel ve en el poema una "alegoría teológica de la resurrección y el cuestionamiento de tal posibilidad"⁴² encontramos, aparte de la mención de un procedimiento que en su tradición está trastocado por Lezama (alegoría teológica) una vez más ese juego de tensiones que caracteriza a la poesía de Lezama, y que, por los desplazamientos, se manifiesta diferenciado del barroco clásico.

Firmemente anclado no sólo en una fuerte tradición que va del relato en el tercer capítulo de las *Metamorfosis* de Ovidio⁴³, la evocación en el canto XXX del *Inferno* de Dante⁴⁴ y también, según la importancia que le da Lezama al autor, el *Narcisse* de Valéry, el mito es primordial en

⁴⁰ La conocida definición, aparece citada por el propio Lezama eludiendo, una vez más, el congelamiento de una expresión, así fuera, tan oscura como ésta: "En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua, pero desde luego, se ve la raíz irónica de esa *no definición*, es decir, un caracol nocturno no se diferencia gran cosa de uno diurno y un rectángulo de agua es algo tan *ilusorio como una aporía eleática*.... (En "Interrogando a Lezama Lima", *Valoración Múltiple*, Casa de las Américas, 1970). Los subrayados son míos.

⁴¹ Ovidio, Libro III de las *Metamorfosis*, Traducción del latín y notas de Federico Carlos Sainz de Robles, México, Espasa Calpe, 1963.

⁴² Emilio Béjel, "Imagen y posibilidad de Lezama Lima", En *Coloquio Internacional* (1984), p. 206. Nos referiremos posteriormente a esta cuestión al hablar de "Muerte y resurrección de Narciso".

⁴³ Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, ed. cit.

⁴⁴ Diálogo entre Maese Adam, falsificador y Simón el griego que persuadió a los troyanos para entrar el caballo, son falsificadores, están afiebrados: dice el falsificador de monedas. "También tu boca se rasga por hablar mal, como acostumbra: si yo tengo sed, y si el humor me hincha, tu tienes fiebre y te duele la cabeza, no te harías mucho de rogar para lamer el espejo de Narciso". *La Divina Comedia*, Canto XXX, Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1978.

la cultura occidental y sobre todo en la modernidad cuando en esa relación particular que se trama entre la forja del psicoanálisis y la literatura, Freud establece como categoría el narcisismo⁴⁵

La relación con el término freudiano se ha establecido por parte de la crítica, tanto es así que Ben Heller, adentrándose en el desarrollo de los modelos psicoanalíticos señala la sorprendente coincidencia del año de la publicación del poema, con el de la conferencia de Jacques Lacan sobre el estadio del espejo.⁴⁶ Claro está que poco sería *Muerte de Narciso* si no fuera más que la ilustración del narcisismo primario o secundario del psicoanálisis o, en otra vertiente, la mera apelación a un mito que una vez más se reitera. Lo mismo si se lo considera como el anuncio de la muerte de la *poesía pura* (que se contempla a sí misma exclusivamente), vertiente en que, pese a las posiciones explícitas de Lezama y de los origenistas, se los incluyó. En la presentación del panorama poético que hace Cintio Vitier cuando se refiere a los comienzos de *Orígenes*, a la presencia de las distintas tendencias poéticas y al camino particular que trazan Lezama, por su lado, y otros poetas origenistas, se ve claramente la toma de distancia de una posición que sólo la perspectiva de una poesía eminentemente arraigada en lo social comunicativo, podía calificar de "pura".⁴⁷

Como poema de iniciación, escritura de los inicios, "Muerte de Narciso" cumple una tarea hiperbólica, Vitier la situó entre dos extremos: crea un mundo, ya que no se resuelve en un caos. El mismo año de la aparición del poema, el padre Angel Gaztelu publicó en la revista *Verbum*, una de las antecesoras de *Orígenes* un breve ensayo y uno de los primeros, dedicado al largo poema. Apelando a Carl Jung en cuanto al rescate de los mitos, Gaztelu efectúa una lectura que tiene mucho de crítica impresionista, en la cual insiste en la dimensión de fábula y maravilla y

⁴⁵ Sobre la relación ver Nicolás Rosa, "La lengua del ausente" (1997) y Noé Jitrik, "Las marcas del deseo en y de la escritura", en prensa.

⁴⁶ Ben Heller, *Assimilation/ Transgressión/ Resurection*, Bucknell University Press, 1998.

⁴⁷ Cf. Cintio Vitier, *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras Cubanas, 1994 y "José Lezama Lima o el intento de una teleología insular", en Pedro Simón compilador, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Valoración Múltiple*, op. cit. 1970.

evoca como referencia a Góngora⁴⁸ para pasar sin solución de continuidad a la caracterización de cubistas de algunas imágenes, en resumen, una glorificación de la poesía en su entusiasmo, gracia, juego de la voluntad, la celebración del intento de "llevar la poesía a su desligamiento y región sustantiva y absoluta en virtud y gracia de esa esencial y mágica deidad de la metáfora"⁴⁹, que podría llegar a justificar el calificativo de poesía pura. Tal vez sea lo escrito por Virgilio Piñera, en 1941, a propósito de *Muerte de Narciso*, lo que nos permita establecer un doble deslinde: por un lado, cuando lo separa de Emilio Ballagas, y por el otro, cuando lo hace respecto de Pablo Neruda.⁵⁰

Una zona de la producción de Emilio Ballagas tiene que ver con la poesía pura⁵¹ y de ella la distingue Piñera, pero también del impulso

⁴⁸ La vinculación será un tema recurrente en la crítica lezamiana en la que podemos encontrar además de las previsible relaciones, el señalamiento de las diferencias, así por ejemplo en "Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero", Dolores M. Koch, señala quizá un poco esquemáticamente, la "complicación" gongorina frente a la "complejidad" lezamiana, haciendo a su vez referencia al ensayo de Lezama titulado "Complejo y complicado". En el "órfico ascenso de los infiernos" que ve en Lezama, halla su diferencia con Góngora. (*Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 144).

⁴⁹ Angel Gaztelu, "Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas", *Verbum*, Nov. 1937, incluido en *Valoración múltiple*, 1970.

⁵⁰ Piñera, Virgilio "Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía", [Sobre *Muerte de Narciso*], en *Espuela de Plata*. La Habana, núm. H, pp. 16-18, ago., 1941.

⁵¹ Henri Brémond, *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947. En una conferencia de 1925 que sirvió de base a su libro *La poesía pura*, el filósofo francés Henri Brémond, teniendo en cuenta los poemas y reflexiones teóricas de Poe, Baudelaire, Stéphane Mallarmé y, sobre todo, Paul Valéry, y una postura que vincula la poesía a la plegaria y al contacto con el absoluto, Brémond sostiene que "Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura" (op. cit. p. 14). Pero fue en especial Valéry quien sirvió de base a esta poética, aunque Valéry no solía utilizar la expresión "poesía pura". Esta concepción parte ante todo de resaltar todo aquello que diferencia a la poesía de la prosa (utilitarismo, tema, significado) y de rechazar la exigencia de que el lenguaje cumpla prioritariamente una función comunicativa. Valéry reclama "mantenerse en una condición tan alejada como sea posible de la prosa", suponiendo que la esencia de ésta es ser "comprendida", lo que implica que luego de cumplido su objetivo la palabra "expira, desaparece". Se trata de establecer, para Valéry, un "universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en

ascendente que organiza la poesía nerudiana, de la celebración y fusión con la naturaleza y lo terrestre; según Piñera, en cambio se trata en Lezama de progresivos *avances en lo horizontal*. Ni poeta puro ni poeta cósmico, Lezama Lima "busca una imitación verbal de la insondable apariencia, cuya oscuridad no se opone al mundo de la razón ni a las penumbras del sentimiento, sino que nace de la noche de los sentidos ligada con el juego hiperbólico de la imaginación"⁵²

Si para Lezama la poesía es *lo cifrado*⁵³, su primer poema

el que nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético, la resonancia predomina sobre la causalidad, y la 'forma', lejos de desvanecerse en su efecto, es como *redemandada por él*". También como una poética determinada la obra de Valéry es el modelo de la "poesía pura" y en ese aspecto puede resumirse del siguiente modo: prescindir en el poema de todo aquello que puede decirse en prosa; evitar todo efecto sentimental y toda presencia de lo anecdótico y lo narrativo; rechazo de cualquier intento de impactar al lector apelando a sus emociones o a temas que conmueven por sí mismos, como la miseria o la muerte; búsqueda de justeza en la composición. Oponiéndose a la inspiración y a la expresión de la subjetividad, Valéry reivindica el trabajo intelectual del poeta en la composición y repudia toda desidia en el pensamiento en favor de un máximo rigor intelectual. Los principales representantes de esta tendencia en España fueron Jorge Guillén y Juan Ramón Jiménez. Este último, que utilizó frecuentemente el concepto de "poesía pura", incidió notablemente, incluso con su presencia personal, en los poetas hispanoamericanos ubicados en esta tendencia, particularmente el cubano Mariano Brull y, al menos en un tramo de su obra, y en sus compatriotas Eugenio Florit y Emilio Ballagas. Cintio Vitier en *Cincuenta años de poesía cubana* (La Habana, Ucar García, 1952) señala respecto de *Júbilo y Fuga* (1931) de Ballagas, dos rasgos que se pueden leer como diferenciación de la propuesta de la poesía pura por parte de Vitier y extensible a Lezama: "un ansia consecuente de balbuceo infantil (huída de la lógica) o de raptó hacia la blancura virginal de lo eterno (huida de la historia)" (op. cit. p. 206). La cercanía de Juan Ramón Jiménez con Lezama y los poetas de *Orígenes* así como la práctica de los origenistas son argumentos en favor del calificativo que se les dio. En Hispanoamérica la "poesía pura" surge durante los años 30 del siglo XX, en gran medida como la búsqueda de un nuevo rigor luego del período de extrema libertad impuesto por las vanguardias. En tal sentido por ejemplo, puede pensarse la poesía del mexicano José Gorostiza.

⁵² Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana*, La Habana, 1958,

⁵³ Cf. Armando Alvarez Bravo, "Orbita de Lezama Lima", en Simón Pedro compilador, *Recopilación...*, op. cit. 1970.

publicado no es cifra del conjunto de su obra, la idea de fundación es tal vez más adecuada, pero ni en uno ni en otro caso hablaríamos de un texto que contiene condensado el resto de la obra, ni tampoco de la colocación de una suerte de pilar sobre el que se alza el resto: los avances horizontales a que alude Virgilio Piñera, como una idea de *occupatio* da mejor cuenta del lugar de este poema, de sus especiales características. Las formas de la expansión que practica Lezama no hacen de él un centro del cual derive el resto, se trata más bien de una estructura de red y pero al mismo tiempo, de una ocupación de esa red en el espacio literario con plena autonomía y constituyéndose en todo caso como un punto de incesancia interrogante, continua poeisis, posibilidad significativa abierta, expansión en definitiva por ese terreno ocupado.

Las referencias mitológicas entrelazadas se han interpretado como un tejido de asociaciones donde no sólo Dánae sino también el Nilo, el mito de Perseo que recibe la espada de Hermes el mismo que proporciona a Orfeo la lira, Narciso o la fundación del poeta, espejos, sistemas de identificaciones y separaciones, arponeo, garzón, recorrido, motivo de las transformaciones, de los deslizamientos, de las transposiciones y de la imagen.⁵⁴ Haremos algunas referencias más al poema en el primer capítulo bajo el título de "Muerte y transfiguración de Narciso". Queremos destacar por ahora que la figura de la huída, que implica el verso final del poema, constituye un núcleo importante de la poética lezamiana, como se nos presenta por ejemplo en "Llamado del deseoso" o *Aventuras sigilosas*

Enemigo rumor (1941)

El poemario está dividido en tres partes: "Filosofía del clavel", "Sonetos infieles", y "Unico rumor". Una suerte de justificación del título sobre el que se ha insistido mucho más que sobre los de las diferentes partes, con la apoyatura en el primer poema "Ah, que tú escapes", es la

⁵⁴ Ver, entre otros: Guillermo Sucre, "Lezama Lima: el logos de la imaginación", en *La máscara y la transparencia*, México, FCE, 1985. Ben Heller, *Assimilation/ Transgression/ Resurrection*, Bucknell University, 1998.

idea de develar la concepción de la poesía como una "sustancia resistente" -Lezama perseverará en la idea de resistencia - pero donde también es fundamental la idea de "sustancialidad" para aquello que denomina *poesía* y diferencia de *poema* y *poeta*. Lo inestable y huidizo se contrapesa sin embargo con la disposición, tono y ritmo de los versos. La interjección "ah" se aproxima al suspiro más que a la exclamación, los versos largos aparecen dispuestos en series paralelas vinculados por la función anafórica de la interjección, el tono entre hipotético y condicional - improbable o irreal⁵⁵ - que refuerzan los verbos, mienta una suerte de constatación de un estado de cosas, que no alcanza al lamento, ni se exaspera, dado el ritmo pausado de las frases. Y todo esto queda confirmado cuando, al final y como "explicación" cifrada en el "pues" queda abierta la posibilidad de atrapar la huidiza sustancia poética: "el viento gracioso, / se extiende como un gato para dejarse definir". En el que podríamos denominar *juego dialógico* de Lezama, en el sentido de la búsqueda de correspondencias y armonías en lo disarmonico, en lo torvo, contradictorio o extenso, hallaríamos una especie de continuación en "Una oscura pradera me convida", el viento como ilación es retomado: "el viento, herido viento de esta muerte/ mágica, una y despedida". En este poema la primera persona poética domina la escena, la pradera convida y pasa, nuevamente aparece la inasibilidad y la instantaneidad pero también las formas de muerte/renacer indecibles y presentes en la creación poética. Por relaciones de semejanza "Se te escapa entre alondras" muestra versos libres y largos como en el primero cortados por dos estrofas de breves con predominio octosilábico, la interjección es ahora "oh", una segunda persona repone un diálogo con esa primera que se adentraba en la pradera.

La variedad de la poesía lezamesca en cuanto a metros, extensión, tonos, formas personales e impersonales, etcétera se manifiesta en esta primera parte del poemario, en el cual, los poemas breves, o de versos

⁵⁵ Nos referimos a lo improbable como aquello cuya realización no es imposible, una expresión también de un deseo con cierto matiz utópico: "Ah, si pudiera ser cierto". Lo irreal en cambio lo concebimos como aquello signado por la imposibilidad de que suceda o haya sucedido:"si en el puro mármol de los adioses hubieras dejado la estatua..."

breves y los largos producen zonas de continuidad y de contraste, por ejemplo, cuando pasamos de las largas tiradas de "No hay que pasar" y "Madrigal" a las siluetas de "Figuras del sueño".

En la segunda parte los sonetos que la componen, deparan el primer contraste entre la adjetivación "infieles" y la primera serie, dedicada a la Virgen María y vinculada, mediante un epígrafe, con *Vie de Marie* de Rainier Maria Rilke, referencia importante si pensamos en la atención de Lezama a *Elegías del Duino* pero sobre todo a los *Sonetos a Orfeo*. Como en "Muerte de Narciso" se repiten los elementos, nieve, bosque, y fecundación. La Virgen María aparece singularizada como *deípara*, de los cuantiosos nombres de la Virgen, Lezama invenciona éste en lo que se puede ver como un desplazamiento de la fecundación al parto, justamente por tratarse de la Virgen. La cita de Rilke refuerza la figura del árbol y su virtud engendradora. La inestable solución que planteaba "Muerte de Narciso", muerte, nacimiento, posibilidad de resurrección aparece en el interrogante que culmina el tercer soneto: "¿Y si al morir no nos acuden alas?" La peculiaridad de la expresión "acudir"/"alas" y el reforzamiento de la personalización, de una forma de concepción de la persona, que recuerda el catolicismo de Georges Mounier, se particulariza en el "nos". La negación, en mitad del verso contrapone los dos hemistiquios más que negar la segunda parte, el si condicional en oposición al no parece justamente por contrario afirmar lo que explícitamente se dice en el soneto siguiente en el que además se desliza -vía el verbo acudir- la presencia: "alas" ahora es la Virgen levemente trastocada en "ola tras ola", y la intervención directa del sujeto poético: *mi* Paraíso y tu verbo, el *encarnado*. Ambos términos remiten a la cosmovisión lezamiana: "participación en lo homogéneo" o Paraíso, y la configuración posterior en el "Sistema poético del mundo", pero además, el verbo encarnado: también un deslizamiento que partiendo de lo religioso se aplica a la concepción poética, la idea de encarnación se aparta de la insustancialidad de la poesía pura, en el sentido de una inmersión cada vez más profunda menos en el descarnado ser, que en las cosas y en los cuerpos. Y sin embargo, nuevamente, la inestabilidad, algo que mantiene la palabra en suspensión: "Tu sombra hará la eternidad más breve". No

sólo la presencia desvanecida en la sombra sino el oxímoron implicado en "eternidad breve".

En los sonetos la impronta del barroco histórico es evidente en los hipérbaton, encabalgamientos, bímembraciones, negaciones parciales, léxico, formas de participio, consonancias, quiasmos, etc. Citemos por ejemplo "A Santa Teresa sacando unos idolillos": "Y así en enojos al barro se decrece/ Sólo el fuego libera si se encierra/ y sin buscar el fuego palidece". La misma relación de antecedente y consecuente, o lo que se anuncia y lo que se sigue, que se mencionó respecto de dos sonetos a la Virgen, aparece también en el último tramo de la segunda parte de *Enemigo rumor*, con "Invisible rumor" que preludia a "Unico rumor". La recurrencia de elementos como la nieve, la flecha, la sombra, el río, el sueño y las inquietudes de la unidad:

Yerto rumor si la unidad maduro,
nuevo rumor sin fin sólo presencio
lo que en oscuros jirones desafía".

Y además, la advertencia del silencio en el segundo de los sonetos, luz violada, sonido miniado, nevadas, rostro huido, frío rumor.

Los procedimientos de dispersión y recolección de elementos adquieren aquí un peso de sentencia, cierta gravedad y la segunda parte culmina en la contención formal de los sonetos, en las restricciones y reticencias como un cierre, pero a la vez como apertura de la tercera parte: "Unico rumor" en la visibilidad -al revés del *invisible* rumor- para que se expanda la voz poética en los larguísimos poemas de Lezama con tramos narrativos, aparición de figuras literarias, mitológicas o históricas, relatos de festines, mezclas sorprendentes:

...los pajes, los comunistas y los sultanes
han desfilado provocando la inclinación de las banderas y /el
voceo de los periódicos.
(de "Fiesta callada II").

El movimiento expansivo se intensifica y están aquí algunos de los

poemas más citados de José Lezama Lima: "San Juan de Patmos ante la puerta latina", por ejemplo, donde se presentan el asunto histórico religioso, la narratividad poemática y la imagen -la iglesia- fijando el conjunto. Y adviene en este despliegue poético la insularidad a la cual Lezama se había referido en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* en 1937, en "Noche insular, jardines invisibles". La plasmación en el poema de la luz insular, el bestiario de Lezama y lo aéreo se conjugan en la atmósfera que tiene su centro en la isla. De este poema es el citado verso: "La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, /ya que el nacer aquí es una fiesta innombrable", en síntesis la luz, esa luz que según Lezama Góngora verá como fulgor⁵⁶, aparece en sus deslizamientos como motivo final de apaciguamiento:

Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la *calidad tranquila de la luz*. (Subrayado mío)

Espacio entonces habitable y habitado, sustancia apresada, el poemario que comienza anhelando la presencia de la sustancia poética termina en "Un puente, un gran puente", dejando sin embargo, no el fijo trazado, sino su posibilidad.

Aventuras sigilosas (1945)

La movilidad que parece aludir el título de este poemario breve permite pensarlo como una zona de rápidos recorridos, experiencias de escritura, experimentaciones en el espacio poético que se está definiendo, suerte de transición. Aparecen esos textos de difícil atribución genérica: escritos en prosa, con elementos narrativos, formas ensayísticas e imágenes poéticas. "El guardián inicia el combate circular" puede

⁵⁶ José Lezama Lima, "Sierpe de Don Luis de Góngora", en *Analecta del reloj*, en *Obras Completas*, op. cit. 1957.

vincularse con los cuentos de Lezama, esas cinco "narraciones" que reunió bajo el título, justamente de *Cuentos*⁵⁷.

El más importante de los poemas que aparece en *Aventuras sigilosas* es sin duda "Llamado del deseoso". En clave psicoanalítica, este poema puede leerse como la superación del estadio del espejo, la castración fundante, la relación con la madre, etcétera. Esa suerte de desprendimiento -de la madre- suscita la incursión -las aventuras sigilosas- por otras zonas. "La esposa en la balanza" y "Encuentro con el falso" que siguen a "Llamado..." resultan expansiones de estos mismos interrogantes que podemos enlazar luego con "El retrato ovalado", después del fuerte contraste del "Diálogo en una giba" a través de los personajes algo farsescos de Cocardasse y Passepoil. El retrato reúne la variabilidad métrica de los versos extensos y semejantes a líneas de prosa a la contracción de versos de arte menor más o menos irregulares, pero retomando cuestiones como "el principio formal". El pensamiento poético, los traslados metafóricos como forma de avance de un razonamiento que no se ciñe a categorías abstractas, proveen sucesivas aproximaciones imaginísticas: "el principio formal babea", y otras similares. El tono burlesco de la reflexión se acentúa en las rimas consonantes de los versos cortos. Lo cifrado parece estar en una sátira a "los atrevimientos formales": cuyos "desgañites palpebrales/ el agua lustral no encierra".

La fijeza (1949)

Dividido en tres partes, puede considerarse uno de los puntos claves de la producción poética de Lezama Lima. Sobre la matriz del soneto ("Sonetos a Muchkine") y del sonetillo podemos observar una serie de variaciones. Los elementos artificiales y artificiosos abren la escena de "Los ojos del río Tinto" y pasamos luego a la primera persona, un sujeto lírico y agónico que plantea, con visible obsesión, las mismas preguntas:

En esos días irreconciliables
fríamente el ojo discute con la mirada

⁵⁷ José Lezama Lima, *Cuentos*, en *Obras Completas*, ed. cit., 1975.

y la combinatoria lunar no adelanta en mis huesos.

Encontramos enseguida la asociación de elementos, por el mar, la lluvia, la sierpe y el recorrido del agua, una lírica del agua, medio por el cual deslizarse, vivir, nadar, circulación, función de contacto, imagen que se constituye abandonando el concepto:

Las lapas, la más pequeña *Emys rugosa*, el polvillo de la marga,
no sueltan su despertar al borde del río gomoso,
sino la flor que prescindir de la abstracción y es la flor por la flor
La flor por cuyos cañutos clásicos asciende el agua y se
refina...(VII)

Luego será con el árbol, sonetos corridos, desviados, ampliados, desestructurados de sus precisos límites. Los movimientos internos de la palabra, semejan formas envolventes

El sueño, espesando, cierra sus muecas,
como quien recibe un árbol se entona perdurable, //
para caer en un pecho nunca más recobrado.
el río sonaba como un perro colgado de las ramas.
Ahora conduce y muele, ahora contra el fuego.

Entre los poemas más citados de este libro están "Pensamientos en La Habana" y "Rapsodia para el mulo", a los que nos referiremos posteriormente.

La segunda parte de *La fijeza* está escrita en prosa y nuevamente, como lo que decíamos respecto de "El guardián...", en *Aventuras...* aparece aquí una suerte de modalidad discursiva que sobre todo remite al propio estilo de Lezama sin que ninguna calificación genérica pudiera prevalecer ante la pregunta de si se trata de un cuento, un ensayo breve, o ambas cosas *sub specie* poesía. Del mismo modo, si se piensa que no es poema en prosa, ¿cabría pensar que es prosa poética?

La teorización sobre el paisaje, tiempo, resistencia, etcétera, se contrastan con esa suerte de mascarada que es "El arco invisible de

Viñales", combinatoria de paisaje cubano e impulso a la fabulación, a la mezcla de cosas, a las conjeturas e interrogantes que también dinámicamente se imponen en "Danza de la jerigonza".

Dador (1960)

Después del trazado de una escena en la que aparecen tres jóvenes, *Dador* desencadena un torrente verbal en el cual parecen extremarse los rasgos de la poesía lezamesca -la valorada oscuridad y el desborde de metáforas nos dan una idea particular de lo que para Lezama es *cifrar*, menos que algo relativo a la concentración al parecer tiene que ver justamente con lo contrario, es decir con la expansión. Como siguiendo un incontenible impulso que significa la poeisis en acto, el puro avance por las palabras, Lezama cruza imágenes diversas y en lo proliferante del discurso encontramos sin embargo la fuerte elusión que hace a la dificultad de interpretación de aquello que se encierra por ejemplo en la oposición "centifolia-seis/ mijo-cinco", contrapuestos como dos formas de comprensión del mundo, según una clave clasificatoria y ordenadora, desencadenante de otras tantas relaciones.

El sentido del título puede vincularse con el gesto escriturario: un ofrecimiento que se extiende y produce el efecto de ilimitado. Aquellos tramos reflexivos de *La Fijeza* se expanden aquí, y como si se contara con la base de los poemarios anteriores, el discurso poético emprende caminos dilatados, da vueltas sobre las recurrencias de antes, pero las amplía en una exhacerbación y desborde donde parece caber todo.

Luego de la escenografía entre enloquecida, irónica y deslumbrante de los largos tramos poemáticos del comienzo, el contraste se verifica en la vuelta a la contención formal del soneto reforzada por lo que funciona como su paradigma de organización: horas regladas. La mención al *Libro de horas* del duque de Berry aparece en los ensayos de Lezama, y es una suerte de posibilidad de despliegue sostenido las pautas espacio temporales y la imaginería latente según las figuraciones del tiempo, tema que de otro modo podemos considerar tratado según las "coordenadas

habaneras"⁵⁸.

Sonetos, sonetillos y formas levemente irregulares pero concisas, surgen como instantáneas, como como un detenimiento que recorta figuras movedizas en contraste con el tiempo lento de la meditación de las horas y de las estaciones. No sólo la recurrencia de Orfeo, aparecen otros personajes míticos tratados con una ligereza e ironía humorística que parecen el reverso del mito aludido:

Jacinto sustancial, metamorfoseado
en jacinto por el ceño y la *voluptas*
de Júpiter. Ay, ay, la flor

reaparece en la metamorfosis
del instante, y Jacinto
Júpiter y Jacintillo graban el ay.

Como en "Muerte de Narciso" retorna el tema de la metamorfosis, explícito. El sentido de esta es fijar la inscripción de lo que adquiere carácter de signo, el "ay" sustantivado, significado por una cadena de traslados metafóricos que justamente refieren a la metamorfosis.

En algunos casos aparecen poemas tendientes a la poesía intelectual, como alejados de la "rauda cetrería de metáforas" de que hablaba el padre Gaztelu, versos concisos con términos precisos, como la contracara de la proliferación de objetos y relaciones, como un interrogante, que acecha en la extremosidad de su austera expresión:

Unidad del círculo ¿dónde?
esencia universal, sustancia
necesaria ¿dónde pasas
tiznando la sangre, quedando?

Persona, concurrentes luces

⁵⁸ Ver capítulo 1. José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas, 1968.

hacen la persona y el acto
tercero; está la persona
en sí y en la otra unidad.

El aliento flota, muerde
el aceite, la llama
sobre el agua tira y reclama

Círculo, clama por cerrarse;
reclama, abierta espiral.
Disfraz, persona unitiva.

En esta primera parte aparecen además los extensos poemas "Para llegar a la Montego Bay", "Himno para la luz nuestra" y "Doce de los órficos", en los cuales, la extensión -en sentido sintagmático, paradigmático y expansivo- alcanza nuevamente un alto grado conjuntamente con zonas de manifiesta oscuridad en especial en las largas estrofas del último de los citados. En contraste, la "Primera glorieta de la amistad", con sus versos variadísimos, breves o largos, graciosos, reflexivos o ligeros, se dirige a una zona que Lezama continuaría posteriormente en el cultivo de la décima en relación con la amistad⁵⁹. De modo que los nombres de Fina García Marruz, Angel Gaztelu, Julián Orbón, Lorenzo García Vega, Cintio Vitier, Mariano, René Portocarrero, Eliseo Diego, José Rodríguez Feo, Octavio Smith, Agustín Pi, Sergio Vitier, constituyen el trazado poemático del mundo de la revista *Orígenes*⁶⁰

⁵⁹"Décimas de la amistad", agrupadas en "Poemas Varios", en *Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, edición de 1994.

⁶⁰En "La aventura de Orígenes" (1992), Cintio Vitier relata la historia de la fundación de la revista, los propósitos y políticas culturales, no siempre homogéneas de sus integrantes, el claro liderazgo intelectual de Lezama, la presencia de una concepción católica en varios de los poetas agrupados allí, y el devenir de una revista que finaliza por desaveniencias literarias. El ensayo está incluido en Cintio Vitier, *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras Cubanas, 1994. Desde otra perspectiva, completamente crítica, otro de los participantes, Lorenzo García Vega, reconstruye la historia en García Vega, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Avila, 1978. Si bien *Orígenes* declara una pluralidad que el propio Lezama ha declarado, es posible vislumbrar constantes poéticas y hasta una definida línea cultural. En referencia a la coexistencia

La segunda parte de *Dador*, "Aguja de diversos", retoma el largo poema de tramos narrativos, personajes entrecruzados, digresiones y cierta forma secuencial (en la división en partes de las estrofas irregulares), donde se incorporan también las zonas de la cifra (el ensayo) en lo cifrado (el poema):

Mi representación precisa objetos que la burlen;
los contornos que no desean segunda naturaleza,
objetos sin equivalencias formales... (IX)

reafirmando por otras vías la resistencia de la poesía, sobre todo en ese "no deseo de segunda naturaleza" como resistencia de los objetos, segunda naturaleza, que, según Lezama, perdida la primera, es la única posible. La resistencia del objeto a ser apresado constituye el reto que se extrema cuando el objeto queda singularizado en su unicidad: "sin equivalencias formales".

"Fragmentos", en la misma línea vuelve al motivo del árbol pero además, en el mismo movimiento interno del poema Lezama muestra el movimiento de su poesía: "La raíz en lo húmedo de la mujer o del/ cuerpo extenso/ hacen las transformaciones indetenibles, las evaporaciones de nuestra porción/ son tan lentas como las del vegetal, y entonces saltan la/ doncella y el pez. Este movimiento de traslaciones, impulsiones, expansiones, relegamientos, vueltas hasta una suerte de emergencia instantánea, el salto, no sólo es indicador de una rítmica, sino también de un modo compositivo acorde con lo que por la poesía es posible visualizar, conocer. El poemario seguirá adentrándose por estos laberintos de continua indagación, entre la perplejidad, lo deceptivo y la incesancia, sin ahorrar los más diversos contactos, el mundo poético lezamiano, sus obsesivas nieves, garzones, fauna y flora, en la ciudad, entre los espacios

de poéticas, Vitier, en el ensayo mencionado propone efectuar un estudio "que está por hacerse" y que es "el de la constelación de poéticas personales que constituyen su poética coral". Lo cual nos habla por lo menos de la armonía de un conjunto de voces. Respecto de la postulación de pluralidad y el cumplimiento de un proyecto literario cultural, Guillermo Toscano y García sostiene la preminencia de la propuesta de Lezama y una definida línea de la revista, ("La revista Orígenes", mimeo).

mitológicos, extrañamiento de lo cotidiano y cotidianeidad de lo remoto:

La coraza del ómnibus se deshace en el humo de los cañaverales
de la Estigia, cuando alguien despega y alguien se queda.

("Nuncupatoria de entrecruzados").

En el ensayo "Por Dador de José Lezama Lima"⁶¹, Fina García Marruz señala la cualidad de lo inacabado de estos poemas, lo "áspero" del verso que "resbala por las sílabas", rasgos que aparecen valorados en contraposición a una forma cerrada producto de una causalidad determinista. A ella opone Fina G. Marruz el carácter de *epifanía* de los poemas, es decir, sucesos, manifestaciones que conllevan la marca de lo dinámico inestable.

Fragmentos a su imán (1977)

Fragmentos a su imán se publica después de la muerte de Lezama Lima, es su único poemario póstumo de modo que se lo considera el final de su obra poética. Quizá esta condición sea la que induzca a las interpretaciones que tratan de cerrar un círculo en la producción lezamiana.

Abel Prieto⁶² apunta como rasgo distintivo de este poemario, la entrada de la angustia en la poesía de Lezama, un opacamiento que asocia a la contemplación de lo oscuro y de la muerte, de lo que resulta un verso de menos "dureza" —para usar la expresión de G. Marruz— que en *Dador*.

Según la perspectiva de Prieto, *Fragmentos...* señala la crisis de la anterior poesía de Lezama, como una suerte de refutación a las ilusiones buscadas en lo que Prieto denomina la "tendencia hacia la metafísica" o la "poesía pura". Sin embargo, estos rasgos no son uniformes en el poemario,

⁶¹ En Pedro Simón comp., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970. Pp. 107.126.

⁶² Abel Prieto, "Poesía póstuma de José Lezama Lima", en *Nuevos críticos cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

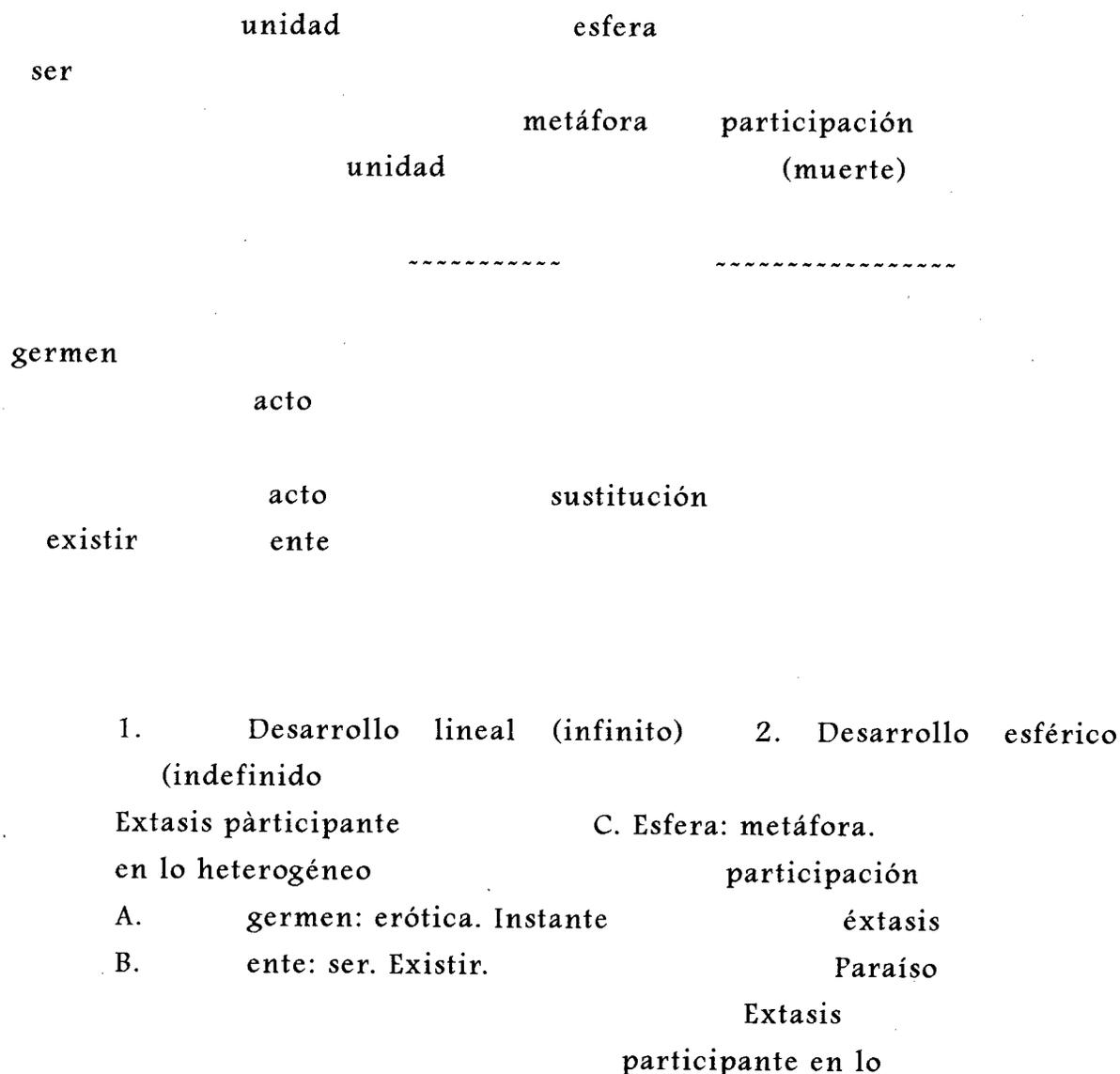
“Fabulilla de Dánae”, por ejemplo, parece una revisitación de los versos iniciales de “Muerte de Narciso”, pero ahora sin aquellas octavas cerradas y graves, sino en diminutivo, como una breve narración que menos que promover una interpretación, parece centrarse en contar la historia de algunos personajes. Asimismo aparece lo inmediato cotidiano en un poema a la esposa o en el dedicado al cumpleaños de Virgilio Piñeira.

Las interpretaciones de Prieto van a favor de encontrar un Lezama “menos semidiós, más poeta” estableciendo un contraste entre lo que considera una poesía en que queda soslayada la imperturbabilidad a favor de sentimientos y decepciones que harían a la manifestación del sujeto, a una especie de confesión de sus carencias. Sin embargo la lectura de poemas como “Mañana sábado”, “La escalera y la hormiga”, “Serpiente y pañuelo” (que luego analizaremos) manifiestan una continuidad -de procedimientos, imágenes, metaforizaciones, juegos imaginativos, cambios súbitos, impersonalidad- respecto de lo anterior. Quizá se pueda coincidir en que hay cierto atemperamiento en la expresión, que no prevalecen los versos largos, aunque no están ausentes (“Vieja balada surrealista”), o los extensísimos poemas, también con excepciones (“El ojo que no quiere ver”).

De los poemas de *Fragmentos a su imán* ha sido siempre el más destacado “El pabellón del vacío”, visto como cierre del proceso poético iniciado con “Muerte de Narciso” en un contraste que se da no sólo en la estructura poemática, despliegue de versos, extensión, proliferación de metáforas, en el primero, contra lo escueto del segundo, versos cortos, formas regulares, léxico acotado, sino también en lo expansivo del primero, el llenado de la página, el esplendor verbal, frente al vacío tematizado en el segundo.

4. *Un sistema après coup*

El 9 de octubre de 1943, Lezama Lima registró en su Diario lo que tituló "Gráfico de una concepción del mundo"⁶³.



⁶³ El esquema fue publicado en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 79, Mayo-agosto 1988, nº 2, La Habana y luego en la edición realizada por Ciro Bianchi Ross de dos cuadernos manuscritos publicados bajo el título de *Diarios de José Lezama Lima*, México, Era, 1994. El primer cuaderno lleva el título de "Diario de J.L.L." y fue escrito entre 1939 y 1949, mientras que el segundo, provee anotaciones esporádicas entre 1957 y 1958. Los gráficos a que hacemos mención están en el denominado *Primer Diario*.

Homogéneo.

Se trata de un mapa de relaciones en el que se marca una direccionalidad, intensificada por el vector central: de la nada (vacío, ilegible, fluir de lo heterogéneo) hasta aquello que cae fuera de la consideración en tanto “mundo fuera del tiempo”. De modo que es el tiempo elemento fundamental de esta esquematización, lo cual se intensifica en el aspecto propiamente histórico: mundo griego, mundo católico.

El trazado comporta una dimensión figurática que nos remite a las concepciones auerbachianas⁶⁴ porque es posible vincularlas por el recorrido histórico, por el corpus y por la indagación en los imaginarios que analiza el crítico alemán, con buena parte de lo que conforma el universo de lecturas lezamiano, sobre la base de una importante atención a los contrastes entre la concepción clásica y los cambios que se operan a partir del advenimiento del catolicismo (idea de criatura, acontecimiento que prefigura a otro, progresivo ingreso de los elementos culturales cercanos y cotidianos en las obras de arte). En particular la concepción figural de Auerbach, el acontecimiento o personaje que pre-figura a otro importan en el trazado de una serie histórica que se orienta según una teleología.

El sistema poético del mundo de Lezama Lima se presenta a la vez como un punto de llegada y un punto de partida en esa lógica en que el origen y la trascendencia parecen unirse en un común espacio, desatando un movimiento evidente en las flechas y en un vasto ordenamiento cronológico. El carácter desmesurado que asume su sistema parece indicar, menos la postulación de una poética, que una concepción del mundo, lo que nos remite a su lectura e interpretación del mundo en clave de un

⁶⁴ Me refiero tanto a la concepción figural que Auerbach despliega en *Mímesis* (Berna, 1942. Cast.: *Mímesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979) como al específico estudio que realizó sobre la figura en *Figura* (Berna, 1944. Edición francesa: Paris, Éditions Belin, 1993. Hay traducción castellana.

pensamiento que, forjado por él mismo según los parámetros que él determina, supone la visión de lo poético como totalización, como el mayor grado de totalización posible.⁶⁵

La oposición entre sistema y realización -entre esquema y figura, o entre razón y póiesis- ha llevado a afirmar que sería una especie de oxímoron hablar de "sistema poético", lo que implica considerar lo poético como radicalmente asistemático. Así, Rubén Ríos Avila, considerando el oxímoron como figura central de Lezama, señala que el mayor de todos es el de sistema poético.⁶⁶ En su trabajo, basándose en las propias expresiones de Lezama, señala que el discurso poético primero aísla las acumulaciones del sentido para luego "reconstruirse prisionero del sentido". Esto da lugar a la postulación de un procedimiento constructivo que se da en el par consecutivo aislamiento/ reconstrucción.⁶⁷ Según Ríos Avila "El sistema lezamiano es la hermenéutica de ese proceso: la definición poética traza ese viaje del sentido desde el aislamiento hacia la reconstrucción, del concepto a la metáfora" (p. 125).

Sin embargo, la hermeneusis del proceso aparece en los trayectos metafóricos que constituyen los poemas, que dicen su propio hacerse y por otra parte, la idea de aislamiento hacia la reconstrucción, nos parece que tienen más que ver con los modos traslativos hasta la fijación en la imagen, que con el paso del concepto a la metáfora. Esto último nos ligaría a la alegoría en un sentido tradicional y hasta peyorativo del término, que no es el que resulta más adecuado para la indagación en la forma de expresión de "lo otro" (*alio*) a que remite la etimología. Más adelante tratamos estas cuestiones.

Más bien, nos parece que podemos pensar en cuál es la razón de orden que articula este sistema por lo que no lo veríamos como una adyacencia *conceptual* sino como una realización jugada según el

⁶⁵ Ver respuesta a Armando Alvarez Bravo en Simón, Pedro, comp., *Valoración múltiple*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

⁶⁶ En "La imagen como sistema", en *Coloquio Internacional sobre Lezama Lima. Poesía*, Université de Poitiers, y Madrid, Fundamentos, 1984.

⁶⁷ La misma idea de aislamiento/ reconstrucción aparece en el prólogo de Abel Prieto a la selección de ensayos de Lezama, *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

esquema, en lugar de la figura o la imagen. En tal sentido, es oportuno citar, con relación a la constitución de sistemas, una observación de Susanne Langer cuando señala que Linneo

...clasificó las plantas de acuerdo con los colores de sus flores; una concepción morfológica de la botánica, que relacione cada parte de una planta con el organismo total y además concreto de la vida de las plantas con la vida animal en un esquema biológico, hace que el color de las flores sea un factor de importancia.⁶⁸ (p. 18).

La relación que es posible establecer entre la construcción de ese sistema y el modo de las clasificaciones, podría vincularse con esa modalidad de esquematizar -los términos genéricos y peculiares, las inflexiones a que los somete y hasta el gráfico, el dibujo- de Lezama, y lo que germina -uso intencionalmente el término- como poema en el ambiente propicio y en la poesía como posibilitadora.

Lo que la figura y la imagen hacen en los poemas es también susceptible de ser re-ferido en un diseño, según una razón ordenadora que destaca la totalidad abstractizándola, en contraste con el detenimiento de la escritura en cada palabra. El poema como totalidad se relaciona con la totalidad del sistema como si se tratara de dos conjuntos infinitos pero a la vez uno incluíble dentro del otro, por ejemplo el conjunto de los números pares (infinito) en el conjunto de los números (infinito)⁶⁹. El sistema poético se explica implicando a los poemas.

¿Por qué hablamos en este punto del sistema poético del mundo? Entre otras cosas, porque queremos destacar que no es, esta formulación, un *a priori* para la realización escrituraria. Entre octubre de 1939 y junio

⁶⁸ En *Sentimiento y forma*, (*Feeling and Form*, Charlie Scribner & Sons, N.Y., 1954. Cast.: México, UNAM, 1967).

⁶⁹ Podemos considerar los conceptos de *infinito actual* e *infinito potencial* para referirnos, según el primero, al poema y, según el segundo, al sistema, Cf. Nicolás Rosa, *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, p. 63.

de 1949, Lezama ya había publicado "Muerte de Narciso" y aparecieron durante el lapso que abarcan las notas *Enemigo Rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945) y *La fijeza* (1949).

¿En qué sentido podemos leer este mapa que parece no dejar fuera ninguna de los grandes interrogantes del pensamiento humano, que involucra "todas" las oposiciones: alma/cuerpo, vida/muerte, tiempo/eternidad, ser/existir, etcétera, y donde ciertas constantes del pensamiento filosófico se mezclan con el eros, la metáfora o el germen?

El despliegue espacial, la búsqueda de una inteligibilidad mediante la recurrencia a las categorías de la filosofía y la religión, a fin de constituir un "sistema" tienen su contrapartida imaginaria en las combinaciones que se hace de algunos de los elementos y en el conjunto relacional que queda como resultado, de ahí la cita acerca de las clasificaciones de Linneo.

Presentado el sistema mediante el adelgazamiento de las palabras esquematizadas y contrapuestas buscando ordenarse, en sucesión e impulsión a una armonía final, aparece al mismo tiempo, menos la incertidumbre, que el lugar irremisible de la falla, y la presencia actuante de las tensiones opositivas. El sistema tiene sus trazos, sus explicitaciones y vinculaciones, pero también tiene su desplegarse en el espacio donde los términos coexisten y dejan la posibilidad de efectuar otros trazados. Además de las líneas y relaciones trazadas por Lezama, podríamos agregar varias otras ampliando el campo en una suerte de fractalidad que lleva a la expansión que vemos actuada en los poemas.

Del mismo modo el *Diario* es un registro fechado de los acercamientos a un esquema final, y esquema en el sentido gráfico del término, el del sistema poético totalizador. Los poemas corporizan lo que Lezama intentaría precisar en los ensayos, en las notas del *Diario* o en la narración. Es así posible establecer vínculos en los textos que iban elaborándose a la par, tal vez dialogando unos con otros de género a género en ese espacio completo del "sistema poético del mundo". Si se pensara, como dijimos, una antítesis implícita en lo que se consideraría así un concepto/metáfora, podría decirse que al no sostenerse la dicotomía de los términos, se produce una conjunción envolvente donde los términos en sí mismos y en la transición que los relaciona, resultan

metafóricos.

Lezama pone en movimiento vertiginoso, y a la vez detenido, los repertorios incitantes de la causalidad aristotélica frente a lo incondicionado para lograr en el trazo la concreción del sistema y del poema, doblemente tensados entre el mundo de lo visible y lo invisible que está, rescatado por la metáfora y la imagen, en los poemas, y, aludido por el esquema, en el sistema. En esta continua inquietud se mueve el hacer, la poiesis.

El intento de esa hiperbólica síntesis da sentido a la denominación de "sistema poético" que en el omnívoro apetito lezamiano se extiende: "Sistema poético del mundo". A la manera de un corpus filosófico, pero regido en este caso por otra razón, su formulación, la expresión *en fórmula*, se presenta como una propuesta de conocimiento mediante una metodología poética. Puesto que lo que escapa a las leyes de la causalidad, lo que se percibe como no causado, hace necesario pensar en su contrario opuesto y en lugar de una relación estática, ambos polos, en el peso de su propia definición, proponen dos categorías tributarias de esta misma concepción dinámica: el *súbito* y la *vivencia oblicua*⁷⁰. Series apartadas que logran por raras conexiones su relación. Lo mismo que las notas "casuales" o "indistintas" en los registros del *Diario*. Una retórica de los fragmentos se pone en juego en los apuntes discordantes de lecturas diversas. Como la biblioteca ordenada por el ciego -Borges- que sopesa los volúmenes y las cercanías, Lezama anota coincidencias/divergencias y acerca a Valéry con Pascal, a Pascal con Wilde y no deja de recurrir a Proust y a Joyce, enmienda, tacha términos y a su vez, como un ensayista, los pone a prueba, los estudia:

"12 Nov. 1939:

La recurrida frase de Valéry, en la que alude a que se encuentra situado entre el vacío y el suceso puro, está inspirada en las siguientes frases de las *Meditaciones Filosóficas* de Descartes: "y me veo como en un término medio entre Dios y la nada, esto es,

⁷⁰ Cf. José Lezama Lima, "La dignidad de la poesía", en *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, op. cit. 1975.

colocado de tal suerte entre el ser supremo y el no ser."

De lo que resulta una diferencia de matices a favor de Valéry. Ciertamente es que resulta un tanto áspero y disonante llamarle a Dios suceso puro. Sobre todo después que la filosofía aristotélica tomista, había acuñado para tal menester la expresión acto puro. Esta última tiene cierto linaje imperial mientras que suceso puro parece estar hecha para ser tragada por el tiempo, como cualquier suceso periodístico.

Mientras que reemplazar la nada por el vacío, arroja no tan sólo una diferencia de la delicadeza en favor de Valéry, sino hasta de piedad muy cristiana.

Sin embargo, Valéry y Pascal, que para un juicio ligero parecerían enemistados, usan siempre la misma palabra: el vacío.

En el discurrir por las palabras, Lezama no hace sino poner en práctica esa metodología que cree posible para un conocimiento poético del mundo, socavadora y sostenedora a un tiempo, de los saberes, para transmutarlos y llevarlos más allá de sus fines previsibles. Por eso la *hipertelia*, es decir, intentando sobrepasar lo que las explicaciones deterministas acotan, el plus que cuestiona toda definición. En la sostenida contrariedad de los términos que se acechan, Lezama puede formular para su método poético, acudiendo a la religión, la certeza de lo imposible: "lo creíble porque es increíble (la muerte del hijo de Dios), y lo cierto porque es imposible (la resurrección)."⁷¹

El anclamiento en la fe no supone un fácil reposo, sino que promueve una constante interrogación que busca, hipertélicamente, situar otras dos coordenadas, esta vez de salvación: el paraíso como lugar de unión entre carne y palabra, así, Paraíso y Verbo Encarnado se tornan ejemplo de la recurrencia de Lezama al saber filosófico y religioso en una incorporación crítica que induce una línea de sentido y conduce, invariablemente, a una realización poética.

Para Lezama el poema es una presencia, material, tangible, que

⁷¹ Cf. José Lezama Lima, "La dignidad de la poesía", en *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, op. cit. 1975.

mienta la totalidad infinita. Es la concreción de la posibilidad que ofrece la poesía en tanto "espacio hechizado que hace posible la germinación de los poemas." El poema, actualizando la idea de *occupatio* de los estoicos, es el cuerpo visible, el núcleo poderoso que testimonia la lucha con lo que se resiste a ser nombrado.

Habría una insistencia en lo concreto espacial -ocupación del espacio, germinación, resistencia, cuerpo- que permite soslayar una concepción espiritualizada de lo poético en tanto acceso al conocimiento puro, de las esencias, de Dios, para pensar en la construcción de un imaginario -presidido en Lezama por la fuerza de la imagen- que posibilita una poética.

Postular "la era imaginaria de Lezama", implica menos que una reiteración de sus invenciones, el trazado de la intersección vital espacio temporal, cuya descripción involucra un análisis, porque en la actividad particular de este también particular sujeto cognoscente -definido por Lezama como sujeto metafórico- hay un trabajo múltiple que en su acto produce tanto el germen⁷² -incubación, traslados metafóricos, analogías- como la final imagen, que sin embargo no implica una clausura de sentido. Como *Paradiso*, el esquema del Sistema poético del mundo es básicamente un recorrido con un punto de partida y uno de llegada. El espacio novelesco permite la proliferación, como si cada elemento de la fórmula se abriera en una cadena de metáforas.⁷³

La monumentalidad y complejidad de la obra de Lezama Lima presenta a la lectura también un tumulto inicial que tiene que resolverse en el recorrido minucioso de un trayecto para lograr, quizá nunca del todo, un inestable equilibrio. El incesante movimiento y la tensión trazan a su vez un *ritmo de lectura* donde esos opuestos interactuantes no pueden eludirse y sí, fructíferamente, incorporarse, para dibujar provisoriamente figuras que aprisionen los ocultos sentidos que Lezama pone a jugar en sus diversas manifestaciones genéricas: narrativa, ensayo, poesía, diario. De

⁷² El germen asociado en Lezama a las razones seminales sólo puede reconocerse como tal cuando se ha actualizado la potencialidad que encierra.

⁷³ A esta peculiaridad en la estructura de la novela me he referido en "Paradiso Vivencia Oblicua", leído en el Coloquio Internacional "30 años de Paradiso" en La Habana, 1996.

ahí probablemente que cada género se vea continuamente sobrepasado o invadido por los otros en una inestabilidad que halla su fuerza gravitatoria en lo poético.

Si en Lezama vemos esta continua presencia del trayecto, queremos señalar, como su contrapartida, la cara oscura del viaje ya que ambos aparecen contrapuestos: el trayecto es en función de plenitud y vida, asociado al Eros, el viaje, por el contrario, a desarraigo y muerte:

Es que hay viajes más espléndidos: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías. ... El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez ... casi nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida, empeoraban mis bronquios; y además, en el centro de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un pregusto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo: por eso resucito.⁷⁴

La gran masa textual, el capítulo preciso o la digresión agrandada de una expandida escena pueden pensarse vueltas del revés en la miniaturización de los registros diarios, como virtuales índices, sinécdoques, o gérmenes de lo que se desenvuelve, se despliega barrocammente poemas, narraciones o ensayos.

La tensión entre la *summa* y el fragmento informa las notas, que a su vez, son en muchos casos, comentarios de las que él mismo copia. El *Diario* destaca, justamente en sus recortes, la posibilidad abierta de establecer contactos y además se configura la escena de escritura en la noche, literal y metafórica de un yo, que años después diría:

Yo quería rescatar los fragmentos de la noche
y formaba una sustancia universal
("Los fragmentos de la noche", *Fragmentos a su imán*)

⁷⁴ En Pedro Simón comp., *Valoración múltiple. Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 30.

A su modo, una formulación programática, relativizada por los tiempos verbales elegidos que refrenan la indicación directa. El sistema poético del mundo involucra un sujeción (del sujeto, de la poesía) y un status liminar (del mundo, del poema) para proyectarse a la infinitud que se presenta figuráticamente como "paraíso" o, "participación en lo homogéneo".

La configuración espacial tendemos a pensarla como el esquema que involucra lo conceptual tomado este término en el sentido de aquello que define. Esto nos permite señalar la relación de esquematización y generalización que este trazado podría guardar respecto de las concreciones poéticas. El esquema interpretativo del mundo no le otorga forma, en el sentido de informar la materia, como idea que in-forma. Es en este punto donde el término sustancia en tanto compuesto de materia y forma aparece *in absentia* en este gráfico, en su carácter abstracto. La idea de sustancia que subyace a la de *transubstanciación*, aludiendo a la trasmutación de las especies del pan y del vino en el cuerpo y la sangre de Cristo en la misa, aparece entonces como elemento primordial en el tipo de conocimiento alcanzable mediante la poesía, distinto de lo que el esquema descarnado puede dar. La encarnación -en la tradición cristiana- se contrapone al "arquetipo descarnado" que Lezama rechaza.

Por otra parte, el señalamiento de la plenitud en este esquema queda en suspenso en cuanto no se produce su manifestación en imagen. El esquema como una tensión entre los "uniformadores de la dualidad versus diferenciadores de la unidad" (anotado a continuación del gráfico puede contrapuntarse con lo que leemos en el fragmento del 11 de enero de 1941:

... Pero mientras en el hombre el apetito de conocimiento es furioso deseo o penetración dolora en la luz y la materia, el ángel se baña tranquilamente en la luz y no tiene que perder tiempo alisando sus alas (p. 50)

Así como la formulación de una analítica referida al marco

discursivo, resulta productiva para tratar el tema propuesto, a los mismos fines sirve destacar la función de una figura de artista, en la encrucijada donde el discurso religioso de Lezama se enlaza con la adopción de una postura ética y estética y el afán de dilucidar posibilidades cognitivas y de proponer una poética con salientes rasgos de totalidad y trascendencia.

La constitución de esta figura implica el relevamiento de un espacio y un tiempo que conlleva tanto la construcción de los espacios literarios modernos que adquieren un status simbólico por la mediación del artistas -Dublin y Joyce, Lezama y La Habana- como la vieja tradición que ata definitivamente artista y ciudad: Dante y Florencia.

La teoría de las epifanías de Joyce en "Estética", *Stephen Hero* y *Portrait of the Artist as a Young Man* pueden ser vinculadas con la elaboración poética de Lezama, teniendo en cuenta no sólo las irrupciones como factores constructivos de sus textos, sino también la impronta de la lectura de sus textos en Lezama. Lo cual, junto con la apelación a una común tradición -clásica y católica- por parte de ambos autores sostiene la posibilidad de establecer relaciones comparativas entre *Paradiso* y *Ulysses*⁷⁵

Este tipo de enfoques se ha verificado, en un sentido distinto del que apuntamos aquí, entre Lezama y Proust.⁷⁶

Entre una sistematicidad que apunte a proveer para los textos una articulación, notas explicativas, formas de tipificación, y, correlativamente, una asistematicidad que podría tender a relevar el acontecimiento en su carácter de unicidad e irrepetibilidad, aparece la postulación de Lezama, en la cual esta relación conflictiva entre totalidad

⁷⁵ El especialista en Lezama César Salgado trabaja precisamente esta relación en su libro *Lezama y Joyce*, de próxima publicación por Bucknell University.

⁷⁶ Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo. Lezama Lima y Proust*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980. En clave de interpretación de mitos, habla del mito "tanto al objeto literario global, elaborado como un discurso poético, como a muchos episodios, personajes y descripciones concebidos como arquetipos. Del mismo modo, la supresión de la temporalidad en favor de la esencialización del instante -el mito que se hace presente en el rito- según propone Octavio Paz en *Claude Lévy-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (México, Joaquín Mortíz, 1969) resulta un tanto problemática en la lectura de la poética de Lezama.

y unidad o parte tiende a una integración. El "sistema poético del mundo" es así una definición escueta de una poética obsesivamente omniabarcativa que construye su propia lógica. Se trata de una empresa que busca desligarse de constricciones para tramarse y figurarse incorporativamente, esto es, involucrando en su propia constitución lo que de asistemático tienen o parecen tener los elementos concurrentes.

En el marco discursivo planteado, la poética lezamiana constituye una propuesta no única -aunque en cierto modo excluyente- que permite estudiar el status del lenguaje poético.

Se trata entonces de ver la teoría en acto en los poemas, tal vez de un modo similar al que postula Auerbach al hablar de la presencia de lo figurativo como "profecía en acto" (*real prophétie*), es decir profecía paradójicamente presente en las cosas y sucesos concretos.

II

Sucesivas y coordenadas

Capítulo 1: El espacio-tiempo poético

Contenido: Cronotopo lezamiano. La dimensión de la isla. El original que invenciona sus citas. Barroco. Una tradición por futuridad. Las cuatro dimensiones.

1. Cronotopo lezamiano

El concepto de “cronotopo”, formulado por Mijail Bajtin en *Teoría y Estética de la novela*, puede utilizarse en un sentido ampliado, no circunscripto a la presentación de “motivos”, variaciones narrativas, etc. ni tampoco exclusivamente a la novela y otras formas de lo narrativo, sino en cuanto una aproximación desde la literatura a la relación espacio-temporal planteada por la física moderna y a la sensibilidad histórica visible ya en el modo de historización de motivos literarios y en la concepción de la necesidad de la formulación espacio-temporal:

sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además experiencia social), algún tipo de expresión espacio temporal, es decir una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento (p. 408)⁷⁷

pero sobre todo en cuanto a la atención dispensada a la imagen:

⁷⁷ “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1985.

el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción lástica, de *encarnación*. Todos los elementos abstractos de la novela – generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden al cronotopo y adquieren *cuerpo y vida* por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación *figurativa* del cronotopo (p. 401)⁷⁸. (subrayados míos)

Definido como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” Bajtín lo propone como una categoría de análisis a la que adjudica, seguramente por el sistema relacional que la constituye, rasgos de metáfora. “Casi metáfora”, según Bajtín, que mantiene la distancia entre el discurso crítico y el texto literario. Pero metáfora de la crítica al fin, vinculable con otras, como las que elabora Lezama, metáforas que a su vez, se resignifican en intervenciones críticas: hacíamos referencia antes a “la era imaginaria de Lezama Lima” para denominar la configuración de su poética.

Con la misma expresión titula Eduardo Ramos Izquierdo⁷⁹ a su particular acercamiento crítico a algunos ensayos del volumen *Las eras imaginarias*. Mediante operaciones de fragmentación y combinación donde interviene, según el crítico, el azar, intenta destacar tópicos lezamianos sustentados en citas, así por ejemplo: “nominación”, “paraíso del logos”, “otra succulenta receta de *Paradiso* con los mismos ingredientes” (vinculación del ensayo y la novela), “una-otra-causa”, etcétera. Este trabajo se encuadra dentro de un acercamiento a la obra de Lezama con matices que denominaríamos “surrealistas”. La conclusión del trabajo es la siguiente:

⁷⁸ “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, op. cit. 1985.

⁷⁹ El trabajo está publicado en las actas del *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo Poesía, Poitiers-Madrid, Fundamentos, 1984.

Una disculpa por un juego intelectual. La ponencia ha tenido matices falsamente científicos. No todos los análisis científico-literarios sobre la literatura son erróneos: el error de éste es simple: la reducción. En la ensayística de Lezama, la libertad es la insignia. Por reducción al absurdo y por ficción se ha querido mostrar barrocamente, ¿verdad? (p. 74).

Libertad combinatoria y azar no son términos equiparables, y no es el azar, como tratamos de sostener lo que sostiene un pensamiento barroco, salvo que se lo homologue de una manera impropia con el surrealismo y los encuentros casuales de paraguas, etc. La ficción tampoco es sinónimo de azar y no se alcanza a ver en qué sentido se utiliza el término en este caso, la invención del artículo, por su parte, está completamente reglada, tal como se enuncia en la "Introducción e *instrucciones*" (el subrayado es mío).

En "Reojos al reloj"⁸⁰ -que podríamos ver como la introducción en un conjunto de focalizaciones donde el tiempo y el espacio muestran una suerte de configuración a partir de imágenes rescatadas en la sucesividad del recorrido: las estaciones, los aniversarios, el mercado, la Conquista, etcétera-, Lezama pone de manifiesto la constitución de un espacio-tiempo indisolublemente ligados:

Ahora, en la reversibilidad de extensión y magnitud, el reloj, como marca de la temporalidad, vacila, rectifica, cobra conciencia de sus imposibilidades al rendirse a sus inexactitudes. Para burlarlo se le ha puesto a girar en una plataforma de mármol, a diferentes distancias del centro de rotación. Sonriéndose, al reconocerse en su diversa infidelidad, cada uno va mostrando la relatividad de su

⁸⁰ Es el texto que antecede a *Sucesivas o las coordenadas habaneras*, (segunda parte de *Tratados en La Habana*, en *Obras completas*, op. cit., 1975).

lenguaje en relación con la cercanía al centro del disco. (p. 596)⁸¹

Y antes, en "Incesante temporalidad"⁸² presenta una concepción espacio-temporal donde es posible no sólo ver una interpretación, o por lo menos una consideración de los estudios científicos sobre el espacio-tiempo, sino sobre todo como fuerzas intervinientes en procura de una imagen poética que es a la vez un modo de aproximarse cognitivamente al complejo concepto:

Como ningún hecho integra la serie de sus puntos concluyentes en una forma estática e irreproducible en el tiempo luz, el eterno retorno se desinfla en la imposibilidad de soldar de nuevo la concurrencia de sus átomos. Lo que ha sucedido no volverá a suceder, sino, por el contrario, está sucediendo de nuevo propagado por la dimensión, alanceado por la luz, en el pestañeo del lince de una refracción incesante... (p. 590).

En este párrafo se condensan diversas cuestiones entre las que queremos destacar la de *refracción*, tomada en cuenta en relación con el *reflejo*.

Refracción e incesante -término este último de sostenida presencia en Lezama Lima- asociados, conjugan las dos categorías -espacial de la visibilidad, temporal de la permanencia- en el sentido de una presentificación continuada, posible en la mostración del objeto en su transcurrir y en su inmovilidad. Cifra de los dos términos, la metáfora y la imagen, serían, para el lenguaje poético, aquello que permite el logro de esa aparición del objeto -poético- constituido por la trama espacio-temporal -ocupación de la página en la escritura, sucesión de la lectura, fijación en la letra.

El hecho de que esta relación sea susceptible de variaciones y de que la refracción sea el modo en que se manifiesta, discute la

⁸¹ Op. cit., p. 596.

⁸² En la primera parte de *Tratados en La Habana*, op. cit.

inmutabilidad de los significados tanto como de los significantes y permite la configuración de la forma en combinaciones múltiples. En medio de esa movilidad y multiplicidad, sin embargo, aparecen formas bien definidas y por tanto fijadas como figuras conceptuales⁸³ que se evidencian en sus teorizaciones poéticas mientras que lo proteico de las mismas aparece en los poemas.

Por otra parte, si se tienen en cuenta las "eras imaginarias" de que habla Lezama, podríamos decir que la extensión y abarcatividad de las mismas exceden una realización poética aun tan sólida como la suya, y, en todo caso, nos parece más definitoria la expresión de Cintio Vitier: "Lezama Lima o el intento de una teleología insular"⁸⁴ no sólo por el dinamismo y sentido que comporta, sino también por un proceso de interferencias de términos y concepciones tendientes a una significación simbólica y teleológica que confieren plena identidad a su poesía y sistema poético del mundo. La idea de "intento" vinculada con la de trayecto -un "ir hacia" un objetivo que se nos presenta como la conformación de una identidad -de la poesía, de lo cubano y de lo americano) indujo a tener en cuenta el trabajo de Michel Serres incluido en el Seminario *La identidad*⁸⁵ por la importancia que confiere en la construcción de la misma a los trayectos.

...mi cuerpo no está inmerso en un espacio único, sino en la difícil intersección de esta numerosa familia, en el conjunto de las conexiones y transmisiones a practicar entre estas variedades. Esto no está dado, o, como suele decirse, no está allí desde siempre. Esta intersección, estas conexiones siempre han de ser construidas. Mi cuerpo habita, una vez más, tantos espacios como ha conformado la

⁸³ Así por ejemplo "cantidad hechizada", "potens", "posibilidad infinita", "reaparición incesante", "súbito", "vivencia oblicua", "germen", "eras imaginarias", y los términos que tienen en Lezama un significado particular: metáfora e imagen primordialmente.

⁸⁴ Entre otras ediciones ha sido publicado en Pedro Simón comp., *Valoración múltiple. Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

⁸⁵ Levi- Strauss director, *La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981. (Paris, Grasset, 1977).

sociedad, el grupo o la colectividad... los espacios del lenguaje, de la fábrica, de la familia, del partido político, etc. ...Una cultura en general, construye, en su historia y a través de ella, una intersección original entre tales variedades, un nudo de conexiones muy preciso y particular... Lo que diferencia las culturas es la forma del conjunto de los enlaces, su funcionamiento, y también, sus cambios de estado, sus fluctuaciones. Pero lo que tienen en común y que las instituye como tales, es la operación misma de ligar, de conectar. (p. 29)

Las formulaciones de Michel Serres permiten reflexionar sobre las cuestiones que venimos esbozando Conectar lo desligado, tender puentes entre los espacios desconectados y diferentes en una tendencia a la homogeneización y como modo de ordenar el "caos originario" promueve el establecimiento de puentes, zonas de cruce posibles en el registro simbólico por medio del discurso en tanto "camino que pasa a través de la disyunción originaria". (p. 33).

Pensando un álgebra combinatoria según la cual se traman los relatos -los mitos- y teniendo en cuenta los accidentes del camino y las formas de conexión -los puentes- Serres destaca la importancia de vincular el "espacio euclídeo" y "la topología salvaje", asimismo ve en la crisis de la razón y el resurgir del habla de los mitos -que remiten respectivamente a las otras dos expresiones- una nueva situación que reclama una respuesta religativa.

La importancia de los mitos, y sobre todo la propuesta de la creación de nuevos mitos que Lezama expone en *La expresión americana*, así como las disquisiciones sobre la razón cuando opone a Descartes y Pascal, y la postulación de "combates entre la causalidad y lo incondicionado" como retos a la posibilidad de la palabra, y privilegiadamente a la que es consciente de esos combates, la palabra poética; nos lleva a pensar la poética lezamiana -y la racionalización en el sistema poético- como la operación *religativa* -sin olvidar el aspecto religioso en sentido estricto- que subyace a las particulares concreciones poéticas.

¿De qué modo se construyen los puentes? Ciframos en esta

pregunta las relaciones establecidas en este trabajo que vemos operando a distintos niveles que van desde amplias zonas de las tradiciones culturales y literarias hasta las operaciones y componentes discursivos de los poemas.

La idea de lo retador como característica propia de la poesía involucra tener en cuenta la dimensión de lo ilusorio (lo que como una ilusoria unión, por ejemplo, un sereno enlace, podría ser cuestionado en el reto de la escritura) para que se suscite una respuesta cuyo anclaje estaría, paradójicamente, en la movilidad de los traslados metafóricos.

En el último poema de *Enemigo rumor*, "Un puente, un gran puente" la tematización nos induce a reafirmar esa movilidad transformativa, la suma de evocaciones e inclusive la movilidad del sujeto enunciador -la voz poética que parece compartir el lugar desde el cual se habla con el rey ciego que, imaginariamente, cruza el puente:

En medio de las aguas congeladas o hirvientes,
 un puente, un gran puente que no se le ve,
 pero que anda sobre su propia obra manuscrita,
 sobre su propia desconfianza de poderse apropiar
 de las sombrillas de las mujeres embarazadas,
 con el embarazo de una pregunta transportada a lomo de mula
 que tiene que realizar la misión
 de convertir o alargar los jardines en nichos
 donde los niños prestan sus rizos a las olas,
 pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios...

.....
 Un puente, un gran puente, no se le ve,
 sus aguas hirvientes, congeladas,
 rebotan contra la última pared defensiva
 y raptan la testa y la única voz
 vuelve a pasar el puente, como el rey ciego
 que ignora que ha sido destronado
 y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna.

("Un puente, un gran puente")⁸⁶

El espacio, en tanto lugar físico remite a la isla, entidad natural y simbólica que posibilita una *teoría de la insularidad*, pero también su manifestación poética en, por ejemplo, "Noche insular, jardines invisibles"⁸⁷, la ciudad de La Habana, como espacio privilegiado de exploración poética, el espacio recorrido "Para llegar a la Montego Bay"⁸⁸, así accedemos enseguida a sus instancias metafóricas que en esta maniobra que se viene señalando proyectan a otro nivel que no soslaya sino al contrario, releva la *physis*. El sesgo distintivo en Lezama está dado por su anclaje en un espacio ya no virtual sino, diríamos, concreto, o concretizado en la concepción del paisaje asimilado a *tierra*⁸⁹ como el sustrato común a todas las culturas.

Del mismo modo, respecto del tiempo, aparecen una serie de enunciados que tienen que ver con el tiempo histórico, lo que brinda también una ubicación, la idea misma de historicidad y el tiempo como constitutivo en la concepción de Lezama de su obra. La historia puede llegar en personajes del pasado fijados en hechos trascendentes como "San Juan de Patmos ante la puerta latina"⁹⁰, o bien en imágenes de tipo renacentista, más cortesanas que galantes al estilo decimonónico, las cuales se imbrican en las ondas expansivas de los poemas.

⁸⁶ De *Enemigo Rumor*, p. 74 y 76, en Lezama Lima, José, *Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, tercera edición corregida y aumentada, 1991. Salvo aclaración, las citas de los poemas se toman de esta edición.

⁸⁷ De *Enemigo rumor*, 1941, ed. cit.

⁸⁸ De *Dador*, 1960, ed. cit.

⁸⁹ En *La Expresión Americana*, Lezama critica el complejo de inferioridad del americano que "ha olvidado lo esencial, que el plasmó de su autoctonía es tierra igual a la de Europa", p. 290, ed. cit. Pero además de la materia plasmática, la posibilidad de cultura reside únicamente en el paisaje: "Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzarán, como en los bosques de la Auvernia, la casa del ahorcado", p. 290-1, ed. cit.

⁹⁰ En *Enemigo rumor* (1941), ed. cit.

La atención a las dimensiones espaciales y temporales aparecen en la obra de José Lezama Lima en distintas realizaciones. El espacio-tiempo exhibe sus modulaciones en el conjunto de ensayos-impresiones titulado *Sucesivas o las coordenadas habaneras*⁹¹

En estos textos se presentan formas de la sutileza⁹² que operan estableciendo distinciones entre términos próximos, deteniéndose en un episodio, nombrando distintas manifestaciones del tiempo y diseñando el espacio en la medida en que se lo muestra.

Tales operaciones son verificables también en el conjunto de procedimientos -selectivos en especial- según los cuales los poemas presentan esa extrañeza compositiva que liga formas eminentemente conceptuales con hechos u objetos nimios, varios, de procedencias semánticas diferentes. Las comparaciones que aparecen tienden a establecer afinadas distinciones entre los términos mentando a veces contraposiciones que parecerían resolverse en la misma proximidad semántica, así, por ejemplo: entre paseo y parque, tránsito y permanencia, recorrido y estación, aunadas, de pronto, en la ocupación del lugar llamado "Paseo", sitio de la práctica de los encuentros y las convivencias: "la vecinería".

El tiempo en su sucesividad lo lleva a considerar también, en el plano de la cultura, el problema generacional, lo cual nos presenta el problema de la ubicación en la historia literaria, de los poetas

⁹¹ Se trata de una sucesión de ochenta y cinco artículos escritos desde el 29 de septiembre de 1949 al final del Carnaval de 1950. Ordenados con numeración romana, integran la segunda parte de *Tratados en La Habana*. La primera edición, por Universidad Central de las Villas fue en 1968, recogida al año siguiente por Editorial de la Flor que había publicado un año antes, *Paradiso*. El conjunto de "tratados" nos remiten a la parte prevalentemente ensayística de Lezama, mientras que estos textos semejan crónicas poéticas con fuerte anclaje en el punto de mira desde donde se observa o asiste a algún episodio: la ciudad de La Habana vieja, las formas de la temporalidad registrables en ella. Detalles, luces, acaeceres trastocan la ciudad y vinculan el espacio así contruido en estos textos al de los poemas.

⁹² La sutileza se concibe como una categoría de análisis que se manifestaría de manera peculiar en los textos poéticos: agudeza, adelgazamiento de la expresión o deliberada aridez, gracia. En tal sentido he trabajado textos de los poetas originistas Fina García Marruz, Eliseo Diego y Cintio Vitier en un ensayo titulado precisamente "La sutileza" (en curso de publicación en revista "Orbis Tertius, UNLP).

denominados en general origenistas, que han insistido en el carácter no generacional de su agrupamiento sino en la confluencia de intereses comunes. Pero además, la cuestión de la continuidad y la ruptura asoma en esta meditación del tiempo de las generaciones y de cuál sería, de postularse como una categoría de análisis productiva, su función. Lezama no opta por las formas exaltadas de la oposición. Como tarea general propone un "añadir" en la tendencia a la *summa*, a la *concurrència* que alienta. Obviamente, esta omni-incorporación planteada reiteradamente, también en el proyecto de la revista *Orígenes*, no implica una mera acumulación indiferenciada. La *summa* es menos función de adicionar que de unir, lo unitivo se rige por principios de unificación, razones unificadoras refractarias a la adición de elementos radicalmente diferentes incapaces de integrar una serie susceptible de conectarse, en algún punto, por lejano que sea, con otra y según la razón que conectaría ambas series; es decir, el principio organizativo de lo que Lezama Lima llamaría la "vivencia oblicua" y que en el caso del agrupamiento origenista se definiría por afinidades respecto de la poesía.

El hoy, marcado en varios de los fragmentos mencionados, con deícticos que tienen el efecto de inmediatez entre el enunciado y el tiempo de enunciación, implica también una valoración de la "actualidad" donde cierto matiz peyorativo asoma en el "up to date" que Lezama cita como emergente de una creación de necesidad de "estar al día", para de inmediato llevar la cuestión de la actualidad a la de *actualización* del pasado en un movimiento que nos induce a pensar en la "forma de la atención" en el sentido de Frank Kermode⁹³

Las actualizaciones lezamianas, desde su "atención" a un elemento de la escena pasada susceptible de integrar una expansible cadena asociativa, tiende a la construcción de una imagen en donde coexisten la

⁹³ Kermode, Frank, *Formas de la atención*, Buenos Aires, Gedisa, 1988. (Chicago, 1985). Atendiendo a la constitución del canon, nos interesa en este punto menos esa cuestión que la de las formas de atención: "La confirmación de Botticelli en lo que ahora nos parece su lugar correcto fue lograda por medio de la especulación a veces sistemática y por lo tanto sujeta a una obsolescencia rápida y a veces conspicua por intentar evitar un sistema o una teoría, a pesar de que parece necesario alguna forma de teoría para todas las formas de atención" (p. 140).

actualidad del acto interpretativo figurático con *actualización* de lo pasado. Este procedimiento puede verse en los textos poéticos en los cuales en forma total o en tramos parciales se despliega la escena pasada y se relevan, en los elementos que la constituyen, las formas de la atención utilizadas. Podríamos agregar que el denominado por Lezama, "sujeto metafórico", capaz de integrar las series, efectuar los traslados, operar las relaciones, construir la imagen, es el depositario de esa atención que, en la demandada *hipertelia* -ir más allá de los fines, del fin de analizar un aspecto del pasado, de reivindicar un hecho, personaje, arte o modo de vida- pondría en movimiento la mayor cantidad de formas de atención posibles que incluirían, siguiendo con los aportes de Frank Kermode, "el sentido de un final"⁹⁴.

En el marco de unos pensamientos explícitamente pensados en La Habana, describiendo sucesos y costumbres, entra también en consideración la idea del color local y el costumbrismo al que podrían ligarse tales aproximaciones. Lo local como pintoresquismo se opone a la intención de buscar lo *esencial cubano* que enlaza, por esencial, con todas las demás esencias en su dimensión universalizante. Lo cual nos remite, y por expresa mención de Lezama Lima, a la incorporación de expresiones léxicas locales como "guagua"⁹⁵ en su textualidad poética, lo que se resuelve en una selección según convenga a los fines del texto. No se trata de establecer un *a priori* según el cual, el autor se apartase de cualquier tipo de localismos o bien abundara en ellos, sino de la utilización de las palabras según su pertinencia y su status expresivo y significativo en el contexto en que esté inserta. De modo que la aparición de una ceiba o una pitahaya no se da en función de verosimilitud representativa, pero tampoco en el sentido en que Alejo Carpentier proponía la mención y barroca descripción de tales entidades vegetales, a fin de darles, como sería el caso del roble, por ejemplo, en la tradición europea, un lugar entre las entidades simbólicas de la cultura universal.⁹⁶

⁹⁴ Frank Kermode, *The sense of an Ending*, Oxford University Press, 1966-7.

⁹⁵ Que recuerda la relación establecida por Borges entre la presencia de los camellos y la autenticidad de El Corán. En "El escritor argentino y la tradición", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

⁹⁶ "La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir

Se trata más bien en Lezama, de una necesidad poética regida por lo entrañable de las palabras que en su calidad de entes primordiales son insuplantables y cuyo valor no radica simplemente en el referido, sino especialmente en la constelación que se expande por asociaciones apelando a las connotaciones fónicas, los constituyentes rítmicos, semánticos y también al espesor histórico de la palabra y su lugar en determinada cultura sin afanes explicativos; concibiendo lo cubano, menos como una meticolosa combinatoria de detalles o una acumulación diacrónica que como una "síntesis súbita" dada en todo caso mediante la irrupción, en el sentido de lo epifánico.

Por otra parte, esta concepción obra también en la lectura. Al finalizar el ensayo "Julio Cortázar y el comienzo de la otra novela"⁹⁷ Lezama indica su modo de leerla: "Intuir como continuo central de la novela a la serpiente absorbente, llamada lampalagua, que traga un aire como de imán y atrae lo lejano y monstruoso a la instantaneidad de su sueño trasmutativo" (O. C., p. 1207). Del mismo modo que imagina al americano de la pampa frente a la primera luz de la Cruz del Sur en *Sucesivas...* (O. C., p. 608) o a la pampa de Martín Fierro que traza en *La Expresión Americana*; no es representación del lugar pero tampoco es territorio esencializado -o en todo caso desde cierta perspectiva podemos hablar de una esencialización, que no sería la de una identidad inmutable y abstraída de su espacio-temporalidad sino *acercamiento imaginativo* a partir de las huellas captables en las lecturas.

Podríamos pensar entonces que este modo de acercarse a los textos es lo que permite a los originistas hacer una lectura particular de la *Argentina Invisible* de Mallea para pensar en la Cuba invisible, pero se trata de una trasposición en la que se releva el carácter de lo esencial

pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra *ceiba* -nombre del árbol americano al que los negros cubanos llaman "la madre de los árboles"- no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje... la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo". Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tiños y diferencias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

⁹⁷ En *La cantidad hechizada*, en *Obras Completas*, ed. cit., p. 1187.

para oponerlo a lo aleatorio, lo superficial, costumbrista folklórico, en un contexto muy diferente del que surge la obra del argentino. Una Cuba invisible, la Cuba secreta, oculta bajo las apariencias, una entraña que recorrer, una tradición que armar, tal la tarea que desde la literatura y la escritura parece animar la empresa origenista cuya figura central es Lezama Lima. En esa continuidad habrá de producirse y ubicarse la obra literaria, en un espacio fértil que es en Lezama "espacio gnóstico".

Las formas de lo cíclico del tiempo aparecen en la mención de la sucesión de estaciones y aniversarios. El tiempo meteorológico se registra sobre todo en sus excedencias: el día de frío en La Habana como trastocamiento de lo habitual, constatación palpable de lo inverosímil. Y el frío de "Muerte de Narciso", que junto con la nieve están significando por contraste, desrealizando un espacio que al mismo tiempo se funda como espacio poético y en donde caben la isla en que Narciso se mira al espejo, el agua intocada, la perfección que muere de rodillas, el nacimiento por lluvia de oro y el estremecimiento de la fuga.

El tiempo circular, en la fijeza que se produce por su aislamiento en un instante, soslaya la repetición de lo mismo y se hace más bien punto en una espiral dominada por un tiempo de la espera, un tiempo donde la tensión de lo anhelante prepara el acontecimiento y diseña su interpretación en el acto de suceder. Especialmente destacado en estos textos, el Carnaval, que acaba de devenir pasado según el momento en que se enuncia y deja un final abierto que posibilita la espera de su nuevo nacimiento.

Enlazados como están el fin y el origen en la concepción lezamiana, la no cerrazón implica la intocabilidad del tiempo del inicio, de modo que el germen permanece dando sentido al tiempo de la espera.

Pero además de los ciclos que proporcionan los calendarios hay otras formas de la repetición que, dispuestas por el hombre, llevan a una organización temporal en función de la meditación y que singularmente se destaca en la mención, que no pocas veces se da en Lezama Lima, del *Libro de Horas*⁹⁸: Las horas no son simplemente una marca temporal sino que

⁹⁸ Cf. *La expresión americana o "La dignidad de la poesía"*, ed. cit.

reglan también las acciones y la ocupación de un espacio. La inducida reflexión se vuelca aquí a las formas de ejercitación del espíritu y otra vez a la captura de una simultaneidad del pasado en la cual coexisten Ignacio de Loyola y San Juan de la Cruz proporcionando un índice acerca de los deslizamientos y acotaciones que Lezama marca respecto del abigarrado y general conjunto del barroco, referido, como es su interés primordial, a la herencia española.

El espacio de las horas es la casa que, destacada en *Paradiso*, subyace en los poemas, *terra*⁹⁹ fértil de la germinación, para privilegiar ámbitos o atmósferas delimitadas por las dispersiones de lo poético asentadas en ese espacio primordial la casa o "estilo para combatir el tiempo" (O. C. p. 692).

La casa es sede de otra costumbre cuya necesareidad se trastoca al plano de lo literario. El tiempo de la comida implica el de la degustación, que no es sólo el paladeo de los alimentos, sino también, el paladeo de las palabras, una comparación ilumina el sentido de la importancia del sabor en Lezama: una receta equivale a un relato de aventuras. (O. C. p. 613), cuestión de la que *Paradiso* ofrece suficiente muestra, pero, también, los poemas, ateniéndonos, menos a la narración de cómo se hace, por ejemplo una natilla, que a lo gustativo implicado en las imágenes poéticas.

Las indagaciones en lo temporal- espacial en Lezama Lima, que emergen en estos ensayos, adquieren en el resto de su obra configuraciones diversas. Teniendo en cuenta su idea de "sucesivas y coordinadas" se concibieron dos ejes, al modo de los ejes cartesianos, que se conectan en los puntos en que se produce la intervención del sujeto poético en el espacio tiempo, es posible así trazar una línea sinuosa que da cuenta de una sucesividad y de instancias de fijación enlazando espacio-tiempo y biografía¹⁰⁰

⁹⁹ Recordemos el carácter de plasma que tiene la tierra.

¹⁰⁰ Tal vez podría inferirse de esto la conformación de *Biografía Literaria* en el sentido en que lo hace por ejemplo Samuel Taylor Coleridge. Sin embargo, no se trata de un recuento de lecturas o declaraciones sino de la ubicación vital e intelectual del autor en la situación histórica, los proyectos culturales actuantes en su tiempo, en estrecha

La relación entre la vida y la letra, o también, en otro registro, entre el autor y la obra sigue siendo una pregunta insistente que es necesario encarar. Reponer la figura del *autor* permite volver sobre categorías a veces desplazadas para presentificar la corporeidad en que se asienta una escritura, tomando el término en una clara filiación barthesiana, particularmente manifiesta en la excedente presencia en Lezama de la corporeidad en el ritmo respiratorio -el asma lezamiano es mucho más que un motivo literario en *Paradiso*, la asociación con Proust, por ejemplo, ha sido hecha por el propio Lezama. Ahora bien, tal anclaje en "la vida" permite trabajar en la dimensión escrituraria al formalizado sujeto de la enunciación -yo poético, ensayista o narrador-tanto en su dimensión existencial como en su circunstancia histórica.

De modo que según estas hipótesis, la biografía está concebida como una historización y una espacialización del sujeto. Si bien puede pensarse, en los ejes propuestos, en el establecimiento de pares tales como sincronía/ diacronía o sintagma y paradigma, lo que más interesa es la dimensión relacional, menos que las *separaciones*, opositivas o semejantes. La constitución de una palabra que al mismo tiempo que afirma su autonomía apela a una territorialidad -fijación, lugar, zona, origen, destino- se analiza como resultante de las vinculaciones que trasuntan a su vez todo un panorama de determinaciones y elecciones. Los aspectos que ligan la subjetividad y la escritura en cuanto al estilo y cuestiones relacionadas, se tratan especialmente en el capítulo siguiente.

relación e interrelación con su textualidad, teniendo especialmente en cuenta el tramado entre la producción escrituraria y la biografía en el doble sentido: empírico y como construcción discursiva. Cabe aclarar esto por la sostenida presencia de lo biográfico en especial en la novela principal de Lezama. Hemos tratado la cuestión en un ensayo titulado "Paradiso Vivencia Oblicua" utilizando como categoría operativa el concepto barthesiano de "biografemas" (el trabajo fue leído en La Habana con motivo del 30 Aniversario de la publicación de la novela y publicado en *La ruptura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, OPFYL, 1995.

Desde una perspectiva en que lo espacio temporal es visto como una clave constitutiva de una poética, -por eso las remitencias a las formas imaginarias que asume en la textualidad de Lezama, por eso la consideración del cronotopo bajtiniano- es posible también, además de tener en cuenta el límite que se plantea en la oposición tiempo-eternidad¹⁰¹, indagar otros aspectos que hacen a una suerte de mapa histórico cultural, atinente entonces a distintas manifestaciones de lo histórico -de la Historia y de la Historia de la literatura- en una magnitud universalista que la abarca en el conjunto de las manifestaciones culturales -el espacio y el tiempo ampliados involucrando Oriente y Occidente/ antigüedad y modernidad, donde un hito importantísimo es la definición del barroco-; en la historia inmediata de la cultura cubana, la revisión y armado de una tradición literaria; en las formas del relato no sólo de los textos prevalentemente narrativos sino también en extraños entrecruzamientos como "Cuento de un tonel" (En el poemario *La fijeza*); en relación con los cambios producidos en la isla a mediados del siglo (político-sociales especialmente y la especial interpretación de lo político -"lo esencial político"- en Lezama) y sobre todo en la formulación de un concepto como el de "imago" o "imagen participando en la historia" enlazado con la postulación de una periodización *sui generis* cifrada en "las eras imaginarias" de Lezama Lima.¹⁰²

El tiempo como devenir histórico incluye la historia de la cultura y nos remite a reflexionar en torno del problema de la tradición, teniendo especialmente en cuenta el marco postvanguardista en que tiene lugar la propuesta lezamiana.¹⁰³ En términos literarios la tradición puede

¹⁰¹ Cf. Jorge Luis Arcos, *La solución unitiva*, La Habana, Academia, 1990. Este aspecto temporal está implícito en el sistema poético del mundo, en el gráfico de una concepción del mundo y funciona como horizonte respecto de a las observaciones acerca de las formas espacio temporales que caracterizan la textualidad lezamiana. El estudio citado, por su parte, tiene como objetivo central mostrar el movimiento totalizador de Lezama en su sistema y propuesta de conocimiento poético, tema que se trata en este trabajo en el capítulo 3.

¹⁰² José Lezama Lima, José, "Las eras imaginarias", en *La cantidad hechizada*, en *Obras Completas*, ed. cit. y *Las eras imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 1971.

¹⁰³ En la cercanía de las comunes experiencias, Cintio Vitier diseña el campo poético cubano en el que va a emerger la obra lezamiana: además del breve panorama que

considerarse el reservorio cultural en que se asienta una escritura, a modo de influencias, fuentes, etc.; y también, en el conjunto de operaciones que la escritura involucra, lo susceptible de continuar o quebrar. Entonces, como aparejada con ella, aparece la idea de ruptura.

La, a su vez, tradición crítica, ha tratado de dar cuenta de las apropiaciones, modificaciones o rechazos que cada propuesta escrituraria opera. Las teorizaciones marcadas por las concepciones vanguardistas han valorado los momentos de ruptura. Se trata entonces, en principio, de precisar, ya que es inmenso el campo que Lezama abarca, algunas de ellas, no menos que las formas de reestablecimiento de la tradición.

En el ensayo "La imagen histórica"¹⁰⁴, Lezama da un índice de su método -que por otra parte podemos vincular a consideraciones sobre el fragmento- al señalar que los fragmentos tomados de lecturas diversas (Vico, Cusa, Pascal, en este caso) tienen "más sentido en el nuevo cuerpo que se les injerta". (p. 848-849)¹⁰⁵

De modo que no será la fidelidad al original lo que prevalezca sino el sentido resultante de la relación de los términos incorporados. Cuando, en el Coloquio de Poitiers, el crítico alemán Jorst Rogmann presentó un decidido manifiesto en contra de lo que de algún modo se estableció como un rasgo inherente a Lezama Lima, esto es: la erudición¹⁰⁶, trató de rebatir dicha cualidad señalando:

sirve de anuncio a la extrañeza y aparición imprevisible de Lezama que presenta en "La poesía de José Lezama Lima o el intento de una teleología insular", Vitier publica *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* donde detalla las poéticas de los antologados. Pero sobre todo interesa su historificación de la poesía cubana en relación con la idea de nación en *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, 1957. En relación al trabajo de Vitier, el puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones postula "la construcción de la nación a través de la poesía", en *La memoria integradora*, Puerto Rico, Huracán, 1988.

¹⁰⁴ En *La cantidad hechizada*, ed. cit.

¹⁰⁵ "Entrecruzados con esos nombres mayores del umbral, como atolondrada criatura de prolongaciones, pero de esencia imprescindible y secretamente reclamada, deslizamos también nuestros caduceo interrogante, pues el original se invenciona sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas" p. 848-849.

¹⁰⁶ Por el cual se lo suele asociar a Borges o a Carpentier en tanto en los tres casos hay una presencia muy marcada de referencias culturales.

...presumiblemente ha sido adquirida al modo de Oppiano (Licario) a través de excursiones librescas de segunda mano por las clásicas covachas del saber occidental, y el poeta no ha derivado ninguna disciplina de ellas, sólo un saber por fragmentos, reflejo, si no expresión, de la insularidad cultural cubana y de una educación latinoamericana que no ha podido ser completada por estudios serios en el extranjero" (p. 83).¹⁰⁷

En la textualidad de Lezama, este tipo de observaciones aparece, sin embargo, con un sesgo diferente, no en el sentido de una alabanza a la falta de posibilidades educativas, transformando la necesidad en virtud, sino en cuanto al aprovechamiento creativo que la multiforme y no jerarquizada oferta cultural es capaz de brindar. La disciplina o saber riguroso cuya ausencia señala el crítico no es precisamente el objetivo del autor de "Muerte de Narciso" y lo del "saber por fragmentos, reflejo... de la insularidad cubana" curiosamente coincide con lo que Lezama afirma como sus propósitos y *modus operandi*.

Esto nos lleva directamente a la oposición entre un saber basado en los enlaces puramente lógicos mientras que en el segundo caso, en el saber poético, la exploración en el registro imaginario supone una distinta actividad relacional palpable en la constitución de la metáfora poética. El aporte de la poesía, la justificación de la metáfora estaría en que dados dos hechos no equivalentes "la iluminación o sentido adquirido por el primer hecho al crear otra realidad, sirve de iluminación o sentido al otro hecho no semejante."¹⁰⁸ Así la extrapolación opera como valor cognitivo a través de una serie de operaciones escriturarias.

La idea sostenida por Lezama de que la poesía, no siendo lógica tampoco es alógica¹⁰⁹ indica la postulación de otra lógica que se caracteriza entre otras cosas por la no disyunción excluyente ni la

¹⁰⁷ Horst Rogmann, "Anotaciones sobre la erudición en Lezama Lima", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit.

¹⁰⁸ Cf. José Lezama Lima, "Introducción a un sistema poético", en *Tratados en La Habana*, ed. cit.

¹⁰⁹ En "A partir de la poesía", en *La cantidad hechizada*, ed. cit.

oposición biunívoca o por las derivaciones del principio de identidad.

2. *El original que invenciona sus citas*

El trabajo con el espacio-tiempo supone tomar como punto de partida no una naturaleza "esencialmente barroca" por su exhuberancia, grandiosidad y otros rasgos similares, ni tampoco una sucesión progresiva de estilos -o la oscilante oposición historia/ estilo- sino observar de qué modo opera el espacio-tiempo en la constitución de una antropología poética, término que permite considerar aspectos constitutivos de la obra lezamiana desde una perspectiva distinta de las origenistas o neobarrocas.

La mención de estos términos/ poéticas/ tendencias/ ideologías poéticas llevan a considerar la historia literaria y el lugar de Lezama Lima en ella desde el nacimiento del artista hasta la figura del Maestro¹¹⁰.

Respecto de la tradición inmediatamente anterior, nos referimos a la vanguardia cubana en particular congregada en el Grupo Minorista y la revista de Avance, Lezama Lima tendrá siempre una actitud de distancia y podríamos agregar que respecto de la vanguardia en general se verifica lo mismo. Las menciones a poetas como César Vallejo, por ejemplo, son escasas, y cuando alude al período vanguardista, lo hace más bien en consideraciones sobre la pintura que sobre la literatura. La *revista de Avance -1927*¹¹¹ - publica en su primer número un manifiesto titulado "Al levar el ancla":

He aquí un nuevo bajel en los mares de nuestra inquietud. Lleva al viento un gallardete alto, agudo y azul. Para la

¹¹⁰ Una mirada tal desde la casi contemporaneidad aparece en el poema de Eliseo Diego "Elegía para un partido de ajedrez" (de *Poemas al margen 1946-1992*, en *La sed de lo perdido*, México, Ediciones del Equilibrista, 1993) donde se establece un diálogo con José Lezama Lima. Como uno de "los mayores" -en ambos sentidos-, Jesús Díaz incluye entre los personajes de *Las palabras perdidas* (Barcelona, Anagrama, 1996) a Lezama Lima y pone en escena las relaciones entre los discípulos y aquellos a quienes reconocen como maestros.

¹¹¹ Expresión de la vanguardia cubana en la que participan entre otros Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas. El primer número aparece en marzo de 1927.

emergencia posible, banderín rojo. Lo que no va en su bagaje es la bandera blanca de las capitulaciones. (p.1)

La actitud beligerante rebelándose a un tiempo contra una situación política y artística diferencia claramente a ese grupo del que años después habría de realizar la revista *Orígenes* (1944-1956). En todo caso, el gesto beligerante de *Orígenes* iba a darse contra esa supuesta antecesora. En 1949, cuando Mañach compara a *Orígenes* con *Avance*, en el sentido de un homenaje y reconocimiento, nos encontramos con el rechazo de Lezama:

¿Filiación y secuencia con la *Revista de Avance*? Había radicales discrepancias. A *Orígenes* sólo parecía interesarle las raíces protozoarias de la creación, la propia norma que lleva implícita la riqueza del hacer y participar. Sus pronunciamientos no se reducían a la simpleza del manifiesto o índice marmóreo que en su humoresca señala un camino y tan sólo un camino...¹¹²

Orígenes se planteaba menos como un agrupamiento generacional o una vanguardia, que como un "estado de concurrencia poética", y con un carácter de endogamia radicalmente diferente de las formas de manifestación vanguardista. El objetivo era la revisión y ordenamiento de un pasado que se les aparecía mezclado e informe; con clara conciencia de organizar el sistema literario cubano (aunque no lo denominaran así) tuvieron como referente importante el proyecto cultural de la revista argentina *Sur* y prestaron muy temprana atención a autores como Jorge Luis Borges o Silvina Ocampo¹¹³. La mitología origenista, por otra parte,

¹¹² Lezama Lima, José, "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach", *Revista Bohemia*, en *Imagen y Posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 188.

¹¹³ Cf. Cintio Vitier, "En torno a la poesía de Jorge Luis Borges", *Orígenes* Año 2, N°6. Julio 1945 y Fina García Marruz, "Nota sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo", *Orígenes* Año 2, N°11. otoño 1946. En cuanto a Lezama, si bien no desconocía a Borges, no aparece como una referencia importante, lo mismo sucedía a la inversa. No deja de llamar la atención ya que en *Orígenes* Virgilio Piñera publicó un artículo titulado "Nota sobre literatura argentina de hoy" *Orígenes* Año 3, N° 13. Primavera 1947 y

apunta fechas: la revista culmina en 1956 cuando el asalto al Moncada¹¹⁴.

La fecha histórica convierte el cese de la publicación por diferencias editoriales en el cierre de una etapa que se integra en un ciclo mayor de orden nacional: herederos de la figura fundante de Martí, preparan el advenimiento de otro momento histórico que significan como "entrada en la historia", para asociar luego Revolución a Redención, siempre según una mirada teleológica que interpreta los hechos como hitos tendientes a una finalidad para la cual es necesario cumplir una misión.

3. Barroco

Teniendo en cuenta los parámetros que definen este capítulo hemos querido ingresar algunas consideraciones atinentes a la relación espacio-temporal referidas a la historia de la literatura, que aparecen bajo la impronta del barroco según la importancia que señalamos en el comienzo.

Muerte y transfiguración de Narciso

La tensión entre lo particular y lo universal -junto con lo que de particular hay en lo universal y lo que de universal hay en lo particular, o, mejor dicho, de la relativa definición de estos dos términos y más todavía de su disposición opositiva- se encuentra en la base de las lógicas de traslados que operan autores como Sor Juana o José Lezama Lima, según podemos ver cotejando "El Divino Narciso"¹¹⁵, un auto sacramental, y "Muerte de Narciso".

La idea de "imitación" de modelos está soslayada, por cuanto las operaciones que se ponen en juego, no sólo, y en forma deliberada y manifiesta, suponen una difuminación de algún supuesto original

además, en el tiempo en que vivió en Buenos Aires estuvo en estrecho contacto con *Sur* mientras continuaba su relación epistolar con Lezama Lima.

¹¹⁴ Cintio Vitier ha insistido sobre una continuidad histórica cubana con hitos y relevos. Cf. Reportaje a Cintio Vitier, Revista *Diario de Poesía* Nº 22, Otoño 1992.

¹¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, "El Divino Narciso", en *Obras Completas*, México, Porrúa, 1985.

(digamos más claramente un ejemplo, la remisión a las "Soledades" al hablar del "Primero Sueño") sino que además afirman lo singular de estas emergencias donde lo que podríamos llamar "elementos constitutivos" (barroco, mito de Narciso), son sometidos a formas traslaticias en un sentido muy amplio de la palabra, de manera tal que puede hablarse de un "a través" de la lengua poética, de una travesía metamórfica. Lo que reafirma el carácter traslaticio de la metáfora, y los procedimientos analógicos con especial privilegio de la alegoría en la constitución de una imagen, expresión de un imaginario así construido.

En los dos textos considerados se advierte de forma diversa, subterránea y visible a la vez, la continuidad operante de un mito, la reflexión -incorporada trasmutativamente en ambos textos- junto con su productividad en el discurso poético. Sor Juana y Lezama se proponen una construcción simbólica, lo que nos lleva a pensar el tipo de símbolo que construyen y qué función, en ese marco, desempeña la alegoría -si convenimos en pensar en una simbólica general de la cual la alegoría sería un caso particular, aunque también consideremos luego la oposición romántico simbolista entre alegoría y símbolo), alegoría entonces, a la que Sor Juana alude, en la que Lezama se apoyaría sin hacer explícitos los términos ni el procedimiento, porque no se trata de un retorno imposible al barroco clásico o de una propuesta arcaizante, ni tampoco de la aplicación de una categoría. "Muerte de Narciso" supone el sistema poético del mundo, pero no es una descripción del mismo.

De algún modo la cronología estricta se desdibuja en estas figuras, pensadas como diseños, coreografías de lectura y permite un análisis crítico en clave de *razón reminiscente*, para usar los términos de Lezama, al desplegarse las tradiciones que advienen a conformar estos textos.¹¹⁶

En la "Loa" que antecede a "El Divino Narciso", la función didáctica que se le atribuye a la alegoría está presente, pero al mismo tiempo que se la nombra, se construye un sistema de interreferencias complejo:

¹¹⁶ Cf. José Lezama Lima, "Julián del Casal", en *Analecta del reloj*, en *Obras Completas*, ed. cit.

Dice el Celo:

¿Y cómo intitulas
el auto que alegorizas?

Religión:

Divino Narciso, porque
si aquesta infeliz tenía
un Idolo, que adoraba,
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el demonio,
de la Sacra Eucaristía
fingir el alto Misterio,
separa que también había
entre otros gentines, señas
de tan alta Maravilla.

Sor Juana plantea la formulación de “especies intelectivas”: el Dios de las Semillas, por el proceso alegórico sufrirá una alteración que lo convierte en el Verdadero Dios de las Semillas. La introducción adjetiva indica las operaciones de nominalización introduciendo la transformación en la misma sustancia denominada, de Narciso, al Divino Narciso, del Dios de las Semillas de las Indias (por otra parte los personajes alegóricos América y el Occidente son dos indios), al Verdadero Dios. La imagen transfigurada se constituye incorporativamente: Narciso se ama porque “sólo Dios, de Dios pudo ser objeto digno”, pero además la muerte de Narciso, se trasmuta de castigo en salvación, y como acto afirmativo deja sus signos materiales y espirituales: la flor blanca y la Eucaristía. Está entonces la relación Narciso semejante a Cristo, Narciso habla como Cristo: Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre...”, pero también se da cuenta de un aspecto profano, la flor del Narciso.

El mito provee la organización narrativa que el auto sacramental tiene que dramatizar (en sus personajes) y, como texto barroco, necesariamente proveer las claves interpretativas, mediante una unificación temática que tiende a una ordenación trascendente, a un estado de gracia y reconciliación, marcado sin embargo, con las huellas

profundas, subjetivas, de los monólogos de Eco. La lectura contrastiva de esos monólogos -en una voz femenina que remite a una figura autoral- con la explicación en clave "divina" de la muerte de Narciso, suponen un matiz, una brecha que al mismo tiempo que muestra la operación alegórica en su sentido más general, y también más criticado, deja abierta la posibilidad de leerla en otro nivel.

El desplazamiento del paralelismo Narciso/ Cristo, se resuelve en una armonía final en Juana. En "Muerte de Narciso" las figuras construidas en base a una forma desplazada son fundamentales, como en general en toda la poesía de Lezama. El poema se inicia con estos versos:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo
 envolviendo los labios que pasaban
 entre labios y vuelos desligados.
 La mano, o el labio o el pájaro nevaban.
 Era el círculo en nieve que se abría
 Mano era sin sangre la seda que borraba
 la perfección que muere de rodillas
 y en su celo se esconde y se divierte.

Otra ninfa, no Eco, sino la que, fecundada en lluvia de oro por Zeus sería madre de Perseo, aparece en la regularidad estrófica del inicio del poema para ir deshaciéndose a medida que avanza éste avanza interrogante planteando posibilidades:

Desde ayer las preguntas se divierten o se cierran
 al impulso de frutos polvorosos o de islas donde acampan
 los tesoros que la rabia esparce, adula o reconviene.
 ...
 Si se aleja, recta abeja, el espejo destroza el río mudo.
 Si se hunde, media sirena al fuego, las hilachas que
 [surcan,
 el invierno
 tejen blanco cuerpo en preguntas de estatua

[polvorienta.

La “firmeza mentida del espejo” se corresponde con lo que también parece una invocación deslizada, “Narciso, Narciso”, seguido de una proposición que declara los poderes traslaticios, las formas metamórficas explícitamente, el corrimiento de las correspondencias biunívocas:

Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son falutas, son dedos

[mordisqueados.

Juana hablaba del misterio, y acudía a la alegoría para referirse a él. Su alegoría también mostraba las metamorfosis, Lezama no olvida declararlas: “El secreto en geranio convertido”. El par secreto/misterio convocan a su vez a preguntarse por sus alcances y relaciones con la palabra. Tono de voz el secreto, infabilidad o imposibilidad, el misterio. La flor blanca se convierte en ambos casos en signo de algo ausente. Este signo a su vez, no es un arbitrario sustituto de la cosa. Producto de una transformación, lo que antes que nada muestra, es su propia procesualidad y lo irreversible de la ausencia que le da razón de ser. Por otra parte, la elusión y la forma oblicua de mencionar sustraen la subjetividad y las formas de empatía. El barroco muestra entonces su faz intelectual y fría. Su brillo de piedra pulida. Frente a esa textura predominante, el monólogo de Eco se intensifica, su carga emocional queda acentuada a partir del propio contexto.

En el texto de Sor Juana el conflicto -lo profano y lo sagrado- se ve en gradaciones y contraste fuerte entre principio y final. Lo que podría pensarse superficialmente como una estrategia para evitar “ruidos con la Inquisición” aparece como forma constitutiva del pensamiento barroco y su lógica de expresión de la crisis y mantenimiento de un orden.

El status de la poesía como construcción de una identidad pasa por el reconocimiento de la forja de la imagen. La imagen surge no

simplemente del reconocimiento en el espejo, cuya firmeza es mentida, sino del reconocimiento de esa mentira que funda la verdad, la verdad poética.¹¹⁷

El mundo, que produce tesoros inagotables, no deja de ofrecernos seres resplandecientes, que hacen de nuestra vida una sucesión de deslumbramientos discontinuos sin que el núcleo pueda jamás fijarse. Es uno de los modos privilegiados de la existencia según la estética del barroco: el efecto de presencia se desvanece cuando la mirada se desvía del ser fulgurante, y nada perpetúa el hecho mágico a menos que reciba la duración por un decreto de la razón o de la voluntad."¹¹⁸

Razón y voluntad están presentes en el imaginario barroco como rasgos inherentes. La lengua poética no sería simplemente una mostración de ese imaginario, "el decreto de la razón y de la voluntad" lleva a una fijación de lo cambiante hasta un estado de equilibrio más o menos inestable, la búsqueda de una instancia de fijeza tiende entonces a conformar imaginarios poéticos, pongamos por caso los de Sor Juana o de Lezama Lima. Dichos imaginarios son susceptibles de formas comparativas, lo que, alegoría de lectura, enriquece sus condiciones y peculiaridades. Sus signos y sus imágenes, lo que se da a entender, lo que se ve. Motivos barrocos. La denominación implica definir la imagen tanto como el signo y

¹¹⁷ "Hay un escamoteo o sustitución, en vez de cumplir un destino espantoso, surge la mentira primera ¿la mentira primera es la unidad primera?, ¿es la mentira primera el símbolo primero de que hablaba Nietzsche?, ¿hay en la raíz de esa mentira primera una sustitución o una contradicción? ... Ya en ese período mítico, el hijo, después que la madre ha envenenado al padre y al tener que destruir la patria, desea una sustitución, una mentira primera, un destino revelado... Así vemos al griego en el período de los mitos tratando las artes dentro de la revelación interpretada, pero el griego volvía a angustiarse en el período socrático o dialéctico al enfrentarse con el nacimiento del ser. La era mítica lo había enarcado hasta su destino, su espanto valía tanto como la sustitución que él hacía. La metáfora impulsando al hombre hasta su destino lo fortalecía. Ahora las metamorfosis del ser en su cuerpo al desconcertarlo lo debilitaba, preocupándose no ya de la *unidad primordial*, sino, en el período parménideo, de la definición de *la unidad por exclusión*." José Lezama Lima, "Las imágenes posibles", en *Analecta del reloj, Obras Completas*, ed. cit., p. 154. (Los subrayados son míos).

¹¹⁸ Jean Starobinsky, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

sobre todo, la posibilidad de incluir a esta última en el sistema sígnico, como un signo particular (signo de sí mismo, como Narciso).

Si pensamos el *concepto barroco*, como lo que expresa la correspondencia entre dos términos¹¹⁹, podríamos acercarnos a una idea de imagen que no hace lugar a su definición puramente visual, y en cambio señala su carácter de *disfracción* de la realidad (refracción y reflexión como fenómenos físicos, la cara frente a la corriente de agua) y su naturaleza relacional. Al manifestarse como fijación refiere al desplazamiento que hace a su configuración, y que hace, materialmente, desplazarse al ojo por la página en la lectura, al trazo que al desplazarse también produce un efecto de antivació que remite al motivo barroco del *horror vacui*.

¹¹⁹ Baltasar Gracián, *Tratado de agudeza e ingenio*, Buenos Aires, Austral, 1944.

Lezama y Góngora

*No moderno artificio
borró designios, bosquejó modelos,
al cóncavo ajustando de los cielos
el sublime edificio.
Góngora, "Soledad Primera".*

Al vincular a Lezama Lima con Góngora no es posible ignorar que media una tradición de oposiciones, lecturas y filiaciones mucho más complejas que la mera cronología, la ubicación geográfica o la valoración de un tipo de escritura. Vista como campo de fuerzas esa inicial conexión aparecen en tensión, contrapuestas o coincidentes, las concepciones poéticas jugadas en reiteradas polémicas: a favor y en contra del barroco, entre noventayochistas y modernistas, en la generación española del '27 y cercanamente, respecto del llamado neobarroco. En estas discusiones no sólo cabe señalar los términos de las oposiciones, sino también las operaciones que podríamos denominar de interpretación, o de construcción de linajes en las poéticas, y las figuras faro puestas en juego. Así, como ejemplos paradigmáticos Góngora y Lezama Lima son susceptibles de estas operaciones con resultados diferentes. Quiero decir con esto, que también hay que pensar en más de un Góngora o un Lezama efecto de lecturas distintas en razón del momento histórico enlazado con necesidades poéticas.

Elsa Dehennin¹²⁰ afirma que la generación del '27 construye a un Góngora creacionista en el que encuentra un punto de apoyo para su propia poética y su gesto de ruptura. Hay en sus afirmaciones zonas de convergencia con las hipótesis de Dámaso Alonso en su capítulo "Góngora y la literatura contemporánea"¹²¹ donde encontramos un deslinde respecto de las posturas ultraístas:

¹²⁰ Elsa Dehennin, *La résurgence de Gongora et la Génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

¹²¹ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredbs, 1960.

En ella (en la poesía de Góngora) lo excepcional es la metáfora audaz y deslumbrante, y ésta nunca queda aislada, sino que va a fundirse en la sabia disposición de los términos metafóricos normales, que son precisamente los puntos neutros del poema que el ultraísmo quiso suprimir. (p. 578)

En el mismo sentido podemos pensar que el Lezama de Cintio Vitier y el de Severo Sarduy difieren si leemos contrapuntísticamente, por ejemplo "Lezama Lima y el intento de una teleología insular" del primero y "Escrito sobre un cuerpo", del segundo.¹²²

Cuando se trata de establecer relaciones aparece explícitamente o subyace lo que en una sedimentada tradición literaria se ha denominado influencia. El término, parcialmente dejado de lado y a veces vituperado por cierta zona de la crítica, ha seguido siendo sin embargo una presencia actuante: como angustia (Cf. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*), como reflexión teórica (Cf. Jury Tinianov, "Sobre la evolución literaria") o como, en un terreno acotado a la relación entre literaturas, lo señala Gutiérrez Girardot: "un complejo de inferioridad que, justificado o no, sólo concibe las relaciones entre las letras europeas y las de lengua española de una manera secretamente colonial: como 'influencias'".¹²³

Lezama parte de una íntima inquietud y la proyecta a las más amplias esferas, simboliza esa tensión en el movimiento de dos manos que se extienden y están a punto de tocarse, con esa imagen habla de la presencia de "el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura, el río heraclitano y la unidad parmenídea"¹²⁴

Rescatando la idea de germen y de elección, vinculados con la conformación de un universo textual, esto es, escritura, en tanto "compromiso entre una libertad y un recuerdo" precisamos el término confluencias. Confluencias serviría entonces para designar lo que, en la historia literaria, en la aparición y constitución de los textos y en las

¹²² Respectivamente en Pedro Simón comp., *Recopilación*, ed. cit. y *Ensayos sobre el barroco*, México, FCE, 1970.

¹²³ Gutiérrez Girardot, *Modernismo, supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 1988.

¹²⁴ Cf. "Confluencias", en *La cartidad hechizada*, en *Obras Completas*, ed. cit.

elecciones de sus autores, así como en las no concientes aproximaciones, da cuenta de, entre otras cosas, los cambios de meridiano cultural, la especificidad de una literatura -particularización que no nos exime de la cuestión más general, esto es, la particularidad propia del discurso literario-, la consideración de las contradicciones de cada medio, pero al mismo tiempo, para la literatura latinoamericana en particular, se propone como superación de la relación de subsidiariedad, o de la búsqueda en el "saco de harina", de que habla Lezama, a fin de definir lo que nos acontece y nos singulariza, tal como expresaba en la introducción a su ensayo sobre Julián del Casal, donde Lezama se refiere explícitamente a la crítica:

Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Creador, creado, desaparecen fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos por la doctrina de la participación" (p. 66).¹²⁵

Esta concepción participativa concibe grandes mareas culturales (podría mencionarse aquí las eras imaginarias de Lezama) que se tocan siguiendo movimientos envolventes, sinuosos o invisibles -lo más alejado de una relación directa de anterioridad/posterioridad, causa/efecto unívocos, etc.- y conforma un modo de pensar los textos, un modo de leerlos. Lezama lee a Góngora desde esa perspectiva.

Pero además, el tipo de propuesta crítica que hace y su propia práctica aportan tanto al estudio de su misma obra como al de la literatura latinoamericana en general para confluir con las de otros críticos provenientes de otros universos teóricos, como en el caso de Angel Rama.¹²⁶

¹²⁵ José Lezama Lima, "Julián del Casal", en *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, ed. cit.

¹²⁶ En este sentido consideramos fundamental una lectura contrapunteada de *La expresión americana* de Lezama Lima con *La ciudad letrada* de Angel Rama, sobre todo los capítulos: "La curiosidad barroca", en Lezama y "La ciudad ordenada" en Angel Rama. En *La expresión americana*, dice Lezama: "Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a

Se trata entonces de evitar lo que Lezama llama "la crítica municipal" o Girardot define como la "apología del subdesarrollo mental" al contraponer a la relación de subsidiariedad una fantasiosa esencialidad americana construida a base de mitos europeos como el del buen salvaje o algún otro que básicamente pasan por alto el componente heterogéneo de toda cultura, evidente en la cultura americana entre otras.

Sierpe de plata/ Sierpe de don Luis de Góngora

Cejijunto rey de los venablos, cubre con un escudo tan transparente la mudable incitación, que como en un asirio relieve de cacería, desaparece más que detiene, entonando más la consagración de los metales que el ejercicio sobre la presa.
Lezama Lima, Sierpe de Don Luis de Góngora.

Lector iluminado de Góngora y lector cuidadoso de los clásicos menores, Lezama apela en este ensayo a un previo conocimiento del texto gongorino para la inteligibilidad de su lectura. La incorporación de referencias implícitas de los versos de las *Soledades*, en una intertextualidad que soslaya y hasta vitupera los guiños convencionales, muestra una actitud de compromiso respecto del material que trabaja. El resultado podría definirse como un precipitado atravesado por una fuerza. A la que cabe definir como lo que Leavis en *The great tradition* denomina influencia:

...lo que un gran artista original aprende de otro, cuyo espíritu y

lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte". Coincidente expresión que con un sesgo analítico, deudor de una visión racional, dice Angel Rama en *La Ciudad Letrada*: "La ciudad fue el máspreciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la ciudad barroca". Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana*, ed. cit. ; Werner Weisbach, *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948, Angel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.

problemas son necesariamente muy diferentes, constituye el tipo de influencia que es más difícil de definir, precisamente porque sabemos que le corresponde la mayor significación." (p. 18)¹²⁷

Justamente esa difícil influencia no se da en la superficial asociación de Lezama con Góngora o en el recuento de "gongorismos" en la escritura de Lezama. Acontece más bien de un modo soterrado que implica la comprensión profunda de Góngora, su poesía, su tiempo y hasta un modo de ser del poeta andaluz y de la poesía española, de los que parte Lezama para expandirlos en el tiempo y el espacio. Además el ensayo de Lezama explicita un punto de viraje que permite especificar y diferenciar su concepción poética respecto de Góngora.

Los párrafos iniciales de *Sierpe de don Luis de Góngora* condensan en imágenes la tesis: "Todo parte de esa desaparición por el resguardo de la luz y el escudo de su chisporroteo, que invenciona que aparezca en la otra linde poética." (p. 181)

La aparición y ocultamiento de la luz definen, en la lectura que Lezama hace de Góngora, la concreción de una poética. El relato sostiene "el tiempo de permanencia en el esplendor." El relator adquiere su gloria por perpetuar la caída del rayo coloreado por el vitral, que recupera el gótico y lo atraviesa, como el haz de luz al cristal, para someterlo a los nuevos rayos dorados y de oro, de la inminencia simbolizada por el antílope, animal perseguido para dar en su ofrenda otros logros táctiles, que también alusivamente son tangenciales, en tanto rozan en un punto el objeto: a la velocidad de la luz se opone y sostiene la persistencia del tacto. El pregón y la mostración relatan, y al hacerlo, refieren. Esa referencia testimonia un barroco construido en la clave de una retórica que busca quebrar el haz rectilíneo para brindar la contemplación de los rayos divergentes. Como el juego que ofrece en haces de oro combinados con rayos de sol penetrando por la claraboya la Santa Teresa del Bernini.

Si toma Góngora el supremo instante de elevación de los objetos

¹²⁷F. R. Leavis, *The great tradition*, Londres, Peregrine Books, 1962.

alumbrados por la luz cenital, se lo atrae hacia el gótico y contra él se deslizan los ataques. "Solamente que ese rayo y alzamiento se ven obligados a vicisitudes renacentistas", defiende Lezama. Porque discute la idea de que el barroco sea un gótico degenerado así como la hiperbarroquización o la utilización de la palabra para definir un estilo en el sentido de recurrencia y constancia. Es decir, lo que propone Wölfflin, continúa Eugenio d'Ors y en cierta medida retoma Alejo Carpentier¹²⁸. Esta concepción es discutida por Severo Sarduy¹²⁹ que trata de historizarla, pero en un grado de formalización que la remite a cambios de paradigmas epistemológicos por agotamiento de los mismos y de "recaída" (retombée) en lo que podría definirse como una situación similar -respecto de ese agotamiento y el cambio- pero también diferente -en tanto el paradigma es distinto-. Esta intensa estructuración de la historia hace que su análisis se sitúe en un punto controvertido respecto de las posiciones específicamente históricas (Hauser¹³⁰, Maravall) o formalistas/estilísticas (Wölfflin, d'Ors).

En Lezama hay también una postura particular, pero que remite a la conformación de un imaginario que de España pasa a América para constituir una tradición apropiada -en el sentido de tomada, asimilada, hecha propia y por lo tanto transformada. En ese mismo contrapunto, ubica a Góngora respecto del gótico y las "vicisitudes renacentistas". Al dar un paso adelante Góngora propicia la luz al paisaje y al lejano flujo de coordenadas desconocidas, que se advierten en claroscuro del retrato que Velázquez y Góngora plasman.

Otro poeta, Jorge Guillén, al analizar el lenguaje poético de Góngora da cuenta de la lectura del andaluz por parte de los poetas españoles de principio de siglo¹³¹. Refractario a la pura alquimia verbal, a

¹²⁸ Cf. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, (1899), Madrid, Alberto Corazón- editor, 1978; Eugenio d'Ors, (1922), *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993; Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias y otros escritos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

¹²⁹ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987.

¹³⁰ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1954.

¹³¹ Jorge Guillén, *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

la insustancialidad de la palabra, Lezama aludirá a él en "Del aprovechamiento poético" : "Si se elimina la vía iluminativa, el *estado poético*, como han pretendido Valéry y Jorge Guillén, la poesía queda reducida a una especial combinatoria." Es ese estado poético, la creación de un *orbe*, lo que Lezama valora en Góngora, no la parafernalia de sus juegos verbales.

Está allí entonces discutiendo con la lectura de Góngora según la perspectiva de poéticas de la modernidad, lo que nos marca una diferencia que no debe dejar de estar presente para que las coincidencias que ahora voy a señalar se ubiquen en su justo contexto. Tanto la actitud creacionista como la surrealista están mucho más cerca Gracián, de su idea de correspondencia que de la que plantean los simbolistas. El surrealismo implica un grado alto de racionalidad, trabaja con la expectativa que supone una *comparación racional* entre lo que se espera que haya y lo que hay. La sorpresa es para una mente racional. En otras palabras, para el inconsciente, el hecho de no existir el principio de contradicción devela la imposibilidad de asombrarse ante una asociación inesperada, en tanto ninguna lo sería. Lezama pide a los vanguardistas la "experiencia poética", lo que pedirían los simbolistas. Es probablemente esta idea la que lo lleve a situar a Góngora y San Juan en la cumbre más elevada de la poesía española, que según observa, luego se precipita a una caída.

Afirma por su parte Jorge Guillén la espacialidad constitutiva de la poesía gongorina e insiste en este campo en la presencia de los objetos puestos en relación por la inteligencia, por los "ojos de la razón". Así las "correspondencias", grácianescamente hablando, no remiten a un símbolo respecto de su simbolizado, sino que se juegan en el plano discursivo, sintáctico esencialmente, para armar equivalencias posicionales. De lo que resulta la presentación del objeto en el instante que la luz lo marca, en alejada correspondencia con otro, el movimiento en el momento de la curva ascendente: "Todo glorifica al objeto". No hay para Guillén poesía más objetiva ni más impersonal. Y así, por este último rasgo la opone a San Juan de la Cruz: "El místico parte de una experiencia íntima, y no

pudiendo transmitir esa experiencia acude a las palabras como recurso insuficiente. Góngora representa la exaltación máxima del tipo opuesto, para quien el lenguaje es -junto al tesoro de las propias intuiciones- la meta maravillosa" (p. 48).

Coincidentemente, pero desde otra perspectiva, Lezama afirma que a la claridad de don Luis le falta la noche oscura de San Juan, en esta relación de complementareidad casi perfecta encuentra esa cúspide que habría de tener su continuidad en América. Y como eco de lo dicho respecto de su reproche, resuena aquí el deseo de que la necesidad poética se presente de nuevo como un alimento que rebase "la voracidad cognoscente y de gratuidad en el cuerpo". Es decir que esa relación complementaria confluya. No pocas de las reflexiones de Lezama, incluido su ensayo sobre Góngora, tienden a ubicar esta demanda, habida cuenta de que no desdeña el valor cognoscitivo de la poesía.

Concebir que la operación esencial de la poesía es la catacresis: dar el nombre de algo conocido a algo desconocido, tal como postula Cintio Vitier¹³², ilumina estas últimas palabras de Lezama, ni el silencio absoluto que implica la imposibilidad de la poesía, ni una materialidad desvinculada de toda otra cosa que no sea ella misma y sus leyes inmanentes.

En estas sendas, a veces confundidas, han emergido interpretaciones disímiles y contrapuestas del lenguaje poético, de las poéticas, y, en lo que nos ocupa, del barroco mismo.

Si se piensa en la emergencia y realizaciones poéticas de comienzos del siglo XX, podría decirse que atesora Lezama las enseñanzas de la vanguardia pero diferenciándose de ellas en un movimiento que no lleva la impronta rupturista. Que Lezama al hablar de Góngora se mueva libremente en el tiempo hacia atrás y hacia adelante nos muestra esa capacidad relacional de las eras imaginarias para leer e interpretar una cultura, sus logros y proyecciones. Góngora le interesa por su cima poética, pero reniega del gesto de verlo como la quintaesencia de la poesía pura, declarándolo incompleto. No otra cosa parecen sentir, en algún momento, los del '27, al decir de Elsa Dehennin:

¹³² Cintio Vitier, *Poética*, La Habana, Imprenta Nacional, 1961.

"C'est donc, en définitive, parce que la vie, ... laquelle Góngora s' était donné, de toute son imagination passionnée et érudite, a fait valoir ses droits les plus immédiats et les plus impérieux -les plus instinctifs- que le poète des *Solitudes* n'a pas pu satisfaire ... fond les jeunes de 1927" (p. 252)¹³³.

El surrealismo tenía una actitud que no sólo valoraba la experiencia poética como arte puro de la palabra, sino que también trataba de conectarse con lo humano. Por lo que el Góngora que en principio se acomodaba a los propósitos de los vanguardistas españoles, muestra en su impersonalidad y frialdad, una carencia en la búsqueda de unir "arte y vida". La impronta surrealista actuaba entonces para los del '27 en un sentido mucho más productivo que el de propiciar exacerbados automatismos o fugas inconscientes.

Rubén Darío pone a dialogar en un "Trébol de sonetos" a Góngora y su pintor Velázquez. ¿Qué interés tiene ese retrato que Darío, Dámaso Alonso, Guillén y el mismo Lezama recuerdan? La curiosidad por el rostro de quien se deshacía en su palabra sin que apenas mediara un yo para representarlo, un retrato, alguna confesión. Impersonalidad y juego de luces:

jugando de la luz con la armonía,
con la alma luz, de tu pincel el juego
el alma duplicó de la faz mía ¹³⁴

Darío imagina ese alma que no se muestra, Guillén se detiene a sacar conclusiones del análisis de los rasgos físicos, y Lezama acota: "Lo

¹³³ Elsa Dehennin, *La résurgence de Gongora et la Génération poétique de 1927*, op. cit., 1962.

¹³⁴ Darío, Rubén, *Obras Completas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

pinta Velázquez y no El Greco, retorcido y reconroso ... ". Para agregar, casi al final del ensayo: " ... nosotros también lo vemos -la sequedad del arco de la nariz, señal de mineral voluptuosidad, como la reducción carnosa de los labios muestra su orgullo desatado-" en coincidencia con la observación de Guillén.

En principio podemos suponer que Darío no hace, al entablar ese diálogo con Velázquez, una elección superficial acorde a una poesía de circunstancias -el tricentenario del nacimiento de Velázquez -1899- o la alusión a una anécdota -el retrato-. ¿Por qué Góngora? No se trata sólo de la valoración de los franceses, Darío fue también a Berceo, puso entre *Los raros* a Martí. No le era indiferente la poesía más lograda. La pregunta por un enigma verbal es seguramente más poderosa que lo que pudiera sugerir la imagen cejijunta de Góngora.

El enigma provoca una copiosa escritura en pro y contra. Severas condenas y apasionados apoyos. Tan similares a todo el movimiento que impelía a "sacar fuera de sí" (en la impersonalidad que señala Guillén) "todo el sistema social de valores de la monarquía barroca y de su alrededor, y que caía no menos sobre el público extrañado de sí mismo por acción de los versos con que se golpeaba su atención"... "esa alienación barroca ejercía una función de apoderamiento y dirección de las masas, conforme con los objetivos que a la cultura de la época le hemos atribuido" (p. 428)¹³⁵

El enfoque restringido de Maravall marca una "función" social y cultural que exceden el pragmatismo de una estética. Es decir, el barroco es mucho más que un "arte dirigido"; "golpea" en la atención del público -rasgo que no cesa de anunciar la modernidad constitutiva del barroco-. De este impacto surge la idea del barroco como imaginario, que Lezama caracteriza al describir el modo de vida del señor barroco americano. (*La expresión americana*)

Los debates, por lo tanto, dejan el marco estrechamente estético para ampliar la estética misma a su funcionamiento en el imaginario social, y para mostrarlas en un mundo polémico, si de discusiones y luchas

¹³⁵ Joan Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

se trata, en lo que excede el espacio restringido de la discusión sobre una metáfora o la medida de un verso para exponerlas como expresión de crisis. En torno del concepto de crisis del hombre enrostrado a sus límites y sus contradicciones es donde se explicita y cobra sentido esa idea de *retombée* o de vuelta a lo barroco o al neobarroquismo consustanciado con los paradigmas estelares que propicia Severo Sarduy, pero más concretamente, en torno de una crisis de los valores y del advenimiento de la postmodernidad.

El barroco parece, por su espíritu crítico y a la vez autoritario, resistirse a la indiferenciada coexistencia y reclamar una dirección, el ascenso, como más privilegiada. El neobarroco, en algunas de sus vertientes, en respuesta, no suscita sino acumulaciones metonímicas de equiparaciones.

La cuestión, según Lezama plantea, traspasando el enigma y la desesperación por interpretar, es cómo mirar fijo una luz cegadora. La polémica se sustenta en esta presencia de la luz transmutada en palabra. El problema que subyace es la relación/conversión/cruzamiento de la imagen (en sentido pictórico, poético) con el lenguaje. Por lo que Jorge Guillén hablaba de una espacialización de la palabra y de la visión, pero más, como puntualiza José Bergamín¹³⁶, se trata de que los objetos se poengan en evidencia.

Puede decirse que esa iluminación tiene lugar, no por un hecho de revelación que nos vincularía a Rimbaud, sino por la claridad proveniente de la iluminación física a la luz de la inteligencia, lo que parece dar la razón a Lezama cuando enlaza al barroco americano con la Ilustración.

Para Lezama la luz de Góngora se dirige a la fijación de un sentido en complicados conceptos y sólo desmaya ante la persuasión del sinsentido valioso. Sinsentido que no remite a una idea de no sentido, sino pérdida gozosa del sentido del ser que se anega en el Otro, fugazmente, en el instante que la mística ocupa.

Allí es donde Lezama va a hablar de soplo, extendido y ocupante, cuerpo del poema que condensa, en sentido físico, el soplo creador. Para

¹³⁶ José Bergamín, *Revista Diwan*, p. 15.

hablar de San Juan de la Cruz.

Contrarreforma y contraconquista

La postulación de Werner Weisbach del barroco como arte de la Contrarreforma, tal como lo indica el título de su ensayo¹³⁷, induce a ver en el barroco un espíritu de época y una conexión inmediata entre arte y religión sustentada en la idea de función comunicativa del arte y de arte dirigido.

El término contrarreforma puede derivarse (contra/ re/ forma) y así volverse extenso y productivo dejando de lado la pura determinación de un hecho para ser utilizado en la comprensión del fenómeno de alta complejidad que supone la formación de una cultura, por heterogénea que resulte, tal el caso de la hispanoamericana.

Las distintas objetivaciones de los fenómenos desarrollados en América se refieren, con mayor o menor énfasis, a la colisión cultural que significó la conquista y la instalación de los españoles, africanos y otros pueblos en América. Lezama habla entonces de la herencia necesaria de Góngora en América, y de la imaginería transformada por la mirada de los indios que cuaja en un estilo susceptible de incorporar esas variantes. La tensión entre legalidad y libertad que el barroco establece lo hace apto para ser estilo fundacional, caracterización que desplaza la idea del barroco americano como estilo colonial para devolver el peso de la palabra "conquista" en la definición de Lezama Lima: "estilo de la contraconquista" (*La expresión americana*).

En su extenso estudio sobre Sor Juana Octavio Paz establece una relación entre barroco, romanticismo y vanguardia

Las palabras *ingenio* y *concepto* definen a la poesía barroca; *sensibilidad e inspiración* a la romántica. El ingenio inventa, la inspiración revela. Las invenciones del ingenio son *conceptos - metáforas y paradojas* que descubren las *correspondencias* secretas que unen a los seres y a las cosas entre ellos y consigo mismos; la

¹³⁷ Werner Weisbach, *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948

inspiración está condenada a disipar sus *revelaciones* -salvo si encuentra una forma que las contenga. O sea: el romanticismo está condenado a redescubrir el barroquismo. ... El manierismo pasional romántico desembocó en un formalismo: simbolismo primero y luego vanguardismo. Como el arte clásico el barroco aspira a dominar al objeto pero no por el equilibrio sino por la exasperación de las contradicciones. Así es a un tiempo romántico y clásico, como el vanguardismo" (pp. 70-80)¹³⁸

Revelación e Invención se plantean entonces como dos términos a conjugarse en la vanguardia, el peso predominante de uno u otro podría dar razón de los varios -ismos, pero también de las apreciaciones y lecturas del pasado. Podemos así remitirnos nuevamente al Góngora creacionista, y reconsiderar el reclamo de Lezama por una mayor espiritualidad para establecer las relaciones entre los elementos constitutivos de cada uno de estos sólidos movimientos artísticos que se recortan y se reubican en los demás.

El viaje

En el relato de las *Soledades* el viaje aparece como el motivo estructurante. Los pasos del peregrino errante aluden a mucho más que un tópico o a una dimensión simbólica que hace pensar a todo texto como un viaje, donde se cumplen las ceremonias de la partida, del encuentro y, a veces, de la llegada. Por la imperativa presencia del tiempo que le tocó vivir, Góngora, como el Ariosto organizando los fabulosos viajes del Orlando hasta la Luna a buscar su razón perdida, se desplazaba en la dimensión terrestre habida cuenta de que el espacio se había transformado¹³⁹.

Un mundo mirado con ojos sorprendidos era calificado como nuevo en oposición al Viejo Mundo, el de la tradición que remite a lo conocido.

¹³⁸ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz. Las trampas de la fe*, México, F.C.E., 1980.

¹³⁹ Cf. "Góngora y América", en Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit.

Desde la perspectiva de quien veía por primera vez el espacio americano o tenía referencias de él según los relatos, la dominante era la falta de correspondencia entre uno y otro mundos. La misma falta de correspondencia entre el nombre y los objetos, lo que suma a la unificación en una lengua nacional, las estrategias del nombrar y que, posteriormente, da lugar a la formulación de un barroco como necesidad expresiva, en el sentido en que Carpentier lo piensa en su análisis de los contextos: riqueza y abundancia lingüísticas necesarias para nombrar y para describir lo que no podía, por desconocido, ser aludido simplemente.

El viaje representa la incursión por lo desconocido cuyo misterio subyuga y desconcierta. En el plano poético es el reto de dar voces a los elementos naturales y vivientes de las áreas que se perciben -donde no es de menor importancia la apercepción, que bellamente puede definirse en palabras de Jorge Luis Borges: "Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones"¹⁴⁰. El *Diario*¹⁴¹ de Colón o la formulación de la poética de "lo real maravilloso" por parte de Carpentier¹⁴², brindan entre otras cosas la inquietud por este afán de dominar una realidad desconocida por la imposición del nombre, en un gesto de fundación similar al emplazamiento de ciudades que solían combinar el nombre del rey con el del Conquistador.

El mundo nuevo no sólo es novedad, sino también otredad, punto de controversia, viraje, cuestión y enigma. Y sobre todo conciencia poco lúcida de una relatividad, desubicación que trastorna el centro para enfrentar una vivencia de ubicuidad y relativa postura. El lenguaje no podía menos que sentirse extrañado de sí mismo y a la vez adentrarse en los reaseguros de una férrea estructura garantizada por la prestigiosa lengua muerta en el habla pero no en los textos. Origen del idioma, base de sustento, explorar el latín en sus posibilidades expresivas es una

¹⁴⁰ Jorge Luis Borges, "La postulación de la realidad", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p.218.

¹⁴¹ Cf. Noé Jitrik, *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.

¹⁴² Formulada en *Tièntos y diferencias*, ed. cit. y en el prólogo a *El reino de este mundo*, 1948.

posibilidad a la que acuden los barrocos españoles. En el registro de Dámaso Alonso de los términos gongorinos, mucho menos que explicarlo lo muestra inmerso en la conformación de una lírica extremosa, para usar el término de Maravall, que hallaría un eco atemperado en Sor Juana, según Lezama afirma en *Sierpe...*: "Amortiguadas en sus manos las aljabas gongorinas, la fluencia de su sueño naturaleza nos es devuelto en fijeza de paisaje reecontrado".

Sor Juana establece el valorado contrapunto entre el paisaje y el sujeto que según Lezama posibilita la expresión. Su papel de continuadora de la búsqueda gongorina está en ahondar en la lengua para producir la imagen, porque, como dice Lorca: "La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra." ¹⁴³

El protagonista del '27 pone una vez más los términos en juego: inspiración y elaboración formal. Invenciones y develaciones. El espacio poético es trazado en una red profusa de coordenadas discontinuas y variadas.

En *Sierpe de don Luis de Góngora* asistimos a la presentación enigmática de un enigma que pide ser develado. Lezama va a buscar los misterios de Góngora en los saberes de la época, en la mitología griega, en los relatos nórdicos, en los cuadros de Brueghel, la España de Felipe III, los versos de Sor Juana, de San Juan, de Valéry y Artaud, un relato de Quincey, los hallazgos de Goethe o Marat, los ángeles, Tobías, Velázquez, el conde de Villamediana. Todo un viaje que no ahorra tiempos ni lugares y que en las aparentemente caprichosas relaciones imprime al texto una dirección -serpenteante como el itsmo americano- para dejarnos en su conclusión la imagen de una lejana figura de piedra -Góngora- en su permanente haz luminoso, pero contemplada con el "relativismo o pesimismo de toda lectura de un ciclo cultural". La imagen del final se construye dolorosamente en esta ineludible distancia. "Y es agudo y desgarrador que el pesimismo de esa lectura imposible comience por la poesía" , pero en el desgarró está el hombre entero, también con su

¹⁴³ Federico García Lorca, "La imagen poética en Góngora", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

temporalidad auestas, la que le hace ver cómo la luz de Góngora se ha derivado y por lo tanto incentiva a nuevas búsquedas. Borges, también conciente de los puntos de no retorno señala: "Los sorprendentes defensores de Góngora [se refiere a los defensores contemporáneos del poeta] lo vindicaban de la imputación de innovar mediante la prueba documental de la buena ascendencia erudita de sus metáforas. El hallazgo romántico de la personalidad no era ni sentido por ellos."(p. 219)¹⁴⁴

La controversia neobarroca

Hay dos significativas cartas de Lezama Lima respecto de la caracterización del barroco¹⁴⁵: una a S. Sarduy, febrero 10 de 1970, donde le dice:

... "Siempre he pensado que tú debes estar presente en ese vuelco del cubano barroco al francés. Ahora resulta que Corneille y Racine son también barrocos. Todos en ese triple salto."

Otra a Carlos Meneses, de 3 de agosto de 1975: .

.. Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos ...

En ambos casos queda claro el rechazo de Lezama por la extensión del término, sea a los autores franceses o latinoamericanos. Por el otro, la frase del "triple salto del cubano barroco al francés" induce a pensar en la combinatoria entre la teoría francesa y algunos textos considerados

¹⁴⁴ Borges, Jorge Luis, "La postulación de la realidad", ed. cit.

¹⁴⁵ En los apéndices incluidos en *Paradiso*, Edición Crítica, ed. cit.

barrocos y reacios a las pautas de la claridad.

Lezama no es neobarroco

Podría decirse que mientras en Lezama operan la transformación y asimilación, lo propio de los neobarrocos supondría la compleja relación entre una transgresión/ realización del campo elegido como paradigmático.

La poesía neobarroca tendería a desplazar infinitamente los variados códigos que utiliza o a yuxtaponerlos. No otra cosa parece ser la reivindicación de la metonimia que realiza Eduardo Millán. En uno de sus trabajos críticos titulado "Tiniebla y antología"¹⁴⁶ habla de los "travestimientos que cuestionan directamente el principio de identidad que funda la metáfora" (p.93). Si bien la concepción de la metáfora ofrece variaciones prevalece en todas ellas la analogía por sobre la identidad. En el capítulo siguiente, "Poesía y demanda", parece contradecir o por lo menos producir un cierto deslizamiento respecto de la afirmación anterior:

Si distinguimos dos tipos de metáfora en la poesía castellana desde el estallido barroco en adelante, la metáfora fija y la metáfora en deriva, es palpable que la poesía de Montes de Oca^{147*} ha elegido la segunda.

La metáfora fija, si bien pretende ser una operación de conocimiento objetual, tiene como resultado una instancia de fijeza. Por pretender fundar, petrifica, detiene el tiempo de la cadena sintáctica y propone cristalizaciones, cuerpos extraños dentro de la frase. Por el contrario, la metáfora en deriva no sustituye

¹⁴⁶ Eduardo Millán, *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

¹⁴⁷ Se refiere al poeta mexicano Marco Antonio Montes de Oca, cuyo libro *Pedir el fuego* comenta.

directamente un objeto por otro, sino que uno de los elementos en juego roza otro y se prolonga en sucesión. Crea así una metáfora en devenir, que no rompe el encadenamiento temporal de la frase sino que organiza un ritmo de perpetuo fluir. (p.99)

Tales afirmaciones dividen aguas respecto de la propuesta lezamiana, no sólo porque parece anular la tensión, elemento fundamental del barroco para Lezama, sino también si se piensa en la concepción de Lezama de la imagen, que bien podría definirse con las propias palabras de Milán como "instancia de fijeza".

La focalidad encandilante de la iluminación neobarroca -distante también de la profana iluminación surrealista que analizaba W. Benjamin¹⁴⁸- constituiría una parcialización de la mirada que registra la variedad en sus destellos sin anclar en un centro, o dos, como si la obsesión de no hacer centro imposibilitara una dirección, dispersando sin sentido la luz y por lo tanto produjera sólo multiplicidad de reflejos. Donde entra la cuestión de la mirada reflexiva. Porque si la mirada no se postula como contemplación -frente al espejo, frente la naturaleza, frente a algo- se hace más que reflejo destello.

El contraste entre un tono grave y un tono festivo podría darnos otro punto de diferenciación. Trato de establecer una divisoria: una operación ideológica que subvierte, en el sentido de cambiar de signo negativo a signo positivo. ¿Celebración de la superficie contra la profundidad, de la liviandad, de la falta de consistencia o sutura? Pero además tono puede pensarse en el sentido de tono grave, de gravedad en sentido físico inclusive como corporeidad y peso, por oposición opuesto a tono festivo como valoración de la liviandad.

La hipótesis que puede postularse en este punto es que el barroco es profundamente "objetivista", -no otra cosa parece demostrar la concepción de Benjamin de la alegoría en el *Tauerspiel*¹⁴⁹- como el neobarroco profundamente "subjetivista" exhibiendo -importa destacar el

¹⁴⁸ Cf. Walter Benjamin, "El surrealismo, último flash de la inteligencia europea", en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980.

¹⁴⁹ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

gesto de exhibición- un sujeto en *fading*, perdido en la selva de los significantes. El punto de cuestionamiento estaría en su programaticidad, lo que induce a tener en cuenta que el goce programático es imposible por definición.

El llamado neobarroco se ha asociado a otro término bastante discutido y que conlleva numerosas definiciones -y como el primero también confusiones o superposiciones- y que es el de postmodernidad, según las interpretaciones de Omar Calabrese¹⁵⁰ o Cristine Buci-Glucksman¹⁵¹. Contrastados con el estudio de Benjamin sobre el drama barroco alemán, encontramos que frente a la abstractización y formalización que estas concepciones suponen, puede sostenerse, del lado de Benjamin, la necesidad de una historificación de las categorías.

Vinculadas con estos rasgos de la estética neobarroca, se pueden cotejar las categorías de transformación y transgresión, para señalar en el primer caso la procesualidad de los paradigmas que de otro modo podrían considerarse estables e inmodificables como para simplemente negarlos sin oponerles una acción contraria, de modo que ese acto implicaría simplemente su mismo sostenimiento, más, su condición de posibilidad. Dice Lacan en el Seminario VII, *La ética del psicoanálisis*¹⁵²:

Llegamos en este punto a la fórmula según la cual una transgresión es necesaria para acceder a ese goce y que, para retomar a san Pablo, para esto muy precisamente sirve la Ley. La transgresión en el sentido del goce sólo se logra apoyándose sobre el principio contrario, sobre las formas de la Ley. ... Era necesario que el pecado tuviese la Ley, dice san Pablo, para que pudiese devenir - nada dice que lo logre- desmesuradamente pecador." (pp. 214-5).

De modo que la transformación operaría suponiendo el par

¹⁵⁰ Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.

¹⁵¹ Christine Buci-Glucksman, *Baroque Reason*, London, Sage Publications, 1994. (Du Seuil, 1984)

¹⁵² Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988 (Du Seuil, 1986 (1950-1960),

ley/transgresión.

Definir las operaciones que se efectúan sobre la tradición literaria puede mostrar espacios afines y disímiles en las escrituras y singularizar poéticas. Y también destacar, por contraste, ciertas textualidades reacias a ser englobadas en algún sistema. En tal sentido existe la posibilidad de considerar como "textos utópicos" a aquellos radicalmente reacios a ser integrados en algún tipo de taxonomía y que funcionan, inclusive en un sistema regido por el privilegio de las formas de ruptura, como obstáculos para su constitución.¹⁵³

Sin embargo, la obra lezamiana no se define por ese límite, el cual por otra parte parece reservado a escasísimas excepciones, como *Trilce* de César Vallejo o el *Finnegan's Wake* de Joyce (y no *Ulysses* como tampoco *Paradiso*). Lezama se instala en la tradición al mismo tiempo que la trastoca en su movilidad por ella, en el resultado de sus extremadas combinatorias, en el efecto de abarcatividad que trasluce, en la cerrazón de sus expresiones, en el trazado de los versos y diseño de los poemas.

Frente a los modos de lectura, y justamente a propósito de Joyce, también puede encontrarse una diferencia con las estéticas afines al neobarroco en el artículo de Lezama en homenaje a Joyce con motivo de su muerte:

Un tipo especial de lector se obstinaba en crear un Joyce especial, viéndolo hermano mayor del surrealismo, revestido de la muralla del conocimiento de todas las lenguas románicas.... Un nuevo tipo de lector reclamará enseguida para Joyce la delicia y la seguridad de sus fuentes... Si se le señala su artesanía, sus furias, pero separándole siempre la artesanía del modo, y la furia, que tiene que pegarse con sustancia, de la ironía filológica, que quisiera definir la poesía como la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra.... (p. 237)¹⁵⁴

¹⁵³ Ver Cella, Susana, "Textos utópicos", en *VIII Jornadas de Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, OPFYL, 1993.

¹⁵⁴ "Muerte de Joyce", en *Analecta del reloj*, en O.C., Madrid, Aguilar, 1975.

Barroco insular cubano

La propuesta de Lezama permite formular este sintagma donde cada uno de los términos y sus relaciones tienen particular relevancia, desde la concepción de Lezama Lima del barroco, que, como tratamos de mostrar, no sólo aparece explicitada en su famoso ensayo "La curiosidad barroca" sino también puesta en juego en sus poemas en relación estrecha con la concepción de lo insular elevado a categoría explicativa y constructiva de un espacio-tiempo poético y la afirmación nacional ligada a la idea de isla y de enlaces propiciados por su situación de punto de pasaje de las más diversas corrientes fecundadoras. Coexiste aquello que se vincula con lo concreto inmediato -mercadería, colibrí, etc.- y la dimensión simbolizada: isla y puerto¹⁵⁵ entonces, en sentido literal y en todos los sentidos posibles. La concepción barroca incide como estructurante de lo que aparece como cosmovisión antropológica, histórica y poética de un espacio natural, que a su vez se modifica tanto por las concepciones que le anteceden como por las que se conforman después dando una entidad resultante de un cruce de visiones. Esto implica además una reflexión sobre el espacio americano en tanto no sólo configura una topografía, sino también, en un mapa cognoscitivo, una suerte de topología, que puede vincularse con el *espacio gnóstico* o lugar específico donde se sitúa al poeta.

La discusión apunta al complejo problema de la *identidad* cultural, a la que referíamos su construcción citando la idea de los recorridos de Michel Serres. El rechazo lezamesco de lo mestizo en tanto mezcla confusa que malogra a sus constituyentes, se constata en el poema en la zona de las confusiones que es necesario "destrenzar": no confundir. Cabe tener en cuenta que la movilidad inherente a esta escritura fundante toma distancia de una postura esencialista que apelara a simbologías fijas

¹⁵⁵ El primer poema de *Aventuras sigilosas*, "El puerto" se inicia con una especie de historia "en una noche portuaria" de una huída. El poema es un despliegue de elementos que parte de la voracidad del mar, los movimientos de animales y hombres en un tono oscuro, penoso, casi lúgubre. El sigilo o las acciones instantáneas aparecen como la contrapartida de la apertura del día y el mar, el movimiento y la luz.

tendientes a trazar homólogos culturales.¹⁵⁶ La historicidad atraviesa su concepción de la imagen y por lo tanto promueve su construcción atendiendo a la *lógica de traslados* que en Lezama Lima operan metafóricamente y metonímicamente para constituir una poesía situada justamente en la contrariedad de las tradiciones a las que se analiza y absorbe, incorpora o rechaza, operando en definitiva, algún tipo de metabolización.

Se trataría por lo tanto, no de un barroco esencial, sino de un barroco producto de transformaciones, tal como desde el inicio naciera en América, fruto de traslados e intersecciones. En *La expresión americana* Lezama polemiza con la concepción spengleriana que compromete un universo cíclico de retornos más o menos balanceados entre florecimientos y decadencias. Si Carpentier pone el acento en las recurrencias y legalidades, y en la *novela histórica* como el registro de esas legalidades, Lezama apuesta a la tensión, al plutonismo, al juego de los fragmentos y al impulso que moviliza y transforma. La *hipertelia* y la valoración de la dificultad que asume Lezama, se juegan en su poesía en una expresión que roza a veces el hermetismo *latu senso*, y le imprime un estilo agitado que sí tiene mucho que ver con la *tensión* del barroco que prevalece por sobre la proliferación. En Alejo Carpentier, en cambio, encontramos que la proliferación define, ya no un arte barroco circunscripto históricamente, sino *lo barroco*, presente en las culturas y épocas más diversas en una forma de recurrencia de un "espíritu" al que diferencia de "estilo histórico":

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central -no siempre manifiesto ni aparente- (en la Santa Teresa de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar oos "núcleos proliferantes" (p. 106)¹⁵⁷

¹⁵⁶ Cf. la crítica de Lezama Lima a los homólogos culturales en *La expresión americana*, en *Obras Completas*, ed. cit.

¹⁵⁷ Carpentier, Alejo, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

Carpentier cita en favor de su tesis de las constantes a Eugenio de Ors¹⁵⁸, pero sólo en el sentido de rescatar la idea de, por un lado, la defensa del barroco¹⁵⁹ en un contexto de polémicas, y por otro, en tanto la postulación de esa constancia despega al barroco de la adscripción inmediata a una época o a un exclusivo contexto cultural para expandirlo en una dimensión universal que incluye, en el rasgo de proliferación, llenado, profusión de elementos y mezclas, desde el Taj Majal a las pirámides aztecas. Sin embargo, cabe destacar que la mirada de Carpentier está influida por la que la vanguardia histórica efectúa sobre el barroco:

Cada vez que he visto esa explosión de formas (se refiere a la Catedral de San Pedro) esa explosión de volutas, esa suerte de luminaria estática que surge del suelo, que parece romper el marco que la envuelve, pienso en unos cuadros de Chirico en que había unos soles enjaulados, unos soles metidos en jaulas. (p. 107)

Si en Lezama el barroco americano es respuesta a la conquista, devuelta, según su lógica, acrecida; en Carpentier aparece con carácter de

¹⁵⁸ Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1950. Este autor polemiza con las teorías deterministas, el evolucionista y el sentido historicista común que enfatiza lo mutable. Para definir las constantes recurre al concepto neoplatónico y utilizado por la Escuela de Alejandría de "eón", que, "a pesar de constituir estrictamente una categoría, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia". Entre las constantes que menciona d'Ors están el Imperio, el Eterno Femenino, las razas (como entidades de cultura), la Federación, la Feudalidad, Roma (la unidad), Babel (la dispersión), el Clasicismo (lenguaje de la Roma ideal eterna) y el Barroquismo ("espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfos en las cuales cremos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana". (p. 119-120). Se trata, como se ve, de una esencialización que combate la idea de progreso histórico.

¹⁵⁹ Luchiano Anceschi presenta un amplio estado de la cuestión en una recopilación de ensayos escritos entre las décadas del cuarenta y sesenta. Especialmente interesante es el apartado "Variaciones semánticas de la noción, desde la acepción neoclásica a la del irracionalismo fin de siècle" al que vincula con la revisión del barroco emprendida por Wölfflin (*Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1976). Algunos aspectos de esa misma visión pueden inferirse de la postura de Dámaso Alonso (*Poesía española*, Madrid, 1950) según el cual el barroco es "una forma que busca su estilo", frase en la que Anceschi ve la afirmación de la dinamicidad y multiplicidad barroca, pero en la que puede verse claramente la huella de Rubén Darío: "Yo persigo una forma que no encuentra su estilo/ botón de pensamiento que quiere ser la rosa..."

necesidad en correspondencia con una naturaleza exuberante, cosmogonías diversas y una mezcla concebida como base de todo barroquismo. Pero además Lezama hace otras precisiones: barroco jesuita, y barroco de verdad, español y el nuestro, el que tiene como padre al gótico flamígero...(p. 744)¹⁶⁰

Creemos estas especificaciones importan en lo que atañe a la temporalidad, como índice de formas de irreversibilidad en el proceso histórico-artístico, aun cuando no se trate de establecer cronologías.

Por otra parte, en una observación que hace Lezama Lima a propósito de Sor Juana Inés de la Cruz, puede verse un modo de recortar los períodos históricos y de señalar especificidades temporales en el espacio americano. Así en *La Expresión Americana* induce a pensar en otra periodización diferente de la que habitualmente se utiliza en la historia literaria, mientras reafirma "el peso de la historia" y un punto de no retorno subrayado por la Ilustración apretada entre el Barroco y el Romanticismo. El advenimiento y reinado de la razón sería posteriormente (respecto del poema de Lezama) desplegado en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. En lo que podría denominarse la "razón carpenteriana" es posible ver la tensión entre el clasicismo y el barroco de Carpentier en su pregunta por la identidad americana en relación con el barroco amistoso con la Ilustración como si *El siglo de las luces*, posterior también al ensayo de 1957, fuera, grosso modo, el desarrollo narrativo de aquella imagen.¹⁶¹

4. *La isla*

El paisaje

Como construcción, intervención del sujeto capaz de establecer las relaciones que vinculan las entidades naturales imaginarias con las

¹⁶⁰ "En una exposición de Roberto Diago", en *Obras Completas*, ed. cit. Presentación de una exposición del pintor cubano, el 12 de noviembre de 1948.

¹⁶¹ Cf. Susana Cella, "El barroco amistoso con la ilustración" (en curso de publicación Univ. Católica de Chile).

culturales, el paisaje adquiere un status determinante: "lo único que crea cultura es el paisaje" (*La expresión americana*). La particularidad de la expresión se asienta en la concretez de la tierra, que ofrece la posibilidad de los enlaces de las identidades, enlaces no sostenidos por relaciones causales, sino por la capacidad metafórica del sujeto relacionante. La mirada sobre el paisaje, que no es naturaleza, pues esta como tal, está perdida para el hombre, ha de hacerse bajo la visión epifánica regida a su vez por el "nacimiento" y el "esplendor"¹⁶²

La epifanía en el mismo sentido en que la define James Joyce como "una repentina manifestación espiritual, fuera tanto en el discurso o gesto vulgar o en una fase memorable de la mente"¹⁶³ posibilita el descubrimiento del paisaje. Menos que un diseño -"paisajístico", "decorativo"- el paisaje es para Lezama la zona que suscita la imagen, la zona que por su singularidad -territorial- garantiza la particularidad reacia a las generalizaciones conceptuales.

El modo de captación de aquello que el paisaje ofrece es instantáneo y el instante es fijado por la imagen, que a su vez realimenta el paisaje, manifestación de las coordenadas que lo organizan y de lo sucesivo que lo integra en una trama temporal desencadenando las asociaciones metafóricas: pasos de la luz, vuelo de la arena, agua, brisa.

Situado entonces en el precario y a la vez sólido espacio insular se produce en Lezama un movimiento que promueve *La Fijeza* como espacio inmóvil junto con el acechante y continuo asedio de lo móvil recortado sobre lo que puede denominarse "pesado", tal como aparece en "Peso del sabor" (de *La Fijeza*) La gravedad del sabor implica en el gesto incorporativo una corporalidad en acto, el mundo de la *physis* y de la palabra reunidos en la boca. La asimilación -como un metabolismo- se produce según un procedimiento no regido por la determinación, no la causalidad, sino la delectación, menos morosa que paciente, degustando, sopesando, componiendo la figura con los variados estados -sólido y líquido- indistintos, en una especie de magma originario.

¹⁶² "Epifanía en el paisaje", en *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, ed. cit.

¹⁶³ James Joyce, *Stéphen Hero*, London, Paladin, 1991.

Citada reiteradamente a partir del famoso coloquio con Juan Ramón Jiménez¹⁶⁴, la *teoría de la insularidad* lezamiana aparece en principio, y como el mismo JRJ lo observa, en una relación opositiva entre universalidad -apertura, etc.- versus cerrazón, que puede arrastrar también las de lo autóctono frente a lo extranjero, cosmopolitismo y regionalismo y otras que se verifican, según modalidades epocales en la literatura latinoamericana.

Arnaldo Cruz Malavé¹⁶⁵ intenta una especificación del insularismo "arraigado" y "desarraigado", nombrando verdadero insularismo al desarraigo legítimo -es decir arraigado- capaz de llevar del desarraigo al arraigo fundamental del Espíritu. Este tipo de operaciones conceptuales implican una forma de sublimación, estilización y esencialización de los términos, de modo tal que, se produce una miscelánea de registros confundidos según adjetivaciones que les confieren valores negativos o positivos. Del mismo modo, y también presente en el Coloquio con Juan Ramón Jiménez sucede respecto de una difundida categoría en el ámbito cultural latinoamericano que es la de *mestizaje cultural*. Lezama, en una operación que desvincula el concepto del inmediato referente, opera un deslizamiento en que lo mestizo se acerca al campo de significaciones de lo mezclado y en tanto tal, indefinido, para sustanciar su definición recurre a dos elementos primordiales con una larga tradición: sangre y agua, chirle mezcla, por tanto, puridad de cada una de ellas por separado.¹⁶⁶

¹⁶⁴ "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", en *Obras Completas*, ed. cit., pp. 43-52, especialmente.

¹⁶⁵ *El primitivo implorante. El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Rodopi, Amsterdam, 1994.

¹⁶⁶ Podríamos agregar que en cambio de privilegiar la mezcla, Lezama destaca la prevalencia de un principio, digamos, constructivo, en las operaciones culturales. Así por ejemplo, Algunas apreciaciones de Lezama en el fragmento XXV de *Sucesivas o las coordenadas habaneras*¹⁶⁶ muestra una formulación que, al mismo tiempo que marca el corte que implica la declaración de Independencia (10 de Octubre) insiste en una continuidad dada por un espíritu de búsqueda mediterráneo que: "Empezó por fundir, por buscar a través de lo desemejante y contrario, con la ayuda de

Si en "Un puente, un gran puente", el juego de lo visible y lo invisible aparecía en la indecible figura del ciego, en "Noche insular, jardines invisibles", lo concreto de la isla, de la noche, se enlaza con un paisaje de resonancias totalmente extrañas. No se tratará nunca de cualquier tipo de representación del paisaje pero tampoco de su rechazo en la afirmación de lo no natural. Paisaje y segunda naturaleza, conceptos fuertes en Lezama, operan en la construcción del discurso poético.

La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer aquí es una fieta innombrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.

La mar inmóvil y el aire sin sus aves,
dulce horror el nacimiento de la ciudad
apenas recordada.

Las uvas y el caracol de escritura sombría
contemplan desfilar prisioneros
en sus paseos de límites siniestros,
pintados efebos en su lejano ruido,
ángeles mustios tras sus flautas,
brevemente sonando sus cadenas.

Entrad desnudos en vuestros lechos marmóreos.
Vivid y recordad como los viajeros pintados,
ciudades giratorias, líquidos jardines verdinegros,
mar envolvente, violeta, luz apresada,
delicadeza suma, aire gracioso, ligero,
como los animales de sueño irremplazable,
¿o acaso como angélico jinete de la luz
prefieres habitar el canto desprendido
de la nube increada nadando en el espejo

la síntesis que propiciaba el fuego impulsado por un arremolidano pathos histórico, el nuevo cuerpo. Si es posible hablar de raza americana, será porque ya venía compleja, refinada y terrible, de la raza hispánica" (Obras Completas, ed. cit., p.626)

o del invisible rostro que mora entre el peine y el
lago?

("Noche insular, jardines invisibles")

Los elementos naturales y culturales se ligan en la imagen fija del mar "envolvente", "luz apresada" -por otra parte un típico uso lezamiano del participio- es decir, anclaje, espacio propio recortado en contra de una suerte de difuminación de los rasgos específicos que implicarían formas del epigonismo de una llamada tradición "universal". Se trata en cambio de sostener con el resto de manifestaciones culturales y por un proceso asimilativo y transformativo, una zona desde la que establecer una relación que podríamos pensar dialógica, pero también complementaria. En este sentido, lo teleológico de las postulaciones lezamianas - particularmente visible en el traslado del barroco de España a América¹⁶⁷ - se hace evidente al destacar las imágenes que en la historia, en los ámbitos diversos, ofrece la expresión artística.

La asimilación de lo propio en esta relación dialógica que se plantea implica operaciones transformativas que convierten a lo producido en algo nuevo y de igual relieve que aquello que se presente -lo de fuera- como paradigma o modelo. Algo propio que decir, desde un lugar, capaz de vincularse dia-lógicamente, es la propuesta que Lezama sostiene a través del procesamiento omnívoro de las tradiciones entre las cuales, pivotea siempre la propia, la cubana, también ella una construcción a partir de la simbolización de ciertos elementos.¹⁶⁸ En tal

¹⁶⁷ En "La curiosidad barroca", en *La expresión americana*.

¹⁶⁸ La genealogía de José Cemí en *Paradiso* resume los elementos valorados: Cemí, palabra de origen taíno, se reúnen en el futuro poeta la raíz criolla por parte del padre con la cubana, por parte de la madre, lo cual se expande en las abuelas. Según el verosímil novelístico, no es pertinente pensar en la incorporación de la herencia africana. Sin embargo, cabe destacar que la actitud hacia las formas culturales híbridas de este tipo no son privilegiadas ni por Lezama ni por otros origenistas. Cintio Vitier ha establecido la diferenciación conceptual entre "lo cubano" y "lo criollo", y si bien, la tendencia es a confluir, el privilegio está puesto en el primero. Por otro lado, en su *Lo cubano en la poesía*, Vitier destaca lo genuino de la poesía negrista de Nicolás Guillén, advirtiendo contra las mezclas, mestizajes, de algún modo forzados o no genuinos, no surgidos por necesidad de la forma, de otros intentos. Ver *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, 1957. Entre las décimas escritas por Lezama, varias de ellas en homenaje a colegas o amigos, dedica varias a Nicolás Guillén. Las que

sentido, pueden leerse estos versos de "Muerte de Narciso":

Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas entrerradas.

Si pensamos en la oposición isla/ continente cabría preguntarse por el status simbólico de la isla opuesto a la terra extensa que ofrecería el continente. Tierra firme versus tierra liminar puede darnos entonces un punto de fijeza en un territorio que soslaya lo hipotético para sostenerse con la fuerza de una realidad concreta. La *luz concretizadora de la imagen*, de que habla Bajtín en su postulación de la categoría de "cronotopo", se presenta entonces como una afinada caracterización de rasgos de la escritura lezamiana. Ese espacio es el asiento de una resistencia y una afirmación de su consistencia "entre las oscilantes corrientes", un centro receptivo e irradiador, doble movimiento que involucra el proceso asimilativo-transformativo-constructivo.

Traducido esto a la reflexión simbólica sobre el status de lo insular, se plantea la oposición entre los inestables sistemas (islas) frente a las rígidas constricciones de lo autorizado por la extensividad y la solidez de lo querepresentaría, lo continental. Constricción e inestabilidad aparecen entonces como dos rasgos inherentes a la conformación y concepción del discurso poético, que mostrarían su contraste en el de tierra firme/ isla. La elección de Lezama está explicitada en el Coloquio..., el modo de valorizar la isla nos remite a una entidad natural-simbólica: la Irlanda de Joyce.

componen el poema titulado "Poemilla" fue incluido con algunas variantes en *Fragmentos a su imán*, libro póstumo en el que las décimas ocupan un lugar importante. La valoración de este metro se verifica también en los demás origenistas y aparece como una zona de la amistad. (Vitier, Marruz, Eliseo Diego). Tal vez puedan inferirse las distancias en una estrofa como esta:

El espíritu sin libro/ y el libro con espíritu/ ¡con el *daimon* me libro,/ y los manes de Manítú!/ El romance sin peligro/ sigue la serventía./ Se pronuncia como el día/ el nublo de dos jinetes/ el cortado en jarretes/ y el trinfante mediodía" Guillén aparece asociado a la luz diurna, su Eros, como se refuerza con la rima, se vincula con los "santeros" y la "sabiduría del anís". Los elementos naturales de la isla están destacado: guayaba, palmeral, ausencia de invierno y "no tenemos descenso al infierno", frase especialmente significativa en un poeta que destaca la figura de Orfeo. En *Poesía Completa*, op. cit.

Por otra parte, la idea de tensión entre lo estable y lo inestable puede vincularse con el valor que otorga Lezama a la *tensión* como definitoria del barroco -tensión, plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica-¹⁶⁹. Si bien el espacio tiempo es el ámbito de las variaciones, la combinatoria no es infinita y la insistencia en la constitución de un centro como asiento de una resistencia significa el establecimiento de un núcleo definible como recepción/ irradiación.

Este proceso nos habla de la relación entre lo sucesivo -lo creado o pasado- y lo increado o futuro fundidos en la postulación de un presente total, posible en la *ocupación* que opera la poesía a partir de la mirada integradora del poeta, capaz de testimoniar su cualidad de custodio de una potencia creadora que junto con la memoria hiperbólica -y Memoria es *Mnemósyne* o madre de las nueve musas- convierte la extensión en "espacio gnóstico", trasmutación que se realiza por la escritura.

A la idea de teleología se suma la de cumplimiento, obviamente no en clave de predestinación, sino de camino y elección, como una vocación y una misión, se trata de la respuesta que ubica al sujeto entre la creación y la potencia de crear, entre un pasado y un futuro, en la infinita posibilidad, de la cual, la imagen es su expresión mayor. Tomando la idea de "sustancia de lo invisible" según San Pablo en donde reafirma la presencia actuante de Cristo resucitado, Lezama realiza una de esas combinaciones en donde, un mundo de lo invisible, que remitiría a correspondencias simbolistas, se hace el lugar de la mayor realidad capaz de irradiar sobre las cosas -Cristo sobre los hombres -la poesía sobre el poema invistiéndolo- pero que también irradia, en la zona de lo paradójal, el rumor, que produce, pese a su tendencia a escapar y distanciarse, a su carácter de acecho, "comunicación inefable".

Lo que podría denominarse *lo insular en la poesía* permite concebir cada poema como el producto condensado a partir de las emergencias de sistemas inestables y/o de las constricciones que los sistemas rígidos imponen. Las codificaciones barrocas, fuertemente sedimentadas en España, la construcción quevediana o gongorina, se trastocan ante una

¹⁶⁹ En "La curiosidad barroca", op. cit.

escritura que, teniendo en cuenta, otro costado de la tradición -en especial el *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa¹⁷⁰ - funda un espacio poético asentado en un territorio, que supone un punto de viraje: "Si *Espejo de paciencia* encuentra el contraste barroco de lo mitológico y lo indígena, *Muerte de Narciso*, se sitúa en la naturaleza mítica de abierta encarnación barroca"¹⁷¹

La tensión entre lo móvil y lo fijo domina el extenso poema. Versos largos de medida irregular, motivo del espejo, metamorfosis, proliferaciones, resignificación del mito, motivos lezamianos -donceles, durmientes- son algunos de los rasgos más visibles. El hallazgo de una voz poética se verifica en constantes estilísticas y los tramos rítmicos susceptibles de captarse en la disposición espacial y en la especial entonación que el propio Lezama da a su poema, como puede percibirse en la versión oral del propio poeta¹⁷².

La respiración del poema y la tendencia de Lezama a elevar la voz

¹⁷⁰ Como fundación de la literatura cubana, el poema es leído como el inicio de una serie que va procediendo por adquisiciones sucesivas de identidad según postula Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, op. cit.

¹⁷¹ En "La poesía de José Lezama Lima: el intento de una teleología insular", Vitier se ocupa además de destacar la diferencia entre "el gongorismo gitano de Lorca o los ejercicios retóricos de Alberti" en homenaje a Góngora. Para el grupo de los origenistas la presencia de Juan Ramón Jiménez en Cuba no sólo evidencia su importancia en el Coloquio con Lezama sino también en el inicio de la producción poética del grupo más cercano a Lezama: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego. Al respecto Lezama Lima ha señalado: "En él la influencia que perdura es la de la poesía, no de su poesía. Lo que movilizaba su presencia era la poesía, no su poesía. Lo que hacía de su amistad un momento único era que por encima y por debajo de su poesía fluían los secretos que van de Góngora a Bécquer, sus intuiciones de Darío, la gravedad de la sentencia española resistiendo la tensión inglesa o el ensalmo con Mallarmé. Muchos poetas al rescatar su poesía se ensarmientan en retórico, otros como Juan Ramón Jiménez, al abrirse a la poesía fluyen en la respiración universal del infinito relacionable. Tal vez su presencia nos evitó el peligro, con el que toda generación se enfrenta, de ir de la novedad vocinglera, pura abstraacción de tétano enfático, prescindiendo del círculo coral donde entonan a todas las generaciones de la gloria". Reportaje de Ciro Bianchi Ross, en *Rosa Cúbica* Nº 3-4. Barcelona. Invierno 1989-90. Por otra parte, la fidelidad a Juan Ramón Jiménez por parte de Lezama desatará la controversia con José Rodríguez Feo que tendría como consecuencia la finalización de la revista "Orígenes".

¹⁷² José Lezama Lima, *Muerte de Narciso* (Poemas). La grabación incluye además de "Muerte de Narciso", "Pensamientos a la Habana", "Oda a Julián del Casal" y "Sóhetos a la Virgen".

al final de los versos, además de la presencia de las formas de entonación del castellano cubano, promueven una agitación que, en la versión oral por la cercanía de la voz, expande la combustión interna que habita el poema¹⁷³. Cercanía y lejanía son términos propios del diccionario poético lezamiano y en su contrapunto podemos ubicar ciertas afirmaciones de Lezama en cuanto al lugar de la isla:

Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese solo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito... Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta... El planteamiento de una sensibilidad de tío insular no rehúye soluciones universalistas.... La sensibilidad principia humildemente planteando meros problemas existenciales y luego intenta llegar a las soluciones universales, regalándonos las razones de su legitimidad, con el anhelo de ofrecer un momento de su aislamiento, la delicia de un particularismo, única manera de afirmarse en una concepción universalista previa que rehusase las matizaciones históricas, dejándonos el esqueleto de una categoría, la banalidad de un arquetipo descarnado...¹⁷⁴

"Esqueleto de una categoría" y "arquetipo descarnado" señalan los rechazos que se manifiestan en la composición de los poemas, ni poesía intelectual, ni mito en el sentido de forma fija e invariable. La importancia concedida a la "encarnación" vinculada con el misterio religioso y trasuntada a la formulación poética asocia lo escriturario al nacimiento, la poesía al cuerpo, lo carnal a las formas de la simbolización.

¹⁷³ Si bien se trabaja especialmente desde la lectura y teniendo en cuenta la disposición espacial inclusive respecto de los problemas rítmicos, también se considera importante, por la expansión semiótica que sustenta, la atención a la voz, en un sentido que se vincula con "El grano de la voz" de Roland Barthes, como una manifestación de lo corporal en la palabra. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986. Del mismo modo, los aspectos semióticos en el sentido de Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique*, Paris, Tel Quel, 1974.

¹⁷⁴ "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", en *Obras Completas*, ed. cit.

Si la fundación del espacio poético de "Muerte de Narciso" *implica* lo insular poético en una mirada desde la lejanía, al mito, puede contrastarse la puesta en escena de los opuestos en "Pensamientos en La Habana":

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 asesinatos
 mientras los visitantes señalan la ardilla
 que con el rabo se ajusta las medias.
 Si un estilo anterior sacude el árbol,
 decido el sollozo de dos cabellos y exclama:
*my soul is not in an ashtray.*¹⁷⁵

.....

En contraste con otros poemas de Lezama, la figura del yo aparece marcada desde el inicio, sea por la presencia del pronombre o verbos en primera persona, que se expandirá en una primera del plural configurando un espacio del nosotros frente al "ellos". La misma fuerza opositiva aparece en el sistema de negaciones rotundas del poema: "no he de reconocer la inútil marcha de una máscara", que a veces, simulando el tramo de una "conversación" aunque no "de estilo calmo" se repite: "donde yo no pueda/ donde yo no pueda...."

Cualquier recuerdo que sea transportado,
 recibido como una galantina de los obesos embajadores de

¹⁷⁵ En la versión oral todos los versos en inglés y francés se traducen.

antaño,
 no nos hará vivir como la silla rota
 de la existencia solitaria que anota la marea
 y estornuda en otoño.
 Y el tamaño de una carcajada,
 rota por decir que sus recuerdos están recordados,
 y sus estilos los fragmentos de una serpiente que queremos soldar
 sin preocuparnos por la intensidad de sus ojos.
 Si alguien nos recuerda que nuestros estilos
 están ya recordados:
 que por nuestras narices no escogita un aire sutil,
 sino que el Eolo de las fuentes elaboradas
 por los que decidieron que el ser
 habitase en el hombre,
 sin que ninguno de nosotros
 dejase caer la saliva de una decisión bailable,
 aunque presumimos como los demás hombres
 que nuestras narices lanzan un aire sutil.
 Como sueñan humillarnos,
 repitiendo día y noche el ritmo de la tortuga
 que oculta el tiempo en su espaldar:
 ustedes no decidieron que el ser habitase en el hombre;
 vuestro Dios es la luna
 contemplando como una balastrada
 al ser entrando en el hombre.
 Como quieren humillarnos les decimos
the chiel of the tribe descended the staircase.

.....

En este territorio poemático, con dichos parámetros, hay una
 recurrencia de términos, si citamos el poema entero, pese a su extensión,
 es porque queremos destacar las metamorfosis de esas recurrencias que
 son núcleos significantes cuyos sentidos se amplían justamente en la
 variación traslaticia.

El "estilo", presentado en la primera estrofa en las variantes

adjetivas de calmo y anterior, se manifiesta en la segunda en la oposición entre "sus estilos" y "nuestros estilos", no en cuanto a sostener una división tajante, sino a la interpenetración de "nuestros estilos" mediante el recuerdo de los suyos, el recuerdo, también recurrente como forma de la tradición -sus recuerdos- y de la incorporación -ya recordados-, incorporación que enfatiza la metáfora metabólica al final de la tercera estrofa: "y aunque mastiquemos sus estilos" contrastada, con la cláusula principal que aparece en inglés: "we don't choose our shoes in a shop-window". Toda la estrofa es una suma de miradas sobre los otros que miran las miradas de ellos, la vitrina juega al mismo tiempo como muestrario de los modelos culturales y como exhibicionismo de productos -baúles, maniqués, puertos- marcando el no-saber o no-ver de los otros en la afirmación hegemónica frente a la cual se erige la elección: we don't choose... que se reafirma, en variación en la anteúltima estrofa en una oración diferente: si la primera era una concesiva -aunque-, la segunda muestra en la semejanza, un carácter distinto donde se separan en el campo del "nosotros", y figurados en perro y río (véase la insistencia fónica en la vibrante múltiple) las tendencias miméticas de la propia figura singularizada del poeta en una subordinación ligada a la primera cláusula por una conjunción adversativa. No hay concesión, ni subordinación en este caso, la actitud -de uno y otro lado- es simultánea, *pero* contrapuesta.

Ellos tienen unas vitrinas y usan unos zapatos.

En esas vitrinas alternan el maniquí con el quebrantahuesos
disecado,

y todo lo que ha pasado por la frente del hastío
del búfalo solitario.

Si no miramos la vitrina, charlan
de nuestra insuficiente desnudez que no vale una estatuilla de
Nápoles.

Si la atravesamos y no rompemos los cristales,
no subrayan con gracia que nuestro hastío puede quebrar el fuego
y nos hablan del modelo viviente y de la parábola del
quebrantahuesos.

Ellos que cargan con sus maniqués a todos los puertos
y que hunden en sus baúles un chirriar
de vultúridos disecados.

Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces húmedas del
helecho

-donde hay hombres frente a una mesa; a la derecha, la
jarra

y el pan acariciado-,

y que aunque mastiquemos su estilo,

we don't choose our shoes in a show-window.

El caballo relincha cuando hay un bulto
que se interpone como un buey de peluche,
que impide que el río le pegue en el costado
y se bese con las espuelas regaladas
por una sonrosada adúltera neoyorquina.

El caballo no lincha de noche:

los critales que exhala por su nariz,
una escarcha tibia, de papel;

la digestión de las espuelas

después de recorrer sus músculos encristalados
por un sudor de sartén.

El buy de peluche y el caballo

oyen el violín, pero el fruto no cae

reventado en su lomo frotado

con un almíbar que no es nunca el alquitrán.

El caballo resbala por el musgo

donde hay una mesa que exhibe las espuelas,

pero la oreja erizada de la bestia no descifra.

La calma con música traspies

y ebrios caballos de circo enrevesados,

donde la aguja muerde porque no hay un leopardo

y la crecida del acordeón

elabora una malla de tafetán gastado.

Aunque el hombre no salte, suenan
 bultos divididos en cada estación indivisible,
 porque el violín salta como un ojo.
 Las inmóviles jarras remueven un eco cartilaginoso:
 el vientre azul del pastor
 se muestra en una bandeja de ostiones.
 En ese eco del hueso y de la carne, brotan unos bufidos
 cubiertos por un disfraz de telaraña,
 para el deleite al que se le abre una boca,
 como la flauta de bambú elaborada
 por los garzones pedigüeños.
 Piden una cóncava oscuridad
 donde dormir, rajando insensibles
 el estilo del vientre de su madre.
 Pero mientras afilan un suspiro de telaraña
 dentro de una jarra de mano en mano,
el rasguño en la tiorba no descifra.

Indicaba unas molduras
 que mi carne prefiere a las almendras.
 Unas molduras ricas y agujereadas
 por la mano que las envuelve
 y le riega los insectos que la han de acompañar.
 Y esa espera, esperada en la madera
 por su absorción que no detiene al jinete,
 mientras no unas máscaras, los hachazos
 que no llegan a las molduras,
 que no esperan como un hacha o una máscara,
 sino como el hombre que espera en una casa de hojas.
 Pero al trazar las grietas de la moldura
 y al perejil y al canario haciendo gloria,
l'étranger nous demande le garçon maudit.

El mismo almizclero conocía la entrada,
 el hilo de tres secretos

se continuaba hasta llegar a la terraza
sin ver el incendio del palacio grotesco.
¿Una puerta se derrumba porque el ebrio
sin las botas puestas le abandona su sueño?
Un sudor fangoso caía de los fustes
y las columnas se deshacían en un suspiro
que rodaba sus piedras hasta el arroyo.
Las azoteas y las barcazas
rsguardaban el líquido calmo y el aire escogido;
las azoteas amigas de los trompos
y las barcazas que anclan en un monte truncado,
ruedan confundidas por una galantería disecada que sorprende
*a la hilandería y al reverso del ojo enmascarados tiritando
juntos.*

.....

El mismo procedimiento de traducción de los versos finales aparece en las estrofas 2-9 y 1-11. La inicial afirmación: "my soul is not in an ashtray" que culmina una sucesión de rumores (susurro, brinco tenue, sacudimiento del árbol, sollozo de dos cabellos) culmina en el final del poema en un tono alto fruto del intenso trabajo de asociaciones de elementos y movimiento interno que se desarrolla en toda la estrofa, en ella se manifiesta la potencia creadora en la reiterada mención de la reminiscencia y la presentificación de objetos naturales y artificiales que habían ido apareciendo a lo largo del poema: las molduras, el río (antes bobo ahora definido), el hielo de la primera estrofa ahora violín de hierro amortajado en la reminiscencia, los bosques, las maderas todo trastocado y una plena ocupación del nosotros en toda la estrofa soslayada la figura del ellos. El movimiento corporal se figura en la natación y en la respiración y también en el traspaso -atravesamiento como forma traslaticia acotada en las aves. Aire y agua aparecen como el medio propio de la actividad poética cifrada en el trabajo de la madera. La continuidad no sólo se da por la omnipresencia de los medios de contacto sino también por las formas en gerundio y presente en que se despliegan las acciones o se fijan en el instante mentando un estado de cosas, también un estado del estado:

estado ciudad / estado y bosque pequeño.

Pensar que unos ballesteros
 disparan a una urna cineraria
 y que de la urna saltan
 unos pálidos cantando,
 porque nuestros recuerdos están ya recordados
 y rumiamos con una dignidad muy atolondrada
 unas molduras salidas de la siesta picoteada del cazador.
 Para saber si la canción es nuestra o de la noche,
 quieren darnos un hacha elaborada en las fuentes de Eolo.
 Quieren que saltemos de esa urna
 y quieren también vernos desnudos.
 Quieren que esa muerte que nos han regalado
 sea la fuente de nuestro nacimiento,
 y que nuestro oscuro tejer y deshacerse
 esté recordado por el hilo de la pretendida.
 Sabemos que el canario y el perezil hacen gloria
y que la primera flauta se hizo de una rama robada.

Nos recorremos
 y ya detenidos señalamos la urna y a las palomas
 grabadas en el aire escogido.
 Nos recorremos
 y la nueva sorpresa nos da los amigos
 y el nacimiento de una dialéctica:
 mientras dos diedros giran mordisqueándose,
 el agua paseando por los canales de los huesos
 lleva nuestro cuerpo hacia el flujo calmoso
 de la tierra que no está navegada
 donde un alga despierta digiere incansablemente un pájaro
 dormido.
 Nos da los amigos que una luz redescubre
 y la plaza donde conversan sin ser despertados.
 De aquella urna maliciosamente donada,

saltaban parejas, contrastes y la fiebre
 injertada en los cuerpos de imán
 del paje loco sutilizando el suplicio lamido.
 Mi vergüenza, los cuernos de imán untados de luna fría,
 pero el desprecio paría una cifra
 y ya sin conciencia columpiaba una rama.
 Pero después de ofrecer sus respetos,
 cuando bicéfalos, mañosos, correctos
 golpean con martillos algosos el androide tenorino.
el jefe de la tribu descendió la escalinata.

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.
 Los pasos huían con las primeras preguntas del sueño.
 Pero el perro mordido por luz y por sombra,
 por rabo y cabeza;
 de luz tenebrosa que no logra grabarlo
 y de sombra apestosa; la luz no lo afina
 ni lo nutre la sombra; y así muere
 la luz y el fruto, la madera y la sombra,
 la mansión y el hijo, rompiendo el zumbido
 cuando los pasos se alejan y él toca en el pórtico.
 Pobre río bobo que no encuentra salida,
 ni las puertas y hojas hinchando su música.
 Escogió, doble contra sencillo, los terrones malditos,
pero yo no escojo mis zapatos en una vitrina.

.....

Descifrar, destrenzar y atar, aparecen marcados como operaciones

constitutivas del movimiento de asimilación y transformación poética: por una parte, se reitera en los versos finales de las estrofas cuarta y quinta aquello que *no descifra* y esto va asociado a incapacidad de aprehensión de lo que se presenta en su multiplicidad y proteica manifestación como confuso, de ahí, todo el juego con el caballo, el peluche, el violín, la jarra, la flauta; que son retomados en estrofas siguientes mostrando, en el despliegue que lleva a la consecución del poema, el descriframiento: el reverso de la hilandería y el ojo (estrofa 7) que concluyen en una desmitificación: "que la primera flauta se hizo de una rama robada".

Al perderse el controno en la hoja
 el gusano revisaba oliscón su vieja morada:
 al morder las aguas llegadas al río definido,
 el colibrí tocaba las viejas molduras.
 El violín de hielo amortajado en la reminiscencia.
 El pájaro mosca destrenza una música y ata una música.
 Nuestros bosques no obligan al hombre a perderse,
 el bosque es para nosotros una serafina de la reminiscencia.

Cada hombre desnudo que viene por el río,
 en la corriente o el huevo hailino,
 nada en el aire si suspende el aliento
 y extiende indefinidamente las piernas.
 La boca de la carne de nuestras maderas
 quema las gotas rizadas.
 El aire escogido es como un hacha
 para la carne de nuestras maderas,
 y el colibrí las traspasa.
 Mi espalda se irrita surcada por las orugas
 que mastican un mimbre trocado en pez centurión,
 pero yo continúo trabajando la madera,
 como una uña despierta,
 como una serafina que ata y destrenza en la reminiscencia.
 El bosque soplado
 desprende el colibrí del instante

y las viejas molduras.
 Nuestra madera es un buey de peluche;
 el estado ciudad es hoy el estado y un bosque pequeño.
 El huésped sopla el caballo y las lluvias también.
 El caballo pasa su belfo y su cola por la serafina del bosque;
 el hombre desnudo entona su propia miseria,
 el pájaro mosca lo mancha y traspasa.
*Mi alma no está en un cenicero.*¹⁷⁶

Las molduras que ingresan en la sexta estrofa inducen a una lectura en cuanto a principios selectivos, molduras convocando el arte barroco y enlazadas con la madera que se talla en la última estrofa, se repone la expectativa de la mirada otra: el extranjero que demanda un garzón maldito, una suerte de crítica a la perspectiva exotizante de lo americano. Las referencias a la absorción, salto, tejer y deshacerse como actos constitutivos de la palabra propia, con sus modos de temporalidad donde la espera, o lo inminente se suma al *recorrido* en una forma cuasi reflexiva: "Nos recorreremos..."

5. Una tradición por futuridad

Las coordenadas espacio temporales que involucran la historia literaria, inciden también en la construcción de la tradición literaria nacional. Lezama Lima dedicó uno de sus extensos ensayos y un poema de homenaje a una de las dos principales figuras del Modernismo hispanoamericano en Cuba. Acerca de José Martí hablaremos en el último capítulo, y adelantamos que la perspectiva es muy diferente. En su conjunto el Modernismo no aparece entre las poéticas valoradas por Lezama Lima, al respecto basta leer su artículo sobre Rubén Darío¹⁷⁷, el desdén es correlativo con el que manifiesta en cuanto a una poesía que ve agotarse en sus propios juegos verbales y procedimientos y rehuir de una pesantez y gravedad que para la concepción de Lezama del mundo en clave

¹⁷⁶ De *La fijeza*, 1949.

¹⁷⁷ En *Imagen y posibilidad*, op. cit..

poética no podía sino ser primordial.

Entre la oda y el ensayo dedicados a Casal la cuestión pasa por sostener juntamente los enlaces entre la poesía y la crítica, sus desacuerdos y sus convergencias. La tarea se torna más difícil si se le suma el dar cuenta de un posesivo: "nuestra crítica", "nuestra poesía", prolongando los ecos de las voces augurales de Martí o González Prada. Negado el carácter ancilar de cualquiera de ellas respecto de la otra, se las puede equiparar en su desafío y en su teleología.

Teniendo en cuenta la ecuación de Oscar Wilde según la cual el artista es a la naturaleza lo que el crítico a la obra de arte¹⁷⁸ podría pensarse que la diferenciación marcada por Wilde nos lleva a analizar las distintas concreciones orientadas según las pautas o exigencias de las respectivas textualidades considerando que la relación de uno y otro (crítico y artista) es respecto del texto, pero que difiere en cuanto a las operaciones que en el mismo ejercen.

La conformación del texto aparece como primordial en el caso del artista, y el examen de una textualidad determinada que a su vez remite a la constitución de otro texto, en el del crítico. ¿Qué podemos señalar respecto de un ensayo y una oda de Lezama que tendrían un mismo referente, rasgos estilísticos de cierto grado de semejanza y sobre todo que estarían constituidos -el poema en particular- según el ejercicio de la facultad crítica (crítico- creadora) que Wilde plantea en su ensayo.

Lezama exhorta a la crítica que "conviene" a un poeta, conviene -viene- en tanto el poeta la convoca y en tanto la cercanía de ambos quehaceres -poético y crítico- plantea un espacio no indiferenciado, pero sí de confluencia.

La lectura contrapunteada entre el ensayo y la oda no explica al uno por la otra y viceversa, manifiesta en cambio una relación suplementaria, pero también la posibilidad de establecer contactos según una lógica extensional.

El poema es también un texto crítico y el ensayo, un texto poético a

¹⁷⁸ Oscar Wilde, "The artista as a critic", en *Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow, Collins, 1966.

partir de su misma escritura y de la razón poética que lo sostiene. Una razón poética que se vuelca sobre la imagen en el poema y que la contempla a distancia en la explicación del ensayo, sin que deje de estar presente.

La crítica debe encontrar lo particular, "el accidente" y "salvarlo" al presentarlo en su singularidad. Casal es el punto focal en donde el ojo se fija después de certificar las actitudes críticas que se afanan en lo local o en las abstractas generalizaciones. La nota diferencial se logra focalizando la figura en un panorama. Dicha figura recorre los ambientes, se mueve.

De Casal pueden hablar los tocadores, el teatro o las estampas. Es necesario prestar atención al libro de cuentas del padre, donde Casal pegó un recorte de Rimbaud junto a otro de un diario local, o de recordar lo que la familia Borrero marca indeleblemente en él. Así también el hogar "en cuyas ruinas se quedó para siempre el ancla de su infantil chaqueta marinera." Sin olvidar que una madre muerta tempranamente o la ruina de un ingenio azucarero no son causa suficiente de un poeta. En la construcción de esta crítica se trata de un aprovechamiento de los elementos de que se dispone sin hacer de ellos determinantes irreductibles.

La lógica que plantea una crítica de razonamiento reminiscente insiste en la idea de que la vida de Casal habría influido en Baudelaire. La vida de Casal, incorporadas su tos y risa, se trastoca para definir su aporte poético: un despliegue sensorial, un máximo punto de llegada que estaría en un plano menor si se lo compara con Baudelaire. El reconocimiento de los límites es otra de las premisas con que trabaja esta crítica, no interesada en magnificar, como tampoco en minimizar la concreta presencia de un texto y su real importancia.

Si Casal se refirió a Huymans y a una serie de personajes para diseñar su vida de artista vale destacar lo productivo de esos contactos así como ser conciente de las diferencias que delatan un mentido esplendor en la pobreza del cubano. La anécdota puede revelar algo como miniatura, con la insistencia de un verso recordado.

Figuran también otros nombres: Adonis, Sileno, Proserpina y Adonai, en relación con el destino del poeta. Se constituye un espacio

poético e interpretativo donde Adonis, referido a su mito, reaparece como anémona, o Eros, abiertos los inmensos quitasoles da lugar a Kakemono, la japonesa cubana. Vinculaciones soterradas por las que Lezama teje la figura de Casal entre los datos biográficos -pertinencia del esteticismo- con los poemas.

La poesía de Casal se particulariza en la intensificación del sexo y la isla. Los himnos a la belleza de Baudelaire y Casal, confrontados, señalan los rumbos que Lezama precisa al distinguir -proyectando lo particular a grandes *summas*- esteticismo y dandysmo. Tal distinción, que no se hace ni para violentar ni para excluir, marca, a partir de los matices, las profundas divisiones: mientras la isla de Casal -lo que conlleva para Lezama este término- traspone el impuro amor de las ciudades y cristaliza en los tonos verde y rosa de la Venus Anadyomena, queda para Baudelaire, el espejo del mar.

Casal y Baudelaire se contrastan y se proyectan en síntesis mayores, en el tiempo y el espacio. Lezama puede ver la estancia de Casal en el Colegio Jesuítas de Belén como determinante de su particular uso del sustantivo y el adjetivo, así también del constante horror a las postrimerías. Baudelaire, en cambio, sería un jansenista. Las tradiciones condensadas en sus figuras los definen: Casal colecciona en su práctica esteticista, objetos muertos. Baudelaire va en busca de lo absoluto y la ironía solar del dandysmo. Pero las muertes lo equiparan: el Sagrado Nombre invocado por Baudelaire y el brillo de los ojos de Casal.

De tal modo lo americano dejó de ser color local para adquirir existencia en lo poético. Con sus límites: el futuro promisorio que Verlaine deseó para Casal cuando leyó sus versos, no llegó nunca. No trascendió la búsqueda por los sentidos.

En otro vasto movimiento Lezama situa a Baudelaire junto a Góngora y lo diferencia de Casal. Su aproximación al poeta barroco estaba mediada por los ejercicios practicados en la escuela de los jesuítas. Por eso Casal esquiva la poesía de la corte de Felipe IV, lo que no impide que eche mano, selectivamente, según sus posibilidades, de "los cansancios y síntesis anteriores".

La potencia de razonamiento reminiscente, denominación y método crítico que propone Lezama, ha proyectado a Casal mucho más lejos del

ámbito estrecho de su medio, a la par que lo ha intensificado al remarcar sus rasgos. Otra propuesta para la crítica. Casal queda instalado en una tradición literaria que lo vincula a Baudelaire y Poe, a polémicas seculares como jesuítas versus jansenistas. El dandysmo y el esteticismo se definen retrospectiva y prospectivamente involucrando al surrealismo. La crítica de Lezama se propone así reconstruir nuestro siglo XIX para que no se constituya en pasto de "profesores o pacientes archiveros", es decir, que no pierda su fuerza actuante, su diálogo inacabado con la historia anterior y posterior. Y para señalar, entonces, lo propio, singular, de un autor, la rebeldía anegada en el hastío de Julián del Casal. Como esteticista que fue, la vida poética que en sus estrecheces construyó es condición y legitimación de su poesía.

6. Las cuatro dimensiones

Hemos observado en los poemas una movilidad que se manifiesta en circularidades, derivaciones y expansiones.

Al considerar los aspectos espacio-temporales relacionados con la poesía, resulta interesante señalar posibles vinculaciones la *figura* (en sentido de gráfico) que se utiliza para esquematizar la cuatridimensionalidad mediante el ejemplo de la piedra arrojada al agua que describe, en la superficie, círculos concéntricos que van alejándose el punto central según pasa el tiempo. Esa misma relación espacio-temporal se puede representar en planos paralelos que van siendo atravesados por una recta.

Teniendo en cuenta este último diseño, podemos leer "Rapsodia para un mulo" como la manifestación de la relación cuatridimensional en la estructuración del poema, en sus componentes e inclusive como tematización. Sin embargo la recta que atraviesa los planos se trastoca en el poema en un cuerpo, un cuerpo del que se señala con énfasis su peso y tamaño. Los planos imaginarios serán trazados en el abismo por el que el mulo va cayendo.

La caída y el traspaso de los planos son el diseño básico del poema

Rapsodia para el mulo
De *La Fijeza* (1949)

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.

Lento es el mulo. Su misión no siente.
Su destino frente a la piedra, piedra que sangra
creando la abierta risa en las granadas.
Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,
pequeñísimo fango de alas ciegas.
La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos
tienen la fuerza de un tendón oculto,
y así los inmutables ojos recorriendo
lo oscuro progresivo y fugitivo.
El espacio de agua comprendido
entre tus ojos y el abierto túnel,
fija su centro que le faja
como la carga de plomo necesaria
que viene a caer como el sonido
del mulo cayendo en el abismo.

El inicio del poema confirma el movimiento de la caída con un matiz irónico: "seguro paso en el abismo". Al mismo tiempo, la segunda estrofa, que comienza la serie de las extensas, marca un *tempo* de la caída. El atravesamiento de los planos temporales espaciales tiene un sentido -vectorial- "centro que le faja" y se realiza según la conjunción de fuerzas y ondas actuando en simultaneidad: "carga de plomo necesaria/ que viene a caer como el sonido/ del mulo cayendo en el abismo". Esta relación marca una velocidad (una de cuyas mediciones es la de metro sobre segundo: m/s).

La caída se presenta como una serie de sucesivas instantáneas menos que como una continuidad, por eso la posibilidad de observar cada plano imaginariamente trazado en el abismo. De modo que, planteada la situación y el destino -condensado en la metáfora "fajado por Dios"- hay un *impromptu* que es la *entrada* del mulo:

Las salvadas alas en el mulo inexistentes,
 más apuntala su cuerpo en el abismo
 la faja que le impide la dispersión
 de la carga de plomo que en la entraña
 del mulo pesa cayendo en la tierra húmeda
 de piedras pisadas con un nombre.
 Seguro, fajado por Dios,
 entra el poderoso mulo en el abismo.

La paradójica inmovilidad del mulo se contrasta con el movimiento de las aves carroñeras que aumenta en torno del abismo, mencionadas éstas sinecdóquicamente por las "coronas" -el plumón del cuello de los buitres-. Por un procedimiento de intensificación, la inmovilidad del mulo mienta también su constitutiva esterilidad, a lo que sucede la pregunta por los alcances de ésta. El amor posible del mulo parece circunscripto a "los cuatro signos" que podemos leer como las cuatro dimensiones del abismo y halla su limitación en lo acuoso -de sus ojos y de un agua "de los orígenes" que implica la esterilidad ya que se contrapone al agua "de la redención y los perfumes".

Las sucesivas coronas del desfiladero
 -van creciendo corona tras corona-
 y allí en lo alto la carroña
 de las ancianas aves que en el cuello
 muestran corona tras corona.
 Seguir con su paso en el abismo.
 El no puede, no crea ni persigue,
 ni brincan sus ojos
 ni sus ojos buscan el secuestrado asilo
 al borde preñado de la tierra.
 No crea, eso es tal vez decir:
 ¿No siente, no ama ni pregunta?
 El amor traído a la traición de alas sonrosadas,
 infantil en su oscura caracola.

Su amor a los cuatro signos
 del desfiladero, a las sucesivas coronas
 en que asciende vidrioso, cegato,
 como un oscuro cuerpo hinchado
 por el agua de los orígenes,
 no la de la redención y los perfumes.
 Paso es el paso del mulo en el abismo.

El remate de la estrofa anterior sugiere una definición de lo que pasa, transita en la oscuridad, reiterada en la estrofa, oscuridad y esterilidad que a partir de la estrofa siguiente encuentran una peculiar fuerza generatriz: la fecundidad de la caída que hace que el agua deje de ser inerte al aparecer en forma de lágrimas:

Su don ya no es estéril: su creación
 la segura marcha en el abismo.
 Amigo del desfiladero, la profunda
 hinchazón del plomo dilata sus carillos.
 Sus ojos soportan cajas de agua
 y el jugo de sus ojos
 -sus sucias lágrimas-
 son en la redención ofrenda altiva.
 Entontado el ojo del mulo en el abismo
 y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.

Cajas, peldaños de agua señalan un crescendo de esa fuerza destinada a sucumbir a las cuatro dimensiones cuyo misterio se reafirma pro medio de "lo oscuro". Una nueva modificación, en el instante de morir el mulo, es la suerte de personificación del abismo, hasta ahora mudo, que va hacia el mulo, en cuyo ojo se refleja, en una serie de deslizamientos: "abismo cegato", "sentado abismo". La imagen posibilita la aparición de otro sonido, ya no el de la caída, sino el de las preguntas del mulo, lo que quiebra el interrogante planteado anteriormente: "¿No siente, no ama, ni pregunta?"

Peldaños de agua soportan sus ojos,
 pero ya frente al mar
 la ola retrocede como el cuerpo volteado
 en el instante de la muerte súbita.
 Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón
 que le lleva a caer hinchado en el abismo.
 Sentado en el ojo del mulo,
 vidrioso, cegato, el abismo
 lentamente repasa su invisible.
 En el sentado abismo,
 paso a paso, sólo se oyen,
 las preguntas que el mulo
 va dejando caer sobre la piedra al fuego.

La materialidad del espacio en que se trazan los planos de la caída en la flecha definida por el cuerpo del mulo se hace manifiesta en el señalamiento de la piedra sangrante, de la piedra al fuego, de la calcinada piedra, que inducen a pensar en los roces con el cuerpo hinchado cobrando así el esquema una materialidad dada por la concretez de los elementos. En la continuidad de la caída, el movimiento parece hacerse más vertiginoso por la mezcla de elementos abstractos y concretos: signos y piel, clavos y aguas nocturnas. La cuatridimensionalidad habita en los ojos del mulo, cuya esterilidad se reafirma una vez más "húmeda yesca". Los contrastes entre lo apagado y la fricción e ignición coronan la caída.

Son ya los cuatro signos
 con que se asienta su fajado cuerpo
 sobre el serpentín de calcinadas piedras.
 Cuando se adentra más en el abismo
 la piel le tiembla cual si fuesen claves
 las rápidas preguntas que rebotan.
 En el abismo sólo el paso del mulo.
 Sus cuatro ojos de húmeda yesca
 sobre la piedra envuelven rápidas miradas.
 Los cuatro pies, los cuatro signos

maniatados revierten en las piedras.
 El remolino de chispas sólo impide
 seguir la misma aventura en la costumbre.
 Ya se acostumbra, colcha del mulo,
 a estar clavado en lo oscuro sucesivo;
 a caer sobre la tierra hinchado
 de aguas nocturnas y pacientes lunas.
 En los ojos del mulo, cajas de agua.
 Aprieta Dios la faja del mulo
 y lo hincha de plomo como premio.
 Cuando el gamo bailarín pellizca el fuego
 en el desfiladero prosigue el mulo
 avanzando como las aguas impulsadas
 por los ojos de los maniatados.
 Paso es el paso del mulo en el abismo.

El mulo será en la estrofa siguiente no sólo objeto de una apelación directa al mulo (en forma de predicativos) sino también motivo de una reflexión: la esterilidad y el escepticismo ("oscura cabeza negadora"). La séptima estrofa presenta un alto grado de crispación por los interrogantes que suscita, por la vehemencia de las imprecaciones al mulo, casi con tono acusatorio, por el ámbito que, dejando momentáneamente el oscuro del abismo, remite explícitamente al horror de la imposibilidad creadora.

El sudor manando sobre el casco
 ablanda la piedra entresacada
 del fuego no en las vasijas educado,
 sino al centro del tragaluz, oscuro miente.
 Su paso en la piedra nueva carne
 formada de un despertar brillante
 en la cerrada sierra que oscurece.
 Ya despertado, mágica sogá
 cierra el desfiladero comenzado
 por hundir sus rodillas vaporosas.
 Ese seguro paso del mulo en el abismo

suele confundirse con los pintados guantes de lo
estéril.

Suele confundirse con los comienzos
de la oscura cabeza negadora.

Por ti suele confundirse, descastado vidrioso.

Por ti, cadera con lazos charolados
que parece decirnos yo no soy y yo no soy,
pero que penetra también en las casonas
donde la araña hogareña ya no alumbra
y la portátil lámpara traslada
de un horror a otro horror.

Por ti suele confundirse, tú, vidrio descastado,
que paso es el paso del mulo en el abismo.

El verso reiterado equivale a la constatación de algo que se presenta como irreductible y que presenta el temor de la imposibilidad de una salida. En contraste con la anterior, la estrofa siguiente adquiere cierto carácter de profesión de fe. No sólo por la mención a Dios -el hacedor del destino del mulo, el que impulsó su caída- sino también por el trastocamiento de las cuatro dimensiones -los cuatro signos- en la cruz, lo que es posible por la presencia del cuerpo del mulo capaz de concretizar los planos imaginarios en una síntesis que implica un signo pleno.

La faja de Dios sigue sirviendo.

Así cuando solo no es chispas la caída,
sino una piedra que volteando
arroja el sentido como pelado fuego
que en la piedra deja sus mordidas intocables.

Así contraída la faja, Dios lo quiere,
la entraña no revierte sobre el cuerpo,
aprieta el gesto posterior a toda muerte.

Cuerpo pesado, tu plumada entraña,
inencontrada ha sido en el abismo,
ya que cayendo, terrible vertical
trenzada de luminosos puntos ciegos,

aspa volteando incesante oscuro,
has puesto cruz en los dos abismos.

En las dos estrofas finales se efectúa una recolección de elementos en una síntesis que muestra el sentido de la caída del mulo, una forma de fecundación que sucede a través de la fertilización al árbol y del llenado del vacío del abismo. Una imagen como fijeza remata el poema. El mulo ha fecundado la tierra y "encaja" en todo abismo siendo ya "mulo árboles".

Tu final no siempre es la vertical de dos abismos.
Los ojos del mulo parecen entregar
a la entraña del abismo, húmedo árbol.
Arbol que no se extiende en acanalados verdes
sino cerrado como la única voz de los comienzos.
Entontado, Dios lo quiere,
el mulo sigue transportando en sus ojos
árboles visibles y en sus músculos
los árboles que la música han rehúsado.
Arbol de sombra y árbol de figura
han llegado también a la última corona desfilada.
La sogá hinchada transporta la marea
y en el cuello del mulo nadan voces
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo.

Paso es el paso, cajas de aguas, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo.

III. *Llamado del deseoso*

Capítulo 2. El sujeto metafórico

Contenidos: Sujeto, biografía, texto. Poéticas y sujetos
Estilo, retórica. El cuerpo. Figura de poeta.

*El desliz que comprende su figura
en nuevo centro y en esfera nueva.*

*Doble desliz, sediento,
mueve en las paredes sus números
de recuerdo eficaz y bienvenido.*

*De nuevo borro aquellas letras
del convite con que amanecía
a nuevas nubes y a dulcificada
rueda de tortura.*

.....
J. L. L., "Doble desliz, sediento" (de *Enemigo rumor*)

1. *Sujeto, biografía, texto*

Las formas de aceptación o rechazo del sujeto cartesiano, propietario del logos y reproductor de un discurso unívoco supone una cuestión no sólo atitente a las discusiones en disciplinas como la filosofía o el psicoanálisis¹⁷⁹, sino, que también -y destacando así la relación indisoluble que mantiene con estos saberes- ingresa en el campo de lo literario en diversos planos, por ejemplo, en lo concerniente a la distinción entre sujeto de la enunciación y del enunciado y relaciones entre ambos; sujetos en el esquema actancial gremasiano, y específicamente en el campo de la lírica en modos diversos que involucran

¹⁷⁹ Tenemos en cuenta formulaciones que van desde la concepción del sujeto cartesiano, el sujeto trascendental, la concepción de sujeto para el psicoanálisis freudiano y lacaniano, esta breve enumeración señala la complejidad creciente de tal categoría teórica.

ya sea la noción de sujeto poético o sujeto lírico, la de un yo expresivo vinculable con el yo trascendental, o la forma crítica que asume respecto de la concepción del yo trascendental de la filosofía husserliana, Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique*¹⁸⁰ donde luego de un exhaustivo análisis de los postulados de Husserl respecto del sujeto, Kristeva propone la "cuestión" del sujeto -relación con el problema de la identidad- y establece una oposición entre lo simbólico y lo semiótico postulando la idea de una *kora* semiótica, vinculación con los estratos preverbales en una relación entre poética fonología y bases pulsionales del sujeto cuya manifestación privilegiada aparece en el lenguaje poético que analiza en Lautréamont y Mallarmé.

Nos interesa destacar la lectura de Kristeva sobre todo en aquello que tiene relación con las formas de la respiración y el ritmo en la poesía. No consideramos en forma opositiva los aspectos semióticos y simbólicos, sino que tratamos de ver su relación concurrente en el poema.

La noción de autor, subyace de algún modo a estas indagaciones sobre el tema, en tanto, además de trabajar con la idea de un sujeto no autónomo y autoconciente, sino escindido, se trata de ver en el texto la inscripción, la marca de la subjetividad en una poética alejada de las formas de la expresión, de la concepción de sujeto lírico deudor de las modalidades románticas, y que se presenta en un doble movimiento de presencia/ausencia, en emergencias fugaces, ocultamientos y con menos frecuencia en la mostración directa y sostenida de una primera persona en el plano del enunciado poético.

Lo que podríamos denominar la *marca autoral* nos remite a la inscripción biográfica en el discurso, la cual es especialmente visible en *Paradiso*, pero que también, se muestra en los poemas, en su particularidad forma de aparición y en su relación con una concepción del poeta explícita en las teorizaciones lezamianas e implícita en poemas como el que aparece en el epígrafe de este capítulo y también -y vinculado con ello- con un tipo de figura de poeta que supone la ubicación propia

¹⁸⁰ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique: l'avant garde à la fin du XIX siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Tel Quel, 1974.

de Lezama Lima en un contexto literario de modo que no se circunscriba a su propia definición de "poeta" en sentido genérico como "custodio de un potens", con una misión que debe cumplir y que se relaciona con presentificar en el poema a la poesía. Es decir, su lugar específico en la literatura nacional, continental y contemporánea.¹⁸¹

De modo que tenemos en cuenta además de lo especificado a partir de la definición del sujeto en relación con los significantes, en el nivel de la producción textual -ensayística, novelística y específicamente poética-, las manifestaciones de lo que en un sentido amplio llamamos sujeto y concebimos como figura construida por su propia actividad en el diálogo con la cultura ("la biblioteca de Lezama"), donde no es de menor importancia la figura del *otro* en la constitución del *mismo*.

El "otro" tiene distintas modalidades de emergencia que implican también concepciones diferentes respecto de las cuales se lo define como tal: un otro que puede aparecer como interlocutor en una relación dialógica, como presencia interrogativa a la que se da una respuesta cuyos alcances pueden ser muy amplios, pienso por ejemplo en la idea de Lezama de la contraconquista, o también un otro del que se toma distancia -la vanguardia-, un otro como referencia/diferencia (Paul Valéry) o una otredad desconocida que se intenta penetrar mediante la poesía, o bien, extremando el arco de posibilidades, lo otro como *ausencia* que remonta al origen del lenguaje, a lo que -figurado en la ausencia esencial del Padre (como ley)- da sentido a la actividad de la escritura.

La consideración de formas de la autobiografía - con la incidencia que en ellas tiene el sujeto que organiza/ figura ese tipo de discurso- funciona como una suerte de apoyatura en base a la cual recortar la delimitación de una idea de sujeto poético -en sentido amplio del término- para estudiar lo que de particular proponía y "actuaba" en sus poemas José

¹⁸¹ Armando Alvarez Bravo en "Orbita de Lezama Lima", *Valoración múltiple*, La Habana, Letras Cubanas, 1970 traza un panorama de la obra y principales concepciones de Lezama. El ensayo de Cintio Vitier, "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular" (*Valoración Múltiple*) y su "Introducción" a las *Obras Completas*, (Madrid, Aguilar, 1995) permiten una profundización y ampliación del tema a partir de la lectura y experiencias compartidas de uno de los poetas brigenistas más próximos a Lezama Lima.

Lezama Lima a partir de su idea del "sujeto metafórico". Como "contracifra", el sujeto poético lezamiano aparece en el extraño párrafo de *Paradiso* en la famosa escena del mandato materno (Cap. IX):

La *muerte* de tu padre pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mi vida, pero yo sabía que no me enfermaría, porque siempre conocí que un hecho de esa *totalidad* engendraría un *oscuro* que tendría que ser aclarado en la *transfiguración* que exhala la *costumbre de intentar lo más difícil*. La *muerte* de tu padre fue un hecho *profundo*, sé que mis hijos y yo le daremos *profundidad* mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de *nosotros* daríamos *testimonio* al *transfigurarnos* para llenar esa *ausencia*. También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el *hecho potencial* de la vida de mis hijos. A mí este hecho, como te decía, de la *muerte* de tu padre, me dejó sin *respuesta*, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu *testimonio*, de tu *dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta*. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que *tú las has invencionado*, pero cuando tú des la respuesta por el *testimonio*, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto.

Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó los Evangelios, y que nunca oirá otras que lo pongan tan decisivamente en marcha. (p. 231, Edición Crítica) (Subrayados míos).¹⁸²

Ya señalado por Cintio Vitier en una nota en la Edición Crítica, el

¹⁸² En *El primitivo implorante*, op. cit., p. 79, Arnaldo Cruz Malavé al comentar el mismo pasaje de la novela, se centra en la problemática del Padre, el mandato paterno, la ausencia del padre, el legado y hace referencia a la tradición del Bildungroman. A diferencia de su trabajo, centrado por otra parte en *Paradiso*, mi observación va en el sentido de señalar las oscilaciones entre las instancias subjetivas que se juegan en el texto y referir esto luego a la poesía.

"autor" aparece plenamente en este párrafo, en una forma de ruptura de las convenciones narrativas de la novela -el narrador en tercera persona que a veces oscila a primera- pero que aquí en cambio deja ver claramente y tematiza no sólo la instancia autoral, sino que también evidencia la construcción del biografema -siguiendo la terminología de Roland Barthes- en la novela, estableciendo un nexo marcado -no sólo alusivo sino explícito- entre Cemí / Lezama, a la vez que una forma de desdoblamiento/condensación entre narrador/ autor/ personaje. La reiteración de ciertas palabras no hace sino enfatizar su carácter de piezas constitutivas de la poética lezamiana: la *transfiguración*, no sólo nos permite pensar en las formas de deslizamiento figurático sino también, y claramente apoyado por el declarado catolicismo de Lezama, y por la mención de los evangelios -no la Biblia en su conjunto- como lectura privilegiada, en la corporeidad del Cristo resucitado, transfigurado en luz y sustancia celestial e intocable (*Noli me tangere*), ser para la resurrección entonces la culminación del destino humano, resurrección cuya máxima cercanía es la imagen poética revestida de características similares.

El "potencial" -la posibilidad del custodio de un *potens* que se actualiza en el poema, o sea el poeta- se hace acto en la escritura que es testimonio¹⁸³, en la lógica de solicitaciones -menos que demandas- pidiendo una forma de "respuesta", equiparada aquí a testimonio, que en este contexto se asocia claramente a la idea de quien anuncia, del heraldo, vinculándose con el carácter kerigmático que le atribuye Paul Ricoeur en *Texto, testimonio y narración*¹⁸⁴.

Pero estamos hablando de la novela y de la contracifra, es decir, de lo que aparece desplegado y explícitado hasta el extremo de inquietar la trama novelística y las formas de la narrativa. Mientras en lo cifrado, la poesía, este juego puede darse, por una parte, de modo más libre, en los movimientos del texto poético, pero al mismo tiempo, en un juego que,

¹⁸³ "He ahí uno de los más áureos alzamientos del agónico cristiano sobre el sabio griego, pues para aquél la poesía es como el testimonio del encuentro de la gravitación terrenal con la más transparente levitación infusa y arcangélica". José Lezama Lima, "Plenitud relacionable", 4 de junio, 1955, en *Tratados en La Habana*, ed. cit., p. 477.

¹⁸⁴ Paul Ricoeur, *Texto, testimonio y narración*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.

teniendo en cuenta los recorridos lezamianos por la tradición literaria, con especial atención a las poéticas no sólo barrocas sino también simbolistas y vanguardistas, podemos relacionar con el cuestionamiento a la idea de sujeto poético pensando en el campo general de las máscaras del yo.¹⁸⁵ Un yo que puede aparecer como "personaje" del poema, como *testigo* (en un registro fenomenológico) en el sentido de ser el sujeto de la mirada -y las combinatorias- de lo que muestra y también como neta primera persona asociable al yo lírico o bien al yo lírico reflexivo que acerca lo cifrado a la cifra en aquellos poemas cuyo tema, en una modalidad de pequeñas *ars poéticas*, se asemeja a teorizaciones con mayor o menor carácter de abstractización, notoria por ejemplo en el nivel léxico o en el contrapunto entre un desarrollo imaginístico y una especie de proposición, o bien en una suerte de hipotetización donde los términos entablan una relación paralógica:

Si al caminar el hijo vuelve como una piedra al arco en flor.
 Si se camina, alguien se cuelga: yo soy su hijo.
 Está usted olvidado y una llovizna va acompañando
 el pisapapeles caído a tiempo en una espalda desgobernada.
 Si se pasea por los olores que unen al puerto y al matadero,
 una risota que va saliendo de alguna gorra como un cangrejo
 cuelga del hombro del caminante del extramuro: yo soy su hijo.
 No nos importa, lo reconoce; reconocer va caminando y el
 conocer en la tortuga mata callando.

(de "Encuentro con el falso", en *Aventuras sigilosas*)

¹⁸⁵ Desde el alejamiento de una relación estrecha entre el "yo empírico" y el "yo confesional" romántico, los poetas intentan diversas estrategias en beneficio de una libertad creadora cuyos efectos inciden en los cambios operados en formas textuales, como en el caso de Hugo von Hofmannsthal hacia el monólogo dramático o *persona* o los poemas de Ezra Pound de *Personae*. Un trabajo comparativo y panorámico de la cuestión puede leerse en Michael Hamburguer, *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to de 1960*, London and New York, Methuen, 1969.

2. Poéticas y sujetos

Barroco

En el juego de tensiones que en esta poética alcanza singular importancia, el movimiento entre presencia subjetiva y formas de la impersonalidad es relevante y puede vincularse con las modalizaciones del barroco que aparecen en la poesía de Lezama Lima. Al considerar el barroco histórico en contraposición con el romanticismo, sostuvimos una suerte de objetividad presente en el primero, en la construcción de sus imágenes lógicas donde no prevalece el sentimiento en tanto efusividad del yo. En todo caso la razón apasionada del barroco se mostrará menos en lo confesional que en su figurática y sus fuertes tensiones estructurantes de las obras artísticas. Por otro lado, ese "objetivismo" del barroco, opuesto a una subjetividad emocional estaría de algún modo vinculado por contraste, aunque en formas desviadas y diluidas, a la poética neobarroca donde un sujeto en *fading* parece destacarse en la preferencia por las formas metonímicas y derivantes de esa poética:

¿Cómo aparece el sujeto en un poema barroco y cómo en uno neobarroco? Podemos establecer una relación comparativa a partir de los siguientes textos:

Un soneto de Góngora (1584)¹⁸⁶

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su garganta:

y aun creo que el espíritu levanta
-y como en información de su derecho-
a escribir del cuñado el atroz hecho
en las hojas de aquella verde planta.

¹⁸⁶ Luis de Góngora, *Soledades y sonetos*, Buenos Aires, CEDAL, 1980.

Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
 pues ni quejarse ni mudar estanza
 por pico ni por pluma se le veda,

y llore sólo aquel que su Medusa
 en piedras convirtió, porque no pueda
 ni publicar su mal ni hacer mudanza.

El "sospecho" del segundo verso y el "creo" del quinto son las formas verbales que indican la presencia de una primera persona poética, la cual, testigo del canto y el lamento del ruiseñor vela/devela el mito: Filomena convertida por Teseo en ruiseñor. El deseo que formula en los dos tercetos se halla objetivado y referido como una conclusión respecto del drama planteado en los dos cuartetos. Además la noticia del "atroz hecho" se centra en el ave (su derecho de informar). Los verbos en primera persona no se vinculan al campo semántico de los sentimientos: "sospechar" y "creer" remiten a formas de conocimiento, conjetura, constatación, hipotetización. Tienen como corolario las conclusiones de los dos tercetos.

En XII "Cuerpo divino" de Severo Sarduy¹⁸⁷ leemos:

El peso de tu cuerpo
 sobre mi cuerpo
 piel sutura cifrada
 saliva Verde
 sobre la espalda
 vértebra entre vértebra
 piernas anudadas

¹⁸⁷ En *Big Bang*, Barcelona, Tusquets, 1974. Es importante destacar la relación entre este poemario y las teorizaciones acerca del neobarroco que Sarduy formulara sucesivamente en *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969), *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, *La simulación*, Caracas, Monte Avila, 1982, *Nueva inestabilidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, reunidos todos en *Ensayos Generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

untados de laca fosforescente
 los huesos
 iluminan la habitación de muros negros
 volúmenes articulándose
 s'emboitant
 entrando
 en silencio
 aceitados
 lentamente
 unos en otros
 unos en otros
 resplandor
 que desciende
 por el muro
 a lo largo del muro
 astros muertos cayendo
 hasta el mármol
 de la sábana.

Primera observación: lo corporal inicia el poema como una forma de organización que aparece luego diluyéndose en elementos varios. "Mi cuerpo" se funde con un "tu cuerpo" y a partir de allí el registro es el de una serie de imágenes donde la unidad se deshace en fragmentos -formas, volúmenes y sensaciones autónomos en una suerte de onda expansiva que se constituye por el recorrido de la luz la cual une "muros negros" a "mármol de la sábana", en una relación de semejanza/ diferencia: muro negro/sábana iluminada (blanca, tal vez); muro y mármol, semejanza fónica y semántica (dureza) y al mismo tiempo máxima distancia de apertura y cerrazón: muro/ mármol.

En *Dador*, de Lezama Lima, el tercer poema de "Aparece Quevedo" dice:

Sin buscar preferido el color,
 que viene al agua,

sospechamos la fiesta alrededor,
oscuro centro de la parla.

El ruiseñor -glorieta, azul conforme
al mediodía-, le extrae los hilos.
Hay un tiempo, un tiempo informe,
que abre su cuchilla en fillos.

Los dones, abedul, el agua enloquecida
penetra en la escudilla de la aurora.
El azar estilizado ya enamora.
El agua y el azar a la mecida.

La mecida, tibia soplona al ruiseñor,
se le acerca a su pico.
Cuanto más crece la fiebre trafico
con lunas mojadas y atanor.

Soy al soplo, soy al fuego dividido,
estoy entre dos montes.
Velamen, morados saltamontes
ocultos. Me oculto estremecido.

La "sospecha" aparece también como inducción a la escena que va a desarrollarse en el poema, pero en una primera persona plural, indecible, salvo en el hecho de que involucra al poeta. Lo "oscuro" con "centro" nos dan la idea de algo que también será susceptible de la lógica del velamiento/develamiento. También aquí un ruiseñor -sin alusiones mitológicas, sino se diría más bien poéticas- interviene, desata. Pero se enlaza con lo que es al mismo tiempo movimiento leve -acción de mecerse sin sujeto, efecto de esa acción, o bien sinécdoque (adjetivo sustantivado que Lezama suele utilizar) de aquello que hace la acción de mecerse-. Del intercambio -soplo, aire, cercanía del canto: pico- entre esos dos elementos cargados de sentidos en la continuidad sintagmática -agua, azar, dones- aparece la primera persona "trafico" con sus objetos que son

figuras de la transformación: luna mojada, atañor. Y en la última estrofa, el "soy" reiterado y el "estoy" centran la escena en la situación del poeta: su inestabilidad, su movimiento oscilante, su mecida y división. Con una última imagen ya no de lo oscuro, sino de lo oculto y de lo que escapa, según la idea de lo huidizo e inapresable, aparece una de las formas de la fuga: el ocultarse, remarcado por la repetición en el último verso, y una predicación del yo que refiere directamente a lo sensible corporal y al sentimiento: "estremecido". Pero algo más, este poema, bajo un título general de "Aparece Quevedo" nos deja en suspenso un interrogante: el yo poeta del poema sin título, es Quevedo, según Lezama lo ve y se identifica, es Lezama según la aparición de Quevedo, es la captación en el súbito - "sin buscar preferido el color"- de una presencia, de una poética. El sujeto no es el enunciador de una hipótesis o de una serie de proposiciones encadenadas, tampoco se deshace en los elementos unidos metonímicamente por materias que permiten la circulación, el agua como la luz, está semioculto y aparece, se presenta y se esconde, desde un oscilante indaga lo desconocido.

Simbolismo y postsimbolismo

La marca de la subjetividad y del sujeto perceptual en particular incide en la poética lezamiana vía no sólo la atención dispensada a Gastón Bachelard y su teoría de la imagen¹⁸⁸, sino a los aportes que provienen de la estética simbolista y postsimbolista.

Esta escena interviene decisivamente en la conformación de la

¹⁸⁸ Además de las explícitas menciones de Bachelard, si bien la formulación lezamesca de su concepto de imagen tiene una serie de fuentes diversas, hay ciertas afirmaciones del filósofo francés que nos permiten un acercamiento pertinente de ambas concepciones: "Cuando más tarde nos refiramos a la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, *causal*. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*. (subrayados de Bachelard, en Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965 (primera edición en francés, 1957).

poética lezamiana y vuelve una y otra vez en alusiones o ensayos. Por otra parte, desde una perspectiva histórica, viene a infisionar una relación que tendría tres componentes: barroco (europeo, arte de la contrarreforma, tendencia del espíritu, etc.), barroco americano (vinculación de formas naturales y formas literarias, arte de la contraconquista, arte transculturado) y vuelta del barroco (*retombée*, neobarroco, barroco y real maravilloso, barroco moderno), en especial cuando se trata de establecer qué colocación tiene Lezama Lima no sólo respecto del último punto -en el que se sitúa históricamente- sino también respecto de los otros dos en cuanto a sus relaciones interpretativas y genopoéticas a partir de éstos (ensayos como *La curiosidad barroca*, apreciaciones sobre la idea de un barroco latinoamericano).

Consideramos que no cabe a Lezama la definición de "neobarroco" según aclarábamos en el capítulo anterior, pese a la recurrencia a su obra como fundacional de esta estética. En tal sentido consideramos que Lezama pudo utilizarse como "base de operaciones", un término militar como vanguardia, para la formulación de la poética neobarroca. Las relaciones establecidas entre el barroco gongorino y Lezama, en parte intensificadas por él mismo en su ensayo sobre el poeta cordobés, deben leerse no sólo en relación con la contraposición respecto de la "noche oscura de San Juan"¹⁸⁹ o "El secreto de Garcilaso" (donde con mayor o menor grado de explicitación está la comparación con Góngora, además de la categorización del "barroco jesuítico" de Calderón de la Barca o la presencia de Quevedo), sino también con aquellos textos que manifiestan la atención dispensada por Lezama Lima a los poetas franceses simbolistas y postsimbolistas, me refiero no sólo a Baudelaire -de especial significación en el enlace que hace Lezama con Julián del Casal- sino

¹⁸⁹ Lo cual, como afirma Julio Ortega en su prólogo a *El reino de la imagen* (antología de Lezama Lima, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981): "Este dilema, esta fusión de la luz y la noche, se le aparece a Lezama como una clave de la poesía moderna. De hecho, es central en su poesía: aunque sólo el inicio de una complejidad mayor". Nosotros lo hemos pensado en la tensión de opuestos que es constante en la producción de Lezama Lima, sin embargo vale destacar una vez más esta observación lezamiana por cuanto traza respecto de Góngora una oblicua que no lo hace vinculable en forma directa y absoluta. Al respecto también se ha referido Roberto González Echeverría en "Apetitos de Góngora y Lezama", en *Reflexiones*, Caracas, Monte Avila, 1979.

particularmente a Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. Lo que implica la puesta en relación del barroco con la estética romántico simbolista y el procesamiento que el poeta -Lezama Lima- hace de ellas en la conformación de su propia poética.

En "Sobre Paul Valéry" (de *Analecta del reloj*), estableciendo la aparición de un estado crítico en la poesía a consecuencia de la "proliferación del ojo" -una serie de observaciones sobre el ojo y la mirada que se emparentan con las de Gastón Bachelard¹⁹⁰ -, Lezama dice:

"Al comunicarnos los románticos sus eternas preocupaciones personales, la sustancia de la poesía había comenzado a expirar, en tal forma que un prosista como Flaubert, había intentado rescatar esa sustancia poética, para comunicarla licuada y ofendida a la prosa." (p. 102 en *O.C.*)

En lo que denomina período "alejandrino apocalíptico", hallará influencias concurrentes a alimentar la prosa flaubertiana, y señalará la presencia del simbolismo para referirse luego a Paul Valéry aludiendo a su relación con Mallarmé, a sus diferencias, para exponer sus propias concepciones mediante el señalamiento de aquello que no comparte.

Discrepa con Mallarmé en lo que es en la poética de éste el aspecto de lo negativo, "sus desgarradoras crisis de esterilidad, la atmósfera ausente que necesitaban sus actos errantes" ("Prosa de circunstancia para Mallarmé", 1948), Lezama ve la evicción del misterio en un volverse la poesía sobre sí misma en una especie de autoconciencia y autonomía que vislumbra en Mallarmé y ve acentuada en Valéry.

No anhelaba (Valéry) el pascaliano pensamiento singularmente sentido, ni la dulce artesanía de un sentimiento

¹⁹⁰ En "Parejas infieles" (*Analecta del reloj*), despliega también a partir de la figuración del camerino, observaciones respecto de Valéry y Mallarmé sumando a Rubén Darío y Baudelaire en el examen de las poéticas decimonónicas. Una vez más, y sin que esto signifique establecer una relación de directa influencia o de causa efecto, hallamos rasgos comparables con el análisis de Gastón Bachelard en "El armario" de *La poética del espacio*, op. cit.

acabado con rigor, sino que un dualismo innecesario para la poesía, prefería elaborar con artificio, tal vez con cada uno de los sentidos, un cosmos conceptual. (p. 104, O.C.)

La crítica a la separación de Valéry entre acto y resultado del acto, a su empleo y concepción de las figuras, a la inclinación por una racionalidad y mecanicidad¹⁹¹ se basa en sostener, sin embargo, lo que en las mismas palabras de Valéry se enuncia como: "la obra del espíritu no existe sino en acto"¹⁹². Respecto de la composición figurática, Lezama se aparta de las formulaciones de Valéry. Una postura solipsista como la valeriana va a hacer notoria diferencia entre los respectivos Narcisos¹⁹³.

¹⁹¹ "El acto poético y Valéry", en *Analecta del reloj*, en OC. p. 250-252.

¹⁹² Paul Valéry, *Introducción a la poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975.

¹⁹³ Además de vincular "Muerte de Narciso" con la historia de Dionisio de los *Himnos órficos* y de considerar que este último "puede actuar como metáfora tanto del destino de Narciso en "Muerte de Narciso" y para el del autor implícito del poema", Ben Heller establece una comparación en lo referente a la "authorial persona" de "Muerte de Narciso" considerando entonces "Narcisse parle" (*Album de vers anciénnes 1890-1900*) y "Fragments du Narcisse" (*Charmes*, 1922) de Paul Valéry, y también la Herodiade de Stephane Mallarmé. "La cuestión de la poesía pura, la posibilidad de un lenguaje que da la ilusión de un nexo motivado entre significante y significado parecen íntimamente ligados a preguntas por el sí mismo y el otro ambas en el nivel anecdótico de los poemas considerados así como en el nivel del autor implícito". p. 50 (mi traducción). Nos interesa menos considerar en este punto la idea de "autor implícito" que trabaja Heller que las concepciones poéticas disímiles que los poemas manifiestan. En su artículo "La estación violenta" y en su libro de ensayos, *Poética*, Cintio Vitier señala con mayor énfasis los puntos polémicos respecto de estas propuestas: Paul Valéry, con la minuciosa lucidez de quien busca un antídoto imposible, ha intentado conjurar en el recinto de su poesía y de su crítica esa "impresión de tinieblas" que fue la obsesión y en cierto sentido la musa de su vida. El pensamiento estético de Valéry, presentado como justificación de; una especial actitud ante el hecho artístico o como crítica de todo esteticismo filosófico, puede resolverse al cabo en una preocupación histórico-moral. Su pasión del proceso y de la soledad que se devora le impidieron convertir abiertamente lo que ofrecía como vocación de la cruel "nuance" en una prédica, pero ya con los últimos discursos le advertimos una angustiada solicitud que ilumina mejor la dirección de su palabra en ensayos de apariencia puramente especulativa, como, por ejemplo, *Au sujet d'Adonis*. En cambio, ¿qué sentido puede tener, para un universo de expresión, la defensa o el ataque de las convenciones? El poeta de todos los tiempos intuye una forma (poco importa si esa forma le ofrece o no, en

En Valéry la primera persona aparece en una suerte de manifestación de un estado de soledad absoluta: "Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai... Je vous hais"... (*Fragments du Narcisse*). Encierro en sí y odio que afirma ese alejamiento del hombre que intentaba en sus poemas en un anhelo de perfección que era "casi inhumano".

Desde luego tales enunciados no podían sino chocar con la postura de Lezama. La impersonalidad valeriana supone una formalización extrema que no sólo contraría sino que rechaza cualquier idea de "encarnación" -que Lezama traslada del misterio cristiano a la realización poética-, justamente coincidiendo con la idea de supresión del misterio en una poesía cuya lucidez extrema amenaza con destruirla o reducirla a la Nada, una nada que también Lezama verifica y rechaza en el existencialismo.

3. Estilo, retórica

Si bien la consideración de nociones como la de figura o imagen,

su fascinación, una costumbre) y al punto su hallazgo se anima, tórnase enfurecido como un dios contra el que lo ha revelado. Si el poeta entonces resulta un material propicio (es decir, un artesano a la vez obediente y armado de astucia) la obra será un acto simultáneamente libre y necesario: asistiremos a la misteriosa libertad de un fruto que cae, de un navío que zarpa. La inspiración es la artesanía de la forma actuando sobre su mártir; la artesanía del mártir está en arder bien, adhiriéndose totalmente a la voraz y sucesiva estatua que lo ocupa. ¿Qué importa aquí el hecho de aceptar o rechazar una convención, una estructura dada? Pero Valéry se enfrenta en realidad con otra cuestión más grave, con el drama central de nuestro tiempo -según él situado al margen de toda confesión religiosa, podía verlo-. Esto es, la creciente enmidad de la naturaleza y el espíritu, del impulso y la rionía. Ya en este plano, ¿cómo negar que las preferencias estéticas del siglo, inatacables en cuanto organizan necesariamente sus propios méritos de expresión, constituyen testimonios de un avance sombrío? Valéry propuso y vivió una terapéutica de encarnizado rigor (pero esta vez, hay que notarlo, sin nada equivalente a las misteriosas vírgenes de Leonardo), un verdadero ascetismo y aun fanatismo de la inteligencia especulativa: "*Mais suivez le chemin de votre pensée irritée, bientôt vous recontrerez cette inscription infernale: "Il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas"*". Cf. Cintio Vitier, *Poética*, op. cit.

digamos también la idea de tropos, etc. se tratan especialmente en el capítulo cuatro donde habla de una gramática de la poesía, consideramos que es pertinente hacer en este apartado algunas observaciones acerca de la retórica. No tomamos el término en el sentido tradicional del estudio del conjunto de técnicas que tienen por objeto la persuasión o las formas de la oratoria¹⁹⁴, tampoco en su carácter de una normativa de la literatura, ni como un estudio detallado del conjunto de figuras, tropos y reglas¹⁹⁵.

Teniendo en cuenta la idea de retórica como conjunto de procedimientos *estilísticos* específicos de un escritor y los aportes de Roland Barthes, Jean Cohen y otros¹⁹⁶, la retórica ingresa aquí en la consideración de las figuras en que se inscribe la subjetividad/objetividad que encuentra realizaciones particulares según los poemas, donde menos que hablar del predominio de una u otra se observan más bien zonas de contacto, o yuxtaposiciones y hasta un juego en contrapunto que se muestra también en las elusiones que contrapesan las figuras de la abundancia: proliferaciones, hipérboles. Y también, porque podemos en este sentido abordar una cuestión desde la perspectiva de la organización textual que en Lezama aparece referida a la tradición filosófico-religiosa y que es la idea de "participación". Al respecto, señala Jean Cohen:

Recordemos los problemas planteados a propósito de este principio (del de contradicción) por las teorías de Lévy-Bruhl sobre el pensamiento 'primitivo', pensamiento 'prelógico' en tanto sometido a una ley de participación que ignora la contradicción. (subrayado mío).¹⁹⁷...

¹⁹⁴ C. Perelman, L. Tyteca, *La nouvelle Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1958.

¹⁹⁵ Aunque sean importantes referencias autores como Heinrich Lausberg, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1967. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1818-1827), Paris, Flammarion, 1968.

¹⁹⁶ Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982 y VVAA, *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 (ambas de *Recherches Rhétoriques, Communications n° 16*, Paris, du Seuil, 1970).

¹⁹⁷ Jean Cohen, "Teoría de la figura", En *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.

Dice Lezama en "A partir de la poesía":

Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica...¹⁹⁸

Siguiendo a Cohen y teniendo en cuenta esta afirmación de Lezama de capital importancia en su concepción poética y en sus poemas -que no se caracterizan por derivaciones hacia lo absurdo o lo ilógico- podemos pensar en "grados de logicidad que reemplaza a la alternativa simplista del todo o nada, por una escala de grados de desviación respecto del principio de no contradicción" (p. 14, Cohen, op. cit.)

Un sujeto definido por su sujeción a la "vida" y "lecturas" como factores que lo conforman elabora una retórica propia que cuaja en un estilo concebido no como derivado de las marcas de la subjetividad (psíquica), sino como palabra autónoma que sin embargo no se desliga de lo opera como sustrato, diríamos más bien que el anclaje en un territorio -trasposición simbólica del territorio físico, transformación imaginante de la variedad espacio temporal- se hace manifiesto según diversas constantes observables en los poemas: zonas de fijación, sintaxis, léxico, formas de metaforización o figuración, ritmos y contrapuntos.

De ahí las consideraciones sobre el *estilo* en la teoría para plantear la emergencia del sujeto en las *recurrencias de una retórica* tanto como las *improcedencias*¹⁹⁹ de una retórica si consideramos variables estilísticas o bien formas diferenciadas respecto de las codificaciones retóricas, lo que permite leer una retórica -una conformación discursiva pautada- como registro de una subjetividad según la idea de sujeto definido en relación

¹⁹⁸ En *Obras Completas*, ed. cit., p. 821.

¹⁹⁹ Hablamos de "improcedencias" en lugar de desvíos evitando la idea de una "norma" sobre la cual el rasgo estilístico operaría un desvío. Tenemos en cuenta, además de los textos citados, los estudios que tratan de integrar los análisis del estructuralismo con el análisis estilístico, así, Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1981 y *La production du texte*, Paris, Du Seuil, 1985, en su análisis del contexto estilístico, palabras claves, desvíos, etc. También Johnhättan Culler, *La poética estructuralista*, Madrid, Anagrama, 1974.

con los significantes de que hablamos al comienzo, y en otro registro, según la poética -como *tekné rethoriqué-* que se conforma a partir de tales operaciones.

En lo que Lezama Lima denomina "sistema poético del mundo" el sujeto tiene un papel fundamental. Es quien convierte la naturaleza en paisaje y a la vez, es capaz de leer en el paisaje y en los testimonios escritos surgidos a partir de las culturas engendradas por el paisaje, las huellas de la historia.

Este tipo de operación volcada sobre el espacio y el tiempo también les da su status particular: el espacio físico vuelto espacio imaginario y el tiempo desasido de la sucesión puramente líneal trama momentos privilegiados que se enlazan: *eras imaginarias* en una suerte de correspondencias y confluencias²⁰⁰ dadas por la persistencia de un elemento definitorio: la imagen capaz de justamente definir eso que, en su doble acepción es una *era*: extensión espacial y parámetro temporal.

El trabajo del sujeto es a la vez traslaticio e interpretativo y en este último aspecto, cognoscente y trascendente: "metáfora" y "metanoia", en términos de Lezama. Y opera en un doble movimiento: percepción de un núcleo -vinculable a la idea de aislar elementos de la complejidad de lo real-, relación del mismo con otros elementos a partir de su enciclopedia y en un tipo de vinculación que se da por ciertas imágenes en las que encuentra analogías (en general siempre muy sutiles e inesperadas), pero a la vez, construcción de la nueva imagen fruto de esos traslados y corrimientos que pueden emparentarse con las formas de la "fuga" de semas según la idea de fuga semántica según la cual un sema tangencial se desplaza de una frase a otra, luego este u otro sema de la segunda frase se

²⁰⁰ Términos como "confluencia" o "conurrencia" son prevalentes en las concepciones lezamianas. "Estado de conurrencia poética", por ejemplo, define la relación entre los participantes de la revista *Orígenes* buscando mediante esta figura de la armonización destacar lo unitivo en lugar de los aspectos diferenciales. Confluencias se titula también uno de sus ensayos y el término aparece, cuando establece enlaces entre distintas tradiciones, preferido a lo que se vincule con la idea de "influencias", cuya direccionalidad única parece rechazar en beneficio de una suerte de "oblicuas" que hacen a su idea de los desvíos causales, pero también a una concepción teleológica según la cual hechos diversos se engarzan según una finalidad trascendente.

desplaza hacia otra²⁰¹.

Si para Lezama Lima la metáfora se define por su posibilidad traslaticia, el sujeto metafórico es justamente el sujeto operante de los traslados, de los contrapuntos y los enlazamientos virtualmente infinitos que nos hablan de la "infinita posibilidad". Estos traslados pueden efectuarse relevando diferencias genéricas regidas por el ritmo dominante de los mismos: ritmo penetrante o cifrado (poesía), ritmo extensivo reconstituible o cifra (ensayos), y en la novela la mostración del sujeto en "su contracifra" (novela), constitución del personaje, sujeto actante que va en busca del bien preciado -la poesía-, sujeto que en su presencia en el objeto buscado se vincula con las formas del sujeto lírico y sujeto como contracifra, es decir en la extensión de la novela opuesta a la *intensión* del poema -por largo que sea-.

La intención se da en la intensificación de los modos cifrados, de las metáforas, de las elusiones y reticencias. En el aspecto extensivo Lezama refiere a la zona de su textualidad en la cual el sujeto -personaje- es simultáneamente contrapunto de aquello que cifrado está en los poemas y en cifra está en los ensayos. La cifra debe entenderse aquí en las varias orientaciones que nos proporcionan términos cercanos como simbolización, representación, número, notación y hasta emblema. La indecidibilidad escrituraria de Lezama, es decir, la circulación en-entre los géneros clásicamente definidos, sustenta la afirmación posterior. Ni la "objetividad" del ensayo, o la pura "impresión" u "opinión", sino un permanente cambio de modulaciones, pero desde una perspectiva, una especie de ojo móvil, pero uno, recorriendo el objeto y registrando sus marcas. De ahí la continua remisión a la cifra, que en otro sentido, en otra de las líneas de sentido de la palabra, y seguramente atendiendo a la

²⁰¹ Uno de los procedimientos de estas formas desplazadas es el de la fuga semántica, por el cual, un sema tangencial se desplaza de una frase a otra, luego este u otro sema de la segunda frase se desplaza hacia otra y así sucesivamente. Este movimiento aparece analizado en Ulloa, Justo C., ed., *José Lezama Lima: Textos Críticos*, Miami / Madrid, Ediciones Universal, 1979, Justo C. Ulloa, Eloísa Lezama Lima, Emilio Bejel, Leonor Alvarez de Ulloa, Julio Ortega, Raymond D. Souza, Irlemar Chiampi Cortez y Enrico Mario Santi. (Se reúnen los trabajos presentados en los simposios sobre José Lezama Lima realizados en la Universidad de la Florida -marzo 1977- y en la Universidad de Kentucky -abril 1977-).

tradición pitagórica, se verifica en la presencia de entidades numéricas como claves interpretativas de la cultura en una suerte de trabajo comparatístico de cuyo contrapunto Lezama tomará elementos que en su peculiar combinatoria destacan no sólo lo singular de su lectura e interpretación cultural, sino que sustentan férreamente este sistema en la densidad de sus postulados.

Citamos a continuación algunos ejemplos de las presencias numéricas en Lezama provenientes de distintos textos, lo que queremos destacar en estos párrafos es la atención, las perspectivas desde las cuales Lezama se refiere al número, los ámbitos culturales a los que alude:

la noche parménidea es como la identidad vuelta sobre el Uno de un continuo.²⁰²

El Ka, una imagen, era el mismo viviente que se paseaba entre los dos reinos. El doble, en la primera cámara de los muertos no reproducía al muerto, eso correspondía al retrato *sayum* en la segunda cámara, sino aquello que en la morada de Osiris, al volver sobre la tierra, necesitaba la orientación de su cuerpo... el ka es la relación del mismo sujeto, en la morada de Osiris, la de los muertos, con sus trabajos en la eternidad de la vida...La eternidad del Ka se hace así equivalente de la perfección de la imagen. La imagen no tenía que partir del parecido con el muerto, era como una morada dispuesta para el Ka, el doble...²⁰³ Subrayaremos aquí la aparición del más elemental animismo del número. Entre una medida como nueve, que hace la inundación trágica y destructora, otra tercera parte de una textensión, treinta centímetros, por ejemplo, entre los dos tipos de inundación que se esperan, y otra medida a la altura del légamo, de la tierra negra que aún no ha sido conmovida por la llegada de las aguas. Aquí encontramos ya el ternario rpimitivo o la unidad tripe: el triple binario o el mundo estelar; el triple ternario o ya el triple cuaternario o la clave cíclica del movimiento"...

²⁰² "Introducción a los vasos órficos", en OC, p. 856.

²⁰³ "Los egipcios" en Las eras imaginarias, OC, pp. 867-868.

"Estamos en el reinado de Hermes Trimegisto, triple en su grandeza: dios, monarca y legislador... El número no representa cualificación, abstracción, sino símbolo, cuerpo, signos de un lenguaje".²⁰⁴

Fou Hi representa el momento en que la tierra se separó del cielo, y sus trigramas constituyen la parte fundamental del *Yi King*, el libro de los libros, el *Libro de las mutaciones*...²⁰⁵

Precisa intervención americana en ese momento del signario ceremonial transmisible, es la concepción de los cuatro soles de los aztecas"²⁰⁶

El tramado cultural que se advierte con la sola mención de estos fragmentos involucra una temporalidad múltiple, entre la sucesividad - señalamiento de fechas, cronología- y los rápidos movimientos espacio-temporales que ligan ese magma con el presente y que desembocan en la poesía en su cualidad interpretadora del mundo:

"Así, la poesía queda como la duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de una imagen". (*A partir de la poesía*, O. C. p. 822). Y es en los poemas donde las eras imaginarias, o los seres que las pueblan, las concepciones que animan las culturas y las imágenes y metáforas que producen, se muestran en una inmediatez y concretez diferencial respecto de lo que aparece en términos de relato filosófico-histórico-poético en los ensayos.

No significa sin embargo que proporcionen estos un acceso de decodificación al poema. Actuando las imágenes de Lezama, a su vez como hace actuar a las que registra en las culturas, necesitan del espesor temporal para mostrar su cualidad de tales, sin embargo esto se presenta como posibilidad. La conversión del poema en hecho y su irradiación sobre el ámbito cultural densificado temporal y espacialmente permitirá la conversión en imagen histórica que permita percibir una era imaginaria.

²⁰⁴ Idem, p. 875.

²⁰⁵ Idem, 892.

²⁰⁶ "Preludio a las eras imaginarias", O.C., p. 813,

Obviamente, se trata de una relación entre un conjunto mayor y extensísimo y uno cuya definición por comprensión podría ser "poesía del siglo XX", por ejemplo con un subconjunto "poesía de José Lezama Lima".

La relación entre eso esencial que denominamos poesía y la formulación y concreción de una poética produce en la lectura de esta textualidad el inquietante movimiento entre lo que podría asociarse a la miniatura y lo que se vincula con una especie de mapa de conjunto.

Tanto en los poemas que manifiestan especialmente estas combinatorias (*Doce de los órficos, Nuncupatoria de entrecruzados*, por ejemplo) como en estos ensayos, notamos que el sujeto aparece en las formas de la elisión y de la alusión²⁰⁷ y mostrando, a través de la objetivación, su capacidad metafórica en tanto posibilidad analógica y de condensación.

Lezama Lima invencionó la categoría de sujeto metafórico relevando al mismo tiempo la creación poética -obra de un sujeto- y la importancia de la metáfora cuyas derivaciones de desviadas analogías tienen como finalidad la forja de la imagen fruto de traslados y transgresiones en una movilidad regida por una lógica que denominamos: lógica de los *trans* para designar desde la idea de modalidades de la transculturación²⁰⁸ hasta

²⁰⁷ Nicolás Rosa ha señalado la relación entre el par alusión/elisión. Queremos destacar ambos términos en primer lugar respecto de las formas de lo subjetivo -sujeto lector que da cuenta de sus lecturas amparándose a veces en un plural mayestático, sujeto de las aseveraciones detectables en su razonamiento muchas veces digresivo, máscara o máscaras en los poemas- pero también en cuanto a la consideración de las elipsis como figuras en los poemas, a las formas críticas en que Lezama alude al arte moderno y también, en términos más generales, a las zonas relevadas y no relevadas de la cultura universal según ingresan o no en esta configuración lezamiana tanto ensayística como poemática. Cf. "Arte facta" (sobre el barroco), en *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

²⁰⁸ Sabida es la importancia del término para la literatura latinoamericana desde que Angel Rama trasladara ese concepto propio de la antropología formulado el cubano Fernando Ortiz y reconocido por Bronislaw Malinovski para estudiar productos literarios constituidos por relaciones interculturales sin primacía de una de las dos. Sin embargo, Angel Rama lo utiliza para el análisis de textos narrativos fundamentalmente y para referirse a la relación entre culturas americanas autóctonas y la que podría denominarse cultura hegemónica. El término, en la lógica que proponemos, se refiere a formas traslaticias de alcance más amplio. Ver, Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985 y Angel Rama, "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana", *Revista de Literatura*

aquellas que, regidas por el mismo prefijo, se refieren a términos de especial significación en Lezama, nos referimos por ejemplo, al de *transmutación* y *transfiguración*, que, del discurso religioso -la transubstanciación del pan y del vino- pasan a la práctica poética en la idea sustancializadora que Lezama sostiene. La idea de horno *transmutativo* implica la transfiguración de los referentes en la *densidad retórica del poemario*²⁰⁹

En "Extasis de la sustancia destruida" (de *La Fijeza*, tal vez el poemario más "teórico" de Lezama Lima) hay un rechazo de la univocidad para situarse en un punto conflictivo que al mismo tiempo cuestiona al ser parménideo y enumera los recursos a los que el sujeto, desasido de la univocidad, dispone para no tanto trastocar un orden, sino para acceder a un conocimiento que la rigidez del otro paradigma le veda. Los retos o provocaciones empujan a *transgredir* y más a *transmutar* de modo que se haga visible la posibilidad de otro orden que ingresa como horizonte utópico pero con toda su capacidad religadora:

Destroza el cuerpo y el signo de su oquedad para lograr la *reminiscencia de su transparencia*. Destruye la relación inversa de unidad y sustancia, del número y la cosa sensible, resuelta en la *figura desprendida* por el *éxtasis de la participación en lo homogéneo*... la *sustitución* de la metáfora y el acto, pulverizando la cosa en sí, iluminándola como un vitral reparte la luz primera. El *éxtasis de lo bello en sí*, insufla aliento *participante* en la cosa en cosa en sí, por la transparencia del hombre y la lectura de las rocas. Desarrollo lineal del instante, erótica, ser (unidad), existir (acto), metáfora (sustitución del ser), participación (sustitución del existir), Paraíso (éxtasis de la participación en lo homogéneo,

Hispanoamericana, núm. 5, Venezuela, abril de 1974, reproducido en *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, FIAR, 1989. Queremos destacar también la importancia del Contrapunteo, no sólo en lo que hace a la configuración del poeta -de su genealogía- en *Paradiso*, sino también a la utilización del término -en su sugerencia semántica- por parte de Lezama Lima.

²⁰⁹ Cf. Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido*, op. cit. 1992. Fina García Marruz, "Por Dador", en Pedro Simón compilador, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op. cit., 1970.

intemporalidad). (p. 189-90)²¹⁰

Lezama menciona aquí a la metáfora como sustitución, sin embargo, se trata de "sustitución del ser", no de un término por otro equivalente, es decir, está hablando de la condición metafórica del sujeto. Los términos subrayados, acumulados en el poema, destacan la incidencia del pensamiento católico vinculado con el platonismo: reminiscencia, participación, bello en sí, irradiación. Lezama reúne, se diría en forma contundente, apretada, todos estos elementos en la consecución de algo que según el contexto en que aparece -un poemario llamado *La Fijeza*- podemos considerar un poema, en el sentido de intensificación de elementos constitutivos y de acumulación significativa más que por otros rasgos del género -ritmo, rima, métrica, etc.- sin embargo, el carácter poético se revela justamente en esa aparición acumulada que no es caótica enumeración sino enlazada argumentación y que establece lazos entre la concepción de una transparencia primigenia -opuesta a la oquedad que puede destruirse mediante el acto, el acto poético- conjuntamente -la "y" como nexo coordinante lo ratifica- con la "lectura de las rocas", es decir, la posibilidad de *imaginizar* -el término es de Cintio Vitier- los elementos de la Naturaleza en una segunda naturaleza, lo que permite justamente que sea ésta segunda la posibilidad de salvación del hombre. Puesto que se trata, como reiteradamente se ha destacado, lo ha destacado el propio Lezama, de un "conocimiento de salvación", que no sólo puede leerse en la clave religiosa que evidencia, sino también en lo que dada la carencia constitutiva del ser humano, le queda como posibilidad. Frente a posturas de tipo pesimista frente a las limitaciones -cognitivas, vitales, etc.- hay en Lezama lo que podríamos denominar una visión que exalta la dimensión de las formas de trascendencia, salvación, en definitiva, infinita posibilidad.

Si tenemos en cuenta, dentro de la tradición católica, la división de "misterios gozosos", "misterios dolorosos" y "misterios gloriosos"; los primeros relativos a la concepción y nacimiento de Cristo, los segundos a la Pasión y los terceros a la resurrección, nos parece que la idea lezamesca

²¹⁰ En *Poesía Completa*, ed. cit., 1985.

de una "poesía para la resurrección" nos vincula con la transfiguración (del cuerpo de Cristo resucitado) que podemos analizar más allá del aspecto religioso y que creemos que está, en la actividad poética, en el nivel del discurso.

Pero además, los rasgos que presentan muchos de los poemas de Lezama, inclusive ciertos aspectos irónicos o lúdicos que hallamos en ellos, nos hacen pensar en una dimensión *gozosa* en que se instala Lezama Lima y que podemos relacionar con su propia invención: el señor barroco de "La curiosidad barroca" (*La expresión americana*) instalado en su territorio, en las formas de estetización (no esteticismo) de la vida cotidiana (los placeres de la mesa, de la amistad, de la lectura, de la charla, de la música, de la pintura) que se tejen en imágenes tan extrañas, justamente por la variedad y sutileza de las relaciones, en los poemas y cuya presencia en *Paradiso* y en *Oppiano Licario*, pero sobre todo en la primera, no sólo contracifra la zona poemática, sino que además origina tópicos del tipo "almuerzo lezamiano" de proyección cultural.²¹¹

Quisiéramos destacar que estas relaciones con ciertas formas del imaginario religioso aparecen en Lezama según una omnipresencia de lo poético no se subsume en una forma, aunque fuera privilegiada, de la religión. No se trata de una poesía mística, ni de un conocimiento poético que tenga, a la manera del abate Brémond, a la experiencia mística como piedra de toque para la interpretación de la poesía²¹². En tal sentido, no se tratará del anonadamiento del sujeto de la experiencia mística, ni de las estrategias discursivas de manifestación de la unión con Dios. Aquello

²¹¹ El cuento de Zenel Paz, "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", pero sobre todo su versión fílmica *Fresa y chocolate* es tal vez lo más conocido de esta proyección. Sin embargo, nos parece más interesante observarla en la presencia lezamiana en la obra de poetas como Eliseo Diego, Fina García Marruz o Cintio Vitier, además de aquellos textos que sirvieron para dar a la obra de Lezama una dimensión internacional, me refiero en particular al texto de Julio Cortázar en *La Vuelta al día en Ochenta Mundos*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 1967) del que se desprende una imagen de ingenuidad, también presente en *Lezama Lima, el ingenuo culpable*, de Reynaldo González (La Habana, Letras Cubanas, 1977). Más que ese rasgo, quizá por la clave de lectura en que se leyó al Lezama o se apreció su conducta, preferimos destacar una capacidad de deleite, que se evidencia en las formas del gusto en sus diversas manifestaciones y actitudes.

²¹² Henri Brémond, *Plegaria y poesía*, Buenos Aires, Nóna, 1947

invisible, desconocido, aparece en eso que casi paradójicamente denomina "desarrollo lineal del instante", en su cualidad de incitación, en su sostenimiento del misterio y de ese modo, como impulso a la búsqueda que implica salidas y repliegues: la *fuga* es un rasgo polivalente en la poesía de Lezama.

Si por un lado podemos enlazarla con lo fugitivo de lo que huye, también aparece como punto de viraje en la fuga de Narciso, en decir "la referencia con temblor" respecto de Martí, es decir en formas de reticencia en la cadena discursiva. Y además se asocia, barrocamente, a la fuga en el sentido musical del término, cuya "ejecución" puede leerse en los poemas lezamianos e involucra una colocación del sujeto en los poemas.

Desde luego no se trata de una trasposición de artes en una línea que podría filiarse con ciertas realizaciones del modernismo hispanoamericano ("Sinfonía en gris mayor" de Rubén Darío, por ejemplo), sino de destacar que ciertos procedimientos propios de esa forma musical pueden vincularse, traslaticiamente, en la configuración de los poemas de Lezama; así la idea de un contrapunto, la forma de aparición de los elementos del poema, el ritmo, la voz subjetiva, la intercalación de episodios, las posibles formas de diálogos.²¹³

Si además de esa primigenia capacidad sustitutiva, pensamos en la metáfora como el proceso traslaticio por el cual un término conocido se pone en vinculación con otro desconocido, uno visible con otro invisible, produciendo así una iluminación sobre este último, es posible acercarse al modo en que Lezama religa el mundo visible de los objetos, la mostración barroca de los objetos en la luz, con la zona de correspondencias, en su

²¹³ Fuga: forma de contrapunto imitativo en el que las voces entran una detrás de otra, cada una siguiendo a la precedente, motivo por el que parecen fugar de ella, consta de varios elementos: 1) sujeto o dux: diseño melódico de carácter imitativo, 2) respuesta o comes; imitación del sujeto, 3) contrasujeto: diseño contrapuntístico que se oye junto con la respuesta, 4) divertimento o episodio: motivos que aparecen intercalados entre las apariciones del sujeto, 5) estrecho: aparición simultánea de varias voces; 6) pedal: nota o notas tenidas durante varios compases". Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de música y músicos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Queremos destacar además que en las reiteradas menciones a las formas dialógicas tenemos en cuenta los trabajos de Mijail Bajtin en particular, *Dostoevskij. Poética e stilística*, Turín, Einaudi, 1968.

caso no obligadas sino derivadas, en la constitución de la imagen implicativa e emanante, porque es ese doble movimiento de lo bello en sí hacia las cosas, como la tendencia de las cosas a la participación en lo homogéneo, lo que provee de dinamicidad interna a sus textos y hace, por contraste a la fijación de la imagen.

Si Aristóteles señalaba que una de las funciones de la metáfora es llenar una laguna semántica, podría vincularse esta idea con la definición que propone Cintio Vitier de la poesía, "catacresis esencial", si la tradicional figura retórica se vale de un procedimiento analógico para nombrar algo que no tiene nombre propio y cuyo ejemplo más común es "brazos del sillón", podría decirse que el lenguaje poético llena una laguna semántica -o semiótica- por medio de un procedimiento de analogías que permiten decir lo que de otra manera no puede ser dicho.

En *La interpretación de los sueños*, señala Freud:

"Durante ese proceso que denominaré desplazamiento del sueño veo asimismo transformarse la intensidad psíquica, la importancia y la capacidad de afecto de las ideas en vitalidad *material*"²¹⁴

Tomando esta cita no en el sentido de una homologación entre el "trabajo del sueño" y el "trabajo poético"²¹⁵, sino como deslizamiento transdisciplinar categorial que permite pensar en el proceso de metaforización como el desplazamiento que permite acceder a lo que se sustrae a la nominación.. Según la teoría jacobiana las dos figuras retóricas fundamentales son la metáfora y la metonimia, la primera vinculada con el paradigma y operando por sustitución y la segunda, en el sintagma, por contigüidad. De esto se deriva la relación entre la

²¹⁴ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1900), en *Obras Completas*, Barcelona, Alianza, 1986.

²¹⁵ Sobre el concepto de trabajo en una vinculación entre el término según la tradición marxista y la del psicoanálisis, ver Julia Kristeva, *Semiotiké*, Paris, Du Seuil, 1969. En lo referente al trabajo poético tenemos en cuenta las posturas referidas al poeta como homo faber en oposición a las teorías románticas del poeta como iluminado, vidente, etc. Sin embargo, el concepto no queda circunscripto a las consideraciones exclusivas de la *tekné*.

sustitución y la condensación onírica y la contigüidad y el desplazamiento del sueño. En tal sentido, cabe observar que la idea de metáfora de Lezama se corresponde más bien con la de desplazamientos mientras que la imagen no puede homologarse sin más a la metáfora. Los traslados metafóricos lezamianos son metafóricos y metonímicos a la vez, la imagen como núcleo fijo del poema, es en todo caso una metáfora de metáforas, no metáfora de segundo o tercer o *n* grado, sino una especie de presencia iluminante que conforma el poema como su eje o su fuente de alimentación.

Pero además esta marca de lo material alude a lo que Lezama concibe como "transmutación", es decir, más que una metamorfosis, un cambio sustancial y una sustancia nueva.

Desde otro enfoque, en *La metáfora viva*, cuando Paul Ricoeur discute la teoría puramente sustitutiva de la metáfora en el sentido de que los dos términos serían equivalentes o intercambiables, está poniendo el acento en la importancia del desplazamiento en el sentido en que se produce en esa operación un desvío que afecta al sentido y que ha su vez de sentido a la metáfora:

En conclusión, la idea aristotélica de *allotrios* tiende a acercar tres ideas distintas: la idea *desvío* con relación al uso ordinario; la idea de *préstamo* de un dominio originario; la idea de *sustitución* con relación a una palabra ausente pero disponible. En cambio la oposición familiar a la tradición ulterior entre sentido figurado y sentido propio no parece estar implicada aquí. La idea de sustitución es la que parece más plena de consecuencias; si en efecto el término metafórico es un término sustituido; la información prestada por la metáfora es nula, ya que el término ausente puede ser restituido si existe; y si la información es nula la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo. Estas dos consecuencias de una teoría puramente sustitutiva caracterizaron el tratamiento de la metáfora en la retórica clásica. (p.35)²¹⁶

²¹⁶ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Editorial La Aurora, 1977 (Du Seuil, 1975).

La concepción del valor puramente ornamental de la metáfora ha signado muchas apreciaciones negativas sobre el barroco. Justamente, tratamos de discutir tal tipo de valoración. La consideración de Ricoeur, que amplía en su extenso ensayo, sirve como punto de partida no sólo para señalar el carácter cognitivo de la metáfora en la poesía, marcando allí su rasgo diferencial, sino también para pensar en el trabajo metafórico como la constitución de un orden que se da *transgrediendo un orden categorial, a la vez que lo engendra*. Tener en cuenta este doble movimiento resulta primordial para el estudio del lenguaje poético.

Pero además, considerando estudios como los de Gadamer²¹⁷ y Derrida²¹⁸, la metaforización se propone como constituyente inicial de todo pensamiento.

Ahora, esta condición metafórica parecería desdibujar la especificidad de lo que se ha denominado el saber poético si se subsume todo conocimiento en la capacidad metafórica. Pero, por otro lado, parece justificar la pertinencia de hablar de un sistema poético del mundo en tanto conocimiento totalizador relevando la importancia de un proceso que tradicionalmente se ha atribuido a la poesía, esto es, la metáfora. Además, la idea de transgredir y a la vez armar un orden, nos ofrece un camino para explorar esa especificidad, en tanto, diversos órdenes se construyen apelando a diversos modos de constituirlos. De tal modo, cabe analizar cuál es el eje sobre el cual se construye cada uno.

En la postulación del saber poético de Lezama la capacidad analógica del sujeto permite tanto la continuación como la negación de la amplia tradición filosófica a la que se enfrenta. Quiero decir, las múltiples y variadas referencias culturales que Lezama menciona y mezcla, por ejemplo, *El Tao te King*, el *I Ching*, la definición del ka de los egipcios, la tradición órfica, los estudios de Heidegger, Pascal, Descartes, Santo

²¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991; *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

²¹⁸ Jacques Derrida, "La Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", *Poétique* N° 5, Editions du Seuil, 1971.

Tomás, Tertuliano, Vico y muchos otros, puede presentarse bajo el aspecto de una caótica constelación, una dispersa masa textual.

W. B. Yeats, en su ensayo "Simbolismo en poesía"²¹⁹ cita una frase de Goethe: "un poeta necesita toda la filosofía, pero debe dejarla fuera de su obra". Dejando de lado el contexto en que tanto la frase como la cita están referidas a la definición de una poética, romántica o simbolista, la frase resulta productiva cuando al considerar la obra de Lezama, la poética y la ensayística, puede preguntarse ¿de qué modo deja Lezama a la filosofía fuera de su obra?

Pensada así la cuestión se evita dicha dispersión o el simple acopio de datos para encontrar el sesgo de lectura poética. La tensión entre aquello de lo que no se puede prescindir pero que a la vez debe dejarse de lado supone una forma imperativa doble: la necesidad en lo primero, el deber, en lo segundo. ¿A donde arriba el contrapunto entre ambos términos? Puede decirse que justamente a la especificidad del quehacer poético que ocupa su lugar en el entramado discursivo de la cultura. Pero ese entramado no solo mienta el corpus de reflexiones filosóficas sino que, incorporativamente, junta con ellas la tradición literaria. Entonces, a la frase de Goethe puede agregarse que no sólo es la tradición filosófica lo que "necesita" el poeta, sino también la literaria y que el dejarlas "fuera de su obra" implica nada menos que procesarlas en la consecución de su expresión particular.

Así el "estilo" emergería a partir de ese magma textual donde la palabra propia surge a partir de un "arte del olvido"²²⁰ que se presenta como condición de la memoria²²¹.

Si en la tradición romántica el concepto de estilo está vinculado con el de sujeto, y también con la idea de yo lírico, sujeto de la expresión²²²,

²¹⁹ William Butler Yeats, "Simbolismo en poesía" (1900), en *Irlandeses*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994.

²²⁰ Aludo al texto de Nicolás Rosa titulado precisamente, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1991. Afirma allí Rosa: "La categoría de Otro textual implica, por lo tanto, el reconocimimiento de las articulaciones del texto en su relación de filiación textual como lectura de los ancestros y por lo tanto la constitución de las genealogías, los linajes y las estirpes. p. 25.

²²¹ Entre los origenistas Cintio Vitier ha desplegado esta cuestión acerca de la memoria creadora diferenciada del recuerdo en el ensayo "Mnemósyne", en *Poética*, op. cit.

²²² Nos referimos al romanticismo como poética de la expresión según la fundamental

se trata de acudir a la retórica en el sentido de buscar en las formas utilizadas la inscripción de lo biográfico en el texto y de separar rescatar la idea de estilo desde otra perspectiva.

La metáfora aparece como una necesaria salida del ser tensado entre una alteridad, definido entonces por relación a un otro especular y un Otro simbólico, y también como un para sí que otra vez remite a la alteridad diciéndose y trascendiéndose en una plurivocidad que lo vuelca irremisiblemente a dicha salida. La de un sujeto escindido que puede definir mediante las formas de lo analógico. No en el sentido de una representación, de copia o mimesis, sino de la construcción de analogías, de la operación de analogizar los componentes lingüísticos según los impulsos corporales y el magma de la lengua.

Indisolublemente ligada al sujeto que aparece oscilante en medio de los traslados metafóricos, las figuraciones relacionales se erigen contra un vacío que acecha. El horror al vacío promueve el llenado por la palabra que a la vez lo constata.

En tal sentido podría entenderse la afirmación de Vitier diciendo que Lezama "es el único que ha saboreado en ella (la imagen) la soledad prometeica de la roca nocturna, que oye siempre en el festejo las voces antifonales del día de la ira"²²³ (p. 89).

Pero además, la presencia del otro, en el plano imaginario permite estudiar el linaje que Lezama propone para la emergencia de su propia figura y también para la construcción interpretativa de una cultura nacional. La relación entre la concepción barroca y su incidencia en tanto estructuración de lo que aparece como cosmovisión antropológica, histórica y poética de un espacio natural, que a su vez se modifica tanto por las concepciones que le anteceden como por las que se conforman después. El Caribe surge así como la resultante de un cruce de visiones y se cifra en la isla.

teorización de Meyer Abrams en *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962.

²²³ En "Lezama Lima o el intento de una teleología insular", en Pedro Simón compilador, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op. cit.

Teniendo en cuenta la idea lezamiana de sujeto metafórico en una suerte de generalización de las operaciones poéticas aplicables a la actividad creadora/cognitiva de central importancia en la totalizadora propuesta del autor, es posible considerar la emergencia del sujeto poético en la conformación de una retórica particular, propia. Esto lleva a indagar la pertinencia de utilizar el término retórica donde al postular que el sujeto aparece en el registro de recurrencias e im procedencias, puede decirse que se repone de algún modo la idea de estilo como manifestación de una subjetividad. De modo que al hablar de sujeto poético pensamos en una categoría a partir de la cual realizar el estudio de la retórica; de la inscripción de lo biográfico y del estilo. En este marco se puede estudiar al sujeto desde la sujeción a vida y lecturas como procesamientos sucesivos, hasta la emergencia de una retórica que en el objeto -el texto- supone un estilo en el matiz de singularidad²²⁴ que puede asociarse a una textualidad reconocible, en las marcas que ostenta, como propia de determinado escritor.

La independencia del producto y su raíz en los más profundos estratos de la historia del sujeto y de la inmersión consciente e inconsciente en su lugar-tiempo, resumen los rasgos que no estarían dando cuenta de la "adopción" de tal o cual forma de escritura -o estilos como disponibilidades o modelos imitativos-²²⁵ sino de una síntesis que aglutina niveles e instancias como las tradicionales de enunciado y enunciación. Estas dos instancias, obviamente relacionadas, no se conciben como separadas, pero si bien se trata de buscar las marcas enunciativas en el enunciado, también, en lo que el poema tiene de acontecimiento, se busca relevar la dimensión del acto en consonancia con la movilidad intrínseca de la textualidad lezamiana en particular, pero también, en un panorama más general, respecto de la conformación del discurso poético

²²⁴ Tenemos especialmente en cuenta la noción de estilo de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. (1953).

²²⁵ Una concepción de estilo como exhibición antropológica de singularidades y fuertemente vinculado con el concepto de moda es el que postula Roberto Echavarren en *Arte Andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1998. Cabe agregar que dicho autor se cuenta entre los poetas neobarrocos latinoamericanos.

como palabra plena que se vuelca sobre la lengua en su manifestación completa, frente a las interdicciones gramaticales, como matriz del texto. La lengua poética puede definirse así en el sentido de lengua *materna y matricial*, viculada en sus distintos componentes, en su rítmica en particular, con los estratos pulsionales del sujeto, en tanto generadora de su propia forma en relación con la tradición o tradiciones literarias que incorpora/ rechaza y en su concretización en lo que se nos presenta como la resultante de estas series concurrentes en el poema.

Si, por otra parte, concebimos al sujeto poético como excrecencia de la escritura, podemos relevar su status textual y definir, en relación con él, una retórica, teniendo en cuenta la intersección -cruzamiento que define los términos- alentada por las acepciones de "estilo".

Más allá de la clásica oposición entre estilo alto y bajo hasta la romántica mezcla de estilos, aparece la idea de estilo como una constante histórica que mucho tiene que ver en las discusiones respecto del barroco y de las cuestiones relativas a la cultura nacional y continental.

No sólo en ensayos como los de *La expresión americana*, Lezama Lima se ocupa del tema estableciendo según su "estilo" ensayístico relaciones que exceden el marco continental mostrando claramente una concepción que, expresada tempranamente en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, reafirmada por ejemplo en el rechazo a "la crítica municipal" en el ensayo sobre *Julián del Casal*, y según su concepción católica, es decir universalista, se coloca en una posición no subalterna respecto de otras culturas, destacando, en su lógica de aportes, confluencias y complementareidades, lo específico americano.

En el discurso leído a propósito de una exposición del pintor Roberto Diago (1948), Lezama alude a los estilos. Sin embargo, se diferencia de la idea de Carpentier²²⁶ cuando afirma: "no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan" OC. p. 745.²²⁷

²²⁶ En *Tientos y diferencias y otros ensayos*, op. cit.

²²⁷ Cf. Rubén Ríos Avila, "Lezama, Carpentier y el tercer estilo", *Revista de Estudios Hispánicos* (número dedicado a Carpentier), Universidad de Puerto Rico, 1983, págs. 43-59.

El estilo puede asociarse con determinada concepción del sujeto en el sentido de la estilística según la conocida formulación de que "el estilo es el sujeto". Pero también, y en otra vertiente, el estilo como dirección de mirada, puntos de vista: estilos directo, indirecto e indirecto libre. Entre todas estas variables se registra una constante, el estilo como punto de condensación, aglutinamiento de rasgos epocales, sociales, individuales - individuales hasta lo individual de la pulsión si tomamos en cuenta aquí la formulación barthesiana-. Ese condensado se manifiesta textualmente en *desvíos* (Paul Ricoeur), *palabras clave* (Michel Riffaterre), u *objeto* (Nicolás Rosa)²²⁸.

Paul Ricoeur trabaja la idea de estilo considerando el "sentido propio" de los términos, discutiendo ese *sentido propio* pero destacando no sólo la pregnancia y peso que adquieren algunas palabras en el léxico de un poeta sino también, y por lo mismo, la posibilidad del lenguaje poético de activar en el significante o de relevar alguna o algunas de sus posibilidades semióticas. En tal sentido, ciertos términos -y esto es más que evidente en Lezama- logran la solidez de ciertas categorías filosóficas o teóricas en general capaces de convocar por su sola mención al sistema de pensamiento al que pertenecen y susceptibles de ser trasvasadas a otros campos. Esto último, y el menor grado de extensibilidad que tienen los términos de un léxico poético, impide que pueda hacerse una homologación entre unas y otras, pero sí que en la muestra de estas semejanzas se adviertan las posibilidades cognitivas del lenguaje poético.

Los enfoques citados sobre el estilo suponen distintos puntos de vista, desde el estudio de la metáfora en Ricoeur que va desde Aristóteles a Jacques Derrida; de la propuesta de conjugar metodologías de análisis estilístico con aportes del estructuralismo en Riffaterre, hasta la utilización de formalizaciones provenientes del psicoanálisis en Rosa.

Sin embargo, en todos los casos interesa el relevamiento del significante que permite así un análisis textual exento de connotaciones psicologistas o biográficas.

²²⁸ En *Los fulgores del simulacro* (Santa Fe, UNL, 1987) Rosa trabaja esta cuestión a partir de una cita de *The glitter of fiction* de Arnold Briscoe: "El estilo no es el sujeto, el estilo es el objeto" para sostener que "desalienar el estilo es pensarlo fuera del campo del sujeto".

Esta advertencia es importante en el caso de Lezama Lima sobre todo en *Paradiso* por la fuerte relación entre lo biográfico y lo argumental explícita. Pero también, por las modalidades en que lo subjetivo aparece en los poemas, en lo cual pueden registrarse variaciones que van desde una cierta impersonalidad, un yo fluctuante que aparece y desaparece o bien la utilización de una primera persona.

La palabra poética muestra simultáneamente el *etymón* y toda la gama de connotaciones e incluso el supuesto sentido propio. El significante poético soportaría en igualdad de atribuciones todos los significados sin relación de anterioridad o posterioridad -sentido propio y figurados- relevándolos en tanto se releva como significante. La matriz simbólica a la que aludo puede sustentar una relación armónica como en el simbolismo; relevar la veladura, como en la poesía hermética o bien mantener en concomitancia ambas tendencias que quedan así en una relación de tensión más o menos estable, como es, me parece, el caso de la poesía lezamiana.

Podría decirse que Lezama opera un doble juego, en cierto modo paradójal, de mostración y ocultamiento, en donde las correspondencias estarían dadas con una realidad visible y una invisible con igual status de realidad y sustancialidad, las cuales coexistirían en la formulación poética.

En el conjunto de sus textos, por medio de un trabajo comparativo, es posible definir zonas de "mayor oscuridad", tal el caso de un poema como "Doce de los órficos", o bien la oscuridad se anuncia como título del poema en "Suma de secretos". En esos poemas los enlaces son sumamente extraños, las imágenes complejas²²⁹ oscureciendo completamente la referencia -textual o no- e incluso, la métrica, la rítmica, la conformación estrófica y la extensión (aunque este rasgo es característico de la mayor parte de la obra de Lezama) parecen extremar la dificultad.

²²⁹ Utilizo el término "complejo" según la acepción que le da el propio Lezama al distinguirlo de complicado, en el sentido de que este último término llevaría a una concepción de la expresión barroca como ornamentación externa, no dependiente de una necesidad estructural, de la forma, de la materia poemática. Cf. José Lezama Lima, "Complejo y complicado", en *Tratados en La Habana*, ed. cit., p. 435.

Retomando la postulación gongorina, Lezama valora la dificultad como acicate para el intelecto y se diría, también, en la línea gongorina, obstaculiza la interpretación. Sin embargo, a diferencia de Góngora, no se trata de la decodificación de un concepto en cualquiera de las clasificaciones postuladas por Baltasar Gracián en *Agudeza y Arte de Ingenio*²³⁰, en tanto, en Lezama la razón es permanentemente discutida en su organización causal directa, y la presencia constante de las fuerzas contrapuestas provee a sus poemas de una cualidad de lo conjetural e interrogativo que se manifiesta en la disposición errante de los versos, el despliegue en lo ancho de la página, las formas libres, los blancos o los finales en vilo.

Además de esta zona de menor accesibilidad, aparecen en Lezama poemas en verso breve, rima consonante y metros tradicionales, el soneto, desde luego, pero también la décima, metro por otra parte muy valorado por los origenistas. En las "Décimas de la Querencia", el ritmo ligero y el tono celebratorio y lúdico contrasta con la gravedad de otros poemas. Es posible vincular esas décimas al espacio de lo entrañable y cercano, y en particular a la amistad, las décimas recuperan su dimensión dialógica y oral como celebración de un estado de gracia promovido por la participación, la concurrencia, términos ambos que, como presencia real, integran el vocabulario lezamiano.

Mariposa en entredós
vino la décima, Fina
fingí astucia divina
como un griego, quería dos
plieguitos de la encina
fijos, *me fingí airado*
porque me fuera otorgado
el doblete del bailón
y siento en buen alegrón
dos décimas he sumado.

²³⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., 1944.

.....(subrayado mío)

Podría decirse que se trata de dos puntos extremos entre los que cabe una densa producción que combina ambas tendencias:

"Variaciones sobre el árbol", por ejemplo.

Citamos a propósito este poema porque allí también aparece la primera persona, no tanto como en la puesta en juego de un sintagma proveniente de la tradición de la lírica como en el caso anterior, sino sobre todo poniendo de manifiesto además su actividad de escritura.

...Lo que se separa: *mi* amistad, *mi* artificio
yerra como una estrella por la mesa del mago.

.....(subrayado mío)

El sujeto puede aparecer entonces no sólo como personaje lírico sino también en un juego de alusión y elisión en la trama del poema. En tal sentido, es posible también, leer "palabras claves" del "autor" en una lectura sintomal que nos diera algo del sujeto definido en su relación con otros significantes.

Podría plantearse entonces una tensión entre lo constante y el borramiento. Sobre las constantes se asentaría la tradicional estilística para definir la categoría por aglutinamiento y recurrencia. Sobre el borramiento, la disolución de la integridad, se daría la posibilidad de señalar las líneas, metónimicas tal vez, a un centro de atracción: obsesión y fantasmas recurrentes. Centro que se duplica en la luz y sombra de los dos centros de la elipse barroca. El estilo daría cuenta de los movimientos centrífugo y centrípeta vinculables con las actantes presencias de la lejanía y cercanía, la contraposición entre enemigo rumor y comunicación inefable.

El afán de totalidad lezamiano y la conciencia de la fragmentación o de la falla constitutiva -la caída, el pecado original- llevan así a esta co-presencia de elementos y el intento poético es justamente ese: destacar su advenimiento, mostrar la sustancia de lo invisible y la calidad de las cosas, señalar el vacío y promover el lleno.

4. El cuerpo

Partiendo del texto para marcar "estilemas": rasgos barrocos, incorporación del habla habanera, léxico filosófico, religioso, etcétera, la lectura "estilística" se propone señalar las operaciones que lleva a cabo Lezama en donde incide la corporalidad en tanto digestión y respiración.

El proceso metabólico que atañe a la digestión induce a considerar las *metábolos*²³¹ verificables en la escritura. Por otro lado, la respiración se asocia con las formas rítmicas: en la escritura, uso de períodos más breves o más largos, signos de puntuación, regularidades e irregularidades métricas y acenturales.

La escucha de los poemas leídos por Lezama induce a considerar la diferenciación de Tinianov en instancia fónica y acústica²³². Además de la diferencia entre la lectura que atiende primordialmente al verso y no a la frase, de los contrastes posibles entre rimas "impropias" (desde el punto de vista acústico), es importante tener en cuenta la significación de unidades tonales diferenciales, así el matiz interrogativo que trasluce en la elevación del tono en el final del verso o bien en los cortes luego de los encabalgamientos sobre el fonde del creciente jadeo.

Para ver todas estas operaciones en los registros fónicos, y en el marco más general de una lógica de *dis-* se postula, en la relación cuerpo/escritura, una *dis/tonía* refería a entonación y a tono muscular. La corporeidad relacionada con lo que de una respiración particular surge como constituyente escriturario lleva necesariamente a relacionar el jadeo asmático de Lezama con la escansión de los versos, no en una suerte de autoconfirmación del texto por la entonación autoral, sino en cuanto a categorizar una pulsación, un ritmo pulsional como constituyente estilístico.²³³

²³¹ Tenemos en cuenta respecto de este concepto las teorizaciones del grupo M en aquellos aspectos que puedan ser de relevancia para el análisis de textos poéticos. Cf. Grupo M, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987. (Du Seuil, 1982)

²³² Cf. Jury Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

²³³ No está de más aclarar una vez más que no se trata de postular una relación directa y general entre asma y escritura. Se trata más bien, de respiración y escritura en el sentido del regularidades e irregularidades rítmicas que pueden manifestarse de modos completamente diferentes en distintos textos y autores, sean o no asmáticos.

Si tomamos en cuenta la distinción de Tinianov entre lo acústico y lo fónico, por una parte, y la relevancia que cobra el aspecto de lo espacial cuando en la historia de la poesía menos que a *la musique avant toute chose* se presta atención a la página en blanco, por otra, podemos pensar el ritmo en la vertiente que lo liga a lo musical y en aquella que, al referirse a un movimiento acompasado, a una simetría (según acepciones de la palabra griega *ρυθμος*) nos permite pensar en una disposición espacial, a unidades rítmicas dispuestas en los versos sin que esto implique pensar en los pies métricos grecolatinos que, como sabemos por la experiencia del Modernismo Hispanoamericano (Darío, Asunción Silva) proveen una marcada eufonía rechazada por la vanguardia histórica, y a la que también son refractarios los movimientos posteriores como el de los originistas.

La variación acentual, la disparidad de cláusulas, las aceleraciones y rallentamientos, hablan de un ritmo bastante diferente a grandes rasgos y en cada caso particular. La presencia /ausencia en la escritura, de la inscripción oral, como marca del cuerpo en la letra suscita una ampliación de las posibilidades interpretativas al contrapuntearlas con la espacialidad rítmica -tramos de versos, versos, encabalgados, hemistiquios, bimembraciones, blancos, etcétera- relevando las zonas de confluencia entre ambas, así como de corrosión o distorsión.

En "Contraintes rythmiques et langage poétique"²³⁴ de *Polylogues* Julia Kristeva analiza diversas prácticas de simoblización a partir de revisar producciones culturales de un amplio período histórico y destaca "la importancia de los ritmos y modulaciones de frecuencia en la estructuración de un discurso que cuestiona la lógica normativa del razonamiento, la llena de fantasmas y va hasta disolver las unidades lexicales para reemplazarlas por glosolalias en las cuales las unidades constitutivas, asemánticas, soportan fuertes cargas pulsionales y connotaciones múltiples" (p. 438).

²³⁴ Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Du Seuil, 1977.

En "Llamado del deseoso" la trama en la relación entre sujeto, deseo, corporeidad y carencia, traza el movimiento de la huída que se refiere como necesaria ante la imposibilidad de la unión absoluta.

Llamado del deseoso

(De *Aventuras Sigilosas*, 1945)

Deseoso es aquel que huye de su madre.

Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad
de la saliva.

La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.

Deseoso es dejar de ver a su madre.

Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un
cuchillo.

En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego
hueco.

Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.

Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta,
es de la madre, de los postigos augurados, de quien se huye.

Lo descendido en vieja sangre suena vacío.

La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce
circulizada.

La madre es fría y está cumplida.

Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta.

No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.

Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no
nos sigue.

Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.

Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le
sigue, ay.

No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus /días,
pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol, y ella apetece mirar
el árbol como una piedra,

como una piedra con la inscripción de ancianos juegos.
 Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.
 El deseoso es el huidizo
 y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de
 mesa
 y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien
 huimos
 que nunca quiren recomenzar el mismo naipe, la misma noche
 de igual ijada descomunal?

Si nos planteamos la dicotomía entre dos concepciones relativas al signo: el signo poético como sustituto de la cosa versus la consistencia del signo como forma y sustancia, podemos sostener que "Llamado del deseoso" permite ver al poema como *signo poético*, en su status de signo no dialógico, ni utilitario, ni equivalente, ni sustituible, ni siquiera finalista, sino en cuanto *índice* -inviertiendo la relación hablo de un carácter indicial que no va del signo a su referencia sino que habla de la impulsión/ retracción de lo real hacia la palabra. El signo poético tendría un carácter de autonomía que supera los aspectos exclusivamente estéticos, para presentarse en estado "puro" y diferenciado del símbolo. En este punto se plantea el problema de la sustitución y sustancialidad del signo. La hipótesis de que la palabra poética constituye una sustancialización del lenguaje implica analizar relaciones sustancia/forma en el signo así como su *consistencia* en relación con la *resistencia* de la cosa y con la resistencia del sujeto frente a la cosa y al signo.

El hiato definitivo entre la palabra y la cosa fundamenta las relaciones analógicas por las cuales se aspira a decir lo otro que mienta el vacío o la carencia de nombre. El doble origen lengua-materna une la carnalidad y la pérdida de la naturaleza, sólo susceptible de volver como palabra, es decir, desnaturalizada.

En la espacialización, el estilo se pensó como distribuidor de acomodamientos gráficos inscriptos sobre la página, a su vez, las unidades así definibles se vincularían con la idea de desplazamientos y en este sentido de trayectos o intervalos metafóricos a la par que condensaciones

que serían los núcleos fundantes de la imagen.

Lo cual se vincula con el modo en que Lezama concibe a la metáfora señalando una movilidad vinculada a la idea de "espacio germinativo" contraria al arquetipo o al procedimentismo. El matiz vitalista y organicista en su concepción de lo poético aparece como el rechazo al predominio de una racionalidad a la que no sólo señala sus límites como posibilidad de *poiesis*, sino también como dadora de un sentido total a la existencia, en consonancia con la idea de salvación y resurrección que alientan en sus textos.

La idea de germen sin embargo, no propone un desarrollo previsible -por eso hablamos de un *matiz* organicista- sino que, por la fuerza incorporativa, por la cual el germen encuentra su medio y realiza contactos particulares, se produce cada vez algo diferente. O bien, la operación es germinal y de nacimiento, y pesa más lo acumulado que el corte. Cuando Lezama utiliza la palabra "cansancio"²³⁵ ("mitos y cansancio clásico", por ejemplo) tiene más bien la connotación de la fatiga producida por un largo recorrido, tornando a la experiencia una fuerza determinante en la concreción de nuevas expresiones.

El *potens* -la potencia creativa de la cual el poeta es custodio, es decir, debe resguardarla, velar por ella- y la tradición tomada como medio -habitat propicio donde pueda manifestarse, crecer- darían lo propio del poema, posibilitarían que la poesía se manifieste en él. De modo que si de algo nuevo se trata no es como resultado de una *creación* ex-nihilo o alternativa de la naturaleza -el custodio de un *potens* no es en nada igual a un pequeño dios-²³⁶ sino como una concurrencia de series heterogéneas. En una novedad no dada por desligarse del pasado sino por la forma en que se lo incorpora y metaboliza, es decir, se opera en la textualidad con *metábolos* y se lo configura según una respiración estructurante en el sentido de "armonía" musical en contraposición con melodía, lo cual

²³⁵ Dámaso Alonso utiliza la expresión "cansancio poético" en un sentido vinculable al de Lezama Lima. En *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., 1960

²³⁶ Nos referimos específicamente a los postulados del creacionismo de Vicente Huidobro. En el manifiesto "Non serviam", Huidobro señala que no imitará los árboles y demás elementos de la naturaleza, pero habla de "otros árboles", etc. El poeta como pequeño dios, figura creadora de tradición romántica, aparece en *Altazor*.

marcaría una disimilitud con los simbolistas. La imagen lezamiana sería el punto de llegada de todas estas operaciones.

5. La figura de poeta

En el estudio de las realizaciones subjetivas cabe considerar también la figura del poeta relacionada con la definición de Lezama, pero más, con el establecimiento de un lugar de referencia para lo que tiene que ver con el modo de concebir la poesía. La experiencia y lo vivido se presentan como emergentes de un registro imaginario que delimita al tiempo que construye, un espacio y un tiempo, otorgándoles particular significación traspuesta al plano de simbolizaciones y de la adjudicación de un destino que recortan una figura de poeta.

Al pensar tal cuestión en Lezama, es necesario considerar dos niveles: el de su propia teorización en la triada poesía/ poema/ poeta, en la definición del poeta como "apesadumbrado fantasma de nada conjeturales" ("A partir de la poesía"), en las formas interpretativas como las que se han efectuado respecto de "Muerte de Narciso" u otros poemas, pero también, en relación con los aspectos más bien de índole cultural y que entran en relación con figuras del tipo: poeta de vanguardia, poeta hermético, poeta puro, poeta comprometido, etcétera.

La sintética expresión lezamiana "custodio de un potens" se concibe menos con las figuraciones de la videncia o excepcionalidad del poeta que con la práctica incesante de efectuar una producción de semiosis por sucesiva inmersión en un discurso -el poético- concebido como realidad absoluta y en relaciones de connivencia/ contraposición de lo que los demás discursos refieren, mientan, callan, o simplemente, no pueden -faltos de esa potencia germinativa- decir. Las inducciones que plantean se enfrentan con la hiperbólica determinación de abarcar el todo en el enfrentamiento radical de las palabras y las cosas en el plano simbólico, y en el plano imaginario en, por ejemplo, la definición augural de sus intentos, su misma postulación de totalidad.

En *El poeta en el mundo*²³⁷, Denisse Levertov señalaba que:

-Hay una poesía que trata de inventar, para el pensamiento, el sentimiento y la percepción no experimentados como formas, formas que los contengan o trata de re-utilizar apropiadamente formas métricas existentes.

-Hay una poesía que busca, para el pensamiento, el sentimiento y la percepción no experimentados como forma, un modo de expresión que conserve esta carencia de forma, evitando el desarrollo de modelos rítmicos y sonoros.

-Hay una poesía que en el pensamiento, en el sentimiento y en la percepción busca las formas peculiares de esas experiencias. (p. 68)

En el caso de Lezama nos interesa destacar la tercera que, según Levertov, ..."sí implica una fe de la inmanencia de la forma dentro del contenido y trata de descubrirla y revelarla".

Si bien la primera definición parecería coincidir con ciertas operaciones que hace Lezama, nos parece que de insistir en ella nos quedaríamos en un plano fenomenológico, mientras que la tercera parece confirmarse en el encadenamiento metafórico, y también en las imágenes que los poemas exhiben en relación a su vez, con sus teorías sobre la imagen.

La concepción lezamiana del sujeto metafórico atañe directamente a la idea de saber poético. Los procedimientos analógicos y el doble movimiento de apropiación/negación operados sobre y en la construcción del paisaje cultural remiten a las atribuciones que tiene dicha entidad subjetiva. Desde el comienzo se trata de la visión de la forma del mundo según y para alguien y se van desplegando y temporalizando las implicaciones personales de la contemplación sobre el espacio, ofreciendo además una proyección del yo sobre lo ausente, figurado muchas veces en esos ámbitos desrealizados que la voz poética expande a veces de un modo

²³⁷ Denisse Levertov, *El poeta en su mundo*, Caracas, Monte Avila, 1979.

indefinido y siempre en asociaciones y asociaciones de asociaciones, relatando pequeños episodios, detectando detalles, retomando los mismos motivos recolocados o vueltos como del revés en un conjunto que, singularmente, mantiene su compacidad y no se desvanece en la dispersión dejando en la imagen una aventura del conocimiento encarnada.

Sin el corte del *Primero sueño* o sueño de conocimiento (Sor Juana) regido por una razón que estructura versos medidos y encuentra en el día la oposición a la noche, y en el despertar el reverso del despertar volviendo barrocammente sueño la vida y vida el sueño (Calderón), Lezama parece presentar partículas suspendidas en un instante de fijación por la palabra como una construcción del mundo en la ausencia/ presencia de éste y la puesta en acto -en el poema, en el ensayo, en la novela- y en el trazo -en el esquema-, de la relación mundo/ yo.

Las formas hacen que la exterioridad ausente sea moldeada por la imaginación y el deseo, como una fantasmagoría efectiva: presentifican la visión del pasado dentro del espacio infantil originario, de la historia imaginativamente captada, de una futuridad que revierte en ese presente en tanto completud.

Es cierto porque es imposible

Capítulo 3: Saberes

Contenidos: Anunciación. Impulso creador y resistencia de la materia. Mito y maravilla.

1. Anunciación

La pregunta por la relación entre la poesía -la literatura- y el conocimiento, recorre su historia. Devaluada, sobrevaluada y hasta negada, es índice de los lugares que ocupa en el conjunto de discursos en distintos momentos y según concepciones varias. La relación tiene en cuenta principalmente tres conglomerados discursivos próximos con los cuales el discurso literario entra en cotejo: por un lado la ciencia, sin olvidar la fuerte marca que el positivismo dejó en el mismo concepto de ciencia, por el otro, la filosofía, con su implicada idea de sabiduría y sustento de todos los saberes y, por último pero no menos importante, con la religión, no sólo en cuanto a una "poesía religiosa" o inclusive a la poesía mística, sino también a las posturas que acercan la práctica religiosa a la poética, además de tener en cuenta el aprovechamiento poético de la imaginería que proveen las religiones.

Al hablar de un saber poético se pone en cuestión la noción misma de saber, la definición de los saberes, los modos de pensamiento según órdenes distintos y la relación entre el saber y la verdad. Un desvío, quizá en primer lugar, de lo definido como pensamiento racional en sentido estricto. Hablar de una razón barroca²³⁸ sólo permite especificaciones que no dan cuenta cabalmente del asunto, en tanto con ello se enfocan aspectos que conciernen a ciertas formas de discursividad poética, aquello relativo al neobarroco, por ejemplo, o en relación con la modernidad y la caída de ciertos paradigmas conceptuales con la emergencia de otros, y no al lenguaje poético en tanto especificidad significativa. Hablar de un saber

²³⁸ Christine Buci-Gluksmann, *Baroque Reason*, ed. cit. 1994.

poético implica cuestionar las afirmaciones hechas acerca del modo de conocer en y a través de la poesía o a partir de ella, según Lezama, y también las posturas deceptivas, para indagar en cambio en la posibilidad de encontrar tal saber en la conformación de un objeto artístico al que concurren componentes discursivos diversos.

El poema en su carácter de acontecimiento significa la ruptura de una serialidad-y nos referimos a ellos como resultado de una integración discursiva múltiple que si bien puede establecer relaciones con un conjunto mayor- es tratado en su status de autonomía y en tanto acontecimiento, en tanto ruptura de una serialidad, pese al posible diseño de series poémáticas según una regla de orden. Cada poema mostraría, incluso en ella, su peculiaridad y es a partir de allí se establece la relación con la red discursiva de la que surge.

En lo que es un complejísimo tramado de teorizaciones y valoraciones, lo que denominamos aquí saber poético, siguiendo la tradición que establece para la literatura una *función cognitiva*, es la capacidad de la poesía -en sentido amplio- de ofrecer formas de aprehensión de lo real específicas, -aunque no necesariamente divergentes- por sus modalidades y resultados, de las que resultan de otros modos de indagación. Ello no impide sino por el contrario, permite, la comparación entre las distintas zonas de saberes humanos y, sobre la base de esa diferenciación, las zonas posibles de intersección. La idea de saber, de verdad, de sabiduría y asimismo la de producción de conocimiento -y la de creación artística- están implicadas en esta cuestión, cuyo punto de partida ciframos en una pregunta: ¿qué saber o qué verdad aporta el discurso poético y a qué zonas de la experiencia cognoscitiva se dirige?

A través de una poética que deliberadamente se propone como forma de entendimiento, de saber y de trascendencia, se trata de definir ese conocimiento que Lezama Lima depara a la poesía a la vez que se explicitan y comparan, en el mismo proceso respuestas a esta cuestión.

El problema del saber en la poesía de Lezama Lima surge signado menos por la convicción de no sólo de que un saber poético es posible, sino que se lo privilegia por sobre cualquier otro. Tal afirmación -en su faz de análisis y crítica, podríamos decir- implica una serie de apelaciones

que recorren la tradición filosófica y la literaria en un claro cuestionamiento a ciertos principios rectores como el de la causalidad hasta, en un gesto que podríamos considerar equivalente a la instauración de un sistema totalizador de interpretación de la realidad, un gran relato o un sistema filosófico, surge el sistema poético del mundo, afirmación fuerte de una poética, extremada en el modo abarcativo, una *summa*, que rehuyendo de un universo físico o metafísico, busca una completa armonización a partir de los poderes que atribuye a la poesía.

No menos enfático tal vez que un manifiesto, aunque sí más reposado, el sistema poético como *esquema* de la imagen es formulado por un *logos* que menos que una razón organizativa de la multiplicidad es resultado o sentido -vector- que guía el trazado.²³⁹

¿Qué particularidad le asigna Lezama al conocimiento poético?

En "Conocimiento de salvación" (*Analecta del reloj*), establece la oposición entre "conocer poético" y "conocer dialéctico". Si este último tiende a buscar la identidad, el otro procede por nominación, vemos en esta idea de "evocación" como "verídico escamoteo de la cosa por su nombre" el modo de conocimiento que Lezama pone por encima del que estaría sosteniendo la ecuación según la cual se equipara la cosa al nombre, para hablar de "sustitución".

Dicha sustitución tiene en cuenta la imposible identidad entre cosas y nombres. Lezama metaforiza con la caída, la carencia constitutiva del sujeto humano: la relación dialógica -dialéctica- con la Naturaleza está perdida, pérdida imaginaria de lo que nunca estuvo. Si pensamos en un "nominalismo" lezamesco, seguramente estaremos confundiendo las cosas. Si pensamos que es mediante la nominación que esa realidad se organiza y se vuelve inteligible para Lezama, nos equivocaremos. Por varios motivos, no se trata de una tendencia nominalista como no se trata de un reemplazo de los nombres por las cosas.

La idea de una sustancia poética, así como la idea bíblica de "conocer" -contacto carnal- y consecuentemente, la de encarnación, sugieren que esta sustitución no es en favor de un mero signo sustituto de

²³⁹ Ver Guillermo Sucre, "Lezama Lima: el logos de la imaginación", en *La máscara y la transparencia*, México, FCE, 1985.

la cosa sino de un tipo de sustancia -lo subyacente, compuesto de materia, forma formada y formante- que es el lenguaje como materia significativa y no como medio. Es la referencia a Paul Claudel lo que impulsa estas afirmaciones. Destacando al autor de *La anunciación a María*, señala:

"Claudel, que tanto nos recuerda el reino pictórico de Cezanne, aunque se sumerja en la artesanía gótica de una apetencia religiosa, se mantiene fiel a su centro sustancial más que al intelecto o a los instintos -pecado de Valéry o de los surrealistas... "(p. 247)²⁴⁰.

Las concepciones de Paul Claudel (1868-1955), en estrecha relación con las ideas religiosas -su fe católica recobrada a los dieciocho años, el día de Navidad, 25 de diciembre de 1886 en la iglesia de Notre Dame de París a partir de una súbita iluminación - lo incitan a precisar el rol del poeta que debe traducir en el lenguaje la unidad fundamental del mundo de las cosas y del espíritu correspondiente a un verdadero "conocimiento" aboliendo la contradicción objeto-sujeto. "La artesanía gótica de una apetencia religiosa" que Lezama ve en Claudel es un punto en que Lezama refrena la posibilidad de identificarse con él²⁴¹.

²⁴⁰ En "Conocimiento de salvación", de *Analecta del reloj*, ed. cit.

²⁴¹ El tono de este poema Paul Claudel se diferencia netamente del tono lezamiano, la visión del poeta (como proyección del yo o como máscara de otro, al estilo de la *Ode Jubilaire* con Dante), en su demanda no cedería según la visión de Lezama a ninguno de los dos peligros que ve en la frialdad intelectual de Verlaine o en las azarosas combinaciones surrealistas. "Un poète parle de lui même"

Me voici,
 Imbécile, ignorant,
 Homme nouveau devant les choses inconnues,
 Et je tourne la face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai plein mon coeur d'ennui !
 Je ne suis rien et je ne peux rien. Que dire ? Que faire ?
 A quoi emploierai-je ces mains qui pendent ?
 ces pieds qui m'emmènent comme les songes ?
 Tout ce qu'on dit, et la raison des sages m'a instruit
 Avec la sagesse du tambour; les livres sont ivres.
 Et il n'y a rien que moi qui regarde, et il me semble
 Que tout, l'air brumeux, les labours frais,
 Et les arbres et les nuées aériennes,
 Me parlent avec un langage plus vague que le ia! ia! de la mer, disant :
 "O être jeune, nouveau ! qui es -tu ? que fais-tu ?

Pero hay otro aspecto de Claudel que nos interesa destacar en relación con Lezama. En su obra lírica anterior a la Primera Guerra - *Vers d'exil* (1895), *Les Muses* (1896) y *Cinq Grandes Odes* (1910)-, Claudel elabora una retórica que rompe con la tradición clásica, inaugurando la forma poética del *versículo*²⁴² que asocia la respiración humana a la duración variable de los actos del pensamiento. El lirismo concuerda con los grandes ritmos naturales de la tierra, del aire, del agua, de todos los elementos y de todo lo viviente y que respira, lo cual deviene alimento para resolver el gran conflicto entre la naturaleza y la gracia. La invención del versículo, que Saint-John Perse adoptaría algunos años más tarde en sus primeras obras poéticas exige la dicción en voz alta, la palabra antes de ser canto, marcha más que danza verbal, demorándose en lo real y excluyendo toda afectación. La comparación entre algunos poemas de Claudel, por ejemplo, los dedicados a los santos en *Corona*

"Qu'attends-tu, hôte de ces heures qui ne sont ni jour ni ombre,
 "Ni boeuf qui hume le sommeil, ni laboureur attardé à notre bord gris ?"
 Et je répons : Je ne sais pas ! et je désire en moi-même
 Pleurer, ou crier,
 Ou rire, ou bondir et agiter les bras !
 " Qui je suis ?" Des plaques de neige restent encore, et je vois la haie de branches sans
 homme
 Produire ses bourgeons, et l'herbe des champs,
 Et les fauves brebilletes du noisetier ! et voici les doux minonnets !
 Ah! aussi que l'horrible été de l'erreur et l'effort qu'il faut s'acharner sans voir
 Sur le chemin du difficile avenir
 Soient oubliés ! Ô chose, ici,
 Je m'offre à vous !
 Voyez-moi, j'ai besoin
 Et je ne sais de quoi, et je pourrais crier sans fin
 Comme piaule le nid des crinches tout le jour quand le père et la mère corbeaux sont
 morts !
 O vents, je te bois ! Ô temple des arbres ! soirée pluvieuse !
 Non, en ce jour, que cette demande ne me soit pas refusée, que je forme avec
 l'espérance d'une bête !

²⁴² Señala al respecto Raúl Gustavo Aguirre: "Poeta de inspiración sorprendente, avasalladora, Claudel es al mismo tiempo un poeta político: su partido es la Iglesia y su poesía exulta un vigoroso catolicismo que identifica la Gracia con esa inspiración. Para Georges Mounin, en Claudel -creador de ese versículo que alcanza la máxima medida de la elocuencia- hay sin embargo una grandeza pagana", en Raúl Gustavo Aguirre comp. *Poetas franceses contemporáneos*, Buenos Aires, Fausto, 1974. A partir de esta apreciación podemos entender mejor esa alusión de Lezama a la apetencia religiosa, en

*Benignitatis Anni Dei*²⁴³ pueden vincularse no sólo temáticamente con un poema como "San Juan de Patmos ante la puerta latina", sino sobre todo, lo que nos interesa destacar, con la utilización por parte de Lezama de la forma del verso largo que constituye uno de sus procedimientos principales.

Si a esto sumamos el interés de Lezama en Saint John Perse, cuyas *Lluvias* traduce²⁴⁴, vemos la incidencia de estas poéticas en Lezama en lo que se refiere a una exploración cognitiva mediante la poesía. Claro que el sentido agónico o melancólico y la grandilocuencia de Saint John Perse se diferencian, nuevamente, del tono de Lezama, cuya respiración no será la de las cosas y el mundo y los seres cósmicos, sino la de su propio cuerpo.

A propósito de las *Grandes Odas* de Claudel, Albert Béguin²⁴⁵ señala rasgos que pueden definir también la poesía de Lezama Lima:

La poesía, en un texto como éste, está tan indudablemente presente como la inteligencia del poeta está atenta a los signos de esa presencia; se reconoce allí con toda evidencia un espíritu ubicada exactamente en ese punto en que convergen, para que brille el poema, las cosas reales, su existencia inmediata, su valor de significación, y la persona que entra en un diálogo pleno de sentido con ellas". (p. 156)

Si bien podríamos pensar que esa presencia de "la poesía" y la experiencia del poeta ante ella surge el poema, no se da en el caso de Lezama una relación tan directa entre la la subjetividad y lo poético. La mediatización que supone el vacío, la necesidad de llenado mediante la imagen, la misma constitución de la imagen por parte del poeta, la idea de transformación que entraña, nos alejan de los resabios de formas

el sentido de una función de la poesía determinada.

²⁴³ En Paul Claudel, *Morceaux Choisis*, Paris, Gallimard, 1925.

²⁴⁴ Y al que dedica el ensayo "Saint John Perse historiador de las lluvias", en *La cantidad hechizada*, en O. C., ed. cit.

²⁴⁵ *Reacción y destino. Ensayos de crítica literaria I*, (Du Seuil, 1973), México, FCE, 1986.

miméticas que podrían estar presentes en esa aproximación, tanto como la acentuación de los aspectos subjetivistas en tanto "experiencia"²⁴⁶.

Al respecto de este último término marcamos una diferencia con la concepción romántica. Según señala Langbaum, Coleridge "compara la mente con una planta viviente que, absorbiendo en sí la atmósfera a la cual su propia respiración ha contribuido, crece" (233). La teoría organicista de la poesía de Coleridge concibe a la imaginación como la facultad capaz de fundir los elementos diversos en la unidad del poema. La unidad y la síntesis se verían al percibir la presencia de esta cualidad unificadora. Como imagen e imaginación no se confunden, y el propio Lezama las distingue, la unidad del poema no surge a partir de un elemento que aparece caracterizado por una exterioridad textual. La imagen, en cambio es constitutiva del poema, sustancia verbal.

Si bien la importancia de lo respiratorio, del germen y lo germinativo están presentes en los textos de Lezama en sus diversas variantes genéricas, su teoría se diferencia de la del organicismo romántico. La naturaleza no es cifra interpretativa o matriz modelizadora del conocimiento, sino objeto perdido, y es a partir de esa pérdida, similar, como veíamos en "Llamado del deseoso" a la de la separación inexorable de la madre, es que surge la palabra.

Pero ausencia no se confunde con la *nada* que Lezama rechaza explícitamente en "Nadismos" (*Tratados en La Habana*, OC., p. 540-2), en especial contra el existencialismo sartreano, al que rechaza por considerarlo "palabras desinfladas, apoyadas en puras naderías, que hacen de la *creación carnal* un laberinto de los medios". Vale aclarar que en ese mismo artículo hay una referencia y defensa a favor de Claudel y en contra de Sartre en un ejemplo más de que la actitud incorporativa no se

²⁴⁶ Respecto de esta expresión, comparar Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, University of Chicago Press, 1957. Centrado en el estudio de las categorías aristotélicas de Caracter y Pensamiento, considerando la obra de William Blake, Robert Browning, Wordsworth y Coleridge, y teniendo en cuenta la teorización nietzscheana apolíneo/ dionisiaco, se refiere al monólogo dramático en relación con una poética que involucra al yo y suscita una relación empática e intelectual al mismo tiempo. La diferencia fundamental que queremos destacar es la ausencia de una relación empática en la poética considerada.

separaba de la selectiva, aquello que él mismo señaló respecto del encuentro de la palabra exacta como un encuentro que es al mismo tiempo una elección.

Del mismo modo, aunque no con la misma importancia, no le era indiferente una figura como Jacques Maritain para quien el acto poético, nacido en la profundidad del espíritu y en la vida preconsciente del intelecto, abre al hombre al ser íntimo de las cosas, y al captar un destello de realidad pura, sin concepto, no puede sino encarnarse en la obra sensible del poema. Las coincidencias provienen del fondo común de una misma tradición religiosa, sin embargo, Lezama no habla de una "realidad pura" sino que parece más bien haber una conciencia siempre atenta del límite que supone el lenguaje. En este punto aparece entonces el otro límite, el del puro artesanado de la palabra, la palabra vaciada e insustancial, que por eso mismo es rechazada.

La postulación de un saber poético, aunque no fuera en el grado extremo en que lo plantea Lezama, se integra -o no- en la formulación de una poética. Sobre la base de una concepción de la poesía y lo poético - que involucra otras habida cuenta de las relaciones interdiscursivas- las distintas poéticas discuten esa idea de modo intolerante y excluyente.

La afirmación máxima será siempre condenar como no poesía a aquello que salga fuera de la propuesta.²⁴⁷, y las zonas intermedias estarán en mostrar valoraciones y desdenes, tal como hace Lezama respecto de Garcilaso de la Vega, Góngora, Mallarmé, Joyce, entre las figuras valoradas y en polémica con Valéry o las poéticas experimentalistas, a lo que hay que agregar silencios más o menos, o bien escuetas menciones.

Además del relevamiento de aquellas zonas privilegiadas por Lezama en su apropiación de tradiciones interesa destacar que el modo de la misma está regido por una modalidad analógica a través de vinculaciones que podrían definirse como sinecdóquicas: de parte todo, pero

²⁴⁷ La idea de anti-poesía puede ser un derivado contestatario de esta cuestión. Cediéndole al adversario el nombre -poesía- postula el suyo por oposición. Se trata en realidad de un conflicto de poéticas. No es este, según el gesto no vanguardista que se viene señalando en Lezama, la actitud que él toma. La palabra poesía surge de sus textos en toda su dignidad, altura y esplendor.

principalmente, de parte a parte según su *lógica de traslados*, mediante procedimientos derivativos, estableciendo serialidades que presentan en su variedad una suerte de modulación de la razón que las rige -semejanza, disyunción, o disyunción no excluyente, coexistencia-.

No se trata en la propuesta de Lezama de una defensa de lo irracional o de una oposición al dominio de la razón en favor de, por ejemplo, el azar o la libertad de lo inconsciente al modo surrealista. Lezama Lima conserva en este sentido la concepción barroca, conceptista, según el *Tratado de agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. El hecho de que los ejemplos de Gracián sean en gran medida tomados de Góngora nos permite soslayar la vieja oposición entre conceptismo y culteranismo. Lo que queremos destacar es que la vinculación entre las cosas, imágenes o series tiene, por alejado que esté, un vínculo que es otro que el mero *azar*.

La imagen barroca no resulta del encuentro que Lautreamont imaginara sino de una razón sutil que enlaza los términos puestos en relación. La imagen de Lezama, el logro de la misma a través de los desplazamientos metafóricos, su fijeza y consistencia se basan en el contrapunto entre lo causal y lo incondicionado, "combate", según lo concebía, no del azar o lo insólito proclamado por el surrealismo.

En Lezama pueden encontrarse algunas referencias más o menos directas al surrealismo. En *Paradiso* (Caps. IX y XI) leemos:

los surrealistas no saben encontrar temas inmediatos, tiene que enclavarse en mitologías nórdicas o en taponazo de ruptura de lo babilónico presionado por los datos sensoriales: el fonógrafo que se traga la cantante, las infinitas columnas dóricas que rodean a un carnicero al penetrar en un corredor" (p. 338, edición Archivos).

Es posible hablar de cierta semejanza con la artificiosidad de que habla Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*,²⁴⁸ sin embargo,

²⁴⁸ Pese a la crítica expresa de Carpentier a las "maravillas inventadas" por los surrealistas franceses, la valoración de lo maravilloso lo acerca al Bréton del manifiesto "Todo lo maravilloso es bello" e incide en su experiencia literaria. Lo que podemos definir como "el rizoma surrealista" se manifiesta en escrituras disímiles en el continente

lo maravilloso que valora Lezama pese a denominarlo "natural maravilloso" no es justamente la naturaleza, como sí en el caso de Carpentier, sino, (en el mismo fragmento de *Paradiso*) "lo maravilloso natural de los *Proverbios* o de las *Tentaciones*, en su pululación indetenible". El mecanicismo o la exhibición del artificio se contraponen con la fluencia de las asociaciones lezamescas.

En el caso de Lezama se nos plantea entonces un nuevo obstáculo, la búsqueda de una razón poética polemiza con la lógica de las metáforas sean de segundo o tercer grado forjadas según una razón implacable; el término "correspondencia" nos remite a otra zona de la poesía: término por excelencia de los simbolistas, cuya lectura Lezama atestigua en sus citas y ensayos, la imagen lezamiana surge entonces de una serie de operaciones no determinadas por el azar ni por la razón excluyente, es menos el resultado de una ecuación -que para Lezama está implicada en la poesía intelectual menos que en la fulguración de la palabra barroca de Góngora, por ejemplo- o del establecimiento de equivalencias entre un mundo sensible y un mundo suprasensible, que el resultado de lo que derivando según una impulsión llega a un punto de fijeza.

En un movimiento similar, resulta interesante cotejar con la propuesta lezamiana, la defensa de la poesía que Pierre Reverdy realiza, teniendo en cuenta, como se señaló al comienzo, la colocación diferencial de Lezama respecto de las vanguardias históricas. La imagen *creacionista*, como sucedió con la gongorina, puede ser vinculada a la imagen lezamiana si consideramos por ejemplo las afirmaciones de Reverdy en defensa de la imagen en un movimiento abarcativo:

El movimiento poético es pues, esa tentativa temeraria de transformar las cosas del mundo exterior, que tales como son permanecerían extrañas para nosotros, en cosas más completamente asimilables y que podemos, lo más íntimamente posible, *integrar*. (subrayado mío)²⁴⁹ (p. 17)

americano. Un caso curioso de la voluntad de diferenciación podemos encontrarlo en el empeño de Lezama Lima en diferenciar a La Maga de Córtazar de la Nadja de Breton.

²⁴⁹ Pierre Reverdy, *La función poética*, Buenos Aires, Altamar, 1957.

Sin embargo, la diferencia se advierte enseguida cuando Reverdy afirma que:

la imagen es, por excelencia, el medio de apropiación de lo real, con vistas a reducirlo a proporciones plenamente asimilables para las facultades del hombre. Es el acto mágico de transmutación de la realidad exterior en la realidad interior, sin el cual el hombre no hubiese podido superar nunca el obstáculo inconcebible que la naturaleza levantaba contra él. (p. 17)

Reducción y magia resultan dos términos discordantes con la hipertélica poesía de la resurrección²⁵⁰ y esa división en interior y exterior no es lo que la abigarrada mezcla de elementos poemáticos, de figuraciones de personas y máscaras presenta Lezama en sus poemas. Pero además, la idea de naturaleza armónica y regida por leyes, en equilibrio, etc. es una concepción que se comienza a relativizar a partir de detectarse los fenómenos impredecibles, las emergencias de lo caótico, etcétera en la naturaleza. La primera naturaleza, tal vez la del supuesto equilibrio, objeto perdido desde siempre, es nombrada en Lezama como la conciencia de la pérdida, la imposibilidad de la unión, la inalcanzable armonía.

Entonces, sea vista desde la armonía imposible, utopía, o la inestabilidad del mismo referente, es siempre, obstáculo, impide la mimesis, denuncia la idea de mimesis como reduplicación fallida. Falsa imagen, por tanto.

Sin embargo esta aproximación no impide otra distinción Pierre Reverdy, en *Nord Sud* N° 13, (marzo 1918) se pronuncia en contra de las

²⁵⁰ Si bien esta formulación como tal es de Lezama Lima, podemos colocar su propuesta dentro de un marco más amplio, en la poesía moderna (desde Baudelaire) y según perspectivas o poéticas no afines a la suya. En tal sentido, el ensayo de Ives Bonnefoy, "El acto y el lugar de la poesía" (la impronta mallarmeana y valeriana se lee aquí lo mismo que en Lezama, también las distancias), dice: "En el espacio secreto de nuestro acercamiento al ser, no creo que sea verdadera poesía la que no procura hoy y no quiera procurar hasta el último aliento fundar una nueva esperanza", en Ives Bonnefoy, *Lo improbable*, Córdoba, Alción Editora, 1998.

comparaciones basadas en una analogía, y en favor de "la creación pura del espíritu, intuitiva, preconceptual, inefable, que aproxima dos realidades" -dos realidades diferentes que se conectan-, los contactos intuitivos y preconceptuales no son los que estructuran la imagen de Lezama. La postulación de la metáfora en Lezama repone la idea analógica y menos que la intuición nos habla de la composición y construcción que se hace, como el camino de Machado, "al andar".

La visión en cierto modo utilitaria de la imagen (sirve para conocer algo) y la idea de reducción (algo grande que se adapta a la medida del hombre) se separan de las concepciones de Lezama, para quien la imagen no tendría esta función "adaptativa" sino que funciona como centro de irradiación de efectos transhistóricos (la imagen actuando en la historia, particularmente en *Las eras imaginarias*), no opera sustitutivamente, (no reemplaza "la realidad verdadera por la realidad imaginaria"), no sobrepasa la realidad material ni la transmuta en valor emotivo (Reverdy), rasgo poco habitual en la poesía lezamiana por otra parte, sino que más bien se trata, como se advierte en los poemas y se cifra en el Sistema poético, de formas de integración que se operan en el desplazamiento y la extensión.

2. Impulso creador y resistencia de la materia

La verdad de la obra de arte está en la ley que la sustenta. El poema forja su novedad y traza su legalidad. Sin ley, arbitrio puro, es un mal poema o no es poema. El poeta busca la única palabra posible, en este sentido no hay equivalencias. Desde una perspectiva que menos que contradecirla, tiende a reformularla o ampliarla, podríamos visitar la teoría jakobsiana según la cual el lenguaje poético desplaza el sistema de equivalencias del eje paradigmático al sintagmático. El lenguaje poético no admite equivalencias, según su ley formativa, cada palabra del poema es irremplazable, no hay sinonimia, el matiz deviene elemento distintivo. Podrán existir versiones de un poema, será otro poema, tal vez, la traducción a otro idioma sería una versión.

Si hablamos de experiencia, más allá de las oposiciones posibles cuando la variante subjetiva juega un papel importante, la experiencia poética es aquello que liga el cuerpo con la letra, encarnación entonces, carne hecha verbo, hecho artístico que mienta el panorama de sistemas deterministas y aleatorios puestos en juego, explícita o implícitamente en su realización (unidad/ multivocidad; simplicidad/ complejidad; orden/ desorden, determinismo/azar; permanencia/ cambio; Parménides/ Heráclito)²⁵¹

Un sentir o conocer poéticos son tales a posteriori, habiendo devenido poemáticos. Modificados, en la trama de la lengua. Antes es posibilidad artística, no arte, posibilidad cognitiva mediante los procesos que a posteriori contemplamos en el poema, verdad surgida entonces de una interpretación -y recordamos otra vez el código hermenéutico barthesiano- y no de una anterioridad que el poema vendría a repetir.

La verdad como una adecuación de las cosas a las palabras, sería por tanto puesta en cuestión cuando lo son las palabras en tanto transformadas en el proceso poético: ¿sentido primero? ¿sentidos figurados? ¿registro de lengua? ¿relación de la palabra con las significaciones fónicas? Cambio de estado, tal vez podríamos llamarlo, puesto que no sólo será cada uno de sus componentes lo que se active, su material sustancia, sino también sus especificidades, peso específico, color, forma y posibilidades combinatorias. La lógica que lo presida tenderá a un sentido, o más. ¿A qué nos referimos si no hablamos de adecuación entre el enunciado y la realidad?

Si consideramos que la verdad del texto poético está en su grado de adecuación a la *episteme* de una época, podríamos pensar en una suerte de redundancia y en extremo, de mera ornamentación. Cada manifestación simbólica artística, estaría dando, en sus particulares medios expresivos, una perspectiva, seguramente no desvinculada de esa *episteme*, pero que

²⁵¹ Las oposiciones describen las preferencias conceptuales de las escuelas clásica y moderna de epistemología, según René Thom, en "Determinismo e innovación", en *Proceso al azar*, Buenos Aires, Tusquets, 1986.

bien puede incluir algo capaz de trastocarla.

La preocupación manifiesta dentro del campo de la ciencia por lo que define como los sistemas inestables, la adopción del concepto de probabilidad, etcétera acercan inevitablemente ese tipo de especulación a las que desde su lugar realiza el discurso literario. Pero además, aparece manifiesta en la preocupación de los científicos, en tanto trazar un puente de comunicación entre ambas zonas.²⁵²

El mundo definido por la ciencia, como regularidad y orden, certidumbre mecánica y enunciación de leyes naturales, ha mostrado que los fenómenos irregulares ocurren todo el tiempo, con lo que se descubre que la suposición de que el caos era una complejidad que podía analizarse era una concepción errónea. Lo imprevisible, lo caótico y lo irregular pueden a su vez, y tal vez paradójicamente, desde la perspectiva en que lo vemos del orden, tener sus regulaciones. En la búsqueda no de lo predecible y controlable, las áreas de conocimiento se cruzan revelando las relaciones. Si queremos destacar esta cuestión, no es en el sentido atender a lo irregular y caótico según los parámetros de controlarlo, sino según las relaciones que se establecen entre campos del saber y que permiten revisar la relación entre ciencia y verdad, por un lado, verdad y poesía, por otro y ciencia y poesía, pero no desde una perspectiva que o bien las opusiera o las acercara (en algunas tendencias románticas, en el futurismo) sino desde una intersección que, temáticamente apareció en la literatura decimonónica revelando los terribles aspectos de los límites del conocimiento científico.

La idea de la simplicidad científica, queda, en el caso particular que nos ocupa, cuestionada. Claro que cabe aquí la distinción entre complejo y complicado y la relación se hace entonces de cuatro términos: simple/complejo// complicado/ conciso-directo. La distinción apunta a una poética que toma como premisa la dificultad, pero que intercede en una polémica oculta en la cual se indica algo así como la "necesaria dificultad" de lo difícil, la simple complejidad nos recuerda la difícil sencillez de que hablaba Darío al referirse a Martí, y la distinción lezamesca entre complejo y complicado, el rechazo de lo aleatorio u ornamental en

²⁵² John Briggs and F. David Peat, *Espejo turbulento*, Barcelona, Salvat, 1994 (1989).

particular en relación con la estética barroca la cual no tiene para Lezama tales atributos.

La experiencia, proyección sentimental e intelectual del poema están allí pero no son criterio de valoración en tanto el poema se separa, se recorta, como forma, de la condición psicológica, de las constricciones sociológicas y lógicas para constituirse como obra de arte. Será en todo caso en el status de tal donde se analice su verdad, y donde el código hermenéutico tiene su lugar. Y es particular, en tanto, al operar el doble status de comunicación/incomunicación en el poema: objeto transparente y opaco, objeto translúcido, el poema no soporta una traducción. En el sentido estrecho del paso a otra lengua, es innecesario aclarar demasiado. En el de traducción como "explicación" o glosa, decir lo que dice el poema "en otras palabras", pierde su razón de ser si puede ser dicho "de otro modo" pues decirlo de otro modo implica quitarle su identidad de poema. Y además, tal acción impediría que se pusieran en juego hasta los mismos aspectos comunicativos del poema, porque quedarían cambiados al ser virados en su intensidad, color y tono, a otra cosa: "la poesía se engendra cuando lo transmitido por la palabra es enteramente inseparable de la forma verbal misma"²⁵³ (p. 51).

En el tercer poema de *Fragmentos a su imán* leemos:

III

Esta es la noche octosilábica,
 con sílabas que avanzan
 hacia la pulpa de una fruta.
 En cuartetos y pareados
 se verifica la horrible bifurcación
 de la noche, escogiendo entre dos ríos.
 Las sílabas se alzan en dos patas,

²⁵³ José Miguel Ibáñez, *La creación poética*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

como los caballos ante las letras
 aljamiadas del relámpago.

.....

Podría leerse este fragmento como un condensado de la concepción poética de Lezama y de las operaciones que efectúa. Obviamente no se trata de una "expresión" de algún estado emotivo. La superficie del poema se presenta como una sustancia fría más proclive a motivar un análisis que una empatía emocional. Evidentemente tampoco pone en escena los objetos como presentación fruto de una actividad perceptiva que los mostraría en sus contornos, sean definidos o evanescentes. "Noche octosilábica" surge como una clave que podría sumergirnos en la "ilusa cisterna del entendimiento", como dice Lezama, sin embargo esa formulación abstracta "avanza" directamente a una imagen nítida, concreta y carnal: "pulpa de una fruta". Hay entonces un movimiento que señala un objetivo: la búsqueda de un núcleo. La clave sigue funcionando en su tenso contraste, noche (término espacio-temporal, recordemos "Noche insular, jardines invisibles") y forma poética (octosílabo). Sin embargo no hay una opción por uno de los dos, marcada por la coexistencia en el sintagma, porque tampoco se trata de la elección de la forma en un sentido estetecista de amor a la belleza por sí misma. Hay una búsqueda que trasciende estas determinaciones -búsqueda hipertélica-, entonces el desplazamiento sigue, pero se ha operado un cambio marcado porque la función adjetiva que parecía tener "octosilábica" se sustantiva en "sílabo", lo que remite también a esa tendencia sustantivadora de Lezama al hablar, por ejemplo de "el súbito". Las sílabas aparecen ahora, sustantivadas y activas, alzándose ante letras aljamiadas como caballos en dos patas ante el relámpago. La construcción no es lineal, hay una inversión de alzamientos, junto con la bifurcación que escoge, sumando a noche otro elemento, del paisaje: río. Pero son dos ríos. Un primer registro perceptivo podría darnos una confirmación de la oposición planteada. Sin embargo, "Dos Ríos" tiene una significación cultural muy importante en la cultura cubana: es el lugar donde muere José Martí. Entonces a través de esa alusión, los términos introducen la historia. Cuando Lezama distingue entre el elemento natural "piedra" del elemento habitado por la historia

"piedra donde lloró Mario" (*La expresión americana*), es donde se suscita el impulso metafórico para constituir a la poesía como realidad absoluta. Entonces a partir del apoderamiento de ese incentivo, el poema va transitando, trasformando elementos hasta el logro final de una milagrosa emergencia:

Las sílabas musitadas en el cónclave
 El acordeón que se despliega
 con el aire genuflexo
 y vuelve como una pasa
 a esconderse debajo de la faldeta.

Aparece una tensión barroca entre el despliegue y el repliegue y los motivos barrocos de sumisión y temor.

Avanza y se pierde,
 luego recoge sílabas como granos
 de maíz picoteados por el guineo.

Hay una nueva transmutación del acordeón en sílabas, nuevos pliegues: avance, retroceso, recolección. Y además aparecen elementos del paisaje americano: maíz, guineo.

Cada grano de maíz
 asciende como una sílaba
 por la garganta del acordeón.

Se invierte la comparación anterior y hay un nuevo ascenso de las sílabas, antes comparadas con los caballos.

Las flechas, cuando son pájaros
 atraviesan las manos con anones,
 buscan el renacimiento de la vihuela,

La incorporación de las flechas induce a pensar en el poder retador

de la poesía sobre el sujeto metafórico. Las flechas corporizadas pierden su carácter hiriente para hacerse germinativo: el sujeto metafórico está aludido sinecdóquicamente. Sus manos, fecundadas por el fruto de pulpa carnosa (el que se nombraba al principio como objetivo de la búsqueda) intentan que "renazca la vihuela", es decir, que el poema se logre. Hay entonces una nueva impulsión silábica:

y las sílabas se agrupan y sobresaltan
en el porrón de las cenizas.

Es decir, arden, se abrasan en el continente que ha logrado apresarlas (el porrón), entonces:

Las flechas encandilan los despojos,
y salta el bailarín.

La forma se ha metamorfoseado, ha concluido su camino hasta encontrar su destino, el sujeto metafórico las ilumina con su luz y surge lo nuevo.

Así el poema se presenta como el relato de su propia concreción pero también enlaza totalizadamente el conjunto del paisaje y de la historia. El relato conlleva también ese orden al inscribirsélo en la significación del legado martiano. De modo que la "imaginación reminiscente" ha logrado integrar y exhibir en la surgente imagen final todos los elementos de su universo. Lo que permite además mostrar que no se trata para Lezama de la poesía como el lugar del lenguaje como fin en sí, sino de la poesía materializada, sustanciada y tendiente a un final de resurrección.

Podemos entonces hablar de una "teoría del poema" implícita en los mismos que tendría como constituyentes:

-una forma específica de la palabra poética donde cabe incluir el tipo de trabajo que realiza Lezama en los distintos niveles del texto, dicho esto en un sentido de estructuración del mismo: léxico, ordenamiento sintáctico del poema, metro elegido, tramos metafóricos, zona nuclear donde la imagen emerge, etc.

-una concepción también implícita en los poemas de la "naturaleza del acto creador", en palabras de Lezama, que tienen que ver con una idea de trascendencia del sujeto indicada por Lezama, en su concepción católica, en el marco de la resurrección. Pero que, en una lectura no simbiótica con sus convicciones, puede pensarse como una ideología de artista y del arte, que, de algún modo, intenta preservar para la obra de arte un lugar aurático al tiempo que es conciente de la irremisible pérdida de tal condición. Esta idea permite pensar en las indagaciones de Lezama sobre la tradición y sus operaciones transformativas sobre ella, sosteniendo entonces el término tradición como resultado de una construcción, la emergencia a partir del modo en que la formula de una teoría de la cultura.

-vinculado con lo anterior, un status definido y propio del lenguaje poético, capaz de realizarse por medio de operaciones analógicas, alusiones, y fijación de una imagen, dando así, en el entrecruzamiento que opera con diversos discursos, no sólo una interpretación de los mismos, sino también, a través de la red relacional trazada, un enfoque diferenciado sobre el objeto focalizado.

Este tipo de procedimientos cuestionan ciertas escisiones que oponen materia a forma, intuición a expresión, conocimiento a fabricación, etcétera para operar una *integración*. Pensar la poesía de Lezama en términos de un discurso integrativo nos permite también señalar la dimensión ética que sostiene para la poesía, entendido obviamente este término no como la adopción de tal o cual moral que los textos proclamarían sino como la profunda adopción de una postura anclada en la convicción de los fines que él mismo señala para la poesía, por ejemplo en "A partir de la poesía".

Pero además al hablar de la apelación a los "saberes" surge la idea de un procedimiento de "absorción" de los mismos en el verso barroco en una suerte de dilación y fragmentación que arma el discurso poético. Dilación y fragmentación tienen que ver con las operaciones de incorporación y desecho.

La dilación supone una presencia "retardada" del saber incorporado, en el sentido derrideano de una "diferancia" que hace la "diferencia". Y

fragmentación, en cuanto no es el conjunto sistemático de ese saber el que se traslada transparentemente al poema, sino que sobre él se opera selectivamente, recortando zonas, pero también y sobre todo, metafóricamente, para, distanciándose del orden del que se partía, arribar a otro lugar, manteniendo su rigor de saber. Este corte, la forma fragmentaria, la composición de la imagen a partir de un material "pegado" de fragmentos remite a la alegoría de Benjamin, respecto de la cual, en realidad, podemos situar a Lezama en una posición conflictiva.

Cuando distinguimos entre alegoría y símbolo, mostrando en este último la impronta del romanticismo alemán y de los simbolistas como Yeats que lo relevaban por sobre la alegoría, esta última parece ser un concepto apropiado para definir el rasgo barroco que Benjamin, en abierta discusión con la tradición simbolista, opone al sesgo espiritualista e idealista de la concepción simbólica destacando la materialidad concreta de la alegoría.

Sin embargo, así como otras oposiciones excluyentes no aparecen productivas para la conformación de la poética de Lezama, tampoco ésta, ya que si en ciertos momentos -como en la presencia de una relación entre lo visible y lo invisible podría hallarse cierta remisión a la teoría de las correspondencias de los simbolistas- en el plano de la escritura de los poemas, encontramos que esta cuestión queda en un segundo plano al relevarse la postulación barroca del esplendor del significante, objetivado en el poema, donde el centro que lo define es la imagen que encierra, o mejor dicho, que surge como resultante de los tramos metafóricos.

La relación de la poesía en diálogo polémico con los otros saberes supone sostener un saber de la poesía. Para constituirlo, además de otras operaciones señaladas como la puesta en ejercicio de una lógica particular dislógica y traslaticia, puede pensarse en una transformación de esos saberes en el proceso que definíamos como un proceso metabólico. Es decir, la transformación de una sustancia en otra. Los diversos acercamientos al fenómeno poético permiten hablar de "expresión", "comunicación", "proyección", "intuición", "producción", "objetivación", "función", etcétera. vinculables a conglomerados ideológicos más amplios y

también, concretamente, a ideas estéticas específicas en cada caso que sostienen una concepción del arte y por ende del artista.

Dilthey²⁵⁴ destaca en la estética racional el aporte de Leibnitz teniendo en cuenta el período histórico, el imaginario de época -es decir el período del barroco clásico- y la concepción monádica y de las representaciones pequeñas y oscuras, teniendo en cuenta a Cicerón quien a su vez retoma a los estoicos (las razones seminales). Según Dilthey, Leibnitz toma de Spinoza la idea de que voluntad e intelecto son la misma cosa, cuando al considerar la unidad monádica, encuentra la espontaneidad creadora del arte. Según su postura la representación del universo no se deduce de las relaciones entre la unidad anímica (alma monádica) y los objetos sino de las conexiones del todo cósmico, lo que implica dejar de lado el estudio causal para explicar las imágenes estéticas. A Leibnitz se debe la teoría de las representaciones pequeñas y oscuras, la percepción de la unidad en la multiplicidad, de la imagen que despierta en nosotros una perfección que la razón no comprende y sin embargo es racional.

En el universo de creación de Mallarmé²⁵⁵ encuentra Lezama "ciertos proyectos de una vastedad que aturden" cuyos antecedentes serían Raimundo Lulio y el propio Leibnitz, cuya síntesis de "sustancia y devenir" valora Lezama al hablar de la creación poética en sentido claudeliano, creada y creatriz ("Conocimiento de salvación", p. 247).

Señala a continuación, siempre siguiendo con el autor de *Igitur*, aquellos contactos con la filosofía que contribuyen a su expresión:

Sus lecturas del Hegel más maduro, sobre todo el de la *Filosofía del Espíritu*, donde traza la concepción del absoluto, con antecedentes en la *causa sui* de Spinoza, marchando desde la virtualidad a la idea; y de Schopenhauer, cuyas ideas sobre la intuición y las *potencias generatrices*, donde abrevó tantas veces Bergson, le harán madurar, en el momento de su acercamiento a la

²⁵⁴ Willhem Dilthey, *Poética. La imaginación del poeta*. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual. Buenos Aires, Losada, 1945.

²⁵⁵ José Lezama Lima, "Nuevo Mallarmé II", en *Tratados en La Habana, OC.*, p. 527.

música, su propio microcosmos. (subrayado mío). (p. 247)

Son zonas de las respectivas filosofías, fragmentos extrapolados del sistema, los que se observan concurriendo a conformar una poética. Los poemas no reflejan un pensamiento filosófico, su síntesis, en este caso la mallarmeana, es como el precipitado de combinaciones impredecibles, de impredecibles o imposibles consecuencias que la razón reminiscente de Lezama y la "potencia de razonamiento reminiscente" que pone en práctica en la lectura, lo lleva a destacar su sensibilidad (figurada en la de Tristán de Jesús Medina, Martí o Julián del Casal) para el tabaco mallarmeano y su apreciación a través de un elemento del paisaje simbólico (el tabaco) que el verso de Mallarmé citado explicita: "Tons sens, trop, precis, nature/ ta vague littérature".

El poema puede pensarse como un objeto a la vez comunicativo y obstructivo, por lo que no puede hablarse de una relación de coextensión y equivalencia que supondrían las poéticas de la comunicación, susceptibles entonces de ofrecer una glosa sinonímica del poema, con lo cual este perdería su unicidad y singularidad. La condición de "no explicable" que esto supone, no ancla, sin embargo, en lo hermético e intransferible, sino que propone una producción de semiosis que se aparta del esquema comunicativo operante en el registro imaginario para volcarse hacia otros registros. La idea de "participación" que Lezama utiliza puede entonces considerarse con varias implicaciones. En primer lugar en cuanto elaboración que Lezama hace a partir de sus lecturas filosóficas, la tradición cristiana (Santo Tomás), por ejemplo. Así conciente del incesante devenir del ser que, escindido, fragmentario, busca utópicamente su unidad, va a definir el acto poético como tensado entre la esencia y el tiempo. Ese acto tendrá entonces que apoyarse en las relaciones por analogía para salvar la distancia entre el Uno y los seres y lograr así una forma de participación en el Todo.

Pero, también en otro sentido, digamos más fenoménico, la idea de participación no supone una identidad del acto de la lectura con el de la escritura, pero sí sostiene una posibilidad participativa que se da justamente por el carácter de acto de ambas. Así, una suerte de

objetivación que se da en el texto permitiría una "comunidad objetivada" que soslaya el plano puramente psicológico -e incluso las connotaciones religiosas- y presenta también a la obra con carácter de acto.

Acontecimiento en su emergencia como texto y en su actualización a partir de la lectura.

Hablar entonces de los "saberes" a que este discurso apela supone una relevancia de los mismos en la variedad que ofrecen.

En cuanto al estudio particular sobre Lezama Lima, podríamos decir que la conciencia de este hecho opera en él, pero no en lo que se definiría como una suerte de paralelismo entre dos modalidades cognitivas, así como tampoco se trataría en su caso de una interpretación filosófica acerca de la función de la poesía o de su condición, en el sentido en que lo hace por ejemplo Heidegger. Sino que sus especulaciones se hacen en el marco estricto de un pensamiento poético, según una combinatoria de razón e imaginación. Es desde tal lugar que despliega su visión totalizadora del mundo y su concepción trascendente.

El acercamiento fuerte a "lo religioso", pensado esto desde un sentido de trascendencia hasta el aprovechamiento poético de un imaginario múltiple, histórica y filosóficamente vario, en una línea de "transacciones", acciones discursivas que impregnan el discurso, y que mantienen asimismo lo que de imperativo y de sagrado tiene la religión como práctica, da otro *tono*, para definirlo de algún modo, a la propuesta lezamesca. El catolicismo gozoso de Lezama, remite a ese tono, mentando con él constelaciones de sentidos.

Al escepticismo en grados variantes puede confrontarse la forma de la esperanza y la teleología, algún tipo de construcción utópica y ucrónica. Un universo en evolución o desarrollo, con un inicio y regido por algún principio básico aparece como la común zona de la ciencia, filosofía y religión, búsqueda de tal principio o negación del mismo, refutación y formulación.

Una idea como la caída de los grandes relatos²⁵⁶ hace pensar en el descrédito de todas las promesas de final feliz que los grandes relatos prometían, y sólo una fuerte afirmación de una verdad pragmática se

²⁵⁶ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (1979), Barcelona, Planeta, 1993

presenta como la contracara de la devaluación de toda forma de verdad, puesta en entredicho y relativizada en términos de pluralidades. El término insiste, sin embargo, habida cuenta de la variabilidad contextual - histórica, social, etc.- como horizonte especulativo, la presencia de sintagmas como poesía y verdad, la verdad en la poesía, por ejemplo, son síntoma de esta preocupación por el estatus cognitivo del discurso poético inseparable de la búsqueda de una verdad.

¿De qué modo el discurso poético dice la verdad? ¿cuál verdad? ¿dice alguna verdad? ¿la verdad del texto? ¿una verdad *más allá*?

La idea de verdad, como se sabe, no es unidimensional y el modo de presentarla y sus manifestaciones son diversas, van por distintos caminos. Si bien no ha cesado de tener fuertes efectos en el imaginario la idea de verdad de la ciencia positivista resulta, por lo menos en lo que nos ocupa, y en reflexiones provenientes del mismo campo científico, insostenibles desde la perspectiva del pensamiento desarrollado a lo largo del siglo XX. Lo que sí queda claro es que la idea de la adecuación entre la cosa y el pensamiento, la idea de prueba empírica, la de pertinencia quedan absolutamente desechadas y son efectivamente contrariadas en esta suerte de exploración por la palabra en la cosa.

Etienne Balibar destaca que "La unidad de la verdad como nombre está inmediatamente comprometida en un proceso de división en dos y más, o de metaforización infinita"²⁵⁷. Lo que se nombra como verdadero lleva implícita la negación de todas las modalidades de lo falso. Las palabras de la verdad aparecen como palabras mediadoras organizando la experiencia. Una localización de la verdad, un lugar de la verdad implica una demarcación, en ese sentido, la verdad, como señala Jacques Derrida "Sería una determinada relación con lo que (la) termina o la determina"²⁵⁸

Un lugar y un límite entonces que en el discurso poético se manifiestan en indicios, imágenes, señas, signos, de ese lugar liminar. En una poética que se postula como un sistema de comprensión y organización del mundo, en un sistema que si bien no se reconoce único, se afirma "en sí mismo bello", identificando tal vez las grandes palabras:

²⁵⁷ Etienne Balibar, *Nombres y lugares de la verdad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

²⁵⁸ Jacques Derrida, *Aporías*, Barcelona, Paidós, 1998. (Paris, Galiléé, 1996)

Bello, Bueno, Verdadero, la verdad asoma cuando por proliferación, suspensión, corte, cesura o silencio, se mienta el lugar de la verdad, se muestra, metafóricamente, el límite. La palabra poética es palabra verdadera en el sentido en que todo el tiempo dice, además de todo lo que dice, su límite por su condición de palabra.

Un camino otro que el de la ciencia o de la filosofía donde lo poético afirma su autonomía y sobre todo, asienta su valor.

Podríamos pensar que la búsqueda de la verdad en la poesía de Lezama está apoyada de algún modo en fuertes pivotes que, en una perspectiva epistemológica, asociaríamos con aquello relativo al dogma en el sentido de puntos nodales y bien presentes en sus textos, de la religión católica. Creemos que "Rapsodia para el mulo" presenta algunos de estos rasgos. Sin embargo, justamente en esos casos el meollo del poema no pasará por la afirmación de un dogma sino por un recorrido en los intersticios de la creencia: el sacrificio, Dios, etc. La figura crística proyectada en una teleología vale como interpretación cultural; sin embargo, esta cercanía podría concebirse, en ciertas lecturas, como una experiencia estético-religiosa.²⁵⁹

Al tipo de afirmaciones que acercan a Lezama Lima a una especie de religión del arte de la que está tan alejado como de la poesía pura, en la línea del abate Brémond²⁶⁰, pueden oponérsele las interpelaciones del propio Lezama, por ejemplo, cuando en "Del aprovechamiento poético" dice:

¿Y ya, razón de prudencia, sus consecuencias, la aplicación del arte como verdad última? Conducta pura a la que habrá que buscarle interlíneas y sutilezas entre la *calogathia* de los griegos, la gracia de los cristianos y también por aquella otra gracia de la pereza andaluza o del romano ocio comendador. (O.C. pág. 256)

²⁵⁹ Cf. Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido*, Caracas, Monte Avila, 1992.

²⁶⁰ Abate Brémond, *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947.

Es en esas cualidades diferenciales donde Lezama asienta sus observaciones y desde las cuales trama sus relaciones imaginarias en una teoría de la cultura para la que la aprehensión poética es fundamental.

¿Cómo caracterizar lo definido como un "pensamiento poético"? No hay un desarrollo lógico, ni encadenamiento causal, o una secuencia pautada. Pero tampoco la puesta en juego de una libre asociación, ni una incursión en lo ilógico. Este rechazo a las oposiciones excluyentes lleva a postular una *lógica de los dis*, en principio para analizar los constituyentes del texto poético, pero también para verla en una concepción más abarcativa y que puede caracterizar el entramado de un discurso que se estructura en lo que podría definirse como una figura oblicua, o tal vez, mejor, parabólica. Que supone tal vez dos términos antagónicos pero sobre los cuales mantiene una disyunción no excluyente, así como los atraviesa y también busca en ellos la relación suplementaria, como en el caso de "causalidad" e "incondicionado", en términos de Lezama. Pero, además, tal pensamiento no ancla en un desarrollo expositivo, ni en una poesía de tipo intelectual, sino en la construcción de relaciones no previsibles enlazadas mediante "tramos metafóricos" para condensarse en imágenes, concebidas como punto nuclear que sostiene el poema.

No se trata aquí de efectuar una oposición entre "poesía intelectual" versus "poesía en imágenes". Este tipo de oposición plantea definiciones sobre textos poéticos que se sostendrían, por un lado, en la fuerza elocutiva de la presentación de la "idea" sostenida en el poema, expandida en una suerte de razonamiento silogístico, aunque no necesariamente en tal lógica, apostando no a la sugerencia de las imágenes ni a la empatía emocional, sino a la consecución de la crítica sobre la *idea* básica que se presenta como fuente de comprensión y captación del poema. Y por otro, a una poesía que arma imágenes atrapantes y susceptibles de lograr una respuesta empática apostando a la fuerza fantasmática que conlleva en tanto tramada y desarrollada bajo el impulso de la imaginación sosteniéndose así en lo que podría llamarse una *intensa experiencia vital* comunicable del poeta al lector.

Pensando en dilucidar tal tipo de oposición en la poesía de Lezama

puede concluirse que no es en la presencia de esos elementos en los que se asientan sus poemas, aunque, tanto el razonamiento como la imaginaria sensorial los pueblen.

Respecto de la versificación, el uso del octosílabo -con todo lo que implica en su tradición en la poesía castellana- se juega en una variación entre la adopción de ese metro junto con eneasílabos -metro impar que se vincula con la constitución de las liras, estancias y silvas en églogas garcilacianas o soledades gongorinas- pero además, presencia del verso "blanco" o libre, no rimado y hasta ríspido: "se verifica la horrible bifurcación"/ "buscan el renacimiento de la vihuela". Versos impares, irregulares que en contraste exponen su mayor concentración semántica y pueden considerarse interpretantes de la sucesión pautada de versos, hitos, en el camino de la definición -inclusive en el sentido visual del término- de la imagen. El poema "Dos ríos...", por ejemplo, muestra el soslayamiento que las dos poéticas antes expuestas como antagónicas, sostienen como básicos anclajes y justificaciones, para mostrar justamente el carácter diferencial de Lezama en lo relativo a tal oposición. Para afirmar, una vez más, su punto de tensión entre ciertas poéticas a las que se lo podría adscribir, y también para señalar un íntimo carácter barroco de su poesía.

Lezama produce un movimiento de oscilación entre lo conocido/ no conocido por medio del léxico utilizado, el o los metros elegidos, la rítmica, el ordenamiento sintáctico, el deslizamiento de categorías gramaticales, la constitución de análogos que se enlazan en el recorrido metafórico y la conformación de zonas nucleares. En algunos poemas la reflexión sobre la naturaleza del acto creador y sobre todo su finalidad -la resurrección- aparece tematizada no en el sentido de una argumentación, sino, en las relaciones entre las imágenes.

¿Qué significa poesía para la resurrección? Lezama Lima contraría la concepción de ser para la muerte de Heidegger. El ser objetivo del

poema, su objetividad, sustantividad, nos acerca al "puro estar en sí de la obra"²⁶¹, lo importante que marca Heidegger y que importa especialmente en el contexto en que lo hizo, fue centrar la atención en la obra de arte en su misma constitución, en su lenguaje, no como mera transmisión o manifestación de la idea.

En lo referente a Lezama Lima, es casi un lugar común recordar su discordancia con Heidegger a favor de una utopía de futuro. La distinción establecida por Heidegger entre ser y ente, el primero como verbo y el segundo como sustantivos o participios sustantivados, el hablar del hecho de ser arrojado a... supone la idea de un existir sin existente que nos lleva a pensar en una nada del existir sin existentes, algo anónimo. Dar un paso hacia el ser en una búsqueda ontológica que en definitiva es nihilista. Y la nada es siempre motivo de rechazo en Lezama Lima.

Desde otra perspectiva, sin embargo encontramos en Levinas la presencia de una idea de redención, que si bien no se superpone a la de resurrección de Lezama, nos permite ver desde la perspectiva de la no nadificación, no esencialización o pesimismo absoluto la posición lezamiana. Una promesa de redención que libera de la nadificación.²⁶²

Según Gadamer la pregunta por la verdad de la poesía no alcanzó en la estética tradicional "carta de naturaleza"²⁶³. Una intraductibilidad de base caracteriza al lenguaje poético. Su verdad es la lógica interna que develará la ley simbólica según la cual se rige el poema.

Exite toda una constelación de significados a través del significante que no remite a lo empírico, sino al contrario, hace que una palabra sea tomada en todo su contexto simbólico teniendo como soporte la posibilidad de desplegar aquellas formas que se emparentan con lo figurativo, con los sentidos otros del mismo significante, esto se refuerza cuando en el poema la cadena significante se carga -peso suplementario- de los posibles figurales y en los diversos constituyentes de las palabras.

Circunscribiendo a Lezama en una ideología de artista y del arte,

²⁶¹ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958.

²⁶² Emmanuel Levinas, *El Tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós, 1979.

²⁶³ Georg Gadamer, (1971), "Von der Wahrheit des Wortes", en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

podría decirse que intenta preservar para éste el carácter aurático de que hablara Benjamin con la conciencia de un estado de peligro o precariedad. "La razón poética" funciona en ese sentido como una advertencia y una afirmatividad de un estado gozoso de saber que en Lezama se manifiesta en la imaginería sensorial de los poemas, en los tonos y también, más marcadamente en algunos poemas, en la celebración de la risa y en cierto matiz de humor y hasta de autoparodia, sentido en el cual podemos leer su "Fabulilla de Dánae"

El saber poético opera como sostenimiento de un status propio del discurso poético capaz de constituir los poemas y de conocer, por sus propios procedimientos, configurando el objeto. Ese conocimiento que revela su desconocimiento se erige frente a un discurso que se presenta omnímodo como el de una ciencia como pura positividad y cuyo rasgo o exigencia de *exhaustividad* se contrapone a la *plenitud* que supone el saber del no saber, como decía Lezama recordando a los estoicos. Estos dos términos resultan fundamentales si se trata, no sólo de caracterizar un modo de aprehensión donde otras zonas que no son exclusivamente la razón entran en juego, sino también en la consideración de todo acto que, lejos de una pretensión de imaginaria *completud* trastoca este término en el de *plenitud*, satisfacción parcial, ilusión del llenado y conciencia del instante y del vacío. El lenguaje poético concebido como un fin, se diferencia del no poético o de las formas no poéticas que serían medios, accidentes, adjetivos.

La dimensión integrativa de este saber comporta un *ethos* que es una idea del bien advenido del conocimiento cuya posesión promueve un estado que permite atisbar una dimensión de felicidad (no en el sentido de alegría o jocosidad, sino de cumplimiento y abundancia). De ahí puede pensarse que lo celebratorio de esta poesía, lo que en ella denominamos gozoso, sea menos una exaltación vitalista, por otra parte ausente en ella, que la entrevisión de riqueza menos exhuberante que colmada, dicho esto en el sentido de plenitud de una forma, encarnación de la figura.

De modo que este saber se propone como acto en la percepción y la

creación del objeto estético, el cual, hallada su forma, constituido como tal se manifiesta como inagotable fuente de semiosis. Pero además este saber se caracteriza por una tensión particular entre lo que sería el mundo de lo sensible y la espiritualidad pura. Ubicado entre lo objetivo y lo subjetivo, encarna y está en un más acá de la objetividad absoluta y en un más allá de lo puramente expresivo, con la posibilidad de acudir a las manifestaciones de lo sublime y al goce de la belleza.

Entre el llenado y la indagación en el vacío, el volumen y el trazo, en los poemas de Lezama, el volumen llena el vacío en los poemas proliferantes y el vacío aparece en los intersticios de los poemas o en los poemas que refrenan el llenado o privilegian el vaciamiento. De modo que en lugar de una simple oposición lleno/ vacío podríamos pensar en la siguiente ecuación, y en la prevalencia de alguno de los términos según el texto, o en sus fluctuaciones dentro del mismo texto:

horror vacui / fascinatio pleni

Horror pleni/ fascinatio vacui

Esta relación de cuatro términos habita en los poemas dando, con sus oscilaciones, una movilidad interior que exhibe en acto el desplegarse de la palabra en el espacio, el nacimiento de la metáfora y su derivación o derivaciones, y también, la zona de los límites y la verdad. Pero además esa tensión comporta una dimensión que relacionada con lo bello –ahora no opuesto a sublime- se aleja, como lo hemos visto explicitado en Lezama, de toda gratuidad, de desentendimiento afectivo porque involucrado el cuerpo, es como el parto, un acto doloroso:

La relación entre el deseo y lo bello lleva a tener en cuenta la dimensión de dolor que hace intocable lo bello y por tanto asegura su permanencia.²⁶⁴

Encontramos cierta afinidad con Vitier:

²⁶⁴ Jacques Lacan, "La función de lo bello", en *La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Es como un dolor que a la vez contemplamos y padecemos, como una sombra que ha sido tocada por la luz pero sigue siendo, en un éxtasis interminable que nos angustia y maravilla, extraña sombra. El saber poético se define así como la expresión espiritual de algo no espiritual que, a pesar de su sed infinita de historia y multiplicidad, exige con idéntico anhelo la trascendencia, para expresar, aunque sin reducirse totalmente a la objetividad como potencia transmutadora, el ser más íntimo de la vida, la intimidad del alma humana.²⁶⁵

La teorización de Vitier inducida en principio por Max Scheler²⁶⁶, deviene una defensa de la poesía desde la valoración del acto creador, pero se desliza de las posturas del poeta demiurgo o semejante a Dios mediante la asociación de creación a parto, dar a luz, en consonancia con la idea de nacimiento que sostiene Lezama.

La trascendencia está entonces más allá de la potencia objetivadora del espíritu, del saber filosófico y se hace -como en la tradición católica- cuerpo transfigurado.

Lo cual, no da como resultado una separación de la historia en pos de un ideal, sino, por el contrario, como espacio donde se juega la salvación, una inmersión en ella con finalidades cognitivas concebidas simultáneamente como creativas. De lo que podría suponerse una poesía "filosófica" o de tesis, sin embargo, la prevención contra esta tendencia - que de todos modos no deja de aparecer en los poemas- no es lo determinante, porque el modo de producción de ese discurso no se equipara al de la filosofía.

Por otra parte, el saber poético, prevalente sobre los demás, definidor de una concepción de mundo y punto de encuentro en la "concurrency poética" se concibe menos como saber o corpus de conocimientos más o menos organizados, que como sabiduría, que puede remitirse, en el horizonte de lecturas de los poetas origenistas a las

²⁶⁵ Cintio Vitier, *Poética*, eed. cit. 1961

²⁶⁶ *El puesto del hombre en el cosmos*, Buenos Aires, Losada, 1938.

concepciones bíblicas vinculadas con la moral, el hacer lo que es bueno y honesto, pero también el sabio como artista:

Habló Yavé a Moisés diciendo: "Mira he llamado por su nombre a Besalel, hijo de Uri, hijo de Jur, de la tribu de Judá. Le he llenado el espíritu de Dios, en sabiduría, inteligencia y pericia para toda suerte de trabajos, para trabajar en oro, plata y bronce, para tallar piedras de engaste, para trabajar la madera y para llevar a cabo toda clase de trabajos. (Ex. 31, 1-5)

En *Proverbios* -atribuido al rey Salomón- la sabiduría aparece como exhortación del rey a sus súbditos, pero luego, en una curiosa personificación, teniendo en cuenta el contexto, la Sabiduría habla por sí misma. Los consejos son para obrar sabiamente, las apelaciones son de tipo moral referidos a las prácticas de la vida cotidiana, a las religiosas, y advertencias contra los vicios y malos actos, y en favor de la paz.

La sabiduría se asocia a prudencia e inteligencia, proviene de Yavé, protege, conduce al bien, lo que se nombra allí ciencia -un saber- la acompaña, pero ella rige. Si bien la sabiduría proviene de Yavé, es una criatura de los inicios más remotos, de "antes del origen de la tierra": "yo estaba a su lado, como arquitecta/ y yo era cada día sus delicias, recreándome todo el tiempo en su presencia/ recreándome en su orbe terrestre" (Prov. 8, 30-31).

En la creación poética la sabiduría se recrea en la tierra: ordena la creación (arquitecta) y se solaza en ella (gozo).

Se presenta entonces como un continuo hacerse que no queda fijado en la intemporalidad sino que se actualiza permanentemente impulsada por un impulso deseante de absoluto que deviene angustia en los límites mientras esta misma carencia sigue actuando como fuerza impulsora, impulso que sostiene la posibilidad, dicha infinita por Lezama en la poesía. El deseo de participación en el mundo de la totalidad y la plenitud es, al fin y al cabo, deseo que halla su objeto en la constitución de un objeto tal que se presenta como en grado de mayor proximidad a dicha plenitud. Y que, actuando en el mundo, fuerza deseante, impulso amoroso, Eros poético, lo reinventa y en este sentido la invención nos remite a una

idea de la retórica clásica de *inventio* como descubrimiento y no como creación de algo original:

La *inventio* remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo: es una noción más extractiva" que "creativa" ... "el hombre no puede hablar sin ser dado a luz por su palabra y para este alumbramiento hay una *tejné* particular, la *inventio*.²⁶⁷

En las palabras de Barthes hallamos esta idea de mundo creado -de la lengua que lo preexiste y lo conforma como horizonte simbólico- sobre el cual se producen intervenciones a fin de conocerlo. La función del nombrar produce una iluminación en el mundo y el efecto es la aparición de algo que se presenta así como nuevo, pero que es posible a partir de que el hombre participa del lenguaje.

A estas reflexiones cabe agregar una concepción de sabiduría poética que Lezama ha tenido en cuenta y que es la de Giambattista Vico en *Scienza Nuova*. Libro Segundo.²⁶⁸

Si la manera que tiene el hombre de regir las cosas es proyectando su cuerpo y el primer universal imaginario se constituyó así por un desplazamiento del cuerpo del poeta, podemos pensar tal desplazamiento en sentido de metáfora. Todo se mueve entonces a lo largo de una cadena metafórica que empieza con un desplazamiento del cuerpo que crea los dioses como letras y permite advertir otros cuerpos. El valor poesía es para Vico un valor de la historia primero, no de los individuos, lo que lleva a una conclusión que se vincula directamente con la idea de las eras imaginarias de Lezama Lima: en ciertos momentos de la historia surgen las imágenes como grandes condensaciones, no siempre, de ahí la desigualdad

²⁶⁷ Roland Barthes, *Investigaciones Retóricas I. La Antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. (*Recherches Théoriques, Communications* nº 16, Du Seuil, 1970).

²⁶⁸ Giambattista Vico, *Ciencia Nueva*, (1774), Barcelona, Planeta, 1996. Dice Lezama: "Vico intuye que hay en el hombre un sentido, llamémosle el nacimiento de otra razón mitológica, que no es la razón helénica ni la de Cartesio, para penetrar en esa conversión de lo fabuloso en mitológico". José Lezama Lima en "La imagen histórica", en *La cantidad hechizada*, en O. C. p. 847.

temporal de esas eras.²⁶⁹ Dicho en palabras de Lezama: "al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias" ("A partir de la poesía", p. 833), reclamando un espesor temporal hasta la hipérbole de un "congelamiento" (detención de una imagen) y una reiteración (repetición/diferencia) de modo que una consistencia, una sustancialidad así formada sea capturada en el hecho poético. Esta reflexión no sólo nos permite pensar en los *corsi e ricorssi* de la historia de Vico aludidos de algún modo en Lezama, no como una ciclicidad, sino como lo que al insistir despierta una cadena metafórica, un curso imaginativo.

En este aspecto hay en Lezama aceptaciones (sus eras imaginarias) y rechazos, como el que muestra respecto de una saga vikinga²⁷⁰. A diferencia de Borges y su interés en la literatura escandinava, Lezama rechaza esta idea de metáforas fijadas, y soslaya la importancia en la constitución de imaginarios de los antiguos reyes de Noruega.

Cuando se establece la comparación con la ciencia y la filosofía se apela sobre todo a la evacuación de la subjetividad que habría ellas en nombre de cierta objetividad. Sabemos que tal supuesto ya no es determinante en la filosofía ni tampoco en la ciencia y que todo sujeto está involucrado en su objeto, sin embargo es también el predominio de una facultad lo que hace marcar esta diferencia y que es la razón prevalente y hasta omnipotente que impulsa una actividad crítica que aparece, en la concepción del poeta como participante, disminuía, por lo menos en favor de una apertura para la recepción de lo que del entorno - natural y cultural- sirve a satisfacer provisoriamente su deseo. Lo que comúnmente se llama la libertad del artista para crear, aunque sepamos que esto sea más una formulación romántica que una condición o estado, estaría marcando aquí la diferencia entre las procedencias de la ciencia y

²⁶⁹ Cf. Jorge Guzmán, "El concepto de letra en la Ciencia Nueva", prólogo a fragmentos de Giambattista Vico, *Ciencia Nueva. De la sabiduría poética*, Santiago de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, 1978.

²⁷⁰ Cf. "A partir de la poesía", en *Obras Completas*, edd. cit., p. 833. También "La imagen histórica", idem, p. 843 y sigs.

la filosofía y la actividad artística en el sentido de menor cantidad de coerciones y de mayor intervención de lo subjetivo. Nuevamente una tensión entre el impulso a la forma y la espera de la manifestación. Y por tanto, una temporalidad particular del acto creativo-cognitivo.

El tiempo de la espera supone una disposición que amengua la exaltación en favor de un estado de receptividad y atención, y que incluye la angustia derivada de la incertidumbre como la expectativa de la llegada. La figura de poeta derivada de esta actitud, no es por tanto la del rupturista, el nihilista, el maldito o el "homo faber" sino la del custodio de una potencia creadora. "¿Qué tienes que no hayas recibido?" dice San Pablo (Corintios 4, 7). El Poema 1 de *La Fijeza* puede leerse en esta dirección:

I
 La seda amarilla que él no elabora
 ¿podrá recorrerla?
 Sus espirales sólo pueden desear
 una concentración cremosa.
 Su surco es su creación:
 un poco de agua grabada.
 En cualquier tiempo de su muerte
 puede estar caminando,
 como la seda puede formar un mar
 y envolver un gusano amarillo.
 Así con sus ojos aplastados,
 flechador de un recuerdo amarillo,
 está trazando círculos de arena
 al fulgor de una pirámide desvaída.
 El deseo se muestra y se ondula,
 pero la mano tiene hojas de nieve.

Podría inferirse en este poema ciertas formas sonetísticas deslizadas, por ejemplo la partición en dos grandes unidades, donde la segunda - iniciada con el "así"- es la consecutiva de todo lo anterior, igualmente puede decirse de los dos pareados finales como en sentencia. Pero además hay una serie de aliteraciones: sus espirales sólo pueden desear/

concentración cremosa/ agua grabada/ formar un mar/ que enfatizan por la reiteración, núcleos semánticos metaforizados.

El espejo lleva a la idea de reflejo y también de imagen invertida, pero asimismo nombra un límite: "Es lo que no se puede franquear. Y la organización de la inaccesibilidad del objeto es realmente la única en la que participa"²⁷¹. Es decir, la imagen, en esta lógica, y como dice Lezama, "se sabe imagen", se sabe límite, "la última de todas las historias posibles", y es el punto de máximo alcance de este saber.

El impulso a la imagen y la frontera de lo especular imaginario - pienso en el caso paradigmático de "Muerte de Narciso"- promueven la tensión que hace del par alusión/elisión la razón ordenadora en los poemas²⁷². En "El puerto" de *Aventuras Sigilosas* podría decirse que el lugar se presenta por alusión de sus componentes, sin que se nos diga su nombre ni cuál sea esa noche de sigilos y peligros, y que en un nivel macro está elidiendo las manifestaciones de la luz tan relevantes en los poemas de Lezama, del mismo modo, el modo de nombrar a los habitantes del puerto, a sus aves y animales, alude a tipificaciones simbólicas -ratas, ladrones, asesinos, halcones- y calla en el momento en que suspende, literalmente, "el hilo" de la especie de narración presentada paratácticamente.

El procedimiento lezamiano de deslizamientos puede compararse con el de Joyce, en el sentido en que lo señalan sus biógrafos y críticos Ellsworth Mason y Richard Ellman, en cuanto a deslizamientos léxicos y conceptuales, sobre todo respecto de estos últimos, por ejemplo, en las citas que hace Joyce de Santo Tomás en sus *Diarios*²⁷³ deslizamientos que sustentan una estética, asumen una tradición en tanto *thesaurus*, materia transformable. En su "Plegaria tomista" (de *Tratados en La Habana*), Lezama Lima encuentra a la *Summa teológica* una "hipertelia", para decirlo con sus términos, una finalidad más allá de sus fines:

²⁷¹ Lacan, *La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 185-6.

²⁷² Respecto de estas dos categorías, ver Nicolás Rosa, *Los fulgores del simulacro*, Rosario, U.N.L., 1985.

²⁷³ Ver el comentario de los biógrafos y los diarios en VVAA, *Irlandeses*, Buenos Aires, Alianza, 1993.

La inmensa zona espacial de conocimiento ceñido por la *Summa* deseaba preludiar el sutilísimo ordenamiento del contrapunto y las series de razonamientos lanzadas a volar en las cadenas del estilo fugado" (O. C., p. 443)

Por otra parte, el razonamiento lezamiano se concibe como organizado a partir de la paradoja, tal como manifiestan Ríos Avila y Cruz Malavé²⁷⁴. En tanto fórmula que permite concentrar dos sentidos -contrapuestos o no- en una sola expresión, la paradoja sirve a los fines de Lezama de no anclar en un esquema de oposiciones que rechaza en cuanto a lo excluyente según su afán integrativo. Sin embargo, cabe destacar que el razonamiento paradójico lezamiano no implica ni la anulación de los sentidos por la coexistencia pacífica de los mismos -dice esto y lo contrario también- ni tampoco que es central en relación con el tipo de enunciados del barroco histórico de fuerte carácter paradójico y antitético -"muero porque no muero", entre los más conocidos- sino que se presenta como el modo en que el enunciado puede dar cuenta de las irrupciones de sentidos que no guardan entre sí relaciones de causalidad o azar sino que aparecen ligadas por el encuentro de dos series diferentes que se tocan en un punto.

Cuando Luis Antonio de Villena afirma en un estudio sobre *Fragmentos a su imán*²⁷⁵ que el surrealismo y el barroco son "las dos claves genéricas de Lezama", no puede sino constatar sin embargo la decisiva impronta del barroco "en lo que el término tiene de historia cultural ... y aún específicamente en el lado o modo americano de esa historia y esa constante" (p. 65). El hecho de que hable de la constante y de que vincule los dos movimientos nos remite nuevamente a Carpentier, de modo tal que la apreciación de Villena aparece como deudora, consciente o inconscientemente, de esa visión.

Lo paradójico de Lezama es menos la mera yuxtaposición de sentidos que la confluencia de éstos en una relación que, siguiendo sus términos, podemos llamar "silogismo del sobresalto", y que se liga fuertemente con

²⁷⁴ Cf. *El primitivo implorante y El secreto en geranio convertido*, ops. cit.

²⁷⁵ "Lezama Lima: *Fragmentos a su imán: o el final del festín*". En *Voces*. Barcelona, s.f.

la formulación de los dos términos que acuña para referirse a las relación entre causado e incausado, condicionado e incondicionado (la vivencia oblicua y el súbito), predominio de la causalidad en la primera, predominio de lo incondicionado en la segunda.

Definido el poeta como un "apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales" Lezama dibuja la figura con los siguientes rasgos: se hace cargo de, percibe la presencia de algo que trasciende lo inmediato, se sabe criatura nacida, criatura creada y testimoniante. La idea de testimonio no tiene vinculación con el testimonio en el sentido de género literario o de no ficción, se vincula más bien, en la tradición cristiana, con la del testigo, quien debe dar testimonio de su fe aún a costa de su vida, como se sabe la palabra mártir significaba originalmente testigo. Las formas testimoniante de las concepciones origenistas se vinculan con las formas del testimonio adscripto a la tradición religiosa. Pero no aparece en controversia directa con las formas comunicativas que, en este sentido, no quedarían soslayadas ni rechazadas.

La dificultad comunicativa proviene de la propia dificultad de nombrar, de la imposibilidad de nombrar de otro modo, no de la búsqueda de la incomprendibilidad ni del hermetismo. La impronta salvacionista y el rechazo del pesimismo radical en Lezama cortan tal posibilidad.

A partir de esas coordenadas el poeta busca inscribir en la sucesividad temporal la imagen. Los opuestos se presentan cuadruplicados en un pizarrón, espacio de la escritura, en los dos colores definidos por la presencia total -blanco- y la ausencia total -negro-. Y el trazo es una línea, la escritura en su ritmo da cuenta de quietud y movilidad. El hacer y el hacerse -la poesis- entre estos contrarios supone también el enfrentamiento con otras opuestas fuerzas e inclusive la máxima aventura de señalar un primer paso -el andante de la marcha, el gesto inicial y original.

3. Mito y maravilla

No sólo por la visible presencia en "Muerte de Narciso" sino también por lo que atañe a las formas de la invención de nuevos mitos según plantea Lezama en *La expresión americana*, el mito ingresa en la

constelación lezamiana y en las lecturas de su obra. La recurrencia al mito -al mito como tal, al mito con la conciencia de que se trata de un mito, y sabiendo, en esa conciencia, que no se trata de un retorno en busca de una unidad sujeto-objeto- es, por parte de Lezama Lima, la mostración de una experiencia de lectura-escritura: lectura de la cultura, tradiciones disponibles que incluyen a los propios mitos, y a partir de ellos y mediante las operaciones transformadoras, -lógica de los trans-, configuración poética, que engendra una imagen nueva en la cual el mito no es la explicación sino el surtidor de los elementos *solicitados* y *adquiridos* según la expresión conformada.

Según las operaciones que venimos señalando, Lezama recurre al mito de Dánae y al de Narciso en una trama de deslizamientos y transformaciones que llegan a la evacuación de la escena poética de ambos personajes -Dánae principalmente-, Narciso retomado al final. Vinculado con el tema de la especularidad, ha sido leído en clave del estadio del espejo lacaniano²⁷⁶ pero no en el sentido de constitución del sujeto psicoanalítico, sino en el del sujeto poético. En esta dirección, y relacionando al sujeto con el saber, es posible leer la afirmación de Nicolás Rosa: "Si la poesía es un no-saber -y yo creo que lo sea en contra de una venerable tradición que la vincula al conocimiento o la sabiduría, es un no-saber en acto, en acto que fracasa"²⁷⁷

De modo que la fórmula poesía=conocimiento/sabiduría no se presenta con el carácter de una positividad que se pone en cuestión, en la concepción lezamiana del "enemigo rumor" o en la inestabilidad que suscita la expresión "comunicación inefable" tratándose del arte cuya materia verbal es el lenguaje.

Lo especular es susceptible también de trasladarse a la constitución del sujeto poético en relación con la cultura propia/otra y las relaciones yo/otro en tanto operaciones de absorción, traslado, metabolización o referencia. En tal sentido, la invención de nuevos mitos -y la crítica a

²⁷⁶ Cf. los trabajos citados de Cruz Malavé y Ben Heller.

²⁷⁷ En *Los Fulgores del Simulacro*, p. 229. La hipótesis de fracaso que esboza aquí está desarrollada en el primer capítulo de *La Lengua del Ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Eliot- no revierte en el sentido de rescate de mitos americanos, digamos al estilo de Sor Juana en *El Divino Narciso*, sino que hay predominio de figuras mitológicas de la tradición grecolatina, algunos personajes históricos, santos o figuraciones como el guerrero, el garzón, u otras más singulares como los dormidos. En este recorte se destaca por contraste el nombre taíno Cemí, asimismo, la ausencia de una tradición autóctona en la isla, podría explicar la falta de referencias de este tipo.

¿Por dónde pasaría entonces esa invención de nuevos mitos? Menos que por la reproducción de los existentes, por el trazado de historias - mito como relato explicativo- que permita concebir de otro modo la propia cultura. En este sentido nos parece paradigmático el caso de Julián del Casal. El ensayo homónimo que le dedica Lezama se cuenta entre los que podemos denominar sus ensayos extensos -al lado de "Sierpe de don Luis de Góngora", "El secreto de Garcilaso" por ejemplo- y la importancia que concede a esta figura, de quien también señala sus limitaciones- se reafirma en el extenso poema que le dedica en su Centenario. El tejido de la trama mítica ancla en la isla pero se expande en conexiones -el "motivo" Baudelaire, como ya se ha señalado, aparece en ambos textos- evitando entonces las estrecheces de una periodización literaria recortada por la sucesión de figuras nacionales o desprendiéndose en absoluto de esa tradición volcándose por completo a lo *soi disant* "universal" que, por otra parte, en el caso de Lezama, tiene recortes en el sentido de que no hay una presencia fuerte -salvo el caso de Joyce- de la literatura anglosajona²⁷⁸.

Las formas de invención y enlace aparecen en un registro de captaciones de lo inmediato sometidas a simbolizaciones e incorporadas a síntesis de afán totalizador.

En las treinta y siete estrofas de cuatro versos que componen "Himno para la luz nuestra" (de *Dador*), de metro irregular y que parece ir en crescendo a medida que avanza el poema, como cambia de tono y varía los ritmos, se observan estos procedimientos. Se citan algunas estrofas:

²⁷⁸ Esto marca una diferencia con Fina García Marruz y Eliseo Diego, cuya atención a esa literatura puede observarse que revierte en la escritura propia sobre la que impacta también la traducción.

Himno para la luz nuestra

De la ineligencia de la misa
 a los placeres de la mesa,
 el rayo vital no cesa
 de engrandecerse con la vista.

Aunque el oído me da la fe,
 la visión como un mastín rastrea
 lo que el Arcángel flamea
 en el punto donde no se ve.

Relevamiento de la costumbre criolla (misa/ mesa) donde la semejanza fónica intensifica los aspectos semánticos comunes. La oposición entre vista y oído en favor de la primera tienen que ver con el objeto de homenaje del himno: la luz en tanto rasgo singular, atmósfera que da a todas las cosas su imagen particularizada. El ver además evoca lo invisible y alude a lo que no se nombra: "*lo que el Arcángel flamea*".

.....

Apolo disuelto como un terrón,
 ante la luz de difícil ombligo.
 Huera metamorfosis del lirón,
 Venus, en su otoño enemigo.

El joven luz, Apolo justo,
 separa la hoja de la playa
 de la tortuga que no raya
 la mesa del tiempo. Qué buen gusto,

magnífico paladar que se apoya
 en la hoja que va a su desgaire.
 Plumón y cierzó Don Aire
 peina al revés la corriente que ignora.

La aparición de Apolo supone una visibilidad un crescendo, su presencia en el espacio del poema se extiende como la luz cuya irradiación no parece tener un centro exacto -difícil ombligo- y en un juego conceptista se evoca a Venus metamorfoseada. El tercer personaje, Don Aire, tiene algo de cuento infantil y contribuye a la constitución del espacio con su presencia que se va poblando en las siguientes estrofas que incorporan tramos narrativos -a la figura de Apolo seguirán la de Júpiter y la de Febo, objeto éste de una imprecación final:

Febo, efebo, Fos: que era del linaje del fuego,
y las respuestas para un tridente cruel y locuaz.
Dadnos la tierra que interpreta, es el ruego
de la saeta, de la semilla y del demoníaco rapaz.

Ocasiona muros, rapta el número que respira,
baña cada guerrero en su escudo agujereado.
Hay en la conducción secreta del fulgor de la ira,
los órficos compases del carbón preñado.

Luz junto a lo infuso, luz con el *daimon*
para descifrar la sangre y la noche de las empalizadas.
Las tiras de la piel ya están golpeadas
y ahora, clavada la luz en la cruz de la Pasión.

El poema presenta una sucesión de tonos variados, desde las escenas "ligeras", comentarios del paisaje, la luz en lo pictórico resaltando colores hasta un "Pero..." que aparece inmediatamente después de que la primera persona poética se ha visto en el espejo: "en la costumbre del espejo me araña". El ritmo se crispa, la presencia fantasmal de Cagliostro desencadena la inminencia de un cambio o de un peligro. El fracaso ha radicado en que el "espejo de Apolo no interpreta", la irrupción de la luna; las lunas, parece convertirse en una batalla olímpica hasta la invocación a Febo pidiendo la luz surgida del fuego por su potencia y como clave interpretativa. Luz de fuego entonces que deberá quemarse para iluminar en la repetición del sacrificio de la cruz. Oscuramente, una

demanda de acción llama a que la luz se haga fuego, combata aunando la batalla en un campo semántico de manifestaciones de lo ígneo:

Hay en la conducción secreta del fulgor de la ira,
los órficos compases del carbón preñado.

En la composición, se advierte también la incorporación de formas tradicionales del verso castellano, así en el siguiente, que parece extraído directamente del Siglo de Oro:

"lástimas son del oído mal juntado".

El juego de miradas permite establecer una ecuación de relaciones que implican la complejización en la idea de un reflejo refractado -que sostiene a la vez la unidad y la quiebra del objeto- que nos da, por ejemplo, estas imágenes:

Hay un cielo que no crepita,
cuando concurre a la siesta
en guirnaldas. Abre la espita,
acolcha la toronja su ascua.

Ese reflejo refractado promueve un juego de miradas -mirar, mirarse, ser mirado, mirar ser mirado- que brindan una ecuación cuádruple extensible al concepto de metáfora desligada de la relación simple entre comparante y comparado.

"El ojo que no quiere ver" de *Fragmentos a su imán* puede relevarse como la estrategia de una mirada atenaceada por una pulsión escópica que lleva a la indetenible sed de ver/no ver: entender, apreciar, gustar, saber ignorar. A partir de Platón la temática de lo visible/ invisible plantea un paradigma ontológico y epistemológico representando un *analogon* sensible de la manifestación de la esencia. La relación entre lo que se manifiesta y sin embargo escapa a la visión y la intelección halla en la escritura diversas estrategias que tienen como trans fondo el cuestionamiento de la representación: el Arcángel del poema, visibilidad del mensajero en la tradición bíblica, manifestación invisible sólo captada

por sus efectos en el poema/ "inteligencia de la misa": presencia de los elementos transubstanciados.

La relación entre filosofía y literatura no tiene por objetivo poner en escena algunos problemas de la filosofía, y correlativamente, no interpretamos la obra como ilustración de tal o cual cuestión filosófica. La literatura *actúa* aquello que otros saberes interrogan desde su propio status autonómico, desde sus principios de construcción específicos²⁷⁹ presentan, figuran o nombran²⁸⁰ (en la lógica de alusión/ elusión mencionada) aquello que le es ajeno y a lo que a su vez atrae a sí, como decía Theodor Adorno: "Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes por su forma"²⁸¹ (p. 15)

Al considerar desde esta perspectiva la conformación de una textualidad poética, en este caso la de Lezama, queda de manifiesto que se ponen en juego determinadas estrategias en la incorporación de saberes en la relación de alteridad/identidad capaz de conformar el nuevo objeto surgido de la diferencia, así elisión, cita desviada, paradoja, lógica de traslados: traslaciones (órbitas en torno de un centro o dos), transcripciones (traslado de un corpus a otro e inscripción), traducciones (en sentido estricto y en sentido amplio formas de transcodificaciones transdiscursivas), transculturación que no se identifica con mestizaje o mezcla que no logra constituir una unidad buscada. A lo que debe agregarse la mirada a la naturaleza como libro, el estudio de las transformaciones en ciertas especies animales-apuntes de Lezama en sus

²⁷⁹ La conocida teoría de la especificidad de la literatura, según los formalistas rusos, debe referirse al contexto de su formulación. Ver al respecto, por ejemplo, Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*, Madrid, Paidós, 1992. Lo específico a que se alude aquí tiene que ver con modalidades particulares de procesamiento de los discursos en una tradición que asigna a la literatura un lugar diferenciado -aunque esa diferencia se conciba de muchas maneras- dentro del resto de los discursos sociales. Las teorías de lo ficcional, la estetización, los grados de metaforización, las combinatorias, etc. ingresan en estas consideraciones.

²⁸⁰ En este sentido afirma Nicolás Rosa que la literatura dice lo que dicen los otros discursos, pero dice más ". Cf. Reportaje a Nicolás Rosa, *Diario de Poesía* N° 16. Invierno 1991.

²⁸¹ En *Teoría Estética*, Madrid, Orbis, 1983.

diarios- proveedoras menos de símiles metafóricos que de súbitas presencias transferibles a un contexto diferente a fin de lograr una plenitud significativa.

En grados variables estos rasgos se verifican en los poemas de Lezama Lima hasta operar en algunos una suerte de tematización travestida de los mismos:

El ojo que no quiere ver

El ojo que no quier ver minucioso,
se enntretiene con un pajarraco
que muerde una guanábana deforme.
Los dos pequeños monstruos se divierten.

Pero está mezclado a la pequeña broma
el ojo que vuela como un blanco absoluto
picado por una abeja. Cuando se retira
el ojo se extiende por la frente.

Cuando pregunto por la fruta,
muy levantado, de madrugada, la pregunta
la molesta hasta el manotazo
y hasta esconderse en la cocina de la hornilla.

¿Para qué preguntar por las inflamaciones?
¿Para qué esconderse en los pedazos de la noche?
Si por cada pregunta desbaratada
el rascacielo se inclina como una maqueta de cartón.²⁸²

Los juegos de visibilidad/invisibilidad, formas traslativas, trazados de análogos en una relación que se aleja del paralelismo, condensaciones metafóricas en las imágenes se vinculan también con la concepción de paradigmas procesuales, en los que se asienta la temporalidad frente a la

²⁸² Fragmentos a su imán, *Poesía Completa*, ed. cit., 1985, p. 540-1.

inmovilidad temporal y que permiten historizar la mirada, instalar la imagen en la historia. El *logos spermátikos*²⁸³ aparece entonces como un concepto-metáfora lezamiano que puede vincularse a la idea de germen o germinal sin entrar en una concepción organicista.

En este mismo sentido, saber y sabor, relacionados, tienden a esa misma unidad.

El poema entonces es la corporización de lo invisible, ocupa un espacio, es tangible, aparece como una germinación posible por la existencia de un campo propicio, definible por extensibilidad como cantidad hechizada, según Lezama:

Yo creo que la *maravilla* del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora que avanza creando infinitas conexiones y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poiesis²⁸⁴. (p. 57)²⁸⁵

La "maravilla" se vincula con la "terateia" tomada de la tradición paulina y en Lezama implica la aptitud de la poesía para que ésta se manifieste. No se trata de los registros de lo maravilloso, en el sentido del relato maravilloso, ni del real maravilloso de Carpentier²⁸⁶ que tienen

²⁸³ El *logos spermátikos* también llamado "razones seminales" proviene de los estoicos. Según éstos, el pneuma contiene las semillas o gérmenes -spérmata- de las cosas de suerte que todo lo que ha sucedido, sucede y sucederá estuvo o estará contenido en las razones seminales como un despliegue, manifestación o desarrollo de las mismas. Plotino recogió la idea estoica y sostuvo que las razones seminales residen en el alma y que lo que las cosas son deriva a la vez de la materia y de las razones seminales. San Agustín considera que las razones seminales son aquellas según las cuales ciertas criaturas fueron preformadas por Dios en el acto de la creación. Las razones seminales son más bien, según San Agustín, un principio de estabilidad y no de novedad. Teniendo en cuenta que el logos aparece como principio de la realidad en la tradición heraclíteano-estoica o principio de lo inteligible en la platónico-filónica, y asimismo la inmediata relación a la corporalidad, la carnalidad y la sexualidad de spermátikos, podríamos decir que Lezama lo actualiza en todos sus sentidos en el intento de integrar lo sensible y lo inteligible en la poesía.

²⁸⁴ En Armando Alvarez Bravo, "Órbita de Lezama Lima", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit. 1970.

²⁸⁵ En Valoración múltiple, op. cit., 1970.

²⁸⁶ Lezama invoca con la palabra griega la idea de San Pablo de la posibilidad de

relación con el orden de la verosimilitud y la representación, cuando aquí se trata en cambio de suscitar el efecto de asombro ante la constatación de algo que desafía los modos habituales de la percepción y la intelección.

sustantivar lo inasible, de la existencia de una sustancia de lo invisible. Maravilla entonces en el sentido de admiración frente a un hecho increíble, digno de ser contemplado (*ad-mirabilis*). Vale la aclaración respecto de los otros maravillosos por la hiperextensión que se hace a veces de las poéticas del realismo mágico o lo real maravilloso, hasta el punto de entenderlo como sustancial, pero no en el sentido de San Pablo/ Lezama, sino en la literatura latinoamericana, considerando realistas maravillosos a autores que nada tienen que ver con esas poéticas.

Torpezas contra la letra

Littera nascimur

Lezama Lima²⁸⁷

Capítulo 4: Gramma, frago y grabación. Metabolismo. Tropos y símbolo. Dis- y Trans-. Imagen, representación y sustancialidad.

1. Gramma, grafo, grabación.

La formulación de una gramática de la poesía parece conllevar una contradicción en el sentido de que la gramática supone un conjunto de reglas que rigen el uso del lenguaje, tiene un carácter normativo y precisas clasificaciones, en tanto que la poesía parece reacia a las normatividades –de la gramática de la lengua en particular– e inclusive se escribe contra ella, violando sus leyes y prescripciones, en nombre de la libertad artística o de la recuperación de las fuerzas ilocutorias que las legislaciones acotarían o proscibirían, hasta los intentos últimos que bordean la desintegración del lenguaje articulado.²⁸⁸

Las aproximaciones lingüísticas como las referidas de Jakobson o Harry Levin mostrarían justamente la limitación de apresar el lenguaje poético en las redes de los parámetros construidos para el lenguaje como

²⁸⁷ “Torpezas contra la letra”, en *Tratados en La Habana*, O.C., p. 432. Opone esta frase a la de las Escrituras: “littera occidit”: “la letra mata sólo cuando el espíritu ya se extinguió”.

²⁸⁸ “El sistema lingüístico mantiene aparentemente un equilibrio, aparentemente está inerte, es la “lengua” de Saussure, la gramática chomskyana. Ese equilibrio le es necesario para cumplir su función, esto es, para producir frases o sea para soldar las relaciones sociales. Para que esas frases se produzcan es necesario por un lado una voluntad externa de movilización, pero, por el otro, es necesario mantener los límites del sistema, la caldera tapada, la caldera donde bulle la violencia originante que hizo surgir la palabra: una violencia nueva se constituye sobre la anterior, la de la gramática que asegura las funciones dentro del sistema y la función del sistema hacia fuera. Pero, de pronto, una frase diferente, que persigue otra no definida –pero acaso definida por negación– función, por un acto de violencia desbordada contra la violencia segunda de la gramática...”, de “Arte, violencia y ruptura” (p. 68-69), en Noé Jitrik, *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

un conjunto homogéneo o en el que la función comunicacional prevalente hace suponer una simetría entre emisor y receptor que aseguraría una decodificación exacta. Si tal simetría no es posible en el lenguaje comunicacional, en el lenguaje poético, y aún pese al intento de ciertas poéticas de afirmarse en lo comunicacional (poesía social, por ejemplo) esa disimetría es constitutiva del mismo: hay en el poema el señalamiento de una oblicuidad, un pedido de lectura sesgada —la disposición de los versos, la intrasferibilidad a la prosa, los acentos, etc.— conjunto de elementos mutables que dificultan —obstaculizan, alteran, ponen en cuestión— el contacto entre el emisor y el receptor.

Tal dificultad tiene por objetivo, paradójicamente, y la paradoja es un recurso no poco importante del pensar poético— no impedir sino, por el contrario intensificar la relación, pero en otros términos, a través de un “ruido” que no es pérdida de información, sino ganancia de sentidos. Esto no se refiere exclusivamente a las poéticas herméticas o que enfatizan en el tratamiento que hacen del lenguaje, estos rasgos, se refiere al modo en que la poesía, en su conjunto, dialoga con el lenguaje comunicacional.

Tal vez por ese diálogo subsista la pregunta por una gramática de la poesía. ¿Podría considerarse como *gramática de la poesía* el conjunto de figuras retóricas, tal vez ellas mismas otra gramática o registro de peculiaridades que compendiarían de un modo específico o —como los manuales de gramática— un conjunto de reglas desprendidas de la práctica textual poética o de las normativas de las Poéticas? No solamente aquellas poéticas clásicamente consideradas normativas, sino también las que, mediante formas de manifiestos, *ars* poéticas o formas declarativas en los poemas, o por irradiación de un estilo pregnante (caso Darío o Neruda, por ejemplo), se consideran en un momento determinado las reglas propias del lenguaje poético. En este sentido, no habría una única gramática, aunque sí tal vez alguna dominante según el momento considerado.

Estas así llamadas gramáticas pueden producir efectos de lectura/escritura diversos. Del mismo modo que un imaginario de corrección gramatical remite a la gramática de la lengua, generando los fenómenos de ultracorrección; un imaginario de “lo poético” remitir a “reglas” acerca de: objetos de representación poéticos, registros de

lenguaje a utilizar o no, procedimientos privilegiados, pero también, acerca de una concepción de la poesía: búsqueda de la belleza absoluta, manifestación de lo humano y cósmico, sublimación, éxtasis.

A lo cual es importante agregar el efecto que en la interpretación de los poemas pueden operar las diversas gramáticas en sentido estricto - "tradicional", "estructural", "transformacional" según sus fundamentos epistemológicos: la idea de substancia y atributo prevalente en la primera, la de relación de partes interdependientes en la segunda, la postulación de una estructura profunda en la tercera, que puede asociarse con la distancia entre lo sentido, vivido, percibido, etc. y la expresión en el poema. Sin embargo, justamente en ese punto, las reglas de conformación del discurso poético serían radicalmente distintas de las de las oraciones "gramaticales".²⁸⁹

Las aproximaciones más cercanas al análisis de procedimientos y a las formas experimentales con su consecuente mostración de rupturas, aparecen más cercanas a los abordajes que tientan algún tipo de organización taxonómica -así sea la de poesía y prosa- del discurso artístico, de acuerdo con las codificaciones gramaticales, estructurales, semióticas. Pienso por ejemplo en los estudios de Juri Lotman o de Juri Tinianov²⁹⁰.

Podría pensarse en la posibilidad de una gramática de "agramaticalidades" que compendiarían -en la definición y catalogación de una suerte de "licencias poéticas"- reglas tan firmes como las que las gramáticas delimitan respecto del lenguaje comunicativo. Desprendidas y modificadas, según una praxis que impone sus variaciones y que a veces recurre a explicitarlas y otras veces no.²⁹¹

²⁸⁹ Nicolás Rosa ha discutido la homologación de los conceptos de estructura de superficie y estructura profunda de Chomsky con los de contenido manifiesto e ideas latentes de La interpretación de los sueños de Freud en tanto se trata de dos posturas epistemológicamente diferenciadas cuya noción de sujeto es incompatible.

²⁹⁰ Juri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. Juri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1980. La idea de una ciencia literaria o un saber sistematizado sobre el lenguaje artístico está en la base de estos estudios que soslayan las instancias de tipo filosófico y sobre todo psicológico. Una revisión crítica de los supuestos positivistas de los formalistas rusos aparece en Tvetzan Todorov, *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1993.

²⁹¹ Tal vez podría pensarse que las vanguardias históricas intentaron construir, en contra

En la actividad poética las reglas y la violación de las reglas aparecen en conflicto, lo que deriva en poéticas confirmatorias de la norma o rebeldes. Pero además señalan la actividad dual, y esto es lo fundamental, de estar escribiendo en y contra la regulación, en un movimiento que va desde la ilusión de la transparencia hasta el tentar el horizonte de disolución de la articulación lingüística.²⁹²

Además, las codificaciones tampoco se presentan como un ordenado y siempre igual registro de términos, o, en la poesía, en metros, formas sinecdóquicas, léxicas, metafóricas, figurativas, estables, sino en una suerte de estratos con variaciones sincrónicas y diacrónicas.

Por otra parte, y siguiendo con el relevamiento de posibles nexos, la idea de una gramática de la poesía nos acerca a las codificaciones tradicionales de la retórica y a la consideración, junto con estructuras gramaticales, y específicamente poéticas -un encabalgamiento, por ejemplo- de las figuras, y en ello a la misma idea de figura, lenguaje figurado y "neutro".

Considerada en su etimología la palabra *gramma* significa²⁹³: "texto escrito// carta, epístola// inscripción// registro, lista// papel, documento// libro, tratado// letra/7 pl. letras, literatura, gramática, ciencias/7 cuadro, pintura. Y grafo: v. activo, pasivo: arañar, desollar/7

de las reglas establecidas, las propias. Sin embargo, la relación entre manifiestos y concreciones textuales presenta un campo de probabilidades y de realizaciones que trama una suerte de relaciones de semejanza, disimilitud y aún contraposición con las programáticas postulaciones. En ese campo se inscriben las singulares figuras de los poetas que perteneciendo a las vanguardias, importan menos por la inclusión en el grupo que por lo que de singular pudieron hacer con la ideología poética que orientaba sus escrituras. Vallejo, Eluard, Borges para poner algunos ejemplos. En el caso de Lezama, hemos señalado su diferenciación de la vanguardia no sólo por cuestiones cronológicas, sino también por su ideología artística. No sólo se advierte en la polémica que sostuvo con Jorge Mañach (ya citada) sino también en las apreciaciones que desliza en sus ensayos, véase especialmente el comienzo de "Sumas críticas del americano", en *La Expresión Americana*.

²⁹² *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro podría leerse como la puesta en escena de este conflicto.

²⁹³ *Diccionario Griego Español Ilustrado*, profesores del Colegio de Loyola, cuarta edición, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1959.

trazar signos o líneas, grabar/7 escribir, redactar/7 componer/7 escribir, registrar// proponer por escrito // perseguir o atacar judicialmente/7 dibujar, pintar. Voz media: consignar o anotar para sí// quejarse de".

En la etimología –no porque esta sea validatoria de algún significado en especial, sino porque nos da un espesor de la palabra que permite inferir sentidos – aparecen los de grafo, inscripción y letra, que deseamos destacar en el sentido de una relación corporal-textual en la que encontramos las impulsiones rítmicas, el tratamiento de la palabra según formas de metabolización, en resumen, más allá de la vista y el oído – sentidos generalmente privilegiados- la importancia del tacto, gusto y olfato en la escritura y con ello, de lo más asociado culturalmente a las formas de carnalidad, y, lo repetimos, corporalidad, teniendo en cuenta la división entre alma y cuerpo, espíritu y cuerpo, carne y espíritu. “Ve lengua y canta/ las glorias del cuerpo misterioso”, cita Lezama Lima a Santo Tomás en su *Introducción a un sistema poético* (O.C., p. 413), y en esas palabras hallamos, en el peso de cada una de ellas por las derivas de sentido que provocan, una suerte de indicación de lectura para los poemas, apenas indicada y de difícil comprensión.

Pese a las variaciones y a lo que se define como "lenguaje poético", o aún, "lo poético", además de considerar la variabilidad histórica de tales términos y otras, podría decirse en general que lo poético es lo que se hace *por y en contra de* la falta de lenguaje.

De las múltiples posibilidades establecidas en la relación entre lenguaje poético/ lenguaje comunicacional, se puede en todo caso establecer como rasgo del lenguaje poético, habida cuenta de que no se trata de postular "metalenguajes" ni "funciones poéticas", un carácter de excepcionalidad que se refiere como acontecimiento en la realización poética.

Ese carácter de excepción presentaría como norma al lenguaje comunicacional con lo cual el lenguaje poético vuelve a una idea de "anomalía" que repone como principal a la serie del lenguaje comunicacional "normal" y le da de algún modo un carácter subordinado. Sin embargo, la excepcionalidad puede darse en cuanto dejamos la serialidad para ocuparnos del acontecimiento, excepcional, único, el

acontecimiento acontece: como los poemas. Las relaciones del acto que trastorna la serie con la serie pueden ser múltiples: lo primero que se destaca es el carácter de serie de la serie. El lenguaje poético muestra "por espejo, en enigma" según las palabras de San Pablo, el lenguaje comunicacional. Y dice más²⁹⁴, dice de la posibilidad de desprenderse de la referencia como sustrato del discurso para, mostrando con lente de aumento sus "preferencias" y "diferencias" indicar una otra forma de significación que no sea la reproducción: referencia/ preferencia-diferencia.

Y también, en este mostrar por espejo y en enigma, como el juego de espejos capaz de mostrar la espalda de sí, lo que se relaciona con la corporalidad en cuanto a la presencia de las huellas de lo preverbal, lo fónico anterior a la articulación en recursos deliberadamente marcados como: aliteraciones, rimas, ritmos, cacofonías, disfonías, etcétera, que tienen relación con los aspectos justamente rítmicos, asociados a la pulsación, impulsos, latidos, jadeo, respiración.²⁹⁵

2. Metabolismo

Para una gramática de la poesía es indispensable considerar en la definición de *tropos* -figuraciones del discurso y figuraciones del análisis del discurso-, y sobre todo, en el proceso de transformación que los constituye. Pensando en esa dinamicidad interna de la palabra y por oposición a una lógica biunívoca es que postulamos para esta posible gramática dos lógicas ordenadoras que denominamos lógica de los *dis-* y lógica de los *trans-*.

Por otra parte, la postulación de un análisis de la gramática de los poemas se piensa en un sentido figurático, en una acepción de la palabra "figura" que va desde considerar cuáles son las figuras que la tradición barroca presta en sentido tradicional: hipérboles, hiperbata, etc. hasta pensar en la figura como una coreografía o configuración conjunta del

²⁹⁴ La idea de la poesía como "máspalabra" en Nicolás Rosa, en Reportaje..., Diario de Poesía N° 16, Primavera 1991.

²⁹⁵ Cf. I. Fanag, "Doyuble Coding in Speech", *Semiotics*, 1971, II. p. 189-222

poema, condensado de los desplazamientos que el análisis del texto va especificando.

Desde el cuestionamiento que promueve la postulación de un sistema poético del mundo, y en relación con "sistemas" gramaticales, sistemas de representación, etcétera, la idea de sistema es considerada en relación con el análisis de las formas integrativas propias del discurso poético. Efectuando un enlace con las formas de economía de la significación²⁹⁶ se piensa en sistemas poéticos regidos por economías significantes particularizadas como la economía austera de los clasicismos, la reglada y ostentosa del barroco, la de derroche en el neobarroco, etcétera.

Esto lleva a efectuar la precisión acerca de cuál sería la economía significativa que rige la escritura lezamiana. Su filiación con el barroco histórico y la presencia de formas del barroco en su textualidad, inducen a pensar en la economía reglada y ostentosa del barroco donde el signo es manifestación visible del poder. Sin embargo, es preciso tener en cuenta los deslizamientos -desliz, sigilo, términos recurrentes en Lezama- que nos alejan del barroco que él denomina "jesuítico" para situarlo no sólo en lo que "ese barroco nuestro" que lo acerca a Góngora y Sor Juana, sino también al barroco de la postvanguardia histórica con la acumulación de lecturas que caben entre el siglo XVII y el resurgimiento de fines del siglo XIX.

De modo que nos parece que su economía significativa no es la del derroche que lo vincularía estrictamente al neobarroco, ni tampoco la de las fuertes constricciones barrocas clásicas, sino más bien una economía de que articula producción y consumo de un modo armónico y regido por un principio de disfrute que soslaya la acumulación de la avaricia tanto como la dispendiosidad y que reafirma el estricto valor de uso de los poemas, como germinaciones de la poesía.

La significación lezamiana se produce así menos por acumulación -abarrotamiento- que por sucesivas expansiones que reciclan los componentes hallando la riqueza en la repetición, asociada a lo que de satisfacción comporta.

²⁹⁶ Cf. Kurt Heinzelman, *La economía de la imaginación*, México, FCE, 1980.

Los alimentos terrestres

La ingestión y digestión de las comidas, la incorporación por parte de un organismo de determinada sustancia, hace que se desencadenen una serie de modificaciones transformativas, lo que se denomina metabolismo. A su vez, el término "metábola", sirve al grupo M para señalar, en su estudio de retórica, "toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje"²⁹⁷ Las metábolas serían las resultantes de esa operación metabólica que constituye el poema. En esta línea podemos establecer una suerte de campo semántico para asociar la degustación a la lectura. Como procedimiento de lectura, la degustación implica el detenimiento, la suspensión, la aprehensión de aquello que es más deleitable, al revés que la gula, implica la incorporación selectiva, no el mero atiborramiento. Y esto tiene que ver con las insistencias de Lezama, con los regodeos en ciertos autores, la vuelta a los mismos en el placer infantil de la repetición.

La metáfora de lo digestivo -que tiene la virtud de destacar simultáneamente su "sentido real y figurado", su relación con una

²⁹⁷ Grupo M, *Retórica General*, ed. cit., 1987. En un amplio intento de sistematización deudor de los viejos tratados de retórica, pero teniendo en cuenta no sólo el desarrollo de la lingüística, semiología y semiótica, clasifican las metábolas en gramaticales y lógicas, según se refieran al código o al referente, respectivamente y las dividen a su vez según la expresión (metaplasmos y metataxis) y el contenido (metasemas y metalogismos). Las operaciones que se efectúan son las de supresión, adjunción, supresión-adjunción y permutación. El corpus excede al lenguaje poético al verificarse estas transformaciones en el lenguaje comunicacional, sin embargo no deja de ocupar un lugar privilegiado, por ejemplo cuando se trata de la metáfora, la metonimia y el oxímoron. El problema de este tratado, que resulta interesante en cuanto a especificaciones acerca de procedimientos, referencias a la teoría literaria, detalle de modificaciones, etc. es que parte de la postulación para las figuras de un grado cero, que si bien no considera absoluto, es decir reducido a semas esenciales, que no podrían suprimirse sin quitar toda significación al discurso, trabaja con un "grado cero práctico" basado en esta hipótesis. Si partimos de un vacío de significación a partir del cual no habría un sentido primero o propio y otros figurados, como es nuestro caso, el estudio del grupo M nos interesa en su atención a lo transformativo y en sus especificaciones y diferencias respecto de concepciones provenientes de la estilística idealista. En particular, la idea de "imagen" subsumiendo una serie de procedimientos retóricos.

estructura de intelección y al mismo tiempo su señalamiento de lo carnal-nos permite destacar dos instancias:

-asimilación y transformación. Es posible considerar esta perspectiva desde el panorama cultural, la relación que se establece respecto de otra cultura, en general de la cultura señalada como dominante o valorada, respecto de la minusvalorada o subalterna. En nuestro caso, nos interesa el fenómeno en el doble aspecto, centrado en la consecución de un proyecto poético, aquí el de Lezama Lima, pero vale para considerar otros, se trata de la metáfora de la digestión en el sentido de considerar la apropiación transformadora de: elementos culturales diversos -de la tradición "universal", continental y nacional; mezclas y precipitados.

- porción y totalidad.

En Lezama Lima solemos encontrar un efecto de discurso envolvente, que conlleva una atmósfera de totalización, seguramente por las formas hiperbólicas, enumeraciones interminables, confluencia de elementos muy disímiles, exhibición de lecturas, y otros, que nos lleva a hablar de la omnívora textualidad lezamiana, de su insaciable apetito, etc. Lo cual se ve notablemente reforzado por la tematización de la comida, en particular en *Paradiso*, los mitos respecto del grupo de *Orígenes* y la misma -literal, valga el término- voracidad alimentaria de Lezama Lima, tan cierta, al parecer como sus dificultades respiratorias. Todo esto queda mayormente en el lugar del anecdótico y se mitifica y por tanto congela como lugar común rápidamente.

De modo que, como al mismo tiempo que no queremos soslayarlo, porque lo consideramos importante en una poética que establece a partir del cuerpo un enlace trascendente (con la idea de encarnación), tomamos la idea de digestión en el sentido en que fue elaborada por la vanguardia brasileña del movimiento de antropofagia (en particular en el "Manifiesto" de Oswald de Andrade).

Lo que podemos pensar como un efecto de totalidad y que se asocia a la idea de lo incorporativo como dominante sobre la extensión espacio-temporal -*Las eras imaginarias* y *La expresión americana*-, nos muestran las zonas privilegiadas por Lezama. Y aquellas, que en este juego de luces

y sombras, quedan soslayadas, no relevadas.

Estas selecciones, paradigmas como menús, no son sino las construcciones de linajes o recortes sobre los que cada escritor inscribe su propio proyecto, pero resulta importante destacar en el caso de Lezama los criterios selectivos y las formas de rechazo que aunque no adquieran un carácter de impugnación o manifiesto, están presentes y a veces de modo bastante enfático, lo que coexiste con la declaración de interés sin fronteras. Así por ejemplo, nos gustaría destacar respecto de Borges la relación de no-diálogo. Si en los dos hay una convergencia hacia Quevedo, Lezama no podría seguramente tolerar que Borges viera en "campos de zafiro pace estrellas" un mero énfasis, y no compartiría tampoco que "sombras suele vestir de bulto bello" fuera simplemente la introducción a una exposición acerca de Nathaniel Hawthorne, aunque ambos coincidían, de nuevo, en la lectura de Chesterton, aunque, tal vez, no por los mismos motivos, seguramente a uno le interesaría más el dilema del cura y al otro el enigma policial, aunque tal vez los dos se hubieran detenido en aquella frase: "El caos es imbécil" de *El hombre que fue jueves*.

No es el objetivo principal, al establecer estos cotejos, señalar las características "personales", "biográficas", "caracterológicas" etcétera como si se tratara de un estudio antropológico basado en el género: escritor/ especie: latinoamericano.

En cambio, en el contrapunto y la visión de los contrastes aparecen los matices diferenciales que hacen a dos ideologías de artista, dos concepciones filosóficas y religiosas, poéticas, dos "gustos" y sin embargo *una* misma concepción en cuanto a que lo primordial de la literatura es el goce estético, y que a la calidad artística de los textos se subordinan otros aspectos involucrados, que la literatura es capaz de ofrecer algo al hombre que se define como un bien transhistórico y hallable en los tiempos y lugares más variados.

La "tradición inmediata" es para Lezama la poesía francesa desde Baudelaire hasta Claudel, además están Saint John Perse, Rainier Maria Rilke, Marcel Proust y James Joyce. Si encontramos en Lezama una sensibilidad particular para la vanguardia, una sensibilidad de algún

modo afirmativa, tal vez podríamos destacarla respecto de la pintura más que de la poesía²⁹⁸. Su área de indagación respecto de lo que podrían considerarse textos contemporáneos está menos puesta en los poetas de las vanguardias -europeas o latinoamericanas- que en esos escritores cuya obra se ubica entre las últimas décadas del siglo XIX y arriban a veces a cerca de la mitad del siglo veinte.

Saber y sabor

Del mismo modo que lo carnal se asocia al conocimiento en la acepción bíblica del término, el sabor se asocia a saber en lo que "sabe". La degustación lenta, la ubicuidad del sujeto en relación a las cosas, las formas de incorporación, las operaciones sensoriales e intelectivas que concurren a construir ese saber pueden verse en las fulgurantes imágenes de las comidas, en la potenciación significativa que esta alcanza en *Paradiso*, pero, como contrapunto de esa luminosidad, encontramos la cara oscura en el poema-prosa "Peso del sabor" de *La Fijeza*

El poema es el despliegue de un trayecto que es al mismo tiempo un enlace indetenible de metáforas y un viaje al interior del cuerpo. Pero no es la boca de Pantagruel (a que se refería Eric Auerbach en *Mímesis*), la mostración de un mundo diverso lo que resulta, sino una suerte de corolario, un saber adquirido a través de esa introversión en el cuerpo:

"Sentado en mi boca asisto al paisaje. La gran tuba alba establece musitaciones, puentes y encadenamientos no espiralados. En esa tuba, el papel y el goterón de plomo, van cayendo con lentitud pero sin causalidad. Aunque si se retira la esterilla de la lengua y nos enfrentamos de pronto con la bóveda palatina, el papel y la gota de plomo no podrían resistir el terror. Entonces, el papel y la gota de plomo hacia abajo, son como la tortuga hacia arriba mas sin ascender. Si retirásemos la esterilla...

²⁹⁸ Teniendo en cuenta sus artículos sobre pintura, recopilados en *La materia artizada*, Compilación y prólogo de José Prats Sarriol, Madrid, Tecnos, 1996.

... Después, las sucesiones mantendrán siempre la nostalgia del ejemplar único limitado, pavo real blanco o búfalo que no ama el fango, pero quedando para siempre la cercanía comunicada y alcanzada, como si sólo pudiésemos caminar sobre la esterilla. Sentado dentro de mi boca asisto a la muerte moviéndose como el abeto inmóvil sumerge su guante de hielo en las basuras del estanque. Una inversa costumbre me había hecho la opuesta maravilla, en sueños de siesta creía obligación consumada –sentado en mi boca contemplo la oscuridad que rodea al abeto-, que día a día el escriba amaneciese palmera.”

3. *Figura y símbolo*

Deslindado el concepto de figura del de forma, como aquello que "informa" la materia y que se vincula con los términos griegos de "morfé" y "eidos", se hace hincapié en el carácter plástico y visual de la figura, cuya etimología (fingo, fíctor, efigie) alude a modelar, el que modela, la imagen modelada.

Auerbach detalla en *Figura*²⁹⁹ el devenir del término a través de la filosofía grecolatina y las doctrinas de los padres de la Iglesia. En este panorama histórico se establecen modalidades de representación de una cosa por otra, donde también interviene la forma alegórica (en lo que hace aparecer a la interpretación figurativa en su aspecto de frescura y como interpretación finalista y concreta) y las simbólicas o míticas donde también entra la consideración de los aspectos mágicos y el efecto de interpretación de un texto cargado de historia y venerable. Se señala la diferencia entre símbolo y figura en tanto esta última es necesariamente histórica mientras el primero no. Por otra parte no hay en ella una dimensión mágica. Además el símbolo aparece como interpretación inmediata de la vida, mientras que la figura se refiere a una interpretación de la historia y de un Texto. Obviamente se trata del texto fundamental en la civilización de Occidente, al respecto afirma Gianni Vattimo que "la historia de Occidente es, al menos en su desenvolvimiento

²⁹⁹ *Figura* (1944), traduit et préfacé par Marc André Bernier, Editions Belin, France, 1993.

esencial, la historia de la interpretación de la Biblia"³⁰⁰.

Habida cuenta de cierto grado de hiperbolización, queremos destacar aquellas propuestas que indagan en la hermeneusis textual, no en tanto búsqueda de simbologías fijas o una instancia "detrás" sino -como se quiere señalar con el uso de la palabra "textual"- en las formas interpretativas surgidas de la trama discursiva que se considera.

La categoría de figura - definida además en una línea deudora de las postulaciones barthesianas³⁰¹ - se emplea para estudiar las estrategias integrativas en el lenguaje poético, atendiendo especialmente a lo imagístico del término y también a la capacidad de dar cuenta del espesor significativo anclado en la temporalidad, no sólo en tanto remisión histórica sino también en el espesor como sedimentación de la palabra, que es capaz de revelarse acabadamente en la palabra poética.

Ya podemos vislumbrar la imagen más allá del símbolo y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba. Una rama puede ser un símbolo de la fertilidad, si con esa rama penetramos a los infiernos, como en la Eneida, quien la porta, la trueca en imagen.

J.L.L., "La imagen histórica"

La extensión y plurivalencia del término símbolo hace necesario acotarlo al sentido que se le otorga en este trabajo. En tal sentido, la denominación de "metáforas del símbolo"³⁰² despeja el amplio campo³⁰³ en que éste ingresa como objeto de estudio e hipotetización al focalizar la cuestión en la relación que lo constituiría y que se da entre algo manifiesto (visible) y algo no dicho (invisible), de modo tal que hay una

³⁰⁰ En *Poesía y ontología*, Universidad de Valencia, 1993, p. 20.

³⁰¹ El sentido coreográfico del término que aparece en *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1986.

³⁰² Cf. Mario Trevi, *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996 (Raffaello Cortina Editore, 1986).

³⁰³ Esto no implica desechar concepciones provenientes de otros saberes y que pueden resultar productivas en los análisis, desde, por ejemplo, el concepto peirceano de símbolo hasta el que utilizan las ciencias físico-matemáticas.

operación de alusión/elisión³⁰⁴ presente de forma privilegiada en la constitución del símbolo. Esto deriva en la posibilidad de expresar/suscitar que lo caracteriza y lo coloca en una doble direccionalidad que marca una tensión entre una teleología (un destino, algo que viene del pasado y se proyecta al futuro con rasgos de inexorabilidad) y una insistencia (teología e insistencia son términos míos) (considerado con lo no dicho ya sea reprimido o lo no dicho no acaecido, pero de cualquier modo, intersectando la instancia anterior).

La relación entre Eros y Sombra que animaría la producción imaginaria según Mario Trevi³⁰⁵ también se relaciona con intensificación de la vida en el sentido de inmersión en ella por parte del sujeto poético como condición de posibilidad para la *poiesis* (como despliegue de fuerzas, creación, exploración de mundos, etc.), claro que al proponer metáforas del símbolo, se da a este un carácter nuclear, generador que llevan a la comparación entre metáfora e imagen en Lezama: un punto de fijeza pero a la vez un centro de expansión de fuerzas. El símbolo, según esta visión queda desasido de su carácter estático al convertirse en productor/ producido de semiosis.

Respecto de la idea de intensificación, término capaz de soportar connotaciones diversas incluida la de compromiso, no se homologa a la idea de "intensidad" del lenguaje poético sino que se extiende como rasgo general de un tipo de discurso que potencia simultáneamente todos sus componentes sea por presencia o ausencia, no intensidad en tanto presencia de pocos elementos muy significativos. Sólo de este modo es posible tal extensión del término y siempre en una relación "más/menos" por ejemplo respecto de la rima, la versificación regular, el uso de metáforas, la sintaxis o la selección léxica en la constitución de lo que podríamos denominar el signo poético.

El signo poético no se define por su carácter utilitario, no sería equivalente a otro ni sustituible, ni siquiera finalista. En tanto índice, no

³⁰⁴ Según se expuso en el capítulo anterior.

³⁰⁵ Mario Trevi, *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996. Trevi propone ver al símbolo desde una doble referencialidad: no como algo ya dado ni como anuncio de lo que no se ha manifestado, sino en la relación entre proyecto y destino que se conjugan en una imagen.

va a hacia un referente sino que habla de la impulsión/ retracción de lo real hacia la palabra. El signo poético tendría un carácter de autonomía y de unicidad que supera los aspectos exclusivamente estéticos, para presentarse en estado "puro" y diferenciado del símbolo si este se sostiene por su referencia a lo simbolizado por él. Sea así o no, estamos en cualquier caso, inclusive hablando de símbolos matemáticos, considerando entidades que se definen primordialmente por su carácter formal.

Más allá del símbolo sitúa Lezama a la imagen y también la distingue de la imaginación, lo que nos lleva a establecer un contrapunto con la diferenciación entre "idea estética" y "concepto" que tiene origen en Kant y que retoman los románticos alemanes, la idea como representación de la imaginación goza de un grado de extensividad y de relacionabilidad que supera la estrechez del concepto y es fuente de conocimiento e inspiración de escritura. Por el amplio carácter relacional de la idea, puede decirse aquello que el concepto no es capaz de abarcar mediante leyes analógicas las cuales están en definitiva en la base de la construcción de las figuras. Todorov, en *Teoría del símbolo*³⁰⁶, señala tres: participación, causalidad, semejanza.

En este sentido tratamos de establecer una relación entre la idea de participación que Lezama formula según la concepción cristiana de participación de la esencia divina en el hombre, para considerarla en términos discursivos: metáforas que surgen no de relaciones causales, lo que se ve claramente en la extrañeza de los elementos asociados y encadenados en los poemas, además de sus discusiones respecto de la causalidad, ni tampoco claras analogías que podrían hacernos pensar en metáforas codificadas o fácilmente decodificables, sino relación por participación -intervención, comparecencia, concurrencia- de un elemento con otro.

"El castor mueve la oreja y pasa el delfín.

Retrocede el castor y crece el círculo del delfín.

El crículo del delfín está roto y ahora la compuerta

³⁰⁶ Tvetzan Todorov, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Avila, 1982; *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila, 1984.

Del castor preside la choza a orillas del Ontario...."
 (de "Desencuentros X", *La fijeza*)

La alegoría barroca

"Alegoría y símbolo son el marco de representación dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte", señala Heidegger³⁰⁷ y repone las respectivas etimologías marcando la diferencia entre ambos términos: *αλλο αγορευειν*: hablar de otra cosa, y *συμβαλλειν*: juntar. La alegoría según las definiciones retóricas sería aquella ficción que presenta un objeto al espíritu de modo que despierte el pensamiento de otro objeto. Es esta, en el Cristianismo, una forma privilegiada de relación entre el sistema de hechos y el sistema de signos. La alegoría opera mediante la analogía persiguiendo alguna forma de conocimiento, la transmisión de un mensaje en clave. La complejidad de aquello que trasmite, podría decirse, contradiciendo la idea de simplificación o de "claridad" del texto alegórico, es, sin embargo tal, que parece ser imposible aludir a ello en forma directa. Por otra parte, en lo que la alegoría comparte con la metáfora, la mera traducción de la alegoría haría que esta se concibiera sólo como forma ornamental o recurso didáctico. Si pensamos que, lo mismo que la metáfora, la alegoría es intraducible, es evidente que se trata de verla traspasando un sistema de equivalencias fijo para considerarla en tanto signo en su valor significante.

Recurrir al estudio de Benjamin sobre la alegoría en el teatro barroco alemán supone, no el encuentro de una fórmula, por lo demás bastante seductora, aplicable a las obras, sino una dirección de lectura para un acercamiento a la comprensión del barroco. Así como Benjamin señala que la concepción de la alegoría por parte del Romanticismo surge de una relación especular negativa sobre la base del privilegio del símbolo, podría decirse lo mismo de su propia concepción del término alegoría. Esto no implica desmerecer la teoría benjaminiana sino

³⁰⁷ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958.

relativizarla tanto en sus alcances -podría decirse que hay allí una extensión fuerte del término- como en la distancia histórica entre su concepción y la de los autores barrocos. Esta perspectivización implica un diseño para relacionar entonces tres momentos o tres instancias: barroco/romanticismo/ vanguardia, cuyas posibles relaciones mencionamos anteriormente citando a Octavio Paz.

Si el símbolo (en un sentido que podría adscribirse a un orden "general", el de representar una cosa por otra y aún, quizá, en el sentido por oposición que Benjamin le adjudica) muestra una correspondencia instantánea, ideal, entre el mundo visible y el invisible, la alegoría se define por su constitutiva temporalidad. Si el símbolo apunta a lo fijo, eterno e inmóvil, la alegoría supone un movimiento dialéctico que se mueve entre el ser figurativo y su significación, según Benjamin, señalando el abismo que los separa. La armonía valorada y buscada en el espacio de lo simbólico queda soslayada en la alegoría en virtud, podríamos decir, de la tensión y el conflicto que exhibe cuando, visto alegóricamente: "lo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo", pero más, dice Benjamin que esta dialéctica del contenido tiene su correlato formal en la dialéctica de la convención y la expresión", vistas ambas como antagónicas, del mismo modo que la alegoría presenta otras antinomias: secreto (conservar el secreto de la palabra religiosa)/ público, técnica/ expresión de *alegoriesis* (proliferación alegórica).

En la alegoría la imagen y el signo son constitutivos, este en cuanto señal de lo que hay que saber y la primera devenida signo en sí misma, queda fijada en la escritura. En una ecuación entre Signo (ste. y sdo.) e Imagen, surge la posibilidad de establecer una serie de vinculaciones entre el significante del signo y la imagen (relación material) y entre la imagen y el significado del signo, relación semántica. El cuarto término de esta proporción quedaría entonces como un término significado faltante:

Sgte. / relación material Sgte.
 S----- / I -----
 sdo. x

Sgte. x
 S----- / I -----
 sdo. relación semántica

que aludiría en segundo grado al abismo entre lo figurado y su significación y que a la vez que rechaza la relación biunívoca entre los términos y releva la escritura que conforma tal relación.

El texto de Benjamin discute las concepciones románticas para vindicar la alegoría. En la perspectivización propuesta, deseamos reponer algunas concepciones con las que Benjamin discute.

En "Poeticismos", fragmento 48, dice Novalis: "-De la declaración de la poesía trascendental cabe esperar el *tropismo* que comprenda las leyes de la construcción simbólica del mundo trascendental". Y luego, en el 226- (fragmento del fragmento) ... "el *organismo* del artista ha obtenido la semilla de la vida autocreadora, él ha elevado para el espíritu la capacidad de excitación de ésta, y se encuentra por ello en la situación propicia para despedir hacia afuera ideas por medio de ella a su albedrío - *sin solicitud exterior*. Por el contrario utilizarla como utensilio para las modificaciones aleatorias del mundo real, dirigirse a ella en los no artistas sólo con que aparezca una solicitud exterior, y el espíritu parecer someterse a la coacción, o encontrarse como la materia inerte, bajo las leyes fundamentales de la mecánica, de que toda *mutación* presupone una causa exterior, y que efecto y contraefecto han de ser iguales en todos los momentos.(sujeto homologado a objeto). Consuela saber que tal comportamiento mecánico es anatural para el espíritu y que, como toda anaturaleza espiritual, es temporal.³⁰⁸

La unidad del símbolo, su remisión a la idea, y no al concepto aparece muy precisada en los fragmentos de Johann Wolfgang von Goethe en "Máximas sobre arte y artistas", dice en el fragmento

749- El simbolismo transforma la manifestación en obra, la idea en imagen, y lo hace de modo que la idea siempre permanezca infinitamente activa e inasequible; e, incluso, pronunciada en todas las lenguas, seguiría siendo impronunciable. Lo que encuentra sería diferencia como la idea de intraductibilidad poética.

750- La alegoría transforma la *manifestación* en un concepto, el

³⁰⁸ Javier Arnaldo comp., *Fragmentos para una teoría romántica*, Madrid, Tecnós, 1987.

concepto en una *imagen*, pero de modo que el concepto haya de mantenerse y obtenerse en imagen limitado y completo, y haya de articularse en esta misma. (esta idea de inmanencia aparece como algo desvalorizado en tanto circunscripto, limitado, carente de las alas del espíritu)

752- Este es el simbolismo verdadero, aquel donde lo particular representa lo general, no como sueño y penumbra, sino como evidenciación viva, instantánea, de lo insondable.

Benjamin cita a Creuzer cuando concibe al símbolo como "momentáneo, total, insondable, necesario" y breve, agrega. Si para Benjamin aparece como valor la materia en lo alegórico, la conformación de la alegoría en la actividad combinatoria del alegorista que al tiempo que manifiesta los materiales hace ostentación de su propio arte, dejando "ver igual que la labor de albañilería en la pared de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido", Karl Wilhelm Ferdinand Solger, en "Comportamiento de la materia artística en el símbolo", de (1919), declara:

En el símbolo contamos con un objeto en el que la actividad se ha saciado y agotado; la materia, a la vez que permite reconocer la actividad, procura el sentimiento de apaciguamiento y perfección de ésta. Se hace necesario que el pensamiento oponga a este símbolo la actividad como actividad pura y sin materia. De ahí que en el arte simbólico exista siempre el pensamiento de un ámbito en el que es pura actividad y en absoluto materia.

Y continúa Solger:

Si en el símbolo no tuviéramos que constituir la relación con la idea como pura actividad, no seguiría entonces siendo símbolo. En la alegoría la relación es a la inversa. La manifestación real no se halla aquí diferenciada del puro operar de la idea. Antes bien, se reconoce aquí la realidad como producto de relaciones, cuya actividad se observa al mismo tiempo; y de este modo, la actividad misma está teñida de materia en todos sus puntos.

En la totalidad instantánea del símbolo la idea es la que se encarna y se hace sensible, F. Schlegel, en el fragmento 121 del Ateneo, la define, como la síntesis absoluta de absolutas antítesis, y al ideal como la simultaneidad entre idea y hecho, en tanto que la alegoría supone una estructura secuencial y narrativa en la cual Paul de Man ve la posibilidad genérica del lenguaje de decir otra cosa hablando de sí mismo³⁰⁹, mientras Creuzer, citado por Benjamin considera que esto la acerca al mito.

Interesa señalar en este punto un comentario que hace Franco Rella³¹⁰

... Benjamin, que escribió páginas admirables sobre la ciudad como lugar de desarraigo, y que ha hecho de éste una gran categoría crítico-hermenéutica, no llegó a desarraigarse a sí mismo del horizonte conceptual dialéctico, en el cual acaban por encallar sus extraordinarias imágenes del pensamiento. Así, Benjamin, que ha celebrado en Proust la luz ambigua del crepúsculo, en la cual se perfila un nuevo saber que une en sí la fuerza de la razón y la fuerza de la imagen, ha tenido miedo de la sustancial ambigüedad del símbolo. El símbolo es un lenguaje que reenvía al mito, y para Benjamin el mito es un "abismo", del cual se nos salva con una alegoría para no sentir que la tierra "falta bajo los propios pies" ... le faltaba una teoría del símbolo, que lo remolcara fuera del topos, de un pensamiento, como aquel dialéctico, que se presentaba, incluso en su imagen de una dialéctica suspendida "como familiar y tranquilizador". Por esto Benjamin repite, en 1927, y en 1940, la imagen proustiana del despertar como la figura de una nueva cognoscibilidad, sin conseguir articularla en una teoría.

Las expresiones de Rella abren la posibilidad de considerar el problema dejando de lado la ya mencionada dicotomía. Pero también, en una consideración crítica de su propio pensamiento, es posible utilizar el

³⁰⁹ Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990. (Yale, 1979).

³¹⁰ En *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992. (Feltrinelli Editore, 1981).

concepto de alegoría, sin remitirlo continuamente a esta oposición y sin considerarlo sin más como una positividad.

Hegel, en "La forma simbólica del arte", acerca el mito al símbolo, en primer término opone la interpretación externa del mismo (como relato) para privilegiar la interpretación simbólica del mismo, considerado como una forma de *pensamiento poético*³¹¹ de los antiguos que no separaban las concepciones abstractas generales de las imágenes concretas³¹². Nuevamente entonces, la idea de unidad indisoluble e indiscernible se impone, como para Schelling "la representación de lo absoluto con indiferencia absoluta entre lo particular y lo general" sólo es posible simbólicamente.

Podría decirse que la relación que postula Schelling en el símbolo es una relación de identidad entre lo real y lo ideal, mientras que en la alegoría podríamos hablar de una relación de semejanza o analogía, en especial esta última diferenciada de la anterior en el sentido de semejanza de relaciones, lo que incorpora por lo menos cuatro términos y que, puede vincularse con las construcciones metafóricas llamadas a veces de segundo grado, del barroco.

William Butler Yeats, en su artículo "William Blake y sus ilustraciones a la *Divina Comedia*"³¹³, vuelve a oponer alegoría y símbolo: "El símbolo es la única posible expresión de una esencia invisible, una lámpara trasparente alrededor de una llama espiritual mientras que la alegoría es una de las muchas posibles representaciones de una cosa tipificada, o de un principio familiar y pertenece *a la fantasía y no a la imaginación*"³¹⁴, una es revelación, la otra un entretenimiento". Citando al mismo Blake en su lectura de la *Commedia*, Yeats contrapone la filosofía

³¹¹ Este tipo de concepciones contribuyeron a una lectura de Vico en clave explícita o implícitamente hegeliana por parte de la escuela idealista italiana y fue, durante la primera mitad del siglo, la versión hegeliana de Vico la dominante. El hecho de que Hegel hable de un pensamiento poético de los antiguos nos puede hacer pensar en las edades de Vico.

³¹² En Javier Arnaldo compilador, de. cit., 1987

³¹³ William Butler Yeats, *Selected criticism*, London, Macmillan, 1964. (Traducción mía)

³¹⁴ Según la idea de que en la primera no hay creación, y en la segunda sí. Ver Javier Arnaldo comp., *Fragmentos para una teoría romántica*, ed. cit., 1987.

de Dante y de Blake: una mundana, "de soldados, de hombres de negocios, de curas todos ocupados con el gobierno, todos, a causa de la absorción de la vida activa, convencidos de que tenían que juzgar y castigar, la otra, proveniente de Cristo envuelto en la esencia divina, y de los artistas y poetas, que saben por la naturaleza de su oficio, simpatizar con todas las cosas vivientes, y quienes, cuanto más pura y fragante es su lámpara, sobrepasan las limitaciones, hasta llegar a olvidar el bien y el mal en la absorción de una visión de lo feliz y lo desgraciado. Esta filosofía es divina y establecida para la paz de la imaginación y la voluntad sin caída".

En *Canciones de inocencia y Canciones de experiencia* (1794), Blake intentó presentar en ese conjunto reducido de poemas "dos estados contrarios del alma humana". En ellas, las que consideró su obra estrictamente "poética", habla Blake de la inocencia con que el hombre llega al mundo, la que pronto se corrompe debido a las injusticias de la sociedad, de modo que las capacidades del individuo se ven limitadas, la generosidad inicial de la naturaleza se estrecha, las facultades humanas se debilitan, el amor se desvanece, así se produce una ruptura con la armonía al tiempo que una toma de conciencia de la maldad. La culpa de esos males la tiene la indiferencia de los dioses que han hecho el mundo mezcla de bien y mal. Para Blake la confusión y el desorden son obra de algún ser autoritario que combinó las cosas caprichosamente. Sin embargo creyó en una posible redención a través de un dios bondadoso -muchas veces simbolizado en Cristo- capaz de establecer la libertad, la profecía y la imaginación. El surgimiento de las revoluciones francesa y norteamericana le hicieron pensar en principio que ese cambio llegaba, pero luego, al ver el curso de los acontecimientos sufrió un desengaño. Lo prometido, las banderas levantadas, libertad, igualdad y fraternidad, se volvían exactamente lo contrario. A partir de entonces comenzó a componer sus escritos "didácticos y simbólicos". Trataba de establecer cuál era el origen de las perturbaciones morales y sociales y de qué modo la humanidad podía encontrar la salvación. Las figuras del Sacerdote y del Rey, símbolos de la coerción religiosa y política, debían ser abolidas. Había que releer las Sagradas Escrituras, escuchar las voces de los profetas, hacer que Adán retornara al Paraíso. Blake sostiene que el mundo está formado por contrarios: "Sin contrarios no hay progresión. Atracción y

Repulsión; Razón y Energía; Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios sale lo que el religioso llama el Bien y el Mal. El Bien es un ente pasivo que obedece a la Razón. El Mal es el brote activo de la Energía. El bien es el cielo, el mal, el infierno. La sabiduría no se logra sometiendo a un único término, ni actuando con cautela, es preciso explorar todos los órdenes, recurrir a las enseñanzas demoníacas, que equiparan en dignidad a alma y cuerpo. Para lograr la felicidad, la auténtica y eterna felicidad, es imperioso liberar todas las energías.

Esta especie de visión anarquista se aleja, por supuesto del ordenamiento barroco y ese predominio de la imaginación libre, de la racionalidad que ordena los sistemas conceptuales, pero sin embargo, la conciencia de la caída, la constatación de lo inarmónico, suponen, cito sólo este ejemplo, una de las formas de contacto entre el barroco y el romanticismo. Benjamin acude a Novalis y Jean Paul para señalar que "incluso el fragmento y la ironía (románticos) proceden de una transformación de lo alegórico". La referencia a Blake, por otra parte, nos recuerda la "dinamogenia primitiva" de que habla Lezama, en su ensayo sobre Julián del Casal, refiriéndose a Isidore Ducasse.

Por otra parte, los estudios de Edwin Honig³¹⁵ y Agnus Fletcher³¹⁶ coinciden en destacar el valor de la alegoría, que en la tradición literaria, sobre todo a partir del Romanticismo había quedado como un término menor o una vaga definición para algunas obras. En este sentido hay una afirmación fuerte de Fletcher en el sentido de que si se considera a la alegoría como modo, proceso fundamental de encodificación discursiva, no se circunscribe ni a un género o subgénero ni a un puñado de obras, en cambio, los *atraviesa* y podemos señalar, siguiendo este razonamiento, que tiene una extensionalidad semejante a la ironía o la mimesis, soslayando así la oposición de los romántico simbolistas y haciendo de ella uno de los procedimientos cuya significación pueda definirse según el texto.

³¹⁵ Edwin Honig, *Dark Concept. The Making of Allegory*, Evanston, 1959.

³¹⁶ Agnus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York, Cornell University, 1964.

El intento de estos autores -el primero centrado en el modo de construcción de la misma, y el segundo en su funcionamiento y posibilidades significativas- es destacarla como una de las formas artísticas más importantes en la conformación de muchas y variadas obras de arte, sin que esto produzca una extensión ilimitada del término. Asimismo no hay una petición de principio de leer todo en clave alegórica. La proximidad entre ésta y la metáfora en el sentido del establecimiento de una relación analógica y también traslaticia (meta-fora/ traslación) se vincula con el valor etimológico del término: "alló" (otra cosa). Esto implica la consideración de un sentido literal que se vería sometido a procedimientos de construcción de un otro (discurso, palabra, etc.) y que nos acerca a cierta bivocalidad convergente y por tanto a formas de estilización, aunque no necesariamente, baste pensar en el Inferno del Dante. Si el término se registra históricamente reemplazando el "hiponoia" (Plutarco), podemos concluir que no se trata de una subordinación de la imagen (visual, literaria) al concepto (tampoco al revés) sino de la conformación de dos series que mantienen relaciones analógicas, es decir de semejanza y no de identidad, y que por tanto proveen un resto que da la especificidad de cada serie discursiva. La construcción de las analogías implica, en cada caso, el establecimiento de modos de figuración de función diferente.

Al referirse a Paul Valéry (en "Cumplimiento de Mallarmé) Lezama critica la postulación de los "reflejos recíprocos" entre las palabras, lo cual, "termina con la estatura o alegoría de un destino demasiado invariable, demasiado indivisible" (OC, p. 259), donde prima el sentido repetitivo de la alegoría, mientras que en "Calderón y el mundo personaje" (Analecta del reloj, OC, 257): "La fuerza del soliloquio obliga a crear el Mundo como personaje y a darle una prestancia alegórica que, al huir de nosotros, solo logra hacernos temblar con su reverso de cercana o dura carnalidad"

De este modo la alegoría no se estaría justificando por un "sentido primero", por el signo causal del cual la imagen alegórica sería aledaña. No pasaríamos de la imagen alegórica al concepto guardado bajo ella, en una comprensión única, en una única línea de sentido, a un único

significado. Eso no sería traslación, en el sentido transformante que le damos al término, en tanto no hay sino un pasaje directo de una instancia a la otra sin modificación alguna. El vacío que quedó implicado en las ecuaciones de los términos del esquema, o el vacío implicado en el lleno barroco, no permiten una equivalencia absoluta de signo e imagen, que sostenga las correspondencias entre símbolo e idea y concepto y alegoría. Lo que permite, por otra parte, una movilidad en la relación de los términos, de otro modo fijados en una determinante única.

Tenemos en todos los casos, en grados variables, y diferencias pertinentes, un objeto caracterizado por una especie de dualidad cuyos componentes se hallan en forma de presencia/ ausencia, asemejándose así a lo señalado respecto del símbolo. Estos rasgos son obviamente generales, sin embargo, sirven como base de comparación de semejanzas sobre la cual es posible recortar las diferencias, diferencias que funcionan como elementos constitutivos de cada uno de los términos y que les otorgan una autarquía. Por otra parte, podemos afirmar en cada caso la posibilidad de observar la variabilidad histórica de los términos, y, volviendo a lo anterior, los modos de figuración que adquieren.

Por otra parte, estas consideraciones acerca de la alegoría tienen como objetivo tomar distancia de las lecturas que ven por ejemplo en "Muerte de Narciso" "una alegoría de la disolución"³¹⁷. Asimismo, las operaciones transformativas que señalamos discuten las postulaciones que tienden a ver en la obra de Lezama una mera reposición de mitos o una obsesiva tendencia imitativa, tal como atribuirle el intento de imitar cuidadosamente el texto de Ovidio en el mismo poema³¹⁸.

La propia idea de Lezama de inventar mitos nuevos, en *La expresión americana* contraría tales interpretaciones y además, soslaya el importante papel que Lezama asigna en su visión teleológica de la historia cultural a

³¹⁷ Mateo Goycolea, "Muerte de Narciso o el contrapunto de la fuga: hacia una poética lezamiana", en *Aerea. Revista Hispanoamericana de Poesía* Número 2 Año 2. Santiago de Chile. Buenos Aires.

³¹⁸ Pedro Rodríguez Correa, "La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso". Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Univesitario de la Cartuja, Granada, 1994

lo americano, llegado a dar una continuidad a un barroco español que languidecía, llegado a América a crear nuevas formas poéticas desde esa misma tradición recibida y otras incorporadas en un proceso que no supone un “encuentro” de culturas o cosa por el estilo, sino que Lezama define como “doloroso”, termino que se puede leer en clave histórica y en clave escrituraria como el desafío de la página en blanco.

4. La lógica de los dis- y trans-

Si para la formulación de una gramática tenemos en cuenta los componentes del discurso poético en el sentido de una separación de niveles³¹⁹ a la manera lotmaniana, es posible efectuar una serie de pares opositivos, así, por ejemplo: eufonía/ cacofonía; eurritmia/ arritmia; y otros que, correspondiendo a los niveles semántico y sintáctico podríamos definir como comunicabilidad/hermetismo; corrección sintáctica/ incorrección sintáctica -los dos últimos pares nos remiten obviamente a un análisis menos formalizado y más a polémicas inscriptas en el campo literario-. En el mismo sentido se plantó la disgramaticalidad teniendo en cuenta la fórmula chomskyana en la oposición gramaticalidad y agramaticalidad de los enunciados, especialmente considerando que Jury Lotman, en su citado ensayo, define al lenguaje poético como “agramatical”.

Ahora bien, pensando en esas oposiciones, podemos inferir que uno de sus términos puede actuar como definidor de un tipo de poesía y cabe el ejemplo de la *eufonía* simbolista o modernista hispanoamericana, por el privilegio acordado a la armonía y a la musicalidad del verso. Del otro

³¹⁹ Jury Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1980. La postulación de los diferentes niveles, a los fines del análisis, pero integrados todos por relaciones de semejanza/diferencia, permite, por una parte, ver la realización particular según de la poética que se trate, pero también observar la articulación del poema como unidad. En este caso no se consideran estrictamente los niveles analizados por Lotman, sólo se parte de esas distinciones para plantear una posibilidad diferencial respecto de las oposiciones binarias. Por otra parte, el trabajo de Lotman se filia con los que Jakobson realizara en *Poética*, México, FCE, 1979 que incluye el famoso análisis realizado conjuntamente con Levi-Strauss de "Los gatos" de Baudelaire.

lado, podría considerarse la cacofonía³²⁰ manifiesta en poemas experimentales reactivos justamente a las poéticas de la eufonía o que privilegiaran los aspectos configurativos y espaciales del poema. Considerando estrictamente la poética de Lezama, esta oposición no daría cuenta del ritmo variable, lento o acelerado, tendiente a la frase larga o al remate interrogativo y nada proclive a las onomatopeyas o violentos choques sonoros.

De la misma manera, la postulación de una agramaticalidad en sentido estricto no daría cuenta de una poesía que si bien, de difícil captación y de zonas de oscuridad muy marcadas, no se apoya en la destrucción de la sintaxis ni en la combinación aleatoria de semas o lexemas.

Entonces al postular una lógica de los dis- para este caso en particular, pero también como herramienta para el análisis de otros textos poéticos, se trata de trascender las limitaciones de una oposición disyuntiva y biunívoca.

De modo lo que interesan son los sistemas de avances y recurrencias y de repeticiones que van generando una retórica propia, y no la constatación simple de las figuras tradicionales "aplicadas" al estudio de los textos. Así como a preguntarse, en una suerte de operación reversible, acerca de cuáles elementos ya codificados por la retórica participan de la constitución de este discurso y de qué modo se diseminan en la producción de una semiosis potenciada.

Relevada la impronta de traslación que ofrece en sus sentidos la preposición *-dis*: a través, entre, en medio de, a lo largo de, durante, pasando por y otros similares, estos parecían responder a la dimensión relacional apropiada para dar cuenta de la textualidad de Lezama.

La poética de Lezama rechaza tanto la ruptura vanguardista como la reiteración de las formas poéticas prevanguardistas, pero efectuando un doble movimiento: hacia la tradición y sus codificados elementos participantes en este discurso, una operación si se quiere centrípeta, y

³²⁰ La postulación barthesiana de que toda la literatura es una cacofonía intencional remite a otro orden de reflexiones que no es el que estamos tratando aquí, donde la consideramos en su acepción literal "sonar mal".

hacia la ruptura, en tanto borramiento/ oposición/ cuestionamiento de lo dado en un impulso centrífugo tendiente a *diseminar* -otra vez aparece la impronta de la preposición- a fin de producir, a partir del desvío el plus de significación que otorga su razón de ser a los poemas.

La lógica de los *dis* supone un descentramiento de oposiciones y una inmersión en lo que de particular tiene un discurso poético, de modo que más allá de la producción de Lezama Lima en su movimiento singular en el sistema literario, entre la tradición, por las tradiciones, en procedimientos de incursión, pesca y recolección que manifiesta en los poemas; los términos de análisis derivados de los *dis* permiten el acercamiento al texto poético más allá de la consabida oposición entre tradición/ruptura (y hasta tradición de la ruptura), menos en una lógica de desvíos que sostendría un punto fijo desde el que se produce el desvío, sino en los sentidos "a través" o "por" que sugiere el significado del prefijo.

En la conformación de las poéticas reside la actualización de un proyecto que confía a la sinuosa demarcación de lo poético, sus alcances semióticos. La poética, más allá de las canónicas obras de Aristóteles y Horacio, pero también ellas, puede definirse entonces como un conjunto de sistemas inestables, cuya regla de constitución es variable intrínseca e históricamente. Estos sistemas aparecen como disponibilidades generales sobre los que opera el poeta constituyendo una poética con mayor o menor alcance de generalidad. Cabe aclarar que no se trata de pensar estas disponibilidades en un sentido de mercado general del que servirse, en tanto, cada poética, según se la concibe, se organiza según principios rectores que se manifiestan en los textos -y también en las explicitaciones de los poetas- y en los que interviene decididamente la dimensión electiva, los estratos pulsionales y también la ideología, poética y en general, así como la pertenencia del poeta a un ámbito específico con sus tendencias y quizá algún tipo de determinación.³²¹

³²¹ En este punto resulta insoslayable la mención del trabajo de Angel Rama sobre los Versos Sencillos de José Martí, "Indagación de la ideología en la poesía" (en Altamirano-Sarlo, *Literatura/ Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1985). Si bien puede detectarse en el análisis de Rama una prevalencia de la ideología como principio organizador del poema, el estudio resulta interesante en cuanto separa lo ideológico de los contenidos explícitos para referirlos a la configuración de los poemas.

En las estrategias de apropiación de la tradición y otras operaciones traslativas es posible señalar configuraciones en las que intervienen las variables expresadas, incluso los modos de figuración del sueño postulados por Freud, como los registros de los diccionarios de figuras, pero también la relación de los grafos/ trazos y *gramma* con las figuras geométricas en el sentido en que Severo Sarduy relaciona, respecto del barroco, el par elipse (elipsis) /elisión.³²² Elidir y aludir, como ya se ha señalado, entran en esta lógica donde la redondez del círculo se distiende para volcarse a una configuración que remite a dos centros: luz/ oscuridad, simultáneamente.

Disrritmia, disfonía, dislexias serían así estrategias rítmicas, fónicas, lingüísticas, que se manifiestan en los poemas de Lezama en no anclar en un barroquismo clásico, en formas del neobarroco, ni tampoco en otras poéticas claramente definidas. Por el contrario la suspensión e indecisión que marca el prefijo muestra -actúa- las modalidades de incorporación, las combinatorias, la simultaneidad y potencialidad de los significantes. Las metáforas de Lezama son esos deslizamientos necesarios de los significantes que son sustituidos pero no de manera absoluta de modo que la ecuación fundante de la metáfora está presente, si hablamos de la retórica en general. Si hablamos de la imagen de Lezama, por el contrario, se trata de la ilusión del borramiento del deslizamiento por la completud de la presencia.

Del mismo modo que no hallamos una disyunción excluyente en "los combates de la causalidad y lo incondicionado", o una suerte de complementareidad entre elementos contrapuestos como luz y oscuridad, sin que incurran en la expresión mestiza que Lezama rechaza, también en los poemas, vemos esa tensión de elementos concurrentes, alargados en cadenas asociativas o virtualmente contrapuestos, no una asociación libre, tampoco proposiciones relacionadas por subordinaciones -cuando, así como, etc.- sino una contrapunteo de elementos concretos y abstractos, formas de simbolización y representación.

Serpiente y pañuelo

³²² En *Ensayos sobre el barroco*, op. cit., 1970.

La serpiente
 buscó un pañuelo
 para ofrecer un cuadrado
 tan tenso como sus anillos.
 Los anillos se extendían como el metal
 y el pañuelo cubría la mesa de noche.
 ¿Era una serpiente o un cono?
 ¿Era un pañuelo o una superficie
 simplemente lisa,
 pintada de blanco?
 Empecé a golpear el pañuelo
 con la serpiente.
 Y se iban desprendiendo ojos,
 escamas, anillos que temblaban
 como carne de tortuga.
 Empecé a comprender
 el parentesco entre la serpiente
 y el pañuelo con las puntas dobladas.
 Guardaba un secreto
 contra el cual silbaba y mordía la serpiente.
 Se adormeció en el pañuelo.
 El pañuelo guardaba la serpiente,
 pero todo respiraba
 por debajo de la tierra.
 Era ya el límite que no ondula,
 y el pañuelo y la serpiente
 comenzaban a zarandearse.
 (De *Fragmentos a su imán*)

Encontramos en este poema una serie de movimientos que no sólo se expresan en una enumeración de acciones o estados: una serpiente buscando un pañuelo, un pañuelo extendido, sino también movimientos de los componentes de los versos que se vinculan por contacto o relaciones como simulada finalidad, o bien se distorsionan al quedar cuestionada su entidad ¿serpiente, pañuelo, superficie? El primer tramo del poema, de

carácter presentativo, objetivo se contrapone con la presencia de un sujeto que convierte a su vez en objetos a los otros y repone una relación causa efecto, antes simulada, al hacer aparecer un hecho poco verosímil pero no imposible: golpear la serpiente con el pañuelo. Los efectos en contraste, desvían esa verosimilitud creando una especie de atmósfera enloquecida. A la situación de absurdo se opone una reflexión que repone la relación que pudiera existir entre los dos objetos iniciales. Paradójicamente, la explicación es, literalmente, que "guardaba un secreto", que permanece secreto. Una quietud cubre a los personajes, esa quietud podría corresponderse con la quietud del resto, pero una conjunción adversativa establece una diferencia: respirar de la serpiente dormida/ respirar de todo bajo la tierra, como elementos diferenciados, movimiento entonces que vuelve sobre serpiente y pañuelo que comienzan a abandonar el estado de quietud. Las relaciones como se ve plantean un continuo desacomodarse de las cosas, una secreta movilidad que atraviesa todo el poema verificada en lo escueto de los versos libres que van sucediéndose según una consecución cronológica que parte de una irrupción inicial: la serpiente que busca el pañuelo y acaba en un estremecimiento. No hay un crescendo rítmico pero tampoco un desvanecimiento del ritmo, más bien una marcha levemente disrítmica cortando una fugaz apreciación para ir a otra cosa, introduciendo en escena a los participantes, describiendo sus actos.

La lógica de los *dis-* junto con la de los *trans-*, en relación con una gramática de la poesía, atienden a las relaciones intratextuales y a la generación del texto, en la relación poema, poeta y poesía, y la codificación en una normatividad o en las reglas constitutivas del lenguaje. Para ello acudo a una suerte de descripción fenomenológica que parte de un *frame*: la poesía, genéricamente concebida, las reglas que el poeta pone en juego en tanto tiene una gramática internalizada cuyas leyes confirma, viola o infisiona a través del texto poético generando al mismo tiempo una nueva legalidad que es la que sostiene el poema.

Al volcar tales consideraciones al análisis de los textos lezamianos encontramos no una exhibición de "audacias" sino una subsunción en estructuras estables a modo de contención que muestran por elusión y

reticencia, tratando de integrarlas como una estrategia más en el conjunto de las que traman su discurso. Como si entre las estables leyes y las nuevas que se constituyen en la poesía, subyaciera la incesante tensión entre la mostración de la palabra y su negación.

Pero, como afirmábamos antes, se trata de ver el desprendimiento en el lenguaje poético de Lezama de todo experimentalismo o procedimentismo como fin en sí, para buscar, a través de la estructuración rigurosa del lenguaje poético algo que va más allá del cumplimiento/ transgresión de las reglas. Así "lo poético" en la sustantivación que supone el enunciado opera críticamente sobre las convenciones y formula su propio sistema

5. Imagen, representación y sustancialidad

La distinción freudiana entre "representación palabra" y "representación cosa" se ha tomado como base³²³ de la indagación que abarca también lo referido a la "sustancialidad" del lenguaje poético. En este sentido se indagó en el término sustancia a fin de establecer precisiones sobre el uso particular que se hace en este caso. Establecida la diferencia entre substancia y subsistencia, esta última considerada como independencia respecto a un sujeto de inhesión y la primera definida en el orden del subsistir y en tanto realidad e hipóstasis (lo que está debajo de los accidentes y no varía), como realidad opuesta a ser imaginario o como versión de *soma* y *pragma* (asunto, cosa) y diferenciada del nombre de la cosa, indujo a concebir el poema como una sustancia lingüística, en tanto palabra intransitiva, no expresión o representación de otra cosa. Como algo individual irreductible y único que no está en otra cosa; que se determina a sí mismo y se basta ontológicamente. Tal idea puede hacerse

³²³ Esto no implica en modo alguno pensar el análisis textual como una "aplicación" del psicoanálisis, ni el traslado acrítico de una categoría de un campo teórico al otro. Se trata más bien de un sistema de relaciones justificadas por las muchas que mantienen dichos campos y por las posibilidades reflexivas que el establecerlas ofrece. Por otra parte, estos conceptos aparecen con precisión en *La Interpretación de los Sueños* (1900), texto en el que se describen los mecanismos del sueño, vinculados, en la tradición teórico-literaria con los modos de figuración, producción de metáforas, metonimias y otras figuras retóricas.

extensiva a las otras obras artísticas.

En cuanto al supuesto predominio visual de la representación cosa sobre el de representación palabra, la discusión sobre el punto -presente ya en Freud³²⁴ - es un aporte importante para el estudio de la conformación de la imagen poética en la cual ambas instancias están estrechamente relacionadas sobre todo teniendo en cuenta el lugar central que ocupa la concepción de la imagen en la poética de José Lezama Lima.

La conceptualización freudiana de representación palabra/representación cosa, en tanto considera a esta última no como un análogo mental del conjunto de la cosa sino como la presencia de ella en sistemas de relaciones y vinculaciones con las huellas mnésicas, resulta importante para volver sobre el concepto de *representación* disociándolo de reproducción y buscando la pertinencia de su utilización en la lírica, dicho esto teniendo en cuenta esa inestabilidad genérica que ya se ha señalado en Lezama y que consideramos extensible a todas las operaciones donde la *escritura* ocupa un lugar central. La presencia de relatos o microensayos en los poemas y una prosa narrativa o ensayística hablan de una misma matriz que funda la escritura lezamiana, aunque esto no signifique una homologación de toda la textualidad.

En todos estos procedimientos queremos destacar el carácter móvil y dinámico en la constitución del texto y asimismo las transformaciones en sus diversas modalidades. Podríamos decir que estas se encuentran tramadas en los textos y que su visibilidad se da por la exhibición de las asociaciones sobre todo en el sintagma mientras que no encontramos por ejemplo, transformaciones en el léxico en el sentido de neologismos, palabras-valija u otras semejantes, excepto la incorporación de algunos términos extranjeros, en general en inglés o francés.

El efecto en el aspecto semántico es de una gran oscuridad, los poemas, en términos generales se presentan como objetos de difícil comprensión, no plantean una relación empática con el lector y más bien acontecen como un torbellino capaz de envolver al lector en el ímpetu que desatan. Los encadenamientos de elementos -río, pez, noche, joven, árbol,

³²⁴ Cf. Laplanche. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

etc.- se presentan como diseños cambiantes, cambian también las relaciones entre ellos, como hilos entrecruzados de un gran tapiz visto del revés, siguen recorridos imprevisibles, se unen y separan, quedando en el final una suerte de precipitado que, menos que una forma de cierre supone una suspensión momentánea de la palabra poética, un corolario de difícil descriframiento, y una imagen que no es sino el resultado del recorrido por todo el poema, todos sus cambios y sucesiones, sus derivaciones y repeticiones, parafraseando a Lezama, un imán que mantiene a los fragmentos unidos.

Los procedimientos metamórficos que surgen conjuntamente con el primer poema publicado de Lezama, cobran el espesor que sostiene Lezama como necesario para el logro de la imagen histórica, pero que es también el de la imagen poética surgida del proceso transformativo cuando se destaca la idea de transformación que se asocia a la de transfiguración en la construcción de la imagen poética. Si la metamorfosis pertenece al mundo griego, o grecolatino, la transformación y sobre todo la transubstanciación y transfiguración son del mundo cristiano (no olvidar las anotaciones al respecto en el sistema poético del mundo que hace Lezama en su diagrama). Habría en lo puramente metamórfico una reversibilidad que se opone a lo irreversible de lo transformado y lo transfigurado o transubstanciado.

Como ya lo había observado Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*³²⁵, esas reversibilidad de los cambios no están implicando la decisiva incidencia constitutiva del tiempo. Y por otra parte se mueven en el registro del relato mítico y fuera de una concepción de lo sagrado. Si la poesía está animada por la idea de resurrección, si la letra en lugar de matar da vida, si el cuerpo transfigurado de Cristo deja ya para siempre de ser cuerpo carnal corruptible, si luego de consagrados el pan y el vino se convierten en cuerpo y sangre de Cristo, estamos ante un proceso irreversible. Una intervención, un acto funda entonces una forma distinta e imposible de retornar al estado anterior.

Trasladado a la poesía, el territorio ocupado por ella, es decir, los poemas, tienen también mismo carácter y no son reductibles a los

³²⁵ Op. cit.

elementos que los constituyen porque están integrados en ese todo cuya metáfora, valga el término, es la imagen, testimonio al mismo tiempo de un devenir y una transformación. Quizá sea por eso que no abundan en Lezama las cláusulas o adverbios temporales, ni tampoco nexos condicionales, causales, concesivos, etc. con excepción de los “si...” que se emparentan con el modo barroco. Como señalando un lugar de falta en la cadena simbólica, surge la imagen, símbolo de la ausencia a partir de la cual ella misma es posible.

Para Emilio Béjel ³²⁶ las metáforas son las que muestran las posibilidades de la imagen. La unión de lo fragmentario se hace así conservando a través de ellas los fragmentos pero en una dimensión totalizante. Béjel considera a la imagen como tiempo absoluto del que surge el ser que es también devenir. La dimensión filosófica que tiene esta observación se vincula con la propuesta de Lezama de establecer su sistema, que denomina poético y que podría pensarse, como bien lo ha formulado Sucre³²⁷, “el logos de la imaginación”, aunque haciendo la salvedad de que para Lezama imagen e imaginación no se confunden.

La imagen de Lezama formula una especie de término absoluto, vinculable con la idea de la Creación, “a imagen y semejanza de Dios”. Pero ese absoluto no es una idea, ni siquiera en el sentido platónico del término, como verdadera realidad, sino que es imagen, “que se sabe imagen”, según afirma, última y primera de las razones, punto de partida y de llegada de una poesía que no tiene otra aspiración que abarcarlo todo. A propósito de René Char, Maurice Blanchot señala:

“On le sent, l’horizon d’absence et d’irréalité qui entoure le poème, la complaisance pour l’imaginaire et le merveilleux ne signifie qu’un des termes de la contradiction poétique fondamentale: le poème va vers l’absence, mais c’est pour recomposer avec elle la réalité totale; il est tension vers l’imaginaire, mais c’est qu’il vise à la connaissance productive du

³²⁶ Emilio Béjel, *JLL: poeta de la imagen*, Huega y Fierro Editores, Madrid, 1994.

³²⁷ Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975.

Réel ³²⁸

No se trata de homologar a ambos poetas; en los términos últimos en que se elabora una poética pueden aparecer las semejanzas que en la concreción de los poemas y en los credos estéticos se manifiestan como diferencias, pero estamos hablando aquí del sustrato básico de todas las operaciones de figuración, traslado, cambio, desvío, etcétera; de lo que fundamenta una escritura poética expresado en general en una definición de poesía, en su destino y objetivo. La imagen, a la que se refiere luego Blanchot, para señalar también su cualidad esencial, no es ni ilustración ni representación u ornamento, sino aquello que “en esta ausencia misma de la cosa, pretende restituirla el fondo de su presencia” (p. 114).

La re-presentación por la imagen trastoca lo que supuestamente estaría representando, como si se tratara de una imagen fotográfica, visual, la transformación no implica el abandono de la referencia, pero sí una revelación sobre las cosas. En sus poemas Lezama Lima presenta los ámbitos más inmediatos mediante formas de diferimiento, redificación, distorsiones, que hacen que el referente, aun si explícito, quede modificado por el poema, así el valle de Viñales, la Montego Bay y La Habana.

³²⁸ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Capítulo 5

El silencio

"Viendo al estanciero, leyendo una de sus grandes crónicas en el papel bonaerense, si reposa la lectura, cariñoso con el emerario de las palabras, como el gaucho que se extrema con acometida y despilfarro, vuelve a ver en la ley de la distancia, el agrandado ombú, la casa del desierto, adonde llega Martí, poco antes de morir, pero ahí digo yo mi final, no mi referencia, con temblor"

"Nacimiento de la expresión criolla", *La expresión americana*, en O. C. pp. 359-0

1. El silencio del mundo

El recorrido por la textualidad de Lezama Lima, la sobrebundancia que no sólo explícita y visible caracteriza a una obra cuya extensión y entramado es concebible como una summa, pero, sin embargo, lo inacabado, lo no dicho y lo fragmentario aparecen en ella a veces en indicios, en la voluntad de un callar, temblando, según la figura de la huída cuya incidencia no deja de presentarse. "Cesar la palabra con temblor" o "silencioso despliegue"³²⁹, junto con lo que podemos denominar zonas de silencio en Lezama, inducen a indagar acerca del silencio y su incidencia en la poesía, y de qué lugar tiene en la poética de José Lezama Lima.

Al abordar la cuestión del silencio encontramos varias posibilidades de relación respecto de la palabra y en cuanto a la propia concepción del mismo, lo que lo convierte en un núcleo significativo que no se agota en la mera contraposición con sus opuestos más corrientes: palabra, sonido o ruido.

³²⁹ En "Doctrinal de la anémona", Lezama habla del silencioso despliegue aludiendo a lo que denomina la "metafísica del aire". Despliega allí una reflexión sobre la mirada poética que contempla los silencios de lo natural, el silencio vegetal de la anémona se vincula con su "filosofía del clável".

La preeminencia dada al silencio, silencio fundante de toda palabra, silencio primordial, sustrato innombrable, del que o por el que, surge la palabra supone una anterioridad del mismo respecto de la palabra, lo cual da lugar a la concepción de un universo silencioso interrumpido por el verbo, o la conocida frase de Pascal, “el silencio de los espacios infinitos”. O bien, el silencio del Gran Estallido que habría originado el universo o el que se contrapone al ruido cósmico registrado por los astrónomos. Prevalece en todo caso, la idea de una interrupción, así fuera en lo inaudible del Big Bang, algo como la interrupción de un silencio para dar lugar a otra cosa que llamaríamos ruido, movimiento, Creación y palabra:

“Debemos suponer que el silencio es esencial y que la palabra ha nacido del silencio, como la vida nace de lo inorgánico, de la muerte. Si nuestra vida no es más que tránsito, nuestra palabra no es más que fugitiva interrupción del silencio eterno. Debemos creer, como en el Evangelio de San Juan, que en el principio era el Verbo, pero con anterioridad, existía un silencio grande”³³⁰

El silencio de Dios, como lo divino inescrutable es un silencio en el que la palabra del filósofo y del teólogo encuentran su límite, que se reafirma en la advertencia de Wittgentstein, y el místico ronda interrogándolo incompletamente.

En otro orden, el silencio aparece como lo propio de la estructura psíquica, según Juan David Nasio, la hipótesis lacaniana de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje no significa que es una lengua. Para este autor “la estructura de la realidad psíquica –la llamemos inconciente o ello pulsional, saber o goce, o también Simbólico, Imaginario y Real- es perfectamente muda, sin ninguna resonancia, más próxima a la sequedad de la letra inscrita sobre un mármol que a la palabra enunciada por una boca”³³¹

³³⁰ Theodor Reik, “En el principio es el silencio” (1926), en Juan David Nasio comp., *El silencio en psicoanálisis*, (fr. *Le silence en psychanalyse*, Editions Rivages, 1987) cast, Buenos Aires, Amorrortu, 1988. Traducción de Luis Etcheverry.

³³¹ Juan David Nasio comp., *El silencio en psicoanálisis*, op. cit.

Silencio entonces de la estructura, de los espacios infinitos y de la letra, silencio como lo tácito, no se dice pero está. Acechado por la palabra, el silencio puede nombrarse como lo inefable. Y que es, en términos generales, aquello a lo que se alude con más frecuencia cuando se trata de hablar de la relación entre silencio y palabra. El ejemplo paradigmático es en este caso el de la poesía mística, no hay palabras que expresen el anonadamiento del ser despojado de sí en estado de unión con el Otro, la estrategia de mentar esa experiencia será entonces la de aludir/eludir el instante de la unión, señalar la *confusión*, rodear, menos que sondear el instante de lo inefable. Lo que no puede decirse en tanto inefable es porque no tiene en la lengua un término propio con el que se pueda decir. Es un más allá de la palabra que convoca al silencio tanto como a la palabra. Si el silencio es también, según señala Lacan, el acto sexual, la imposibilidad de decirlo, permite la expansión de las formas de hablar del amor o la pasión. La insistencia del silencio desencadena la palabra poética que asume así una violencia originaria del lenguaje y también de aquello que escapa a sus dominios, un más allá que sólo se configura como tal en la medida en que el lenguaje lo designa.

La poesía como más palabra, según la expresión de Nicolás Rosa, se presenta como el intento extremado de nombrar lo que, paradójicamente, no tiene nombre. Esta idea de más palabra puede cotejarse con la hipótesis de Xavier Audouard³³²:

"Una teoría logicizante del psicoanálisis ha pretendido hacernos creer que la palabra está hecha para introducir la palabra a un más de palabra. (Es lo propio de lo simbólico, en efecto, engendrar siempre lo simbólico y así constituir un mundo hecho de puro discurso). Pero más vale percibir que ese "más de palabra" tiene otro hombre: se llama *realidad*. Ese más-de-palabra es igualmente un "más de palabra" que arroja a esta fuera de las

³³² "El silencio: un 'más de palabra', en Juan David Nasio comp., *El silencio en psicoanálisis*, op. cit.

"matrices" de la lingüística, en ese encuentro de lo imaginario y lo real -esto es la realidad- que espera siempre el rebasamiento de la palabra".(p. 135).

En este sentido decía yo que el lenguaje poético asume el silencio en sus diversas manifestaciones –inefabilidad, callar, silenciado, silencioso- a fin de constituir una lengua que, como ya dijimos, es conciente de la "falta de lenguaje" constitutiva, del abismo entre las palabras y las cosas. Todas las palabras parten de una carencia, todas despliegan índices de esa carencia más allá de las voces que la disfrazan, disimulan o acallan, en la palabra poética, esa carencia, se la llame así o no, impulsa a la palabra que se quiere total, plena. Inclusive podría decirse que, en oposición a los discursos de la completud imaginaria, la palabra poética siempre refiere al territorio de lo no accesible al lenguaje. Obviamente, el carácter de inefabilidad y de inaccesibilidad hacen ocioso decir que no se trata de una "traducción" o "explicación" de algo oscuro o misterioso en términos comprensibles, sino más bien de la aprehensión parcial de lo indecible en la letra.

La vía analógica que Santo Tomás proponía para el conocimiento de Dios o la apelación a un real que se muestra pero que no se demuestra, se manifiestan en el lenguaje poético a través de sus procedimientos constitutivos más fuertes -las formas de metaforización, metonimia y demás "figuras"- y la misma insistencia en destacar esa imposibilidad de "decirlo todo" -reticencias, elipsis, alusiones, lítotes, etc.-. El lenguaje poético puede mentar el silencio por medio de un procedimiento aparentemente opuesto, la carencia por la hipérbole, por ejemplo, o, como venimos pensando en este capítulo, el silencio en una escritura donde la proliferación, extensión, abundancia, etcétera son los rasgos que saltan a primera vista, los más mentados.

Entre silencio y palabra podemos pensar también en una terceridad, aquello que no tiene la articulación de la primera pero tampoco la mudez de la segunda: las formas del balbuceo, el grito, el chillido, al alarido. Formas que, como el silencio, tienden a la palabra y que la palabra, en su deseo de simbolización tiende a incorporarlas en la onomatopeya, la

interjección o la interrupción del flujo verbal. Y además tener en cuenta la oposición silencio/ruido, que nos habla entonces de una doble oposición: el silencio se opone al sonido no ordenado y no significativo (si tomamos provisoriamente esta idea de ruido, y al sonido significativo ordenado, que sería la palabra. La idea de ruido de la teoría comunicacional se acerca en cuanto a entropía de la comunicación al silencio, mientras que cabe considerar por otra parte, en la dimensión de lo sonoro, qué cosa es el ruido diferenciado del sonido.

La interrupción del flujo verbal, por otra parte, tiene un costado de necesidad en el sentido de que es el silencio lo que pone límite a las palabras y al hacerlo las define como tales, aquello que en la cadena verbal suena como una continuidad pero que sin embargo es reconocido en la singular composición de las unidades que lo componen y que en el lenguaje escrito se evidencia por los espacios que indican a cada palabra como unidad. Un juego entre la contigüidad y el corte que permite a su vez, incidir en la cadena significante operando cortes otros a partir de lo que, entre palabra y silencio que separa, se dice.

2. Las formas del silencio

Si bien el silencio aparece en primer término como límite y lo otro de la palabra, no se define de manera exclusiva o principal por la negación de la palabra, se introduce en el interior de la palabra y del discurso. El poder activo del silencio implica una diversidad de funciones reafirmando para éste silencio un volumen propio: peso del silencio.

Frente a la idea de que el silencio, según la teoría de la comunicación, puede pensarse como una entropía en la comunicación por falta de información, podemos decir que en todo caso, aun aceptando la hipótesis, se trataría de un grado menor de entropía no sólo por las funciones de significación que el silencio cumple en el enunciado sino también porque el silencio, considerado en su valor sígnico puede ser cotejado con la palabra y es susceptible así de entrar en sistemas comparativos que clasifican tipos de palabras y tipos de silencios. Un

silencio de expectativa, un silencio de sorpresa, un silencio de suspensión, un silencio de espera, de concesión, de rechazo y muchos otros que pueden considerarse desde el punto de vista pragmático, tal vez como "actos de silencio" (en contrapartida a los "actos de habla").

La entropía mencionada hace entonces a la transparencia del mensaje, pero además, puede reforzarse al remitir al grado entrópico que supone el cese de toda palabra en tanto el silencio absoluto como límite de toda posibilidad de hablar.

Pese a ello, en el campo comunicacional aparece dotado de una fuerza ilocutiva y perlocutiva evidentes en las ocurrencias en el discurso que exceden la antes mencionada del silencio como delimitación de las palabras o hiatos, más o menos convencionales en la cadena fónica.

Respecto de su grado de ambigüedad, podríamos pensar en una desambiguación parcial del silencio en el contexto en que se produce, en términos generales podría decirse que es menor que el de la palabra, en tanto es posible atribuir a esta cierto grado de denotación que en el caso del silencio se hace más ubicuo, menos discernible, pero se trataría en realidad de una variación de grado si partimos de la consideración que la denotación no remite a un "sentido propio" más que en la forma de desambiguación por el contexto, aun si se trata de referentes concretos. Por otra parte, la aparición de un silencio puede actuar como una forma de ruptura de un contexto determinado, estableciendo un punto de viraje y un cambio de contexto o también, lo que no es excluyente respecto de lo anterior, que funcione como marco que vincule dos o más contextos. La relación que establezca entre ambos desde esa función macrocontextual e inter-microcontextual induce líneas de significación potenciada. Justamente hemos empleado esta expresión para caracterizar el efecto producido por el lenguaje poético.

Concibiendo para éste la capacidad integradora de plurales series activadas simultáneamente, el silencio aparece también como uno de los efectivos constituyentes del mismo en las relaciones que se vienen destacando desde el silencio como núcleo activo de la palabra a todas las formas de inscripción del silencio en la palabra, a la nominalización, tematización o representación del silencio.

En tanto resto, aquello que queda, sustraído a la palabra, pero cuya

presencia brilla justamente por ausencia, el silencio se vincula con lo que, intraductible o indecible, hemos llamado resto. En él no sólo están las formas de lo intraductible o indecible, sino también simultáneamente, la impulsión y la resistencia a la palabra, esos movimientos tensos que observamos en Lezama Lima en sus figuraciones de lo que escapa, acecha, huye o provoca la huida. Están además, las modulaciones donde palabra y silencio se tocan en el rumor; así en este fragmento de "Unico rumor" (de *Enemigo rumor*)

Flecha y distancia sueñan su rumor
Blando rocío cayendo hasta la seda,
luz medialuna de un nuevo dolor
que su silencio magistral nos veda.

En su articulación tan blanda queda
lenta la sombra del río burlador
del cielo que en propia muerte nieva
embriaguez del propio escanciador.
No es lo que pasa y que sin voz resuena
No es lo que cae sin trampa y sin figura
sino lo que cae atrás, a propia sombra.
El pecado sin culpa, eterna pena
que acompaña y desluce la amargura
de lo que cae, pero que nadie nombra.

¿Qué relación existe entre poesía y silencio además de lo que puede referirse a tematizaciones o a la inefabilidad a la que se acude irremisiblemente cuando se habla de poesía mística? O también, ¿es la inefabilidad una manifestación del silencio o surge como efecto dado por las modalidades discursivas en que se la refiere? ¿Qué otras dimensiones asume, en la palabra, el silencio? ¿Qué tipo de relación hay entre ambos: mutua determinación, oposición biunívoca, inclusión, disyunción no excluyente? Hecha la salvedad de un silencio fundacional, en un nivel fenoménico, podríamos pensar en la presencia en mayor o menor grado de

todas estas relaciones, tal vez, una de los rasgos que puedan definir poéticas sea su relación con el silencio. Así, entre las que podríamos llamar poéticas verborreicas y poéticas lacónicas, puede haber un espectro de variaciones.

Si pensamos que la palabra poética asume el silencio, y podemos agregar que también, no sólo las formas que nombré como esa terceridad entre palabra y silencio, sino además el ruido –natural y artificial-³³³ también cabe preguntarse de qué maneras se inscribe en ella, lo que equivale a pensar en la inefabilidad, pero también en todas las formas del "decir a medias", de no decir en lo dicho o decir en lo no dicho.

¿Cómo se lee el silencio en el siguiente fragmento?

El teléfono aúlla a lado de un plato
sucio de frituras
el timbre rompe la cerámica
cada pedazo una oreja frente
al teléfono y el vejete
con su bata de verano va apuntando
en la tendedera de una pizarra.
Oye las pisadas nocturnas del caballo
en su aterciopelado teléfono de extensión.
El caballero real anota el minué
en la libreta de teléfonos.
(“Poner el dedo”, de *Fragmentos a su imán*)

Como si se tratara de una sucesión de timbres de teléfono, en tanto hilo conductor del poema, cumple una función conectora, el ruido reúne

³³³ Pienso por ejemplo en Trilce XXII:

999 CALORÍAS

Rumbbbb... Trrraprrr rrach... chaz

Serpentínica u del bizcochero

engiráfada al tímpano... (César Vallejo, *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979).

los fragmentos. El ruido señala al teléfono alrededor del que se congregan los pedazos de cerámica rotos -como si se tratara de un cristal quebrado por el sonido que se corresponde con el "aullar" del teléfono, que metonímicamente comunica con el "aterciopelado" teléfono de extensión, y la notación musical en la libreta del teléfono se corresponde con el ruido de las pisadas de los caballos. Hay en este poema una oscilación de ruido a sonido, como si se tratara de la búsqueda de una eufonía a través del modo en que los elementos disruptivos, discordantes, se asocian por medio de enlaces *disfónicos*:

1	2	3
aúlla	/timbre/	teléfono
pisadas/	pizarra/	teléfono
minué/	libreta/	teléfonos

en el primer grupo no hay vibración (no hay vibrantes) mientras en el segundo se hace manifiesta y las series van a dar a un elemento en común en los tres casos. Los recorridos internos del poema, manifiestan entonces menos que una gradación una combinación de disonancias, los ruidos atemperados culminan en el silencio del registro de la notación: del crujido a la letra muda.

La palabra poética nos parece en este caso se ha hecho cargo de activar simultáneamente aquellas formas no articuladas del sonido que se extreman en el ruido inarmónico de un aullido hasta las de fijación armónica del sonido en la notación pautaada de la música. Y lo hace por medio de palabras sin que acudan en este poema formas del silencio que no sean las convenciones de final de palabra o verso, quiero decir, no hay blancos, puntos suspensivos, líneas u otros grafos. Al revés, en un contium reforzado por los encabalgamientos, los fragmentos se vinculan por contactos verticales, horizontales y oblicuos en un espacio que no se define como un homogéneo campo semántico. En un aspecto más general, este recorte de poema, nos remite, una vez más a la búsqueda del ritmo *hesicástico* del que habla Lezama al final de *Paradiso* en cuyo hallazgo se cifra la posibilidad de creación por la palabra. El ritmo contrapuesto al estocástico o inarmónico. Pero la armonía en este caso obviamente no es la

de la *forma perseguida* por Rubén Darío sino aquella que puede concebirse sólo después de haber acumulado, procesado, transformado y metabolizado la tradición de del ideal simbolista, por lo que, no se resuelve en la postulación de lo contrario: una inarmonía, sino una armonía disarmónica, en todo caso.

Si el lenguaje poético evidencia concientemente el sustrato semiótico que vincula con las formas preverbales o con formas simbólicas no lingüísticas, gesto-grito, da cuenta de ellos por una insistencia en los mismos elementos menos que por un plus de simbolización que se sumara a los elementos lingüísticos, es decir, en lugar de inducir a una posible remisión simbólica a los objetos, lo evita: no habla de un anciano sino de un vejete, por ejemplo, desublimizando la escena, lo mismo al nombrar el plato sucio de frituras, en cambio despliega el valor fónico de los elementos, los cuales se expanden y contactan en el espacio poemático.

En el caso citado la remisión a formas del ruido o del grito no conduce directamente a la expresión de una subjetividad, se observa en el poema una ausencia de expresión subjetiva en la anulación del yo en el enunciado, el yo se calla y las palabras hablan, se dicen sobre el ocultamiento del yo que las enuncia. A la presencia de un yo dicente se opone la enunciación objetivada. La primera persona de los poemas, el yo poético no dicho, atrapado en un sistema del mundo, se manifiesta no como su portavoz o su traductor, sino como su testigo que enhebra cadenas significantes y que sólo asoma, en este poema en particular al principio y al final en el "nos" del primer verso (un yo en-entre un nosotros) "La cabeza que nos aprieta... y el final "Puse el dedo en la lámina..." en una especie de interrupción del silenciamiento del yo para anunciar el inicio de otra serie: "Comenzaban los sacrificios" al final del verso. Silencio como punto de fuga. Advenimiento de nuevos decires.

Así como cada uno de los componentes del texto poético convierte en signo lo que de otro modo pueden ser rasgos distintivos: una aliteración, por ejemplo, los silencios en el lenguaje poético, de un modo potenciado por sobre los del lenguaje comunicacional, poseen valor signífico, asumiendo distintas formas y e inscribiéndose en los varios componentes del texto artístico.

Quizá sean dos las demostraciones más evidentes del carácter signífico del silencio en el lenguaje poético; la primera, bastante conocida, es la analogía del texto poético con la partitura musical, sabemos que el valor de los silencios de cada figura es igual al de las figuras mismas (una corchea vale lo mismo que un silencio de corchea, etc.) y que su función en el conjunto de la pieza hace al ritmo, la duración de los sonidos, etc. Inclusive, el hecho de que haya un signo gráfico para figuras y silencios hace más evidente su valor (no axiológico sino cuantitativo). Correlato de esos signos podrían considerarse las formas de indicar silencios en el discurso mediante blancos, comas, puntos y coma, puntos, dos puntos, puntos suspensivos, paréntesis, guiones, etc. Claramente no tienen igual sistematización ni aparecen necesariamente en un discurso -sobre todo poético- sin que por esto dejen de estar presentes esas formas de suspensión del contiuum fónico que hacen a su misma comprensión. Además de la espacialidad convencional, interesan aquellas zonas en que aparecen los espacios en blanco al comienzo, entre medio o al final de verso.³³⁴

El silencio sin signo otro que el de las puntuaciones cuya duración sin una cuantificación precisa, se establece más o menos convencionalmente -coma, punto y coma, dos puntos, punto, puntos suspensivos, guiones- de modo que en los blancos opera en el borde de lo registrable escriturariamente y en el cuestionamiento de lo registrable a diferencia de la indicación de silencio correlativo a la presencia de sonido y en definitiva presencias ambas que se verifica en la partitura donde opera tanto la representación del sonido como del silencio. De allí que es imposible una homología, el blanco, por su parte, en el poema, cumple otras funciones que tampoco se equiparan necesariamente a las del silencio en la música.

El silencio, por tanto en la poesía puede concebirse imaginariamente como la participación de signos gráficos que induzcan a señalarlo, pero sobre todo, se instala en el plano de la apelación a lo simbólico propia de

³³⁴ Un tipo de homologación del blanco al silencio se verifica, cuando en la lectura en voz alta de un poema se hace una pausa en el blanco. Sin embargo, no se verifica en todas las lecturas. Baste pensar en el propio ejemplo de Lezama Lima leyendo *Muerte de Narciso*.

dicho discurso. La posibilidad es entonces inscribir el silencio en la sucesión mostración y despliegue poemático como el reverso de la fijación, ocultamiento y pliegue en cuya dialéctica el poema surge. La relación entre silencio e inefabilidad puede pensarse entonces radicada en la fractura presente en esa relación disimétrica y bipolar a la que unos y otros textos tienden. Más allá de las poéticas declaradas o implícitas queda para la poesía, sean cuales fueren las estrategias que lleva a cabo, ocuparse de esta relación que en definitiva la funda y le da su razón de ser y es la causa eficiente de poéticas tan variadas como las que se vuelcan sobre el objeto para aludirlo, construirlo o representarlo, como para las que demuestran su inasibilidad y el fondo vacío sobre el que se erigen, en tanto, como dice Levinas: "esta ausencia del otro es precisamente su presencia en cuanto otro"³³⁵. O decir lo que no puede decirse, el no ser en el ser, el silencio en la palabra.

Desde las antiguas composiciones que dieron a la lírica su nombre, el género tiene su historia de variaciones y las artes que traman una zona de intersección no excluyen a otras, lo que nace al calor de la melodía puede acercar su atención a lo que de común puede aparecer con la palabra en el espacio, literario o no y con las artes en las que, menos que la duratividad y la sucesión, predomina la simultaneidad y la sincronía. El estudio de estas cuestiones lo mismo que de las transposiciones artísticas³³⁶ no alcanza sin embargo a dar una explicación exhaustiva de algo que más bien que en el registro de las formas en que se manifiesta está en el del status particular que lo visual y lo sonoro se integran en la conformación de la lengua poética. En las manifestaciones, el predominio o la elección que privilegia una u otra direccionalidad, conlleva la huella de la otra, como fantasma, zona oscura, arrastre, y también, y pueden aparecer ambas potenciadas. La consideración del silencio en la relación con el blanco, también se relaciona con el uso del blanco en la pintura, y del vacío en la pintura y en la escultura, la distribución vacíos volúmenes

³³⁵ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, op. cit., p. 138.

³³⁶ Las que cultivó el modernismo pero más allá, entre los origenistas, según hemos analizado en "El Rembrandt del Hermitage" de Fina García Marruz.

y el espacio no pintado del cuadro. Por otra parte, si tenemos en cuenta la relación entre la música y la pintura en el sentido de una homologación entre melodía/armonía y dibujo/color³³⁷

La expansión puede producirse en el establecimiento de relaciones transdiscursivas, entre las artes. La conexión entre las artes plásticas y la poesía tiene una larga tradición -podemos aludir a Garcilaso de la Vega y a Góngora en este sentido- y se verifica de en modo más o menos directo según el grado de explicitación que aparezca en los textos literarios. En la literatura cubana, Julián del Casal realiza esta "trasposición de las artes" a partir de cuadros de Moréas, es un caso de relación directa y en Lezama lo vemos aparecer en las alusiones poemáticas tanto como en los ensayos sobre artistas plásticos en particular aquellos vinculados a la revista *Orígenes*.

En "Oigo hablar" (*Fragmentos a su imán*) el primer verso que presentifica al sujeto para surgir de la contraposición del "hablar" del pájaro y la onomatopeya una cadena de *sonidos musicales* de los cuales, el "lenguaje interpuesto" a la orquesta es el repetido eco del pájaro. Lo que a la descripción directa le está vedado, aparece mediante indirectos empalmes:

.....

El pájaro en su casaca de abril
 Nos regaló el lenguaje interpuesto,
 el pelo del violín cruzado con el rameado sedoso
 el ojo del pulpo en el ancla al mediodía:
 cuacuá.

.....

Teniendo en cuenta la importancia creciente de la espacialización en la poesía moderna, esto es desde de Mallarmé, puede establecerse también la relación entre el silencio y los blancos de la página. No

³³⁷ Levi-Strauss, *Régarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993. También comenta la relación matemática que Newton establece en su *Optica* entre los anillos que se forman por la refracción de la luz y las diferentes longitudes de un monocorde que producen las notas de una octava.

especialmente aquellos blancos que indican la finalización del verso y en una especie de aproximación gestáltica, indican a la distancia que lo que está escrito es un poema por el modo en que los grafos cubren el espacio de la página, cuestión esta que arrastra a definir la poesía por un aspecto que si bien es importante, no es esencial. No sólo por las variedades de poemas en prosa sino también porque cualquier cosa, dispuesta en una página "sin llegar hasta el margen" no necesariamente es un poema. En este conjunto podemos mencionar también los blancos que indican separaciones estróficas. Lo blanco es lo otro de la grafía, homologación de silencio a blanco, pero también blancos en el grafo que hacen a la singularización del trazo y blancos en la trama textual. La relación entre el silencio y el blanco puede pensarse como analógica y extensiva. No homóloga ni intensiva. Lo cual, creo, mantiene en vilo el problema de la doble direccionalidad de la poesía en cuanto sonoridad y espacialidad que históricamente se manifiesta en las poéticas que, en el acento que ponen en cada una de ellas, en lo que funciona como dominante (si *musique avant toute chose* o blanco de la página) manifiestan el conflicto que, en términos muy generales puede remitirnos a una archiescritura, sin embargo, lo que nos interesa es el sentido que en cada caso tiene esa preeminencia.

Y decimos lo de dominancia en tanto no desaparece ese conflicto que está en los comienzos de la lírica (o los *melé*) entre sonido y letra. Literatura o lo que ha de ser escrito, implica el dominio de la letra, en la cual, en la letra poética, insiste el grano de la voz y también, quizá, el grano del silencio. Una especie de encarnadura que nos remite a la instancia de lo semiótico en el sentido kristeviano del término. Las zonas inexpresadas por el lenguaje -experiencias, inscripciones en el cuerpo, etc.- no son fácilmente o no lo son en absoluto enunciables. El silencio, en el espacio del lenguaje, puede ser una forma de manifestación, en el texto, los silencios podrían funcionar como índices remitiendo al gesto, la mímica, el movimiento, la respiración. Esto no implica que ésa sea su función específica y única, que fuera una especie de correlato textual de lo inexpresable por el lenguaje, ni tampoco que eso inexpresable sólo se pueda aludir mediante el silencio. Silencio que signa la preeminencia de lo pulsional y la desunión de las pulsiones. El silencio es una suspensión,

la espera de una *parusia* que sería la palabra proveniente del ser amado. El silencio es la espera, lo diferido.

El hablar y el callar conforman no sólo una rítmica particular sino también una articulación entre la infinita posibilidad y los límites.

De un silencio inicial, un silencio que lo precede, como si fuera la expectación del acontecimiento, surge el poema hasta concluir en otro. Ese lapso se llena de una cantidad -cantidad inclusive en sentido físico y numerable- de palabras y silencios alternados.

El silencio de expectativa abre el poema, induce a una suspensión, no del descreimiento, sino en todo caso, del ruido habitual del lenguaje comunicacional o de su automatizada transparencia. La verificación del canal se daría entre texto y lector no por alguna forma de constatación del contacto verbalizada sino por ese silencio, precisamente que además anticipa una lectura que es también silenciosa. Pero en los dos niveles del silencio, el primero referido a la antesala del discurso y el segundo a lo que tiene que ver con lo pragmático: lenguaje oral, lenguaje escrito. La articulación subyacente tiene distinto modo de realización, baste pensar en la extrañeza cuando se oye un poema que se ha leído previamente, o viceversa. La palabra tiene distinto valor cuando es pronunciada que en las representaciones verbales. Esta distinción se intensifica en la poesía donde los aspectos sonoros, rítmicos, de rima, etcétera están relevados; sea que consideremos la performance oral o la lectura visual con la correlativa importancia de las formas de espacialización.

La lectura silenciosa que desplaza la voz para mostrarla radicalmente distinta de la escritura es también una marca del silencio.

Cabe mencionar también las estrategias escriturarias de incorporación de la voz habida cuenta de la disimetría fundante entre oralidad y escritura, al respecto cabe preguntarse en cuanto a los blancos en relación con el silencio, si son equivalentes, son plurivalentes o son univalentes

El silencio se ejecuta en la interpretación musical, se hace silencio, según está indicado por el signo silencio mientras que el blanco del poema se hace blanco en la lectura, no tiene una estricta correspondencia fónica con la interpretación poemática como recitado.

3. *Silet y tacit*

Decíamos al principio que la pregunta por el silencio en Lezama surge en principio de ese “callar” frente a José Martí. El callar, una forma del silencio, que puede ser un acto voluntario, o bien, un acto, como creemos en este caso, de inhibición frente a algo de lo cual se quiere hablar, pero faltan las palabras, falta, sobre todo, la causa eficiente de esas palabras, se trata de encontrar el sentido de Martí. Un silencio entonces porque no se ha encontrado la clave que permita la irrupción de la palabra justa. Cintio Vitier comenta ese temor: “Muchas veces nos confesó Lezama que tenía el temor de escribir sobre Martí, de enfrentarse con su obra, como lo hizo con la de Casal o la de Góngora. Otras veces nos decía que aún no estaba preparado, que tenían “que sumarse más otoños al lomo del gato”. Nunca sostuvimos una conversación extensa en la que no saltara el tema del “mayor de todos nosotros”... “del dueño de las leyes de la lejanía y de la imaginación”. Parecía entonces que se acercaba como inmutándose a un círculo trágico donde chisporroteaba una misteriosa alegría”³³⁸

Teniendo en cuenta ensayos como los dedicados a Casal, Góngora, Valéry o Garcilaso, los textos dedicados a Martí son breves “Influencias en busca de Martí” y “la sentencia de Martí”, en *Tratados en La Habana*, o bien la referencia a Martí aparece en un “La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)” en *La cantidad hechizada* en donde se lee la valoración: “Alcanza la poesía en Martí la mayor dimensión de que ha disfrutado un cubano” (O. C., p. 966) o “Su *Diario*, que es para mí el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se vuelcan en una dimensión colosal. Este poema únicamente puede ser comparado con las *Soledades* del viejo Góngora o con *Las Iluminaciones o Una temporada en el Infierno* (O. C., p. 968).

³³⁸ En “Martí y Darío en Lezama, *Casa de las Américas* N° 152. Pp. 7-13. (1985)

Lezama va construyendo una figura martiana cuyas dimensiones, según la concibe, le resultan inabarcables o mejor, irresumibles, de modo que la vemos fulgurar en breves referencias que tienen el rasgo común de señalar la centralidad martiana. En "Introducción a un sistema poético" (*Tratados en La Habana*) Martí es presencia de la *imago*, la imagen histórica que diseña vastas creaciones culturales. Asociado siempre a muerte y lejanía, Lezama intenta para la historia cubana encontrar la significación profunda de José Martí. Como "genitor por la imagen", "desenterrado vivo", Lezama lo ve como "fragmento irradiante cuya totalidad debe encontrarse y en la cual ya no es un fragmento".

Martí aparece en con la dimensión de algo que está en la inminencia de decirse pero que todavía no se puede decir, la escritura de Lezama registra esa búsqueda y parece hacer pie, encontrar un punto de apoyo en la construcción de una metáfora que significa a Martí. En 1953, año del Centenario de José Martí, Lezama Lima compuso un poema titulado "La casa del alibi" que no incluyó en sus libros y que fue encontrado treinta y dos años después por Cintio Vitier quien lo publicó en Casa de las Américas, Año XXVII N° 158, sep-oct. 1986 en su ensayo "Hallazgos de una profecía".³³⁹

Vitier explica el hallazgo por parte de Lezama de una palabra que permitió por el nacimiento del poema, la suspensión, siquiera parcial, de ese silencio que en realidad es dominante en Lezama respecto de Martí. Es Vitier quien se encarga de explicar el sentido de la palabra de origen latino que significa "en otra parte", pero que en Lezama se trastoca radicalmente al considerarla según la acepción de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola como "transposición mental, inversión de los puntos de vista donde el orden de las certidumbres se truecan, donde las cosas reales parecen vanos fantasmas, donde el mundo místico parece la realidad sólida".³⁴⁰

³³⁹ Estas figuraciones martianas pueden vincularse con la idea de "real prophétie" de Auerbach en *Figura*, op. cit.

³⁴⁰ En "La casa del alibi" (en *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Instituto Cubano del libro, 1994), Vitier señala que Lezama toma la cita de Gillet, *El arte religioso de los siglos XIII al XVII*, Buenos Aires, Argos, 1947. A su vez este autor cita un comentario de Hippolite Taine a los *Ejercicios espirituales* de Loyola, donde aparece la definición citada. La

La mística entonces aporta aquí no su inefable poético ni su desasimiento del mundo, sino un reverso de las cosas "donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transforma en el espejo de los enigmas" según Vitier en el citado artículo, quien de paso, refiere sin citarlo al conocimiento por espejo en enigma. Esa "casa" a la que arriba Martí, transfigurado en imagen, como potencia significativa es la contrapartida del destierro y la muerte. El silencio sobre Martí —en una dimensión que se proyecta de lo escriturario y personal, a una dimensión nacional— queda roto por la instalación, la ocupación de la imagen en su habitat. La imaginería de Lezama concurre a poblar el poema de serpientes gnósticas, emidosaurios, pitahayas, colibríes y sonos, que hablan de lo cubano universal y de una promesa o más bien, una garantía, una justificación. La palabra generadora, por tanto, tiene tanta fuerza operante, como para transformar un ámbito y un personaje, colocarlo en una historia en simultaneidad temporal, en plenitud espacial, que al mismo tiempo, remite a una concreta coyuntura histórica. El poema finaliza con estos versos:

El dialéctico frenético que gime una ausencia de *telos*
 sabe por él la humedad naciente de la placenta mortal:
 El que resguarda sus sílabas de violín y el nadismo de su /cabellera
 bermeja,
 y el espejo de cartón acariciado por los estiramientos del
 /humo retomado y volcado,
 tienen ya que saber que el mejor está allí y en el claro /desdén de
 las previas antologías órficas.

La imagen devuelta de la muerte se inscribe en el renacer que remite directamente a las palabras de Lezama en "La sentencia de Martí:

historia del recorrido de una palabra, circulando en citas, que llega, inserta en el cuerpo que le es propicio, como las semillas plantadas en el territorio apropiado, siguiendo a Lezama, a constituirse en núcleo significativo de un poema, el cual, además, arrastra una pesada carga de silencios.

Descubierta su palabra por las filtraciones de la luz, mantiene el misterio, esa nocturnidad vegetal al sentir que en su oscuro penetra otra luz". (OC 578).

Si vinculamos palabra con luz y oscuridad con silencio, la postulación de otra luz podría leerse como la necesaria contrapartida del silencio inscripto en la palabra o bien, como la doble posibilidad de la luz en tanto manifestación y plenitud frente a lo oscuro, en contraposición con lo oscuro que velado, ha de ser develado, iluminado. Las captaciones son distintas y diferentes, la primera llevaría a la contemplación y la asociaríamos a la imagen, y la segunda, implicaría por lo menos algún tipo de vía inductiva, deductiva, abductiva, relacional en definitiva, que, en los términos de Lezama nos llevaría a pensar en la metáfora. De cualquier modo se trata de una metáfora sobre la base de cuatro elementos susceptibles de combinatorias: luz/palabra//oscuridad /silencio. Luz silenciosa, luz oscura, palabra oscura, palabra silenciosa, oscuridad luminosa, oscuridad silenciosa. El transfondo de estas metáforas está en la contraposición lezamiana de la luz gongorina frente a la noche oscura de San Juan, la claridad de la razón barroca enlazada con la noche oscura del alma.

Si, por otra parte, asociamos el silencio a su poética, es posible establecer una relación entre silencio y vacío que nos lleva, por una parte a recordar el llenado barroco como respuesta al *horror vacui*, lo que a su vez nos induce a considerar, en la poesía moderna una actitud contrapuesta en el *horror pleni* -que antes referíamos en la ecuación de cuatro términos incorporando la ambivalencia y la posibilidad de combinatorias). Al *horror pleni* se refiere, citando a Gérard Genette, Lisa Block de Béjar en *La retórica del silencio*³⁴¹, cuando habla de la reticencia de la poesía moderna en favor de un decir menos, en favor de un predominio del silencio o en todo caso de la parquedad, la expresión acotada, etcétera, contrariamente a la hinchazón verbal o la proliferación de palabras. Las citas que hace a favor de esa supuesta tendencia de la poesía moderna y que son "Todo el resto es literatura" (Verlaine) o "No

³⁴¹ Block de Béjar, Lisa, *La retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1983.

poetry after Aschwitz" (Adorno) y "The rest is silence" (Hamlet), nos remiten a motivaciones y contextos diferentes, que podríamos graduar de lo "literario" de la frase verleniana, a lo dramático (en el doble de sentido, de la de Hamlet, que luego citamos) hasta la cesación de la palabra ante la contemplación del horror. El horror del silencio y el silencio del horror.

Si bien las frases no son equivalentes, tienen en común señalar algo que está más allá de la palabra, un resto. Sea que la haga fútil o imposible, cuestiona sus alcances y alude a su cesación, lo que se pone en escena en la muerte de Hamlet.

I cannot live to hear the news from England;
 But I do prophesy the election lights
 On Fortinbras; he has my dying voice;
 So tell him with the occurrents, more and less,
 Which have solicited. The *rest* is silence.

.....

Horatius.

Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
 And flights of angels sing thee to thy *rest!*
 Why does the drum comes hither?

.....

Fortinbras. The soldier's music and the rites of war
 Speak loudly for him...

W. Shakespeare, *Hamlet*

(subrayados míos)

Hamlet hace una profecía cuya garantía de verdad es su voz agonizante, los incidentes y la elección de Fortinbras son el mensaje. El resto es silencio. El silencio de Hamlet muerto deja lugar a otros sonidos: los ángeles cantando, los cantos de los soldados y los ritos de la guerra, hablan fuerte por él. El silencio es el descanso. Equiparado a la muerte, el silencio es la cesación de una palabra pero desencadena las otras voces: el mandato, el mensaje, la profecía, los homenajes.

Teniendo en cuenta esa tendencia, encontramos por el contrario en

Lezama Lima la tendencia a la sobreabundancia verbal en todos los constituyentes poéticos: versos largos, estructuras proliferantes, engarces metafóricos, profusión de objetos, colores, sonidos, según hemos visto. En este sentido, el silencio de Lezama no remite tanto a la correlación silencio/ vacío, sino en una contrapartida semiótica, que mienta al silencio en contra, por el ruido en tanto interferencia para una ilusoria comunicación plena y en tanto fuga sintáctica y semántica en el sentido musical del término también, y en la estrategia de eludir lo que provoca horror. Eludido/ aludido, el silencio debe detectarse como rastro disimulado en una textualidad que finge decirlo "todo".

Justamente, a propósito de esta oposición fundamental, Víctor Bravo destaca observando el conjunto de la obra lezamiana en una suerte de dimensión cronológica: "Desde "Muerte de Narciso" hasta "El pabellón del vacío" el surco de la poética lezamiana parece revelar, en su viaje de la causalidad a lo incnodicionado en su ansia por alcanzar la imagen, esa "sustancia de lo inexistente", la cara y cruz de la palabra poética: la plenitud y el vacío".³⁴² Es en el mismo sentido que Dolores Koch, en "Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero"³⁴³, habla de un máximo despliegue verbal hasta el verso acotado que habla justamente del vacío.

El barroco de Lezama acechado por el *horror vacui*, lo combate en una expansiva proliferación sintáctica y semántica, la cual siempre lo está aludiendo. Se trata entonces de recorrer la exuberante textualidad buscando la huella, el rastro minúsculo similar al que traza con la uña, sobre una mesa. En "El pabellón del vacío" el poeta obtiene por ese acto de raspar una superficie, el *tokonoma*, cifra del vacío que desde siempre lo ha acompañado:

.....
 Era un niño que respiraba
 todo el rocío tenaz del cielo,
 ya con el vacío, como un gato
 que nos rodea todo el cuerpo,

³⁴² Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido*, op. cit., p. 41.

³⁴³ En *Coloquio Internacional...*, op. cit., p. 143-156

con un silencio lleno de luces.

.....

En "El pabellón del vacío" los términos silencio y vacío aparecen explicitados en el poema y a la vez, asociados por medio de una imagen, la del gato, figura del silencio y registro de una diferición: "Hay que dejar sumar más años en el lomo del gato", antes de poner palabra a Martí.

El silencio se inscribe en una letra que se manifiesta como ostentación y fulguración de la palabra. Introducir en el estudio de la poesía de Lezama esta dimensión del silencio asociada/disociada del *horror vacui* supone una especie de mirada a contrapelo que a su vez se advierte en lo que denominaría "el silencio mirado" en Lezama. Como una especie de estribillo, que recuerda al verso de Góngora que el propia Lezama cita en *Sierpe de don Luis de Góngora* (¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?) que se modifica para eclipsar el oído y dejar un juego de entrevisión (decir/ callar; mostrar /velar): el ojo ve el silencio.

VI

Vi lo que no vi,
pero ¿el ojo?
Precisó.

El silencio mascullaba las hojas,
crecía como un ombligo capitolino,
pero el ombligo y los árboles
estaban en las cloacas silenciosas.
El silencio de las cloacas
después que han engullido el viejo tiburón
que no se ve.
El tiburón que vi pasar por el puenta,
La barriga hinchada de la cloaca
es silenciosa como el tiburón.
El tiburón se desliza por la cloaca
como por una boca que lo espera.

El silencio duerme entre la cloaca y el tiburón.

Un niño inmóvil frente al mar
 que lo saluda con respetuosa majestad.
 No se oye el movimiento de sus piernas.
 Flexiona, respira, oyendo su sangre.
 Pasa un manatí, le habla al oído.
 Se lanza después, dando gritos, sobre el mar.

El enano en el aserradero
 domina el mediodía.
 Lanza con las dos manos aserrín sobre su cabeza.
 Envuelto en una hojarasca de oro
 comienza a silar.
 El aserrín crece sin sonido.
 El tronco no se agota jamás,
 pero el enano es milenario
 y canta y baila.
 Al fin se encuentra un oso
 y lo recuesta sobre el árbol.
 El enano oye la savia
 y cuando desaparece
 galopa en el árbol con un arco.
 Un topetazo con la plancha de acero
 y se vuelve pegajoso como el alquitrán.
 La mitad de la noche
 pesa más que su silencio.
 Un relámpago interpuesto
 unificó aquel desfile:
 la cloaca con sus contracciones,
 el tiburón que penetra en los anillos del tabaco,
 el niño que canta en la bahía napolitana,
 el enano con su serrucho que rebrilla,
 el aserrín que nos baña como una cascada,
 el oso con sus collares planetarios,

la plancha de acero que camina como un muñecón,
el alquitrán que adhiere al lagarto con el hombre.

Vi lo que no vi,

pero ¿el ojo?

Precisó.

(15 de julio y 1973) De *Fragmentos a su imán*.

En "El significado del silencio y el silencio del significado", José Ramírez González³⁴⁴ habla de un silencio que es significado y no significante, es decir, un significante cuyo significado es el silencio. Buscamos entonces, y encontramos, el nombre del silencio en el poema. Pero además, considerando una relación significante/ significado móvil y no obviamente unívoca, los cortes, enabalgamientos, pausas, cesuras y otros, actúan como significante de un significado del silencio cuyo significado sería silencio pero cuya significación señala la falla en el discurso. Un significante equívoco o equivocado puede remitir a una zona de silencio. Esa que marcaba en Lezama y que se verificaría en las irregularidades de los siguientes versos.

.....

Poeta menor:

Reduzco en mi metáfora una redada inabarcable,
pero el Manraca es la metáfora organización lastimera.

En la mía, sustituyo y hago visible,

pero esa harina del Uno entregada por El,

no la toco ni gimo, pertenencia de oscuros encuentros
resueltos.

Si desaparecida esa metáfora del árbol moviente y as-
cendiese

la mía amasada de métrico marfil con tinturas arameoasirias.

En las fracturas de una continuidad oracional el poema avanza hasta una zona donde la palabra en una especie de vértigo se extraña de sí

³⁴⁴ Carlos Castilla del Pino, comp., *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

misma y exhibe, deja entrever, el silencio que la funda siendo ella misma significativa de lo que podría concebirse como opuesto a su misma existencia, el silencio. La relación en lo que concierne a Lezama retorna al pensar en su postulación sobre la infinita posibilidad de la palabra y esa zona donde el silencio parecería mostrarse como límite a la proliferación de la semiosis. Entre el primer término y el segundo, la palabra implicaría la inclusión del silencio.

Tácito, aludido tal vez, o inalcanzable para la palabra, el silencio se presenta como el límite y el constante acecho a la expansiva y totalizadora propuesta lezamiana. En sus múltiples acepciones permite en una lectura al sesgo de lo dicho buscar lo callado, lo que enredado en una profusa verbalidad queda asido a los pliegues que la arman, pero también, lo que enfrenta al poeta con el extremo que lo lleva a callar, "no sea que", como dice Steiner, "como a Icaro, lo consuma la cercanía terrible de un hacedor más grande, de un Logos inconmensurable con el suyo"³⁴⁵. Así, según Steiner, el silencio acude como gran refugio cuando se trata de hablar con el máximo vigor de la palabra. Y esta para Steiner, como para Lezama, tiene una relación con algo que la trasciende, por eso Steiner habla de Dante para señalar el lugar en que llega al confin de las palabras ante la luz, ante la inmediatez intraducible de la revelación. A la conclusión del *Paradiso*. En el otro *Paradiso*, la conclusión no es sino el anuncio del comienzo.

³⁴⁵ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, (1976) cast., México, Gedisa, 1990.

Conclusiones

A lo largo de los capítulos que componen este estudio hemos planteado una serie de hipótesis y problemáticas referidas al lenguaje poético y a la poesía de Lezama Lima junto con las conclusiones que se desprendían del tratamiento de cada tema en particular. De modo que presentamos aquí algunos comentarios finales.

Según los objetivos precisados al comienzo, hemos propuesto una aproximación a la poesía considerando que su necesidad o su razón de ser radicaría en la búsqueda de una palabra capaz de nombrar, o por lo menos aludir, a lo innombrable. Sostuvimos también su conexión más o menos conflictiva con las codificaciones y reglas del lenguaje comunicacional, sin dejar de tener en cuenta, al mismo tiempo, la posibilidad de definir al lenguaje poético como una absoluta otredad respecto del lenguaje de la lingüística, de la comunicación.

De modo que a partir de definir ciertas características del discurso poético -utilizando siempre la categoría de discurso para sustentar nuestros análisis-, hemos querido destacar las formas de relación interdiscursiva, relación que permite diseñar un lugar de la poesía en el conjunto de los discursos sociales y también, por lo mismo, mostrar el rasgo diferencial. En tal sentido una obra poética como la de José Lezama Lima, pone en escena la cuestión de modo más que evidente, debido en gran medida a la dificultad y extrañeza que producen sus poemas, en los cuales no hallamos ni una representación del lenguaje coloquial, ni una filiación al hermetismo, ni rasgos que lo ligen directamente a una poética establecida (pese a las adscripciones al barroco y al surrealismo que, como tratamos de demostrar, resultan imprecisas cuando no erróneas). Lezama no es un barroco clásico, tampoco un neobarroco, menos un surrealista. Sin embargo, la filiación con el barroco persiste cuando en sus poemas encontramos formas que guardan una relación de semejanza o derivación respecto del barroco tradicional, algo que podría definirse como un semblante de barroco. Esto nos llevó al cotejo de textos a fin de encontrar el barroco de Lezama según una síntesis que es única, la cual lo convierte en una de las figuras claves de la lírica castellana

contemporánea.

La peculiaridad de su obra no da como resultado una serie epigonal, ya que la poesía neobarroca opera desde otros parámetros y concepciones, y, respecto de sus coetáneos -nos referimos principalmente a los llamados "poetas de Orígenes"- vemos una diferencia notable. Así por ejemplo en figuras como Cintio Vitier, Fina García Marruz o Eliseo Diego, la expresión austera hasta la aridez como el caso de Vitier -una impronta tal vez de la lectura de Juan Ramón Jiménez y de César Vallejo- marca una direccionalidad poética bastante diferente. El "estado de concurrencia poética" que según Lezama definía a *Orígenes*, no tiene que ver directamente con lo que podría denominarse una estética unificadora presente de igual modo en todos los integrantes de un grupo. La clave parece estar en lo de "con- currencia" que se asocia a la de "confluencia" y se distingue de la de "influencia".

Nos parece entonces que es a través de las variadas textualidades - que incluso pueden proclamarse antagónicas- que podemos aproximarnos a la difícil comprensión del fenómeno poético en el sentido de que la consideración simultánea de manifestaciones varias permite poner en cuestión hipótesis provisionales que pudieran formularse, así por ejemplo, teniendo en cuenta las modalidades de la llamada "poesía coloquial", relativizamos el horizonte de otredad absoluta del lenguaje poético. Del mismo modo, tal como se mostró al hablar del concepto de lírica, intentamos, mediante el estudio de diferentes propuestas -románticas, vanguardistas, nuevamente, barrocas- de no asimilar la poesía a un principio determinante, fuera éste el sentimiento, la pasión, la inteligencia o la imaginación. Sobre todo teniendo en cuenta la amplitud semántica de esta última.

Por otra parte, nuestro trabajo, si bien sustentado en la textualidad, incorporó a través de las incitaciones que ésta provocaba, problemáticas que sobrepasan un análisis de tipo inmanentista en sentido estricto. Además del hecho de que la textualidad lezamiana tiende hacia la expansión -que en la lectura y análisis de su obra se confirma en una expansión de lecturas virtualmente interminables- consideramos que las operaciones de contextualización -en un sentido amplio del término- son necesarias para el análisis literario, inclusive en las modalidades de la

lirica que estaría -en apariencia o creencia- menos vinculada con los objetos de la "representación". Por lo tanto, el énfasis puesto en las variabilidades históricas y teóricas tiende a enriquecer el análisis. Así, por ejemplo, el hecho de tener en cuenta categorías como la de sujeto, cuyo sentido no es unívoco, permite una mejor comprensión de las formas de la subjetividad o de la impersonalidad que en grados variables se manifiestan en las propuestas poéticas. Pero además, dicha consideración, ligada si se quiere a formas de lo biográfico y autobiográfico, supone no una reposición sino una revisitación de conceptos como el de autor -de poeta y de figura de poeta- para examinar los textos en la convicción de que, como dijimos, la singularidad de una escritura se liga, entre otras cosas, a la experiencia y la corporalidad, lo mismo que a la historia.

La elección de Lezama Lima para este estudio se basó, en resumen, en que todas esas cuestiones están claramente presentes en sus escritos. No fue de menor importancia tener en cuenta las inducciones del propio Lezama Lima en sus ensayos sobre otros poetas, sus sutiles observaciones tanto como su modo de hacer crítica literaria. Las comparaciones y contrastes que establecimos -en distintas operaciones comparatísticas- permitieron afinar la percepción de los fenómenos y revisar conceptos según nuestra preocupación por examinar críticamente las categorías utilizadas. Además, en el desarrollo de ese trabajo propusimos algunas formuladas en base a lógicas que nos parecieron aptas para dar cuenta de los rasgos de la poesía de Lezama Lima, pero que también pensamos de alcance más general.

Por otra parte, el establecimiento de comparaciones que aparece a lo largo de todo el trabajo, condice por un lado, con la misma dinámica de apropiaciones y traslados que verificamos en Lezama Lima, pero también tuvo por objetivo, sobre todo en algunos casos como el de Paul Claudel, relevar ciertas lecturas de Lezama que consideramos fundamentales, pero que han quedado opacadas tal vez por la insistencia en lo barroco lezamiano.

La consecución de este estudio nos ha permitido un mejor acercamiento al texto poético, sobre todo si se piensa que los textos de Lezama presentan un grado de opacidad tal que parecen querer obstaculizar todo tipo de aproximación. El método de lectura que

podríamos llamar progresiva e insistente, permitió lograr cada vez mayor cercanía. En tal sentido, consideramos que el movimiento de lectura basado en la progresiva incorporación de un ritmo, la captación de un tono, la familiarización no sólo con los vocablos sino sobre todo con el modo de configurarlos en el poema, es el apropiado para los textos poéticos en general, más allá de la declarada valoración de la dificultad en Lezama. Inclusive, en aquellos textos que parecen apuntar justamente a lo contrario, mediante expresiones simples, directas, etcétera, creemos que su carácter de texto poético se revela sólo si soportan tal tipo de lectura. Esto hace directamente al rasgo de significación potenciada de que hablamos y que es la resultante de las operaciones textuales que en cada caso deben definirse ya que es la obra artística la que engendra su propia legalidad. A eso nos referíamos al discutir la pertinencia de una "gramática poética" o bien al examinar conceptos de vastos alcances como los de alegoría o símbolo. De entre todos ellos consideramos que el de figura, por su misma definición de plasticidad y por la posibilidad de expansión de sentidos que comporta -en los registros artísticos, lógicos y culturales- es susceptible de ser utilizado como una categoría privilegiada del análisis.

La relación entre poesía y saber nos llevó a tener en cuenta distintos saberes y distintos modos de saber. El acercamiento a lo religioso, tuvo menos que ver con el catolicismo de Lezama Lima que con la exploración en un imaginario que ha revelado, no sólo en el caso de Lezama, una enorme productividad que va más allá de lo estético.

Si bien en Lezama el conocimiento por la poesía se absolutiza, tratamos de considerar la cuestión desde una perspectiva no simbiótica, afirmando entonces que la poesía -el discurso literario en general, pero con más intensidad la poesía- promueve una posibilidad de conocimiento. Las relaciones que establecen otras disciplinas con ella, darían cuenta, pese a las posturas deceptivas, de tal posibilidad, la cual puede tener lugar no por la transmisión de ciertas reflexiones o contenidos, sino por las lógicas que se ponen en juego para constituirla, por la exploración que se hace en el lenguaje.

Los alcances del lenguaje inducen a pensar en el límite, la contrapartida de la palabra, el silencio. La idea de considerar este

problema en el estudio referido a Lezama Lima partió justamente de sus propias declaraciones de silencio, tanto más notorias en un poeta tendiente al desborde verbal e imaginístico en poemas extensísimos, complejos y hasta exasperados. Lo que en un principio podía analizarse como salidas ante el horror al vacío, no nos resultó una explicación completamente satisfactoria, de allí que consideramos las formas del silencio desde sus aspectos más generales hasta el silencio del Lezama. No lo pensamos como un punto de llegada, al que el poeta habría arribado después de una experiencia de máximo despliegue verbal, sino como una presencia siempre actuante, la otra faz de su textualidad. Por eso, como efecto de lectura, como algo subsistente después de haber atravesado su universo verbal, queda la sensación de que se preserva, de que Lezama preserva, un misterio.

•Bibliografía del autor

Obra de José Lezama Lima en orden cronológico.

1937

Muerte de Narciso. La Habana: Ucar, García y Cia., 1937. (Poesía). (*Obras Completas*, I).

1938

Coloquio con Juan Ramón Jiménez. La Habana: Dirección de Cultura, 1938. Texto recogido en *Revista Cubana*, 11 (ene. 1938), págs. 73-95. (*Obras Completas*, II).

1939

“Doctrinal de la anémona”. Núm. A (ago.-set. 1939), págs. 3-4, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Ensayo) (*Obras Completas*, II)

“Razón que sea”. Núm. A (ago.-set. 1939), pág. 1, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (revista de la B. N. José Martí, mayo-agosto 1988).

“Suma de secretos”. Núm. B (oct.-nov. 1939), págs. 7-8, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Poesía).

Supervielle, Jules. “Plegaria al desconocido”. *Espuela de Plata*. núm. B (oct.-nov. 1939), págs. 3-4. (Traducción de J. L. L.).

1940

“Noche insular: jardines invisibles”. Núms. C-D (dic. 1939, ene.-mar. 1940), págs. 17-20, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Poesía) (*Obras Completas*, I).

1941

Enemigo rumor. La Habana: Ediciones Espuela

de Plata, 1941. (Poesía). (*Obras Completas*, I)

“El patio morado”. Núm. G (feb. 1941), págs. 10-15, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Cuento) (*Juego de las capitaciones*, Barcelona, Montesinos, 1984)

“Queda de ceniza”. Núm. H (ago. 1941), págs. 13-15, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Poesía) (*Obras completas*, I).

1942

“A la frialdad”. Núm 3 (nov. 1942), págs. 6-7, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

“Censuras fabulosas”. Núm 2 (oct. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Con Angel Gaztelu).

“La sustancia adherente”. Núm. 3 (nov. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Con Angel Gaztelu).

“Noche dichosa”. Núm. 1 (set. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Firmado por “Los directores”: J. L. L. y Angel Gaztelu).

“Pifanos, epifanías, cabritos”. Núm. 4 (dic. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Firmado por “Los directores”: J. L. L. y Angel Gaztelu). (*Obras completas*, II)

“Rapsodia para el mulo”. Núm. 1 (set. 1942), págs. 3-6, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

1943

“Éxtasis de la sustancia destruida”. Núm. 9 (nov. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

“Los ojos del río Tinto” Núm. 9 (nov. 1943), págs. 5-7, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

“Muerte del tiempo”. Núm. 6 (feb. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

“Peso del sabor”. Núm. 5 (ene. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Firmado por “Los directores”: J. L. L. y Angel Gaztelu).

“Procesión”. Núm. 7 (mar.-abr. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

“René Portocarrero y su eudomonismo teológico”. Núm. 7 (mar.-abr. 1943), págs. 5-8, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Ensayo).

“Sacra, católica majestad”. Núm. 5 (ene. 1943), págs. 5-7, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

“Tangencias”. Núm. 8 (ago. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

Maulnier, Thierry. “Maurice Sceve”. NP, núm. 8 (ago. 1943), pág. 2. (Traducción de J. L. L.).

Proust, Marcel. “Retratos de pintores”. NP, núm. 7 (mar.-abr. 1943), pág. 12. (“Alberto Guyp”, “Antoine Watteau”, “Antoine Van Dyck”). (Traducción de J. L. L.).

Saint Simon. “El jardinero católico. Le Notre”. NP, núm. 9 (nov. 1943), pág. 2. (Traducción de J. L. L.).

Weidle, Wladimir. “Les abeilles d'aristée”. NP, núm. 9 (nov. 1943), págs. 10-11. (Traducción de J.

L. L.).

Yeats, Williams Butler. "Ojo fijo de hoy". NP, núm. 5 (enero 1943), pág. 7. (Sobre Eliot). (Traducción de J. L. L.).

1944

"Resistencia". Núm. 10 (mar. 1944), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

1945

Aventuras sigilosas. La Habana, *Orígenes*, 1945. (Poesía).

Noulet, Emile. "El caso Nerval". *Orígenes*, Año 2, núm. 7 (otoño 1945), págs. 31-37. (Traducción de J. L. L.).

1946

Léger, Aléxis Saint Léger (Saint John Perse). "Lluvias". *Orígenes*, Año 3, núm. 9 (1946), págs. 3-10. (Traducción de J. L. L.).

Maulnier, Thierry. "El enigma de Lautrémont". *Orígenes*, Año 3, núm. 12 (1946), págs. 37-39. (Traducción de J. L. L.).

1948

En Vitier, Cintio, ed. *Diez poetas cubanos*. La Habana: *Orígenes*, 1948:

"Ah, que tú escapes", pág. 23.

"Culebrinas", págs. 47-48.

"Danza de la jerigonza", págs. 49-54.

"Desencuentros", págs. 54-57.

"Invisible rumor", págs. 29-33.

"Llamado del deseoso", págs. 91-92.

"Muerte de Narciso", págs. 19-23.

"Noche insular: jardines invisibles", págs. 36-41.

"Una oscura pradera me convida", pág. 24.

“Pez nocturno”, pág. 29.

“Queda de ceniza”, págs. 24-28.

“Rapsodia para el mulo”, págs. 42-46.

“San Juan de Patmos ante la Puerta Latina”,
págs. 33-36.

“Su sueño toca”, pág. 28.

1949

“Paradiso”. *Orígenes*, año 6, núm. 22 (1949),
págs. 16-23.

“Paradiso”. *Orígenes*, año 6, núm. 23 (1949),
págs. 18-26.

La fijeza. La Habana: Orígenes, 1949.
(Poesía).

1950

La pintura de Arístides Fernández. La Habana,
Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1950.
(Ensayo).

1952

“Paradiso”. *Orígenes*, año 9, núm. 31 (1952),
págs. 47-62.

“Paradiso”. *Orígenes*, año 9, núm. 32 (1952),
págs. 75-97.

En Vitier, Cintio, ed. *Cincuenta años de poesía
cubana* (1902-1952). La Habana, Dirección de
Cultura del Ministerio de Educación, 1952:

“Llamada del deseoso”, págs. 319-320.

“Noche insular: jardines invisibles”, págs.
315-319.

“Una oscura pradera me convida”, págs. 314-
315.

“Rapsodia para el mulo”, págs. 320-323.

“Su sueño toca”, pág. 315.

“Venturas criollas”, págs. 323-324.

1953

“Oppiano Licario”. *Orígenes*, año 10, núm. 34 (1953), págs. 18-46.

Analecta del reloj. La Habana, Orígenes, 1953. (Ensayos).

En Bueno, Salvador, ed. *Antología del cuento en Cuba, 1902-1952*. La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1953.

“Juego de decapitaciones”, págs. 299-306.

1955

“Don Ventura Pascual y *El Regañón*”. En *El Regañón y el Nuevo Regañón*. La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1955.

“El padre Gaztelu en la poesía”. En Gaztelu, Ángel. *Gradual de laudes*. La Habana, Orígenes, 1955.

“Paradiso”. *Orígenes*, año 12, núm. 38 (1955), págs. 57-97.

“Paradiso”. *Orígenes*, año 12, núm. 39 (1955), págs. 33-55.

En Gaztelu, Ángel. *Gradual de laudes*. La Habana, Orígenes, 1955.

“El padre Gaztelu en la poesía”, págs 5-14.

“Balada del turrón”. (15 ene. 1955), pág. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

“Corona de lo informe”. (2 ene. 1955), pág. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

“Últimos ángeles de Picasso”. (28 ene. 1955), pág. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

1956

“Cantos de Cintio Vitier”. (3 may. 1956), p. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

1957

La expresión americana. La Habana, Instituto

Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1957.
(Ensayos).

1958

Tratados en La Habana. La Habana: Universidad Central de Las Villas, 1958. (Ensayos).

1959

En Vitier, Cintio, ed. *Las mejores poesías cubanas*. Lima, Torres Aguirre, 1959:

“Ah, que tú escapes”, pág. 143.

“Lamada del deseoso”, pág. 149.

“Noche insular: jardines invisibles”, pág. 144.

“Una oscura pradera me convida”, pág. 143.

“Corona de las frutas”. Núm. 40 (21 dic. 1959), págs. 22-23, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

“Gritémosle: ¡Emilio!”. Núm. 26 (14 set. 1959), págs. 2-3, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

1960

“Paradiso” (fragmentos). En García Vega, Lorenzo, comp. *Antología de la novela cubana*. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación. La Habana, Ucar, García y Cia., 1960.

Dador. La Habana: Ucar, García y Cia., 1960.
(Poesía).

“Alfonso X el Sabio y Capablanca”. Núm. 85 (5 dic. 1960), pág. 9, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Ensayo).

“Dador”. Núm. 87 (19 dic. 1960), pág. 14, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Poesía).

“El coche musical”. Núm. 76 (12 set. 1960), págs. 16-17, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Poesía).

1961

En García Lorca, Federico. *Conferencias y charlas*. La Habana, Ministerio de Educación Nacional, Consejo de Cultura, 1961.

“García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita”, págs. 3-6.

“Cautelas Picasso. Picasso del Picasso. Picasso Picasso”. Núm. 129 (6 nov. 1961), pág. 28, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

“Convocatorias y jurados”. Núm. 98 (6 mar. 1961), págs. 18-19, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

“En una exposición de Roberto Diago”. Núm. 97 (27 feb. 1961), págs. 14-15, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Ensayo).

“García Lorca”. Núm. 119 (21 ago. 1961), págs. 5-6, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

“Influencias en busca de Martí”. Núm. 93 (30 ene. 1961), pág. 8, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Ensayo).

Léger, Aléxis Saint Léger (Saint John Perse). *Lluvias*. La Habana: La Tertulia, Colección Centro, 1961 (Traducción de J. L. L.).

1963

En Casal, Julián del. *Prosas. Poesías*. Tomo I. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963-1964:

“Julián del Casal”, págs. 69-90.

“Esteticismo y dandysmo”. Año 2, núm. 25 (set. 1963), págs. 5-6, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (Ensayo). También recogido en *El Mundo* (La Habana), 15 jul. 1941.

“Telón lento para arias breves”. Año 2, núm. 15 (abr. 1963), págs. 8-9, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (Poesía).

“Tránsito de Gómez de la Serna”. Año 2, núm.

13 (feb. 1963), pág. 7, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1964

En Feijóo, Samuel, comp. *Sonetos en Cuba*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1964:

“Cuando viene lo oscuro”, pág. 299.

“De la tortuga”, pág. 299.

“Invisible rumor”, págs. 297-298”

“Recórreme ciempiés”, pág. 299.

“Su sueño toca”, pág. 298.

“Amelia”. Año 3, núm 38 (15 jun. 1964), págs. 12-13, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1965

Antología de la poesía cubana. Ed. José Lezama Lima. 3 tomos. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.

En Caillet-Bois, Julio, ed. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1965.

“Nacimiento de La Habana”, pág. 1878.

“San Juan de Patmos ante la Puerta Latina”, pág. 1879.

“El 26 de Julio: imagen y posibilidad”. Año 4, núm 44 (jul. 1965), pág. 12, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (Ensayo).

“Poemas”. Año 4, núm. 42 (ene.-feb. 1965), págs. 2-3, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1966

En Alvarez Bravo, Armando, ed. *Orbita de Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión, 1966: (Poesía)

“Ah, que tú escapes”, pág. 73.

“El arco invisible de Viñales”, págs. 115-121.

“El coche musical”, págs. 153-157.

“Llamado del deseoso”, págs. 91-92.

"Muerte de Narciso", págs. 65-70.

"Noche insular: jardines invisibles", págs. 78-

84.

"Una oscura pradera me convida", pág. 74.

"Para llegar a Montego bay", págs. 125-136.

"Pensamientos en La Habana", págs. 101-108.

"Un puente, un gran puente", págs. 85-88.

"Rapsodia para el mulo", págs. 109-114.

"El retrato ovalado", págs. 93-95.

"Sonetos a la Virgen", pp. 75-77.

"Tedio del segundo día", págs. 96-97.

"Telón lento para arias breves", págs. 161-169.

"Venturas criollas", págs. 137-152

Juan Clemente Zenea. Poesía. Recopilación y prólogo de José Lezama Lima. La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, 1966.

Paradiso. La Habana: UNEAC, 1966. (Novela).

1967

"Fronesis". UNION, año 6, núm. 4 (dic. 1967), págs. 54-67.

"Los cordeles", Año 7, núm. 42 (may.-jun. 1967), 85-86, en *Casa de las Américas* (La Habana). (Poesía).

"Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX). Año 7, núm. 41 (mar.-abr. 1967), 46-65, en *Casa de las Américas* (La Habana). (Ensayo).

1968

"De paradiso". RUM, 22, num, 12 (ago. 1968), págs. v-xi.

"Dos fragmentos de Paradiso". IND, núm. 232 (jun. 1968), págs. 31-32.

"Fronesis". CSIEM, núm. 317 (13 mar. 1968),

págs. vi-ix. (de *Oppiano Licario*).

“Fronesis”. En Caballero Bonald, J. M., comp. *Narrativa cubana de la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1968, págs. 55-68.

“Inferno”. IND, núm. 232 (jun. 1968), págs. 26-28.

En Llopis, Rogelio, ed. *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*. La Habana: UNEAC, 1968:

“Juego de las decapitaciones”, págs. 83-99.

En Llopis, Rogelio, ed. *Cuentos fantásticos*. La Habana: Instituto del Libro, 1968:

“Invocación para desorejarse”, págs. 242-243.

“Cortázar y el comienzo de la otra novela”. Año 9, núm. 49 (jul.-ago. 1968), págs. 51-62, en *Casa de las Américas* (La Habana).

“Ernesto Guevara, comandante nuestro”. Año 8, núm. 46 (ene.-feb. 1968), pág. 7, en *Casa de las Américas* (La Habana).

“Sobre poesía”. Año 8, núm. 47 (mar.-abr. 1968), págs. 106-107, en *Casa de las Américas* (La Habana). (Ensayo).

1969

“Otra visita de Oppiano Licario”. UNION, núm. 4 (dic. 1969), págs. 82-97.

La expresión americana y otros ensayos. Montevideo: Arca, 1969. (Ensayos).

“El momento cubano de Juan Ramón Jiménez”. Núm 77 (1969), págs. 8-10, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (En colaboración con Fina García Marruz y Cintio Vitier) (Encuesta).

1970

Esferaimagen. Sierpe de Don Luís de Góngora. Las imágenes posibles. Edición y prólogo de José A.

Goytisolo. Barcelona: Tusquets, 1970. (Ensayos).

La cantidad hechizada. La Habana: UNEAC, 1970. (Ensayos).

Poesía Completa. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

"Décimas de la querencia". Año 8 (9), núm. 88 (dic. 1970), págs. 17-18, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

"Desembarco al mediodía". Año 8 (9), núm. 88 (dic. 1970), pág. 16, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

"Inalcanzable vuelve". Año 8 (9), núm. 88 (dic. 1970), pág. 19, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1971

Algunos tratados en La Habana. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971. (Ensayos).

Introducción a los vasos órficos. Barcelona: Barral. 1971. (Ensayos).

Las eras imaginarias. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971. (Ensayos).

"La Madre". 7, núm. 4 (40) (jul.-ago. 1971), 3-4, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1972

En Fernández Moreno, César, ed. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972:

"Imagen de América Latina", págs. 462-468.

"Antonio y Cleopatra". Núm. 73 (jul.-ago. 1972), pág. 90, en *Casa de las Américas* (La Habana). (Poesía).

"El pez y los ojos". 8, núm. 3 (45) (may.-jun. 1972), págs. 3-4, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1973

"Para Saura". Núm. 1033 (11 abr. 1973), pág. ii, en *La Cultura de México*, suplemento de *Siempre* (México).

1974

"Prólogo". En Ortega, Julio. *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima: Ediciones Peisa, 1974.

"Un apetito", "Universalidad del roce", "Consejos del ciclón". 10, núm. 6 (60) (nov.-dic. 1974), págs. 4-7, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1975

Obras Completas. Introducción de Cintio Vitier. Tomo I. México: Aguilar, 1975.

1976

"El pabellón de la vacuidad". 12, núm. 5 (71) (set.-oct. 1976), 3-4, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

"Sobre un grabado de alquimia china", "La caja". 12, núm. 1 (67) (ene.-feb. 1976), 4-5, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1977

"Avatares del cuerpo en el sueño". CSIEM, núm. 822 (24 nov. 1977), págs. ii-v. (de *Oppiano Licario*).

Fragmentos a su imán. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

Obras Completas. Tomo II. México: Aguilar, 1977.

Oppiano Licario. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977. (Novela).

1979

José Lezama Lima, Cartas. (1939-1976).
Introducción y edición de Eloísa Lezama Lima.
Madrid: Editorial Orígenes S. A., 1979.

1980

En Bianchi Ross, Ciro, ed. *José Lezama Lima. Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981: (Prosa): se trata de la primera edición de muchos de los textos de prosa publicados en las revistas anteriores a *Orígenes* y en ésta.

“Amelia”, págs. 75-80.

“Aristides Fernández: otra de sus visitas”, págs. 71-75.

“Céspedes: el señorío fundador”, págs. 24-27.

“¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular?”, págs. 117-120.

“Convocatorias y jurados”, págs. 120-124.

“Corona de las frutas”, págs. 131-136.

“Después de lo raro, la extrañeza”, págs. 163-171.

“Un día del ceremonial”, págs. 43-50.

“Diez años en *Orígenes*”, págs. 190-191.

“Ernesto Guevara, comandante nuestro”, págs. 22-23.

“Fiesta de Alicia Alonso”, págs. 112-116.

“Fragmentos”, págs. 199-203.

“Fundación de un estudio libre de pintura y escultura”, págs. 153-155.

“García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita”, págs. 55-64.

“Gritémosle: ¡Emilio!”, págs. 36-40.

“Guy Pérez Cisneros”, págs. 161-163.

“Introducción a Zenea”, págs. 27-36.

“José Clemente Orozco”, págs. 150-151.

“Lectura”, págs. 94-100.

“Al llegar la poesía a su identidad...”, págs.

130-131.

“Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas”, págs. 81-88.

“Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, págs. 66-71.

“En la muerte de Amelia Peláez”, págs. 80-81.

“La muerte de José Ortega y Gasset”, págs. 144-148.

“Un mural de Mariano”, págs. 158-160.

“Nueva Galería”, págs. 156-158.

“Oposiciones y opositores”, págs. 179-181.

“Orfismo de Escardó”, págs. 41-43.

“Palabras para los jóvenes”, págs. 124-126.

“Pierre Bonnard”, págs. 151-153.

“Los pintores y una proyectada exposición”, págs. 155-156.

“Un poeta mexicano del siglo XVII”, págs. 148-149.

“La posibilidad de un espacio gnóstico americano”, págs. 100-112.

“Presentación de *Orígenes*”, págs. 181-184.

“Razón que sea”, págs. 198-199.

“Recuerdo de Pedro Salinas”, págs. 143-144.

“Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, págs. 184-190.

“Rubén Darío”, págs. 50-55.

“Secularidad de José Martí”, págs. 97-98.

“Señales”, págs. 92-94.

“Señales. Alrededor de una antología”, págs. 171-179.

“Señales. La otra desintegración”, págs. 194-197.

“Sobre poesía”, págs. 123-130.

“Soledades habitadas por Cernuda”, págs. 137-143.

“Temporadas en el ingenio”, págs. 90-94.

“Tránsito de Gómez de la Serna”, págs. 64-66.

“El 26 de julio: imagen y posibilidad”, págs. 19-22.

“Ver a Fayad Jamis”, págs. 88-90.

1982

Juego de decapitaciones. Prólogo de José Ángel Valente. Barcelona: Montesinos, 1982.

1983

En Nogueras, Luis Rogelio, ed. *Poesía cubana de amor: Siglo XX*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983:

“Ah, que tú escapes”, pág. 123.

“Mi esposa María Luisa”, págs. 123-125.

“Suprema prueba de Salvador Allende”. Año 24, núm. 139 (jul.-ago. 1983), págs. 101-102, en *Casa de las Américas* (La Habana).

1988

En *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 79, Mayo-agosto 1988, nº 2, La Habana:

“Mariano”, pág. 11.

“Conversación sobre Paul Valéry”, pág. 16 (apuntes inéditos).

“La egiptización americana”, pág. 21. (inédito)

“Los zurdos”, pág. 23 (inédito).

“Recuerdos: Guy Pérez Cisneros”, pág. 24.

“Los más antiguos aquietamentos sabios”. pág. 38.

“La posibilidad”, pág. 41. (Hay otra versión en *Imagen y posibilidad*, Ciro Bianchi Ross, ed.)

“Triunfo de la Revolución Cubana”, pág. 44 (ya publicados por fragmentos en *La cantidad hechizada*)

- ("En la muerte de su madre)", pág. 47.
 "Sin título", pág. 51 (Postal a su padre).
 "Catedral", pág. 52. (Poesía)
 "Bahía de La Habana", pág. 53 (Poesía).
 "Paseo del Prado-Sombrilla de Medianoche",
 pág. 54 (Poesía)
 "Puso la capa..." pág. 55 (Poesía).
 "(La costumbre)", pág. 56. (Poesía)
 "Para Lydia cabrebra, regalándole un libro",
 pág. 57. (Poesía)
 "Para las décimas de Nicolás Gillén", pág. 58.
 (Poesía)
 "Poemilla", pág. 59. (Poesía)
 "Líquidas esencias" pág. 61. (Poesía)
 "Fábula de Apolo y Narciso" pág. 62. (Poesía)
 "Para mis dos hermanas, que me regalaron un
 par de zapatos", pág. 66 (Poesía).
 "Epistolario" (Cartas a Raimundo Menocal, a
 su madre, a Alejo Carpentier, a sus hermanas en el
 exilio con motivo de la muerte de su madre en 1964,
 a Carlos Barral, Cortázar, Maheu, Fernández Moreno,
 María Zambrano, José Emilio Pacheco, Carlos
 Meneses)

"Diario", (1939-1949)

1991

En la revista *Unión*, La Habana, diciembre
1991:

"Oppiano Licario" (fragmento inédito),
reproducido por *Diario de Poesía*, Buenos Aires,
Verano de 1992, págs. 24-25.

En *La Habana-J L L interpreta su ciudad*,
Madrid, Editorial Verbum, 1991, prólogo de José
Prats Sariol y "Palabreo para dejar abierto este libro"
de Gastón Baquero:

Textos completos, catorce inéditos,

provenientes de la sección "La Habana" del *Diario de la Marina*, periódico cubano en el que Lezama Lima publicó una sección de la cual extrajo ochenta y cinco textos para *Tratados en La Habana*.

1993

En *Fascinación de la memoria-Textos inéditos sobre Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, La Habana, Editorial Letras Cubanas. Textos inéditos procedentes de transcripciones de un curso de literatura cubana impartido en 1966 en el Instituto por Lezama Lima en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba:

"Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcaba", pág. 61.

"Conferencia sobre José María de Heredia", pág. 90.

"Conferencia sobre Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido", pág. 105.

"Sobre otros románticos", pág. 132.

"Conferencia sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda", pág. 153.

"Conferencia sobre Rafael María de Mendive y Tristán de Jesús Medina", pág. 166.

"Conferencia sobre Rafael María Merchán", pág. 192.

"Pensamientos", pág. 217.

"Complicidad de María Zambrano" (Cartas de Zambrano a Lezama), pág. 221.

"Cartas de Virgilio Piñera", pág. 263.

"Cartas de Cintio Vitier", pág. 292.

"Cartas de Octavio Paz", pág. 298.

"Cartas de Ernesto Sábato", pág. 301.

1996

En *La materia artizada (Críticas de arte)* José

Lezama Lima, Compilación y prólogo de José Prats
Sariol, Madrid, Tecnos, 1996.

•Bibliografía sobre Lezama Lima

- Aguilar Mora y otros, *Severo Sarduy*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- Ainsa, Fernando, "Imagen y posibilidad de la Utopía en *Paradiso*", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Alvarez Bravo, Armando, "La novela de Lezama Lima", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo I, 1984.
- Alvarez Bravo, Armando, *Conversación con Lezama Lima*, MN, núm. 24 (jun. 1968).
- Alvarez Bravo, Armando, *Lezama Lima, Antología*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- Arcos, Jorge Luis, *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990.
- Bak, Yolanda, "*Paradiso*, una novela poética", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Beaupied, Aída, "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.
- Bejel, Emilio, *Jose Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 1994.
- Béjel, Emilio, "Cultura e historia en Carpentier y Lezama Lima" en *Literatura de Nuestra América*, México, Universidad Veracruzana, 1983.
- Bernáldez, José María, "*La expresión americana* de Lezama Lima", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 318, dic. de 1976, págs. 653-670.
- Bianchi Ross, Ciro ed., *José Lezama Lima. Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Bianchi Ross, Ciro, *Asedio a Lezama Lima*, *Quimera* (Barcelona), núm. 30 (abr. 1983).
- Bravo, Víctor, *El secreto en geranio convertido*, Caracas, Monte Avila, 1992.
- Bueno, Salvador, "*La expresión americana*", *La Gaceta de Cuba*, año 8, núm. 83, junio de 1970, p. 27.
- Cano, José Luis, "Testimonios", sobre *La expresión americana y Tratados en La Habana* *Orbita de Lezama Lima*, ed. Armando Alvarez Bravo, La Habana, UNEAC, 1966, p. 58.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- Claro, Elsa, *Entrevista a José Lezama Lima. Sobre literatura y otros menesteres*, Juventud Rebelde (La Habana), 12 de octubre de 1968.
- Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers/Centre de Recherches Latino-américaines), edición de C. Vizcaino y E. Suárez Galbán, Madrid,

- Fundamentos, 1984, tomo 1 (poesía), tomo 2 (prosa).
- Coronado, Juan, *Paradiso múltiple*, México, UNAM, 1981.
- Correa Rodríguez, Pedro. *La poética de Lezama Lima : Muerte de Narciso*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- Cruz, Arnaldo, *El primitivo implorante : el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*, Amsterdam- Atlanta, GADAPI, Rodopi, 1994.
- Chiampi, Irlemer, "La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal" revista *Escritura*, año X núm. 19-20, ene- dic. de 1985, p. 103-115.
- Chiampi, Irlemer, "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en José Lezama Lima", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXV, nº 2, 1987, p. 485-501; reproducido en La Habana, Casa de las Américas, año XV, núm. 177, nov-dic. de 1989, p. 48-57.
- Díaz Quiñones, Arcadio, *La memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987.
- Díaz Ruiz, Ignacio, "José Lezama Lima, la expresión americana", *Latinoamérica* (México, UNAM, número 4, 1971, p. 184-187.
- Espinosa, Carlos, *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- Fazzolari, Margarita, "Las tres vías del misticismo en Oppiano Licario, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Fernández Sosa, Luis Francisco, *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, Miami, Universal, 1976.
- Focus on Paradise*, Nueva York, Review (Fall 1974), Autores varios: Mercedes Cortázar, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Emir Rodríguez Monegal, Julio Ortega, Severo Sarduy, J. M. Alonsoy Andréé Conrad.
- Fossey, Jean Michel y Francisco Garzón Céspedes, *Entrevista con Lezama*, Papel Literario de *El Nacional* (Caracas), 27 de junio de 1971.
- Fossey, Jean-Michel. *Antes de morir Lezama*, *Índice*, núms. 401-402 (set.-oct 1976). Con el título *Diálogos del fanatismo*, Revista de la Universidad de México, 31 núm. 12 (ago. 1977).
- García Vega, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Avila, 1978.
- Gimbernat de González, Ester María, *Paradiso entre los confines de la transgresión*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1982.
- Gimbernat de González. Esther, "La curiosidad barroca", *Coloquio internacional sobre la*

- obra de Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo I, 1984.
- González Cruz, Iván, (selección y prólogo) *Fascinación de la memoria-Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- González Echevarría, Roberto, "Apetitos de Góngora y Lezama, *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, jul-dic. de 1975, pp. 479-491.
- González Echevarría, Roberto, "Lo cubano en Paradiso, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- González Echevarría, Roberto, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987.
- González Echevarría, Roberto, *The voice of the masters: Writing and authority in the Modern Latin American Essay*, Austin, University of Texas Press, 1985.
- González Echevarría, *Celestina's Brood- Continuities of the Baroque and Spanish and Latin American Literature*, Durham y Londres, Duke University Press, 1993.
- González, Reinaldo, *Un pulpo en una jarra minoana*, La Gaceta de Cuba, La Habana, Año 7 (8), núm. 76 (set. 1969).
- González, Reynaldo, *Lezama Lima, el ingenuo culpable*, La Habana, Letras Cubanas, 1977.
- Goytisolo, José Agustín, ed., *Esfera imagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970.
- Heller, Ben, *Assimilation/ Generation/ Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Associated University Presses, 1997.
- Homenaje a Lezama Lima*, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, Año 8 [9], núm. 88 (dic. 1970), Autores varios: Luis Marré, Nancy Morejón, Pablo Armando Fernández, Belkis Cuza Malé, David Cherician, Manuel Pereira, Armando Alvarez Bravo, Reynaldo González, Reynaldo Arenas y Rosa Ileana Boudet.
- Homenaje a Lezama Lima*, *Mundo Nuevo*, París, 24 (junio 1968), Autores varios: Severo Sarduy, Armando Alvarez Bravo y Emir Rodríguez Monegal.
- José Lezama Lima, Índice*, Madrid, Año 23, núm. 232 (jun. 1968), Autores varios: María Zambrano, Armando Alvarez Bravo, Manuel Díaz Martínez y César López.
- José Lezama Lima*, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 41 núms. 92-93 (dic. 1975), Autores varios: Severo Sarduy, Juan José Arrom, Roberto González Echevarría, Guillermo Sucre, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Enrico Mario Santi.

- Junco Fazzolari, Margarita, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1979.
- Justo C. Ulloa, *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- Lezama Lima, José, *Obras completas*, introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975 y 1977, 2 t. (t. 1: *Paradiso y Poesía completa*; t. 2: *cuentos y ensayos de Analecta del reloj, La expresión americana, Tratados en La Habana y La cantidad hechizada*).
- Martínez Laínez, Fernando, *Entrevista con José Lezama Lima*, en su 'Palabra Cubana', Madrid, Akal Editor, 1975.
- Martínez Tomás, Eloy, *El peregrino inmóvil, Índice*, Madrid, núm. 232 (jun. 1968).
- Mora, Juan Miguel de, "Lezama Lima, autor de la novela 'Paradiso' ", *El Heraldo Cultural* (México), núm. 118 (11feb. 1968).
- Morejón, Nancy, "Lezama", *La Gaceta de Cuba*, núm. 88, dic. de 1970.
- Neves, Eugenia, *Entrevista con José Lezama Lima*, *Árbol de Letras* (Santiago de Chile), 2, núm. 11 (jul. 1969). También con el título *Lezama Lima habla sobre 'Paradiso'*, MM, 3 de octubre de 1969.
- Ortega Julio, editor, *El reino de la imagen*, prólogo, selección y cronología de Julio Ortega. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 610 p. (contiene poemas, cuentos, capítulos de novelas y ensayos).
- Ortega, Julio, "La expresión americana: una teoría de la cultura", *Eco*, núm. 187, mayo de 1977.
- Ortega, Julio, "La biblioteca de José Cemi", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, jul-dic. de 1975, págs. 510-521.
- Ortega, Julio, "La expresión americana: una teoría de la cultura", en *José Lezama Lima, textos críticos*, ed. de Justo C. Ulloa. (Miami, Madrid: Ediciones Universal, 1979).
- Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid: Alianza, 1990.
- Pereira, Manuel, "José Lezama Lima: las cartas sobre la mesa", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- Pimentel, Aurora, "El árbol en *Paradiso* ", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Poesía y poetica del grupo Origenes*, Selección, prólogo, cronología testimonial y bibliografía, Alfredo Chacon. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1994.

- Prats Sariol, José, "La revista *Orígenes*, Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima", Madrid, Fundamentos, Tomo 1, 1984.
- Prieto, Abel, "Confluencias de Lezama", Prólogo a José Lezama Lima, *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988,
- Ramos-Izquierdo, Eduardo, "La era imaginaria de Lezama Lima", *Coloquio inernacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 1, 1984.
- Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, edición de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1970, serie Valoración Múltiple.
- Renaud, Maryse, "Aproximación a *Paradiso*: viaje iniciático y epifanía del sentido", *Coloquio Inernacioanal sobre la obra de José Lezama Lima.*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Riccio, Alessandra, "Los años de *Orígenes*", *Coloquio Intenacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 1, 1984.
- Ríos Avila, Rubén, "Lezama, Carpentier y el tercer estilo", *Revista de Estudios Hispánicos* (número dedicado a Carpentier), Universidad de Puerto Rico, 1983, págs. 43-59.
- Ríos Avila, Rubén, "Las vicisitudes de Narciso: Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento", *Revista de Estudios Hispánicos* 19, 1992.
- Rogmann, Horst, "Anotaciones sobre la erudición de Lezama Lima", *Coloquio Intenacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo I, 1984.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, "*Enemigo rumor* de José Lezama Lima", *Coloquio Intenacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- Ruprecht, Hans Georg, "En marge de *Paradiso*: des champs tectémiques de Lezama Lima", *Coloquio Intenacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Saad, Gabriel: "Teoría de la nube, teoría del círculo, teoría de la elipse", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2. 1984.
- Salgado, César, "Finezas de Sor Juana y Lezama Lima, en revista *Actual* N° 37, Venezuela, Sept. Dic. 1997.
- Santi, Enrico Mario, "Oppiano Licario: la poética del fragmento", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Santi, Enrico Mario, «Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente", *Revista Iberoamericana*, vol. XII, núm. 92-93 (jul-dic. 1975), págs. 535-546.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, F. C. E., 1987.
- Simón Martínez, Pedro, ed., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana,

Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, 1970, Autores varios: Armando Alvarez Bravo, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar, A. C., Angel Gaztelu, Fina García Marruz, Juan García Ponce, ascar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, César López, Julio Ortega, Reynaldo González, Carlos Ghiano, Cristina Peri Rossi, Eliseo Diego, Octavio Hurtado, Virgilio Piñera, Cleve Solís, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Julio Cortázar, Roberto Fernández Retamar y Octavio Paz.

Suárez Galbán, Eugenio, "Una obra ignorada, los cuentos de Lezama", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Suárez Galbán, Eugenio, ed. *Lezama Lima*, Colección El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1987. Autores varios: Eloísa Lezama Lima de Alvarez, María Zambrano, Armando Alvarez Bravo, Emir Rodríguez Monegal, Jean Franco, Severo Sarduy, Enrico María Santí, Gustavo Pellón, Carmen Ruiz barrionuevo, Juan García Ponce, Blas Matamoro, Eugenio Suárez Galbán, Cintio Vitier, Reinaldo Arenas, Roberto González Echevarría, Guillermo Sucre, Ramon Xirau, Emilio Bejel, Oscar Collazos.

Sucre, Guillermo, *La máscara y la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975.

Texto Crítico, Año 5, núm. 13 (abr.-jun. 1979), Autores varios: Noé Jitrik, Walter Mignolo, Blas Matamoro, Hernán Lavín Cerda y Emilio Bejel.

Ulloa, Justo C., ed., *José Lezama Lima: Textos Críticos*, Miami / Madrid, Ediciones Universal, 1979, Justo C. Ulloa, Eloísa Lezama Lima, Emilio Bejel, Leonor Alvarez de Ulloa, Julio Ortega, Raymond D. Souza, Irlémar Chiampi Cortez y Enrico Mario Santi. (Se reúnen los trabajos presentados en los simposios sobre José Lezama Lima realizados en la Universidad de la Florida -marzo 1977- y en la Universidad de Kentucky -abril 1977-).

Valdivieso, Jaime, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Origenes, 1980.

Veiravé, Alfredo, "José Lezama Lima: *La expresión americana*", *Sur*, núm. 325, jul-ago. de 1970, pp. 112-116.

Veiravé, Alfredo, "José Lezama Lima: *La expresión americana*", *Sur*, núm. 325, jul-ago. de 1970.

Vitier, Cintio, "Martí y Darío en Lezama", *Casa de las Américas*, año XXVI, núm. 152 (sept-oct. 1985), págs. 4-19.

Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Univ. Central de Las Villas, 1954.

Vitier, Cintio, Poética, *La Habana*, Imprenta Nacional de Cuba, 1961.

Vitier, Cintio-García Marruz, Fiña "Respuestas a Armando Alvarez Bravo", *Coloquio*

internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Madrid, Fundamentos, 1984. .

Vizcaíno, Cristina y Eugenio Suárez Galbán, eds., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poesía, tomo I, Prosa, tomo II, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, Autores varios: Cristina Vizcaíno, Alain Sicard, Julio Cortázar, Alessandra Riccio, José Prats Sariol, Ester Gimbernat de González, Eduardo Ramos Izquierdo, Horst Rogmann, Armando Alvarez Bravo; Cintio Vitier, Fina García Marruz, Manuel Pereira, Rubén Ríos Avila, Emilio Bejel, Dolores M. Koch, Evelyne Martín Hernández, Carmen Ruiz Barrionuevo, Saúl Yurkievich, Abel Enrique Prieto, Benito Pelegrín, Eugenio Suárez-Galbán Guerra, Gabriel Saad, Roberto González Echevarría, Jolanta Bak, Maryse Renaud, Fernando Ainsa, Luz Aurora Pimentel, Hans-George, Ruprecht, Margarita Fazzolari, Enrico Mario Santi y Fernando Moreno. (Se reúnen los trabajos presentados en el Coloquio Internacional sobre la obra de J. L. L. celebrado en la Universidad de Poitiers en 1982).

Voces: Lezama Lima, Barcelona, Montesinos Editor S. A., núm. 2, 1982, Coordinación de Rafael Humberto Moreno-Durán, Autores varios: Rafael Humberto Moreno-Durán, Octavio Paz, Armando Alvarez Bravo, José Ángel Valente, Severo Sarduy, Cintio Vitier, Luis Antonio de Villena, Gérard de Cortanze y Juan García Ponce.

Yurkievich, Saul, "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984.

Zambrano, María, "La Cuba secreta", *Orígenes* (20), invierno de 1948, p. 5. Vol. IV, p. 63-69.

- Bibliografía teórica:

- Abrams, Meyer, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1960.
- Ackroyd, Peter, T.S. Eliot, México, FCE, 1992.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Hispamérica, 1980.
- Adorno- Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Aguirre, Raúl Gustavo, "Cinco tesis sobre poesía", en Revista *El Lagrimal Trifurca*, Rosario, No. 14, Agosto 1976.
- Allemann, Beda, *Literatura y reflexión*, Buenos Aires, Alfa, 1973.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Auerbach, Eric, *Figura* (Berna, 1944), Paris, Éditions Belin, 1993
- Auerbach, Erich, *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, FCE, 1950.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bachelard, G. *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, siglo XXI, 1985.
- Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 1958.
- Bajtín, Mijail, Dostoevskij. Poetica e stilistica, Turín, Einaudi, 1968.
- Bajtín, Mijail, Esthétique et théorie du roman, Paris Gallimard, 1978.
- Balibar, Etienne, *Nombres y lugares de la verdad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Baltusaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Olivier Penin, 1969.
- Barthes, Jean Cohen, Tzvetan Todorov, y otros, Recherches Rhétoriques. Communications no. 16, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1971,

- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1984.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980. (du Seuil, 1970).
- Battistini y Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1984.
- Bayley, Edgar, *Estado de alerta y estado de inocencia*, Buenos Aires, Argonauta, 1989.
- Bayley, Edgar, *Realidad interna y función de la poesía*, Buenos Aires, Biblioteca Popular Constancio Vigil, 1966.
- Béguin, Albert, *Reacción y destino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1985.
- Bergamín, J, *L'imagination créatrice*, Neuchâtel, Ed. de la Bacionière, 1971
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Blanchot, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984.
- Bloch, Ernst, *Man on His Own: Essays in the Philosophy of Religion*, New York, Herder and Herder, 1970
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1986.
- Bloom, Harold, *Poetry and repression*, New Heaven and London, Yale U.P., 1976.
- Bloomfield, W. ed., *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge, Harvard UP, 1981.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art-Gènese et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Brémond, Henri, *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947. Traducción de Julio Cortázar.
- Brémond, Henri, *Plegaria y poesía*, Buenos Aires, Nova, 1947.
- Briggs, John; Peat, F David, *El espejo turbulento. Los enigmas del caos y el orden*, Barcelona, Salvat, 1994.

- Brookes, Cleanth, *The well wrought urn, studies in the structure of poetry*, Harvest Bookes, 1947
- Buci-Glucksmann, Christine, *Baroque Reason*, London, Sage Publications, 1994.
- Burke, Edmond, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1945.
- Castilla del Pino comp., *El silencio*, Madrid, Alianza, 1992.
- Certeau, Michel de, *Heterologies: discourse on the other*, Minneapolis, University of Minnessota Press, 1986.
- Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1985.
- Claudiel, Paul, *Figures et paraboles*, París, Gallimard, 1936.
- Claudiel, Paul, *Oda jubilar*, Edición bilingüe, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1979. Trad. Victoria Ocampo.
- Cohen, J. M., *La poesía de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- Collingwood, R. G., *Idea de la Historia*, México, FCE, 1977.
- Conte, Giuseppe, *La metáfora barocca*, Milán, Mursia, 1972.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.
- Culler, Jonathan, *De la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (1948), traducido en 1955 por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Chiampi, Irleamar, *El realismo maravilloso. Forma e ideología de la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila, 1983.
- D'Ors, Eugenio, (1922), *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- Damiani, Alberto Mario, *La dimensión política de la Scienza Nuova y otros estudios sobre Giambattista Vico*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.
- De Man, Paul, *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia

- University Press, 1984.
- Dehennin, Elsa, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.
- Derrida, Jacques *La gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1967.
- Derrida, Jacques, "La Mythologie blanche", *Poétique* N° 5, Editions du Seuil, 1971.
- Derrida, Jacques, *Aporías*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Derrida, Jacques, *El concepto de verdad en Lacan*, Rosario, Ediciones Homo Sapiens, 1977 (Poétique N° 21, 1975)
- Derrida, Jacques, *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo XXI, 1986.
- Dilthey, Wilhelm, *Teoría de las concepciones del mundo*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- Dilthey, Wilhem, *Vida y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Ekeland, Ivar, *Al azar*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Eliot, T. S., "Tradition and the individual talent", in *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1958.
- Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- Fabb y otros comp., *La lingüística de la escritura*, actas del Congreso "La lingüística de la Escritura" celebrado en la Universidad de Strathclyde en 1986.
- Fernández James D., *Apology to Apostrophy- Autobiography and the Rhetoric of Self-representation in Spain*, Durham y Londres, Duke University Press, 1992,
- Feyerabend, Paul, *Límites de la ciencia*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1971.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979.
- Freud, Sigmund, *Pulsión y destinos de pulsión* (1915), Buenos, Amorrortu, 1976, tomo XIV.
- Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

- Gadamer, Hans-Georg, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Editions Du Seuil, 1966.
- Girri, Alberto, *Notas sobre la experiencia poética*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- Goethe, J. W., *Poesía y verdad*, México, Porrúa, 1983.
- Goethe, *Tratado de los colores*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- González Muela, Joaquín, *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires, Austral, 1944.
- Grupo M, *Réthorique générale*, Paris, Du Seuil, 1982.
- Guerrero, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, FCE, 1998.
- Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969.
- Guzmán, Jorge, "El concepto de letra en la Ciencia Nueva", prólogo a Vico, *Ciencia Nueva. De la sabiduría poética*, Santiago de Chile, 1978.
- Hacking, Ian, *La domesticación del azar*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Hamburguer Michael, *La verdad en la poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1980, 10a. ed.
- Hawking, Stephen, *Historia del tiempo*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1990.
- Hegel, Georg W.F., *Estética. La poesía*, Buenos Aires, Siglo XX, 1985.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958.
- Heinzelman, Kurt, *La economía de la imaginación*, Mexico, FCE, 1984.
- Honig, Edwin, *Dark Conceit. The making of allegory*, Hanover and London, University Press of New England, 1959.
- Howsbaum, Eric, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Ibañez, José Miguel, *La creación poética*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- Jakobsohn, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975. (Cambridge, 1974).

- Jameson, Fredric, *Imaginario y simbólico en Lacan*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- Jauß, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria- Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1977), Madrid, Taurus, 1987.
- Javier Arnaldo, ed., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Jitrik, Noé, *Historia de una mirada*, Buenos Aires, de la Flor, 1992
- Jitrik, Noé, *La memoria compartida*, Buenos Aires, CEDAL, 198
- Jitrik, Noé, *La selva luminosa*, Buenos Aires, OPFYL, 1994.
- Jitrik, Noé, *La vibración del presente*, México, FCE, 1987.
- Jitrik, Noé, *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- Kermode, Frank, *Forms of Attention*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.
- Kermode, Frank, *The sense of an ending*, Oxford University Press, 1966-67.
- Kovadloff, Santiago, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé, 1993.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Tel Quel, 1974.
- Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Du Seuil, 1977.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978. (Du Seuil, 1969).
- Kuhn, *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Lacan, Jacques, *La metáfora del sujeto*, Rosario, Homo Sapiens, 1978.
- Lacan, Jacques, *Seminario 20 Aún*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Lácan, Jacques, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- Lacoue-Labarthe, P.- Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1978.
- Langbaum, Robert, *The Poetry of Experience*, University of Chicago Press, 1985.
- Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.
- Laurent Jenny, "The strategy of form", en *French Literary Theory Today*, T. Todorov, ed., Londres, Cambridge U.P., 1982.

- Le Guen, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- Levertov, Denise, *El poeta en el mundo*, Caracas, Monte Avila, 1979.
- Lévi-Strauss, Claude, dir., *La identidad*, Barcelona, Petrel 1981.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Barcelona, Ariel 1994. (Plon, 1993)
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, Buenos Aires, Alianza, 1986.
- Levinas, Emmanuel, *El tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Libertella, Héctor, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Avila, 1977.
- Lorca, F. G., "La imagen poética en Góngora", en *O.C.*, Madrid, Aguilar, 1960.
- Lotman, Jury, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1980.
- Mallarmé, Stéphane, *Ouvres Completes*, Paris, La Pléiade, 1961.
- Mandelbrot y otros, *Sobre la imaginación científica*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Maritain, Jacques, *La poesía y el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- Meschonic, Henri, *Critique de la Théorie critique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1984.
- Michaux, Henri, *Las grandes pruebas del espíritu*, Barcelona, Tusquets, 1985.
- Milán, Eduardo, *Una cierta mirada*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica* (1988), Madrid, Cátedra, 1991.
- Mounin, Georges, *Poesía y sociedad*, Buenos Aires, Nova, 1964.
- Nasio, Juan David comp., *El silencio en psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1958.
- Ortega, Julio, *Relato de la utopía*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973.
- Ovidio Nasón, Publio, *Las metamorfosis*, México, Espasa Calpe, 1963.
- Paris, Jean, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1968.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

- Picon, Gaëtan, *El escritor y su sombra*, trad. de Edgar Bayley, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.
- Pound, Ezra, *The Art of Poetry*, publicado como primera parte de *Literary Essays of Ezra Pound*, editados por T.S. Eliot, New Directions New York, 1954.
- Prigogine, Ilya, *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.
- Rama, Angel, "Indagación de la ideología en la poesía" en Altamirano, Sarlo, *Literatura /Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fiar, 1984.
- Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, FIAR, 1989.
- Rella, Franco, *El silencio y las palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Reverdy, Pierre, *La función poética*, Buenos Aires, Altamar, 1957.
- Ribé, Enriqueta, *Les sens cachés du roman*, Montreal, Humanitas, 1990.
- Ricoeur, Paul, *De l'interprétation-Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Ricoeur, Paul, *Texto, testimonio y narración*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1986.
- Riffaterre, Michel, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Rivano, Juan, *Perspectivas sobre la metáfora*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1986.
- Rosa, Nicolás, *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Rosa, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991.
- Rosa, Nicolás, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, UNL, 1987.
- Sarduy, Severo, *Ensayos sobre el barroco*, México, FCE, 1980.
- Sartre, Jean Paul, *La imaginación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- Sartre, Jean Paul, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1964 (Gallimard, 1940).
- Scheler, Max, *El puesto del hombre en el cosmos*, Buenos Aires, Losada, 1938.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Serres, Michel, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1990.
- Starobinski, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

- Starobinski, Jean, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, México, Gedisa, 1990.
- Thenon, Jorge, *La imagen y el lenguaje*, Buenos Aires, La Pleyade, 1971.
- Thom, René, *Parábolas y catástrofes*, Barcelona, Tusquets, 1985.
- Tinianov, Jury, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- Todorov, Tvetzan, *Crítica de la Crítica*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Avila, 1981.
- Todorov, Tvetzan, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila, 1982.
- Trevi, Mario, *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Antropos, 1996.
- Valente, José Angel, *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- Valéry, Paul, *Introducción a la poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975.
- Varios autores, *El poeta y su trabajo*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Varios Autores, *Sobre la imaginación científica*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- Vattimo, Gianni, *Poesía y ontología*, Valencia, 1994.
- Vico, Giambattista, *Ciencia Nueva*, Buenos Aires, Aguilar, 1975.
- Vitier Cintio, *Poesía francesa: Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, México, Editora Nacional de Cuba, 1977.
- Vitier, Cintio, *Poética*, Madrid, Joaquín Giménez-Arnau Editor, 1973.
- VVAA, *Proceso al azar*, Barcelona, Tusquets, 1986.
- Weil, Simone, *Connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950.
- Weisbach, Werner, *El barroco arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948.
- Wheelwright, Philip, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1985.
- Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón- editor, 1978
- Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia, University Press, 1982.

Yeats, William Butler, *Selected criticism*, London, Macmillan, 1964.

Zambrano, María, *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

Zambrano, María, *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas