



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

POÉTICAS VISUALES EN *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

ARIADNA MOLINARI TATO

ASESORA:

DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA



SEPTIEMBRE, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Biblioteca Central

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres,
mi hermana
y Emiliano*

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi tutora, Dra. Luz Aurora Pimentel, por guiarme, por entrever en el caos de mis ideas iniciales el tema que derivó en esta tesis y por ser una gran inspiración.

A mis sinodales, Dra. Irene Artigas Albarelli, Dr. Iván González Cruz, Dra. Liliana Weinberg y Dr. Ricardo Chaves, por sus enseñanzas y sus valiosos comentarios. En especial agradezco al Dr. González el apoyo que me proporcionó durante mi estancia en España y la maravillosa bibliografía que compartió conmigo.

A la Dra. Nair Anaya, por todo el apoyo académico y emocional antes, durante y después de la maestría.

A mis maestras y amigas, Julia Constantino e Irene Artigas, porque gracias a ellas llegué a *Paradiso* y a las poéticas visuales.

A Argel y a Charlotte, por su amistad y su interés.

A Sabrina y a Pablo, por recibirme con tanto afecto en su hogar, por cuidarme y ayudarme durante mi estancia en España.

A mis amigos en general, los de la maestría y los de toda la vida.

A mi abuelita, por estar a mi lado en los momentos más difíciles.

Y a toda mi familia. Gracias por su amor y su apoyo incondicional.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Conceptos críticos del sistema poético del mundo de José Lezama Lima	15
Capítulo II: Acercamientos teóricos a las relaciones entre literatura y artes plásticas: el caso de la crítica de arte lezamiana	39
Capítulo III: Funciones de la ecfrasis en <i>Paradiso</i>	77
Conclusión	115
Apéndice	121
Bibliografía	155

Introducción

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

—José Lezama Lima, “Mitos y cansancio clásico”

Los críticos de la obra del poeta cubano José Lezama Lima parecen coincidir en que la frase inaugural de su famoso ensayo “Mitos y cansancio clásico” describe con exactitud la intencionalidad poética de toda la obra lezamiana. Es recurrente el uso de adjetivos como “hermético”, “oscuro” y “barroco” para describir su estilo, tanto en un buen sentido como de manera despectiva. Entre quienes lo estudian, hay quienes tratan de encontrar cierta claridad en sus escritos y desentrañar lo que el propio Lezama llamó su “sistema poético del mundo”. “[E]ntre ese virtuosismo hermético, de tenso y confitado neo-barroquismo —muy hispanoamericano—, el poeta proyecta señales, un camino (aun cuando perifrástico e insinuante), que nos lleva hacia su „sistema poético del mundo” (Hirshbein 38). Están también aquellos que consideran que cualquier intento por explicar la poética de Lezama resulta en una paráfrasis traicionera: “Querer traducir al lenguaje de la calle una concepción tan personal y visionaria de la creación poética es un imposible y un contrasentido, se traicionaría el espíritu que vive en su entraña” (Correa 15). Este tipo de postura crea un halo de misticismo alrededor de la obra del autor cubano, una peligrosa admiración que limita el acercamiento a la obra, que la hace parecer impenetrable. “La crítica literaria se ha empeñado en ubicar a Lezama en la estéril órbita de los tópicos. Parece que se le ha conocido cuando se le denomina hermético, críptico, oscuro, impenetrable o barroco. Una historia de grandes desaciertos se cierne sobre el empleo

unilateral de estas palabras (...). Porque no puede existir lo uno sin la otredad, que es exigencia de armonía y comprensión de la parte y el todo” (González Cruz xxv).

Por otro lado, hay una corriente de autores que estudian la obra de Lezama a partir de su relación personal con el poeta, que consideran que su vida y su obra son inseparables y que por lo tanto parten de la biografía y de la anécdota para estudiar textos tan complejos como *Muerte de Narciso* y *Paradiso*. Importantes autores y críticos como Julio Cortázar, Cintio Vitier, Julio Ortega, Armando Álvarez Bravo, José Prats Sariol, Fina García Marruz y Severo Sarduy, entre muchos otros, parten de su amistad y conocimiento íntimo de Lezama para tratar de explicar los elementos de su poética. Anécdotas, conversaciones y fragmentos de la historia personal de Lezama sirven para aclarar diversas cuestiones relativas a la cosmogonía lezamiana, aunque algunos de sus textos pueden ser tildados de subjetivos o impresionistas. Su cercanía con el poeta también les permitió tener un mayor acercamiento a sus ideas. Ello les ha atribuido el carácter de “iniciados”, de “autoridades en Lezama”, y por tanto sus textos acerca del poeta y su obra se han establecido en el pedestal de “crítica lezamiana canónica”. Ningún estudioso de la obra de Lezama Lima puede eludir esta corriente crítica; sin embargo, su fuerte peso puede generar en los autores herederos de esta corriente un sentimiento de inferioridad, de imposibilidad de hallar “la lectura total”; desean consolidarse entre los estudios canónicos, aunque temen no lograrlo. “[S]eñalemos que [el] acercamiento iniciático ha sido continuado por una de las vertientes de la crítica lezamiana. A ésta la constituyen textos como los de Eloísa Lezama Lima, (...) Margarita Junco Fazzolari (...) y Luis Fernández Sosa (...). Sin alcanzar la calidad

estética de la crítica origenista, estos textos aspiran a ingresar a sus autores en el círculo estrecho de los que llamaban a Lezama „maestro” (Cruz-Malavé 2-3).

Asimismo, el estudio del “sistema poético del mundo” de Lezama es una de las preocupaciones primordiales de la crítica, ya que éste parece ser la base para la comprensión de la totalidad de su obra. Estudios como los de Margarita Junco Fazzolari (1979), Carmen Ruiz Barrionuevo (1980), Lourdes Rensoli Laliga (1990), Enrique Márquez (1991), Pedro Correa Rodríguez (1994), Arnaldo Cruz-Malavé (1994) y Remedios Mataix (2000a) se han enfocado en este tema. Estos autores coinciden en que la poética lezamiana se fundamenta en la confrontación de opuestos y la paradoja que esto genera. Cruz-Malavé menciona “los dos impulsos contradictorios de los textos lezamianos —hacia la multiplicidad y hacia la totalización—” (Cruz-Malavé 30), mientras que Mataix describe la búsqueda de Lezama por “fundir en uno los dos modos de la poesía: el canto a lo interior y a lo exterior del hombre; la confluencia entre lo inmediato y lo trascendente” (Mataix 2000a: s.p.). Junco Fazzolari argumenta que el sistema creado por Lezama tiene fuertes bases filosóficas, pero con una importante variante: “Para Lezama, los sistemas filosóficos de interpretación del mundo han fracasado; intenta, pues, un sistema poético que logre lo que aquellos no pudieron: un reflejo del cosmos que, sin suprimir su enorme riqueza y su arrollador movimiento, llegue al absoluto, „unitivo y fijo como una estrella” (Junco Fazzolari 110). Por su parte, Ruiz Barrionuevo considera que “su *Sistema poético del mundo* (...) no es en absoluto una construcción racional. Al contrario, se concibe el mundo como totalidad abarcadora, tal y como lo comprende el hombre primitivo” (Ruiz Barrionuevo 48). Contrario a estas posturas, Cruz-Malavé y Mataix también coinciden en que el

sistema poético de Lezama no puede ser estudiado sólo desde una perspectiva unificadora: “La reducción de los textos de Lezama a un sistema total no constituiría, pues, un error que podría ser eliminado recurriendo a un acercamiento objetivo o distanciado. No es producto de una lectura aberrante, subjetiva, excéntrica, sino de un error predecible, mensurable, „sistemático’ que la obra de Lezama ha sido la primera en promover” (Cruz-Malavé 5); “(...) [la de Lezama es una] *poiesis* que se resiste a ser estudiada de manera excluyente desde una u otra de sus múltiples facetas” (Mataix 2000a: s.p.).

Así, nos hallamos con estudios que abordan la obra lezamiana, y en particular *Paradiso*, desde muy diversas perspectivas que convergen unas con otras. Nos encontramos estudios “subjetivos” de *Paradiso*, como los llamaría Cruz-Malavé, que abordan la novela desde una perspectiva biográfica, que considera que la vida de José Cemí, personaje principal de la novela, está basada en la vida del autor. Esta relación entre los eventos de la novela y la vida personal y familiar de Lezama ha sido estudiada por Eloísa Lezama Lima, su hermana. Su aportación es muy valiosa a nivel anecdótico, aunque resulta insuficiente para abordar otros aspectos de la novela. También hay autores que a partir de esa misma estructura biográfica estudian la novela como *Bildungsroman*, como hacen Rita Virginia Molinero y Carmen Ruiz Barrionuevo, cuyas lecturas también se fundamentan en el carácter simbólico y alegórico de los personajes de *Paradiso* (como la tríada Cemí-Fronesis-Foción). También se ha estudiado el barroco en *Paradiso*, como en “Al borde de la cazuela barroca”, en que Roberto Pérez León analiza las alusiones culinarias como elementos barrocos. Pérez León también hace un estudio en el que coloca a la ciudad de La Habana en el centro de su reflexión crítica en el

ensayo “La Habana en el centro de la imagen”: “La novela reactualiza todo el ritual de la arquitectura capitalina. (...) Entonces sucede que La Habana además de ser el espacio del tramado novelístico, se incorpora a la psicología de los personajes, a la esencia y a la intención de la obra” (Pérez León 44-45).

Hay también estudios que se enfocan en la búsqueda de influencias y de una tradición, como el de Roberto Pérez León, “Al encuentro de las influencias”, o la interesante búsqueda de William Rowlandson por describir al lector ideal de *Paradiso* en su estudio *Reading Lezama's Paradiso*. Otros autores estudian esta novela bajo la luz de la teoría de lo carnavalesco y lo dialogístico de Bakhtin, como Jean Franco, quien también analiza la combinación del *mock heroic* característico de la tradición literaria inglesa con la figura cubana del “negro catedrático”:

Además de lo grotesco y de lo irónico, hay otro estilo que predomina en el libro. Me refiero a lo que en inglés se llama *mock heroic* o sea la imitación burlesca de lo heroico. (...) En realidad, el tono de *Paradiso* está arraigado no sólo en lo carnavalesco sino en una figura tradicional cubana, el „negro catedrático’, o sea el negro que emplea constantemente palabras cultas o eruditas, cuando una palabra cotidiana sería más apropiada. Es un equivalente lingüístico del rito carnavalesco según el cual el esclavo se viste de amo para burlarse de él (Franco 105).

El barroquismo y la grandilocuencia en el uso del lenguaje son comunes a la gran mayoría de los personajes, ya que, como hacen notar varios autores, los personajes lezamianos no pretenden ser representaciones realistas, sino más bien simbólicas. Su uso del lenguaje no cumple una función mimética, sino una función irónica en diversas partes de la novela, como se puede apreciar en el tercer capítulo de la presente tesis.

Vale la pena destacar también una serie de estudios interdisciplinarios que relacionan la obra de Lezama Lima con la filosofía, la teología y el tarot, y que

abren camino a estudios como el de esta tesis. Ya en “La cantidad hechizada” Lezama afirmaba que: “[e]l estudio de la literatura debe rebasar las fuentes de información estrictamente literarias” (*Apud.* Rensoli 7). Entre estos estudios hallamos el de Ivette Fuentes de la Paz, que establece analogías con la filosofía, la estética, la geometría, la plástica y la danza, y que describe la poética de Lezama como un ascenso en espiral espaciotemporal: “La expresión artística en Lezama como escritura figuracional proyectada en la espiral, a través del análisis de lo estético plástico y lo estético danzario, (...) cubren, cada uno de ellos, los vectores espacial y temporal del cronotopo poético” (Fuentes de la Paz 2). Margarita Junco Fazzolari, por su parte, relaciona la estructura interna de *Paradiso* con los arcanos del Tarot. Luis F. Fernández Sosa estudia el carácter anagógico del concepto de imagen en *Lezama Lima y la crítica anagógica*, enfocándose en “la fusión de los símbolos poéticos con los símbolos espirituales (...) observable en la obra de Lezama. (...) [S]e puede observar la misma fusión en los campos contiguos, sean la historia, la filosofía, la teología, como asimismo respecto a las artes, sobre todo la pintura” (Fernández Sosa 7). Diversos autores comparan aspectos de la obra de Lezama con cuestiones pictóricas; Severo Sarduy compara los banquetes lezamescos de *Paradiso* con los „retratos’ de Archimboldo, y Lillian D. Bertot habla del claroscuro como una característica presente en sus poemas.

En esta tónica de estudios realizados desde distintas perspectivas, nos hallamos frente a un fenómeno muy recurrente en el estudio de la obra de Lezama. Hay un amplísimo número de antologías que seleccionan de entre su obra poética y/o prosística textos con un mismo tema, del mismo género, textos inéditos, etc. La creación de antologías sirve para poner énfasis en un aspecto de

la obra de un autor, permitiendo que sea éste quien “hable por sí mismo”, de modo que el lector tiene acceso a las propias palabras del autor, con una menor mediación que la que tienen los estudios críticos. La mediación está dada, por lo regular, a través de un prólogo del editor que no sólo justifica la selección de los textos, sino que también sirve como una útil referencia crítica. Estos ensayos introductorios se hayan en el punto medio entre los ensayos literarios y los trabajos académicos.

La cuestión de la imagen, una de las principales preocupaciones de Lezama, es uno de los temas alrededor del cual se han hecho gran número de antologías; por mencionar algunas, *Posible imagen de José Lezama Lima* (1972) editada por José Agustín Goytisolo, *El reino de la imagen* (1981) editada por Julio Ortega, *Imagen y posibilidad* (1981) editada por Ciro Bianchi Ross e *Imago: archivo de José Lezama Lima* (2005) editada por Iván González Cruz. En su mayoría recogen los poemas en los que se hace presente su compleja concepción de la imagen, aunque también recogen los ensayos en los que Lezama aborda este problema. Sin embargo, es un tema que Lezama problematiza en tantos textos que resulta casi imposible reunirlos todos. Hay otras antologías que giran en torno a las influencias de Lezama, como *Martí en Lezama*, editada por Cintio Vitier. Iván González Cruz ha realizado también varias antologías de obra inédita de Lezama, las cuales contienen textos de gran relevancia para complementar, principalmente, la obra ensayística de Lezama, entre las que figuran *El espacio gnóstico americano: archivo de José Lezama Lima* (2001) y *Fascinación de la memoria: textos inéditos de José Lezama Lima* (1994). De estas antologías es importante destacar la importancia que se da al trabajo directo con los manuscritos

originales. Finalmente, dos trabajos antológicos que deseo destacar en esta sección porque resultaron de gran utilidad para realizar una lectura de las poéticas visuales en la obra lezamiana son *La visualidad infinita*, editada por Leonel Capote y *La materia artizada (críticas de arte)* realizada por José Prats Sariol. Ambas antologías recogen principalmente ensayos o fragmentos ensayísticos en los que Lezama escribe sobre las artes plásticas, el proceso artístico y lo visible e invisible en el arte.

Hasta aquí un breve recuento de las principales aproximaciones a la obra lezamiana. El objetivo de este proyecto de investigación en particular es estudiar las distintas formas en que las artes visuales y la literatura se relacionan en la obra del escritor cubano José Lezama Lima, en particular en sus ensayos y en su novela *Paradiso*. Como ya hemos visto, su obra ha sido estudiada desde múltiples ángulos: se ha estudiado su labor como poeta, como ensayista, como novelista, como crítico de arte y editor de varias revistas. Por otro lado, se ha destacado el interés de Lezama por escribir no sólo sobre poesía, sino también sobre otras artes, principalmente música y pintura; él mismo llegó a incursionar en la plástica realizando algunos dibujos. Sus críticos más especializados le llaman “el poeta de la imagen”, procurando transmitir en ese título la complejidad de su obra y la dificultad que representa estudiar su teoría de la imagen. Sin embargo, estos estudios no han guiado a los críticos hasta ahora a realizar un estudio formal que relacione su teoría de la imagen con esa otra parte de su obra literaria desde una aproximación interartística.

Debido al ya tan mencionado hermetismo de la obra de Lezama Lima, resulta necesario abordar al inicio de la investigación los conceptos y las teorías

fundamentales que el autor cubano expone en sus ensayos. En el primer capítulo se estudiarán conceptos fundamentales para su sistema poético del mundo. Entre estas ideas nos hallamos con su compleja y casi inaprensible teoría de la imagen, en la cual problematiza los conceptos de imagen, semejanza y metáfora, y explora tanto las dimensiones más abstractas y místicas de estos conceptos, como aquellas en que se corporeizan y enfatizan su carácter espacial. Se tomará en cuenta aquello que expone en su “Introducción a un sistema poético”, en el que expresa las funciones de la poesía y de la imagen en la estructuración del mundo. Asimismo, es necesario considerar otros conceptos imprescindibles en su discusión sobre las artes como son “eras imaginarias”, que comprende tanto la imagen como la imaginación, “imago”, que es la imagen que participa de la historia, “sobrenaturaleza”, término que deriva de sus disertaciones sobre la obra de Pascal, y “posibilidad infinita”, entre otras. Después se extraerán sus ideas sobre las artes visuales, la literatura, y la relación entre ambas. Es necesario tener presente que la aproximación de Lezama a todos estos conceptos no es la de un teórico, sino la de un literato, de ahí que no sean estables e inamovibles; por el contrario, son conceptos difíciles de comprender en su totalidad ya que adquieren diferentes matices en cada texto en que aparecen.

Posteriormente, en el segundo capítulo, es necesario introducir estas ideas en la discusión académica de las teorías de la imagen y de la ecfrasis, dando inicio un diálogo entre Lezama y teóricos como W.J.T. Mitchell, Mieke Bal, James Heffernan, Tamar Yacobi, Murray Krieger, entre otros. Así, por ejemplo, se evidencia que, a pesar de que Lezama niega la posibilidad de la ecfrasis cuando argumenta que “el hecho de que Baudelaire se acercase a la obra de Ingres o de

Delacroix nos llevaría a rastrear y a negar la presencia de estos pintores en Las flores del mal”, en sus críticas de arte hallamos textos que son indudablemente ecfrásticos (algunos de los cuales se analizarán en este capítulo). Lezama aboga por que las imágenes no recurran a su posible referente y propone que no se debe buscar la presencia de la obra de un autor en la de otro, ya que, como a él mismo le ocurre en sus críticas de arte, la obra plástica a la que hace referencia en el texto literario ya no es la obra misma, sino que se transforma en un otro que es propiedad y creación del escritor, y que puede leerse y estudiarse sin necesariamente recurrir al referente. Sin embargo, la ecfrasis es un instrumento que en muchos casos invita al lector a identificar y consultar la obra plástica a la que se hace referencia (excepto en el caso de la ecfrasis nocional o incluso de los modelos pictóricos) para complementar y ampliar su lectura, por lo que este acercamiento teórico pretende revelar contradicciones y paradojas dentro de la obra ensayística de Lezama que, a su vez, puedan dar una nueva perspectiva para enriquecer el estudio de su novela *Paradiso*.

En tercer término, se procederá al estudio de *Paradiso* desde una aproximación interartística y tomando en cuenta las bases teóricas que se han establecido previamente. Uno de los argumentos principales en esta sección es que, ya que la narrativa de Lezama es predominantemente metafórica y simbólica, la rebuscada representación verbal de obras plásticas no busca formar en la mente del lector una reproducción visual mimética, sino que más bien pretende poner en evidencia a través del lenguaje verbal aquello en las obras plásticas que no es perceptible a la vista. Las imágenes que crea en su novela pueden ser de diversos tipos, yendo de la descripción detallada a la profunda abstracción. En la

novela pone en práctica todas aquellas ideas que expuso en su poética, por lo que en esta sección se procederá a estudiar cómo las pone en práctica para crear fragmentos ecfrásticos, principalmente a través de metáforas narrativas.

Los ensayos de Lezama serán citados de dos fuentes principales: del tomo II de las *Obras completas* y de la antología *La materia artizada (Críticas de arte)*, editada por José Prats Sariol. La edición de *Paradiso* de la que se extraerán las citas es la edición crítica coordinada por Cintio Vitier y publicada por la *Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX Siècle de la Université de Paris X*. Además de ser una edición en la que colaboran una serie de destacados lezamistas, sus principales editores han establecido un texto definitivo a partir de los manuscritos originales, los capítulos publicados en *Orígenes*, la 1ª edición, y la edición mexicana a cargo de Julio Cortázar y Carlos Monsiváis.

Es importante no pasar por alto la fuerte crítica que de esta edición ha hecho Brett Levinson. Él considera que los errores presentes en las versiones de *Paradiso* de la primera edición y de la edición mexicana revisada por Cortázar y Monsiváis eran en cierto modo intencionales. Ambas ediciones fueron autorizadas por el propio Lezama, y Levinson considera que la presencia de erratas es parte del estilo lezamiano, sobre todo en lo que se refiere a la “mala citación”. Justifica su argumento en las ideas que Lezama adopta de Platón sobre las “copias imperfectas”. Desacredita la edición de Cintio Vitier por considerarla parte de un proyecto teológico del editor que va en contra de la intencionalidad original del autor (Levinson 197-199).

Vitier's denial of an „original impure state' (...) leads him into a web that is truly Lezamian: as editor, he finds himself attempting to determine which „irregularities' are properly Lezama's and which are inauthentic. The result is an edition in which *Paradiso* proper is inundated by notes, critical articles, correspondences concerning the history of the errors, a fragmented sketch that Lezama had drawn up for the novel (...). The edition even comes with a pullout (...) glossary of miscues in which Vitier, in the name of fidelity to the original, apologizes for and corrects his *own* errors „in a final quest for precision'. (...) While Vitier's goal is to get the text right, his edition ends up both affirming the importance of errors in Lezama's text and participating in that errant proliferation (Levinson 199).

Considera también que se ha evitado el estudio del humor generado a partir de la errata y la mala citación en la obra de Lezama para evitar que se produzcan lecturas como la de Horst Rogmann, el cual atribuye los errores de los textos lezamianos a que Lezama recibió una educación deficiente y a que carecía de acceso a las fuentes originales. El fenómeno de la errata y la mala citación lezamiana son importantes para los propósitos de esta tesis, ya que la ecfrasis ha sido considerada por algunos autores como un fenómeno de citación o como una forma de intertextualidad. La mala citación lezamiana, en el caso de la ecfrasis en particular, deviene en una gran dificultad para identificar el referente, e incluso en la creación de ecfrasis nocionales y de modelos pictóricos imaginarios, como se verá más adelante.

En mi opinión, la edición de Vitier es de gran utilidad, ya que las múltiples notas sobre las diferencias entre ediciones y manuscritos evidencian que *Paradiso* no es un texto fijo e inamovible. No podemos saber a ciencia cierta cuáles eran las intenciones de Lezama en lo que a las erratas se refiere. Sin embargo, gracias a esta edición tenemos acceso a las principales versiones de la novela. Asimismo, el propósito de este trabajo no es sólo identificar los referentes pictóricos a los que

se alude en *Paradiso*, sino también estudiar las distintas formas en que a ellas se hace referencia, ya que, como bien apunta Vitier en la “Nota filológica preliminar” a la edición mencionada: “Casi nunca es posible encontrar exactamente lo que Lezama dice, fuera de su propio texto, como una información, una cita o un dato previos, no porque no existan (aunque a veces no existen), sino porque él siempre los transforma vertiginosamente (incluso hasta decir lo contrario). Leer a Lezama es, en gran medida, leer *sus* lecturas, las cuales constituyen una fabulosa biblioteca que él se llevó consigo” (Vitier XL). Se proporciona, a modo de anexo, una “galería de imágenes” de las principales obras pictóricas a las que Lezama alude en los fragmentos citados en los siguientes capítulos.

Capítulo I

Conceptos críticos del sistema poético del mundo de José Lezama Lima

La poesía es una relación o enlace que sorprendemos dentro de
un círculo para los ojos, que cabe justamente dentro de una
sucesiva cantidad de vibraciones para el oído.
—José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”

Los estudiosos, tan abrumados por mi obra, tienen suerte de
que abordo el ensayo; allí busco clarificar mi concepción
poética.
—José Lezama Lima

La producción poética y novelística de José Lezama Lima es, sin duda, la parte de su obra más difundida y mejor estudiada. Sin embargo, existe también una amplia gama de textos ensayísticos y de crítica de arte que vale la pena rescatar en el ámbito académico por el valor literario que tienen en sí mismos. Estos ensayos han permitido a los especialistas en la obra lezamiana tener un mejor entendimiento de su poética, como lo confiesa el propio Lezama, ya que el estilo barroco y hermético de sus textos poéticos y narrativos hace muy difícil su estudio de manera aislada e independiente. La compleja cosmovisión lezamiana requiere, pues, que su obra sea estudiada en conjunto, sin importar desde qué perspectiva se le aborde. Como dice Remedios Mataix, “su Sistema Poético es exactamente toda su obra” (2000a: s.p.). Existen ya diversos estudios que extraen de su prosa ensayística una serie de términos que permiten explicar su “sistema poético del mundo”, y que iluminan los estudios sobre su poesía y su novelística. En la última década, por ejemplo, se ha procurado revalorar las teorías artísticas que expone en sus ensayos y la interdisciplinariedad de su obra literaria, tomando en cuenta la importancia que en su obra se da a la exploración de las relaciones interartísticas (Prats 18). El objeto de este capítulo es, por un lado, enfocarse en aquellos

conceptos que Lezama desarrolla en algunos de sus ensayos, como son “imagen”, “semejanza”, “metáfora”, “sujeto metafórico”, “*imago*” y “eras imaginarias”, algunos de los cuales, como se verá en el siguiente capítulo, son de gran importancia dentro de la discusión sobre la ecfrasis. Asimismo, se tomarán en cuenta las reflexiones que hace Lezama Lima sobre la relación entre la pintura y la literatura.

Imagen, semejanza y metáfora

El ya mencionado “Sistema poético del mundo” de Lezama está conformado por una serie de categorías de gran complejidad, como son imagen, semejanza, metáfora, eras imaginarias, sobrenaturaleza y mito, las cuales no son sólo conceptos aplicables a la literatura, sino también a la metafísica y a la plástica. En el siguiente capítulo se tratará la problemática de la definición del término imagen tanto para la plástica como para la literatura, y lo que ello implica para la ecfrasis. Por ahora es necesario estudiar el problema de la imagen y la semejanza en la cosmovisión lezamiana. Imagen, semejanza y metáfora son conceptos inseparables en la concepción lezamiana; cada uno sirve para describir parcialmente al otro, pero también sirven para confirmar mutuamente su existencia. También son conceptos que eluden una significación relativamente estable. Arnaldo Cruz-Malavé hace una breve síntesis de los lugares que ocupan estas categorías en el sistema poético de Lezama:

Lezama ha afirmado que ‘la imagen es la realidad del mundo invisible’ (Simón 57). Y la ‘imagen’ es para él, el punto hacia el cual se dirigen las metáforas del poema y el umbral o punto limítrofe de la realidad y la irrealidad, lo natural y lo sobrenatural, lo visible y lo invisible. Es el centro, origen o hipóstasis en que se totalizan y se justifican el poema y la historia, el mundo y el texto. Por ello, como veremos después, tanto el sistema poético lezamiano como su teoría de la historia, que la divide en (...) “eras

imaginarias”, se fundamentan en el concepto de la „imagen’. Su polo opuesto es la „metáfora’ o el impulso metonímico propiamente dicho: el desplazamiento, la fragmentación, la sustitución; impulso que va indefectiblemente hacia la „imagen’ en que se resuelve y se justifica. El sistema poético de Lezama oscila entre estos dos polos de la „metáfora’ y la „imagen’; pretende convertir el uno en el otro, transformar el desplazamiento metafórico en la totalización de la „imagen’. (Cruz-Malavé 6)

En este capítulo se profundizará en cada uno de estos conceptos, poniendo especial atención en las oposiciones que menciona Cruz-Malavé (realidad-irrealidad, natural-sobrenatural, visible-invisible) y en algunas otras, ya que consideramos que Lezama ubica la inaprensible definición de “imagen”, “ semejanza”, “metáfora”, etc., en la confluencia de estas oposiciones.

Lezama aborda la problemática de la imagen en su ensayo “Las imágenes posibles” de modo tangencial, perifrástico, aproximándose constantemente a dar una definición de imagen y de semejanza sin llegar a ella:

Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles. El hecho mismo de *su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza marca su poder díscolo* y cómo quedará siempre como la pregunta del inicio y de la despedida (...). La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores. (...) *Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no redirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente.* (...)

Y la imagen, al verse y reconstruirse como imagen, *crea una sustancia poética*, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo. (...) *Y como la semejanza a una forma esencial es infinita*, paradójicamente, *es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma*, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija. (Lezama 1996:23-24) (Las cursivas son mías)

Resulta interesante destacar la concepción de imagen como “un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”.

Para Lezama la imagen es metaimagen, posee una conciencia de sí misma, un

poder elusivo, “díscolo”; el hecho de que “la semejanza a una forma esencial es infinita”, afirmación de evidente filiación platónica, parece ser la base de la existencia de la imagen. Imagen y semejanza son inseparables, son los dos lados de una misma moneda; su presencia se puede percibir, pero no aprehender. En un argumento con una evidente carga religiosa alusiva a la creación del hombre, Lezama posiciona a la imagen en el centro de la creación artística. Así como Dios creó al ser humano del barro a su imagen y semejanza, así la imagen debe reconstruir un ente o un cuerpo a partir de la sustancia poética (¿a su imagen y semejanza?).

En un punto de su obra, Lezama describe la imagen a través de la dualidad: objeto y esencia, cuerpo y ser, materialidad e inmaterialidad. La imagen en Lezama, en tanto que debe reconstruir un cuerpo tiene un carácter un tanto concreto, aunque es, principalmente, un concepto abstracto con una fuerte connotación mística. Pareciera, en otro momento, que la imagen está situada en los espacios vacíos que hay entre los pares, o que la imagen es ese vacío. Así lo afirma Lezama: “Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie del ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones” (Lezama 1996:43). En su “Introducción a un sistema poético”, Lezama también describe la imagen como ausencia: “[L]a cultura griega pareció señalar el fiel del ascendimiento de la forma al uno primordial y el descendimiento de la forma a la ausencia, a la imagen, así como del *descendit at imaginen* partirá el concepto de los primeros siglos del cristianismo del *descendit at infero*” (Lezama 1977:400-401). De acuerdo con lo anterior, podríamos concluir que la imagen se

encuentra entre la corporeidad del objeto y su esencia, entre el objeto en el mundo y el objeto ideal, y las únicas pruebas de su existencia están dadas por la semejanza y por la metáfora: “A la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la *metáfora*. (...)” (Lezama 1996:24).

La semejanza, por su parte, se encuentra más bien del lado de la corporeidad del objeto, y Lezama la equipara a la mimesis: “[S]iempre en la *imitación o semejanza* habrá la raíz de una progresión imposible, pues en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados. Y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir el objeto, marcha sólo acompañada de la horrible vanidad de reproducir” (Lezama 1996:26). Este aparente rechazo que muestra hacia la “reproducción” o “imitación” está vinculado a la idea de la caída del hombre y la pérdida del paraíso; a partir de este hecho, la imitación sólo ha puesto en evidencia la carencia de perfección y de pureza de los objetos en el mundo frente a sus pares esenciales. La inevitable imitación siempre será parcial; la reproducción absoluta es, por lo tanto, imposible. En el libro X de *La república* de Platón encontramos la raíz de estas ideas en la discusión sobre lo que es la imitación y la diferencia entre la cama, el obrero que hace la cama y el pintor que pinta una cama: “¿Llamas, por tanto, imitador al autor de una obra que se aleja de la naturaleza tres grados?” (1089) El problema de la ecfrasis tiene base en esta misma discusión, ya que al considerársele la representación verbal de una representación plástica, la ecfrasis está alejada de la naturaleza un grado más que la representación pictórica; la ecfrasis es una mimesis de segundo grado.

José Prats observa que: “[a]l jerarquizarse la imagen sobre la mimesis (...) hay un tributo, una filiación manierista que parte tanto de Platón como de San Agustín, y más cercanamente del simbolismo” (Prats 11). Lezama también recurre a Descartes y a Pascal para enriquecer su conceptualización de la imagen. En “Introducción a un sistema poético”, Lezama escribe:

En esa conciencia de ser imagen, habitada de una esencia una y universal, surge el ser. El mismo pico de la tiza traza sobre el encerado otro de sus vuelos: „soy, luego existo’. Esa conciencia de la imagen existe, ese ser tiene un existir derivado, luego existe como ser y como cuerpo (...). Abandonado a la conciencia de su orgullo sabe que ese ser tiene que existir, pero sin abandonar su inicial de que ese existir tiene que ser una imagen. (...) Ese ser concebido en imagen, y la imagen como el fragmento que corresponde al hombre y donde hay que situar la esencia de su existir. (Lezama 1977:394)

La famosa frase de Descartes, reelaborada aquí por Lezama, surge de su desconfianza a los sentidos y de su certeza de que la única prueba de la existencia es la capacidad de pensamiento. Lezama la cambia por “el ser” ya que, en su cosmovisión, la imagen es la base de la existencia humana; de acuerdo con Lezama, se vive en imagen. La metaimagen sería ese vínculo entre el ser esencial y la corporeidad del hombre, la conciencia humana de haber sido creados “a imagen y semejanza” de Dios.

A la creación humana sigue la pérdida del paraíso y del lenguaje natural. Cesia Ziona Hirshbein atribuye a esta nostalgia del paraíso perdido la constante búsqueda de Lezama de las imágenes primigenias, míticas: “A partir de lo que Lezama Lima denomina „eras históricas’ (la historia y el mito) fabrica unas eras imaginarias para la creación de su mundo poético. De este modo, estas eras imaginarias (...) reproducen poéticamente las imágenes que se habían perdido en la memoria de los tiempos, resurrección poética de los tiempos pasados,

imágenes inspiradas en la historia y el mito, que hubieran sucumbido al más fatal de los olvidos si el poeta no las hubiera trastocado en poesía” (Hirshbein 10). Cabe destacar que para Lezama la historicidad se explica a través de la cronología, sino por las eras imaginarias, que son momentos en que la imagen es fundamental para la historia y comprensión de una cultura:

Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etcétera, donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria, cobró su realidad y su gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable. (...) Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia. Cuando en *La Chanson de Roland*, se consigna con gran precisión que en la conquista de Zaragoza, Carlomagno tenía doscientos veinte años; (...) cuando al vencer Roldán a un árabe se afirma que „le sacó el alma con la punta de la lanza’, son todos hechos gravitados por la era carolingia, por un tipo de imaginación hipostasiada. (Lezama 1977:286-287)

La aplicación de las eras imaginarias es una forma de historiografía cultural basada en esta “imaginación hipostasiada”, con la carga epistemológica que este término trae consigo. Pero también “[e]s concebir la historia como participación de metáforas, como una sincronía de imágenes” que no sugieren continuidad, sino “el azar concurrente, el nexo incondicionado, y no [generan] sentido en la historia” (Rojas s.p.). Hirshbein explica la función de las „eras imaginarias’ de la siguiente manera: “El poeta cubano había encontrado en la historia y los mitos una veta dinámica para la estructuración de nuevas metáforas (...). Son imágenes y metáforas que el poeta llama „vivientes’, tomadas del pasado histórico y perpetuadas por la mano creadora” (Hirshbein 11). Enrique Márquez rastrea las fuentes de las eras imaginarias hasta el Cardenal de Cusa y Giambattista Vico: “(...) cuyos motivos favoritos en los siglos XV y XVIII respectivamente fueron la

reinterpretación histórica de eras consideradas como incomprensibles o irre recuperables” (Márquez 13). Se observa en los argumentos de estos autores que encuentran en las eras imaginarias la añoranza de una aproximación diferente al pasado.

Siguiendo el ejemplo de estos autores, ante la pérdida de la historia y del lenguaje natural, Lezama considera la necesidad de una “sobrenaturaleza” en la que confluyan impulsos contrarios como la naturaleza y el artificio, la fluidez y la fijeza: “Y en esta perspectiva, aparte del posible importe religioso que naturalmente tiene el término, ‘sobrenaturaleza’ o ‘segundo nacimiento’ resuenan como el anuncio de una regeneración histórica tras o en un estado de tensión dinámica en el cual la historia cultural consiste de cuerpos múltiples, fluidos y dinámicos que se encabalgan para constituir el cuerpo vivo de una tradición cultural” (Márquez 13). Tanto Hirshbein como Márquez destacan el carácter vivo y dinámico de esta creación lezamiana, en cuyo núcleo se encuentra la imagen que es la que genera estos impulsos. En su ensayo “Confluencias”, Lezama escribe:

La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza’; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con *el total arbitrio de la imagen*.¹ Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida. (Lezama 1977:1213)

En cuanto a la relación entre naturaleza y sobrenaturaleza, Lezama parece estar en sintonía con las ideas expuestas por Northrop Frye, tomadas de Sir Phillip

¹ En adelante, el énfasis puesto en las citas es mío, a menos que se indique lo contrario.

Sidney: "The poem is not natural in form, but it relates itself naturally to nature, and so, to quote Sidney again, „doth grow in effect a second nature”" (Frye 82). Las conclusiones a las que Frye llega con respecto a la poesía simbolista pueden bien aplicarse a los conceptos lezamianos, ya que Lezama estuvo muy influido por el simbolismo francés:

When the formal critic comes to deal with symbols, therefore, the units he isolates are those which show an analogy of proportion between the poem and the nature which it imitates. The symbol in this aspect may best be called the image. We are accustomed to associate the term „nature’ primarily with the external physical world, and hence we tend to think of an image as primarily a replica of a natural object. But of course both words are far more inclusive: nature takes in the conceptual or intelligible order as well as the spatial one, and what is usually called an „idea’ may be a poetic image also (Frye 84).

El concepto de Frye sobre la imagen es bastante cercano al de Lezama. La sobrenaturaleza sirve como apoyo de la imagen poética, o de símbolo en su cualidad metafórica. Lezama, consciente de la arbitrariedad del lenguaje y de la imagen poética, y de la pérdida de la naturaleza, sustituye esta última por la sobrenaturaleza, la cual paradójicamente posee un carácter al mismo tiempo natural y arbitrario. En palabras de Lezama: "Con el paso de los años, he preferido llamar *sobrenaturaleza* a eso que los griegos llaman *terateía*, que es la expresión de la naturaleza, pues en los griegos era algo artificial, otra manifestación del protón seudos, de la mentira primera, de lo que para ellos era arte" (Hirshbein 45). Aquí también se hace evidente la influencia del pensamiento platónico.

Hasta aquí las principales características que Lezama atribuye a los componentes del "reino de la imagen". Por otra parte, la metáfora, concepto inseparable del de imagen y en cierto sentido en conflicto constante con éste, resulta de gran relevancia ya que en la cosmogonía lezamiana cumple funciones

similares a las que algunos autores atribuyen a la ecfrasis. Luz Aurora Pimentel escribe sobre la importancia de la metáfora para Lezama: “[F]or Lezama Lima, metaphor is such a vital concern that he claims it is akin to breathing, that it is at the source of human identity and creativity. Only the poet, he says, is capable of encompassing the totality through metaphor” (Pimentel 1990:vii). Si la semejanza se encuentra en el mundo de los objetos, la metáfora está en el siguiente nivel, en el nivel poético:

Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, *el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en un cuerpo...* Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el ritmo —y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis—, nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee *para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte*. Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí las metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el *splendor formae* (Lezama 1996:43)

A través de la metáfora se combate al “enemigo que nos obliga a seguir su ademán desenvuelto en el tiempo o su gesto fijo en el espacio. *Una fijeza y una desenvoltura...*” (Lezama 1996:34). Lezama insiste en que la sustancia poética se sabe temporal, pero al mismo tiempo es capaz de concretarse en una Forma, en un cuerpo, que por definición ocupa un espacio: “Y nos damos cuenta que (...) dentro del poema subsiste la sustancia poética, donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración, y un espacio coincidente de un medio universal e indiferente y un espacio comparativo ocupado por objetos” (Lezama 1996:43). Lezama argumenta que la metáfora resuelve, o por lo menos

atenúa, la tensión generada en el choque entre fijeza y fluencia (o desenvoltura) que se genera en el encuentro entre espacio y tiempo. Esta es la misma función que Murray Krieger atribuye a la ecfrasis, de fusión entre ambos impulsos (fixity and flow), aunque reconoce que ésta no es más que una ilusión mimética que niega la posibilidad de relacionar las artes plásticas con la literatura. El problema de la “ilusión” no es tan discutido en el caso de la metáfora, porque ésta ya implica la ilusión, y esta ilusión metafórica no niega la existencia de la metáfora.

Márquez y Raymond Souza coinciden en que la metáfora lezamiana, en tanto que figura retórica, está más cerca de la metonimia: “Metaphor in *Paradiso* often rests on a metonymic chain, as Lezama Lima combines metaphoric and metonymic processes in his creation of poetic figures. (...) Lezama Lima uses metaphor in his works to establish correspondences between individual objects, and metonymy reveals relations based on contiguity” (Souza 36). Si bien es cierto, muchas de las metáforas que encontramos en *Paradiso* pueden catalogarse bajo el título de “símil” o de “metonimia”; sin embargo, muchos autores consideran que las distinciones entre estas figuras y la metáfora son tan sutiles que se les puede considerar “tipos de metáfora”. En cierto sentido, la metáfora lezamiana engloba estas posibilidades y muchas otras; más adelante ahondaremos en la cercanía de la metáfora lezamiana con la ecfrasis.

Hay otra función que se ha atribuido a la metáfora lezamiana. Carmen Ruiz Barrionuevo la menciona cuando enfatiza “la capacidad de anagnórisis o reconocimiento del hombre” de la metáfora lezamiana, “que provoca ese enlace con el mundo misterioso de la imagen” (*Apud.* Cacheira 42). En un argumento de corte metafísico, Cintio Vitier explica que: “[e]sa capacidad [de anagnórisis] se

funda en la intuición del misterio de las analogías (...). Pero el reino de la analogía es el umbral de la *imagen y semejanza*, origen sagrado de todo lo que es. (...) Lo que se reconoce se torna imagen. Lo que hace posible ese reconocimiento es la metáfora. Pero ya no estamos hablando sólo de la metáfora verbal, sino también de la histórica” (Vitier 1995:86-87). Ya habíamos visto que en “Las imágenes posibles” Lezama expresa que la metáfora hace evidente la presencia de la imagen; a esto añade: “[L]a red de imágenes forma la imagen (...). De cada metamorfosis, de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece, y las palabras que vamos saltando, despreciando su primera imantación asociativa” (Lezama 1996:24). Esta cualidad de la metáfora —y de la imagen— la emparenta con la epifanía joyceana o con el *inscape* de Gerald Manley Hopkins. Con respecto al simbolismo, Frye describe algo muy similar a lo que Lezama expresa sobre la imagen y la metáfora: “Anagogically, (...) the symbol is a monad, *all symbols being united in a single infinite and eternal verbal symbol which is, as dianoia, the Logos, and, as mythos, total creative act*. It is this conception which Joyce expresses, in terms of subject-matter, as ‘epiphany,’ and Hopkins, in terms of form, as ‘inscape’” (Frye 121). Lo que Frye apunta sobre el símbolo es lo que Lezama adjudica a la imagen y a la metáfora. Posteriormente, en el ensayo “Homenaje a René Portocarrero” (1962), Lezama utilizará los términos epifanía e *inscape* para hablar de la obra plástica de este pintor cubano. Y, como suele ocurrir en la crítica lezamiana, el texto dice más de la cosmovisión de Lezama que del sujeto de su reflexión.

La metáfora lezamiana también posee características que la emparentan con los conceptos de “metamorfosis” y de “mito”. En “Las imágenes posibles”

Lezama describe a la metáfora en su cualidad de metamorfosis: “[E]n el poema la imagen mantiene el fuego de proporciones, y en la poesía, la metáfora, no en el sentido griego de verdad como develamiento, sino en lo poético de oscuridad audible, *adquiere su sentido de metamorfosis que justifica sus fragmentos*” (Lezama 1996:42). Esta concepción de la metáfora no necesariamente contradice la cualidad de anagnórisis que Vitier y Mataix le atribuyen a la metáfora; Lezama sólo otorga otra propiedad más a la metáfora, la cual, de acuerdo con el propio autor, es una propiedad de la imagen en el mundo griego. Lezama describe una traslación de elementos de la imagen a la metáfora en el mundo moderno:

En el mundo griego parecía lograrse la antítesis entre causalidad y metamorfosis. La causalidad aparece allí como una sucesión de la visibilidad. Las metamorfosis se sumergen en los rápidos de las oscuras aguas somníferas (...) esa operación, aunque ofrecía también una causalidad no era regida por la visibilidad (...). Trasladada la antítesis causalidad y metamorfosis al mundo griego de la *poiesis*, la causalidad parecía convertida en sustitución y la metamorfosis en imagen (...). La sustitución o metáfora es posible en la identidad, porque la identidad es posible en su prolongación que es la extensión (Lezama 1977:804-805).

Lezama añora una época en que la distancia entre causalidad y metamorfosis es clara. Aquí también cabe subrayar el carácter sensual de la metáfora; Lezama la describe como “oscuridad audible”, una sinestesia críptica, y describe la causalidad que la caracteriza como “una sucesión de la visibilidad”, estando la visibilidad del lado de la claridad. La metamorfosis, el paso a lo críptico, por su parte, no está “regida por la visibilidad”. La metáfora, que en Lezama combina causalidad y metamorfosis, es, al igual que la imagen, un concepto en el que convergen impulsos contrarios de claridad y oscuridad, visibilidad e invisibilidad.

En tanto que metamorfosis, podemos relacionar la metáfora con el mito. Mataix habla de “la metamorfosis definitiva de la historia en mito” (2000c: s.p.). Hirshbein afirma que “Mito y metáfora conforman una dualidad importante en su concepción poética: Lezama Lima encuentra en las fábulas e invenciones primitivas una forma de imaginación metafórica de gran valor efectivo para la creación de su „Paradiso’ poético” (Hirshbein 77). Un mito fundamental para la cosmovisión lezamiana es el mito de Narciso, retomado de las *Metamorfosis* de Ovidio y los poemas de Paul Valéry (*Narcisse parle* [1891], *Fragment du Narcisse* [1921-26], *Cantate de Narcisse* [1938]). En *Muerte de Narciso* (1937), Lezama elige captar en versos de gran iconicidad el momento específico de la metamorfosis de Narciso [Figuras 1 y 2]:

(...)
 Mano era sin sangre la seda que borraba
 la perfección que muere de rodillas
 y en su celo se esconde y se divierte.

Vertical desde el mármol no miraba
 la frente que se abría en loto húmedo.
 (...) (6-10)

En el caso del mito de Narciso, es fundamental el agua que como espejo refleja su imagen: “(...) autocontemplación de la imagen que no indica más que la disolución de formas en la universalidad de su contenido; modo de concluir una posibilidad de vida que culmina no en muerte, sino en transformación” (Rensoli 81). El espejo es un motivo recurrente en la obra lezamiana, como símbolo de duplicidad, de metamorfosis; en el espejo confluyen el ser y la imagen, el ser y su otro, la imagen y la metáfora: “el espejo es en la simbología tradicional un símbolo de ambivalencia: realidad/otredad. El espejo en la poética de Lezama es testigo de la

otredad y llega a simbolizarla” (Bertot 30). Márquez describe la simbología del espejo del siguiente modo: “(...) el espejo connota imagen del vacío —ausencia de emoción personal, de entendimiento racional, y es sólo fijeza imperturbable” (Márquez 35). La metamorfosis y el motivo del espejo son fundamentales para la apreciación de la metáfora y de la imagen; la metamorfosis implica el movimiento, mientras que el espejo tiene la connotación de fijeza. Lo importante es no olvidar que la metáfora en Lezama es una figura inestable, como lo es también la imagen, y que ninguno de los dos conceptos es siempre descrito de la misma manera a lo largo de los numerosos textos que Lezama dedica a este tema en su vida.

Concepciones lezamianas de las relaciones interartísticas

Las reflexiones lezamianas sobre la imagen, la semejanza, las eras imaginarias y la metáfora hasta ahora expuestas parecen sólo girar en torno a la poesía. Sin embargo, Lezama también nos habla de la imagen y la metáfora en el contexto de la pintura en ensayos como “Homenaje a René Portocarrero” y “Mitos y cansancio clásico”. Contrario a lo que podría esperarse de la imagen en el arte plástico, para Lezama ésta carece de un carácter visual. Como ya hemos visto, Lezama parte de la creación humana a imagen y semejanza de Dios, lo que explica este carácter “apictórico” de la imagen:

Si dependiese del ojo griego la visión del pintor contemporáneo al llegar a circularizarse la persecución del hecho formal, se refractaría en innumerables ruedecillas. Pero sabemos que al llegar la visión del pintor al muro, no comienza el *réquiem* de su fracaso, por el contrario, su visión nace ya armonizada con la pululación de la otra ciudad que comienza al saltarse la empalizada del *logos optikos*. (...) Ya el mundo del pintor no puede surgir de la visión creada por el ojo, sino de la ciudad que está del otro lado de la empalizada. (...) Su imagen más allá del límite, de la línea del horizonte, del tabique subterráneo, lo lleva a considerar el mundo de

todos los días como maravilloso, eternamente naciente y renovado. Situada la imagen del otro lado, el objeto por el análogo del doble, gana la unidad de los dos órdenes, es forma formante y es imagen dentro de un círculo que vuela. (Lezama 1996:235)

En las artes plásticas el concepto de imagen va más allá de la lógica óptica, es metafísico, al igual que en la poesía. Observamos que hay un cambio en la visión lezamiana del mundo tangible; ya no es la postura negativa hacia esa “horrible vanidad de reproducir”, sino que gracias a que el mundo del pintor surge de lo que está más allá de la vista, hace que “el mundo de todos los días” sea apreciado con una perspectiva esperanzadora. Ésta es también la misión de la poesía, que junto con el poema, generan lo que Lezama considera “una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte”.

La metáfora también posee propiedades que permiten su aplicación en el contexto de la pintura. Ya hemos visto que en lo que se refiere a la metáfora, Lezama recurre constantemente a la cultura griega, y en particular, a la concepción platónica del arte. En *La cantidad hechizada*, Lezama introduce el término “metáfora plástica” para hablar de la función de la metáfora en el arte:

Hemos empleado la expresión metáfora plástica y queremos que enarque su lomo en claras luces. Para el griego, metaforizar consistía en extraer una pieza de un cosmos para encajarlo en otro. Transportamiento que era para el griego fin esencialísimo del arte. Un objeto extraído del mundo exterior era llevado a la mentira primera, a una sustitutiva vida que le hacía cobrar un relieve artizado. He aquí el por qué en Aristóteles la expresión „reproducir’ se hace sibilina. La fijeza del reproducir acrecentaba el misterio del transportamiento de los objetos, pues al reproducir se llevaba al objeto a una nueva linde (*Apud*. González Cruz 2000:303).

Lezama comprende por metáfora, en el caso de la plástica, el trasvase de un objeto del plano de las apariencias al plano del arte. La metáfora plástica es un fenómeno equiparable al de la representación en el arte figurativo, aunque

Lezama prefiere el término “reproducción”. En un ensayo posterior Lezama hablará de la reproducción en términos más literales, haciendo referencia a la reproducción (o copia) de obras de arte y sus ventajas y desventajas.

Al hacer una comparación en su ensayo “Mitos y cansancio clásico” entre dos obras plásticas, “Septiembre” de los hermanos Limbourg [Figura 3], y el retrato del caballero Da Fogliano de Simone Martini [Figura 4], a quien, por cierto, Lezama equivocadamente llama Simona Martin, se introduce el término de “sujeto metafórico”:

Si revisamos una serie de lienzos, desde ilustraciones de libros de horas hasta pintura flamenca o italiana renacentista, *podemos situar, con la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico, esa causalidad de sentido, y esa **imagen**, que da la visión histórica*. Si contemplamos la ilustración ‘Septiembre’, de los hermanos Limbourg en *El libro de horas*, del duque de Berry, vemos a los campesinos regando alegremente los pies del castillo. *Enseguida subrayamos que el sentido deviene por una serie de escalas establecidas en lo histórico*. (...) Un pequeño salto temporal, para contemplar las orgullosas fanfarrias prerrenacentistas del caballero Da Fogliano, pintado por Simona Martin, paseando con sus ‘parámetros e cimbras’, por los alrededores de su castillo, tranquilamente henchido como quien ha ido más allá de sus murallas. Parece como si en aquel estelar castillo, envuelto en el nocturno esmalte de sus bandas azules, que vimos en una tarde de septiembre, en el perdurable tratamiento de los hermanos Limbourg, abriese sus lentas puertas para dar paso a la arrogante confianza del caballero Da Fogliano. (...)

En todas esas láminas ejemplares hemos extraído *presencias naturales y datos de cultura que actúan como personajes, que participan como metáforas*. (...) ¿Qué relación puede haber entre el caballero Da Fogliano, que se pasea garbosamente por sus posesiones y el castillo cerrado, alzando en la medianoche de septiembre? No podemos establecer una relación entre el óleo de Simona Martin y la lámina de los Limbourg, sino por un contrapunto donde las puertas se abren hacia fuera, *obtenida esa entidad por los consejos de Yi King para sacar el alma del cuerpo*, permita al caballero salir del castillo y pasearse por sus tierras de cultivo (...). Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del *sujeto metafórico*, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión. (...) Podríamos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura. (Lezama 1977:280-282 Cursivas mías)

Nuevamente nos hallamos frente a la distinción entre lo natural y lo cultural (convencional y arbitrario). Ambos tipos de entidades son, para Lezama, los verdaderos personajes de los cuadros, pero también tienen una función metafórica, que es la de dinamizar la pintura, poner el lienzo “en marcha”, proporcionar una nueva visión o perspectiva histórica de la imagen. Pimentel nos hace notar que la relación metafórica entre ambas pinturas está basada en un detalle casi insignificante, la puerta: “through that portentous door Da Fogliano happily rides out of his framed pictorial space into that of the plate, thus abolishing time and unifying space in the creative act of this metaphoric reading of the two paintings” (Pimentel 1990:viii). Este dinamismo que la metáfora proporciona a ambas pinturas genera una dimensión narrativa que no podrían tener por separado, ya que la yuxtaposición metafórica de los dos cuadros genera una nueva pintura “virtual” (Pimentel 1990:viii). El sujeto metafórico, en su calidad de “factor temporal”, proporciona a ambas pinturas esa temporalidad que requieren para generar esa dimensión narrativa, ya que, convencionalmente, la pintura es un arte sólo espacial, y la literatura es sólo temporal.

Para Lezama, como ya hemos visto, tanto poesía como pintura trascienden el encasillamiento en estas categorías. Lezama hace una comparación aparentemente descabellada entre los lienzos renacentistas y el Yi King, ya que el salto temporal y cultural está justificado por el estudio de las eras imaginarias. Este tipo de comparación es muy común dentro de la obra de Lezama, como se observará posteriormente. Por ahora es fundamental hacer notar que, para Lezama, lo visual en la pintura es lo histórico, donde sitúa el sentido y la *imago*. La visión no es óptica, sino que más bien hace referencia a un tipo de perspectiva. Y

este tipo de perspectiva “histórica”, de “imaginación hipostasiada”, le permite identificar y comparar las distintas “eras” en que lo divino y lo humano convergen en la imagen: “Sorprendido ya ese cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes, es más fácil percibir o visualizar la extensión de ese contrapunto animista, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico” (Lezama 1977:287).

En cuanto a las eras imaginarias, Leonel Capote hace notar que Lezama extiende este término a la crítica de arte a través de lo “filogeneratriz y primigenio” (Capote 30). Asimismo, se les vincula a la plástica a través de un símbolo que es también *leit motif* de la obra lezamiana, el árbol: “El árbol, que también es un elemento muy frecuente en toda la obra lezamiana, denota al decir de Justo C. Ulloa (...), un nexo con estas ‘eras imaginarias’, a causa de su simbolismo en las culturas orientales antiguas. En ese sentido, el árbol deviene *axis-mundi* o centro de algunas de las obras de Arístides Fernández [y René Portocarrero]” (Capote 30-31). Pimentel ha realizado un estudio sobre la metáfora arbórea en *Paradiso*, en que concluye que ésta es la metáfora lezamiana por excelencia, la metáfora primigenia, la metáfora sobre el proceso mismo de metaforización. Pimentel observa que en la imagen del árbol convergen los contrarios, como ya hemos visto que ocurre también con el espejo:

Este movimiento ascendente y progresivo de la metáfora, contrapunteado por el movimiento descendente y regresivo de la imagen, la nueva visión que surge de la unión de lo dinámico y lo inmóvil, progresión metafórica / fijación de la imagen y la metáfora como „signo unitivo (que) puede aclarar uno de sus extremos, mientras el otro se sumerge como un pez en la refracción anteriormente desconocida”; oposición de lo real y lo irreal, lo visible y lo invisible, son todos ellos atributos que se observan en la constelación de

imágenes que forma el simbolismo del Árbol Cósmico: movimiento ascensional a las regiones aéreas, descensional a la raíz, al centro de la tierra, con su correspondiente oposición claridad/oscuridad; lo visible del árbol, lo invisible de sus raíces; inmovilidad del tronco, dinamismo aéreo de las hojas; permanencia y cambio incesante, etc. (Pimentel 1984:99-100)

El árbol, como el espejo, es para Lezama fundamental tanto para el arte poético como para el arte plástico. Ya que Lezama utiliza los mismos motivos e incluso los mismos términos para acercarse a las dos artes, quizá podemos afirmar que Lezama observa la cercanía de ambas artes y concluye que “podríamos repasar este tema, poesía y pintura en una secularidad, *liberado de sus manifestaciones contrastadas, de un color para la voz poética y otro para la visión*” (Lezama 1996:126).

Cuando Lezama habla de liberar a la poesía y a la pintura de los “colores” que resaltan sus diferencias, propone de manera implícita encontrar un lenguaje común a ambas artes. “En su novela, poesía, cuento y ensayo la expresión plástica tuvo un lugar relevante y de modo especial la pintura cubana (...). Su sistema poético del mundo marcó toda su creación y también su crítica de pintura” (Capote 15). Así, Lezama llega a expresarse en términos plásticos para hablar de la poesía, y en términos literarios para hacer crítica de arte; como ya hemos visto, los términos “imagen” y “metáfora” se aplican a ambas artes. En “Homenaje a René Portocarrero”, Lezama utiliza un término poético para referirse a la obra pictórica de Portocarrero:

En alguna página anterior sobre Portocarrero, habíamos hecho referencia a ese *landscape*, a ese paisaje establecido en la distancia para circularizar la tierra ganada por la imagen. Desde entonces. Portocarrero no sólo ha fortalecido esa presencia de la lejanía, sino que ha ganado una nueva dimensión, el *inscape*. Esa palabra, traída a la poesía inglesa por Manley Hopkins, expresa el *secreto ontológico*, la *forma interna*, en el extremo de toda configuración, es como la melodía que lleva el hecho realizado a volver sobre el sujeto para provocarle una epifanía. (...)

Portocarrero demuestra la medida que han ido integrando sus visiones, que toda ciudad se sustenta en la imagen, como toda casa tiene su raíz en la forma interna, en el *inscape*, en la melodía que devuelve la penetración. En el centro de toda casa hay una estructura, un árbol, que convierte lo real en sacramental, lo sacramental en germinativo. (Lezama 1996:217)

El “inscape” no es sólo un término literario; al igual que la imagen para Lezama, el “inscape” para Hopkins tiene un carácter divino. Norman H. MacKenzie lo define como: “„the expression of the inner core of individuality,’ „the distinctive character (almost a „personality’) given by the Creator’ whereby „[e]ach species (or in man’s case, individual) through its *inscape* reflects some fractional part of God’s all inclusive perfection”” (*Apud.* Boggs 851). El “inscape” se encuentra en el nivel esencial de las cosas; Lezama lo utiliza para contrastar con el carácter más concreto de la obra plástica, el “landscape”, que es la parte “visible” de la obra. A pesar de que menciona símbolos concretos, como el de la ciudad, la casa, o el árbol, al escribir sobre arte plástico, como también ocurre cuando escribe sobre poesía, Lezama se concentra en los aspectos “internos” de estos símbolos.

En el ensayo “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”, Lezama ahonda en la problemática de la relación entre ambas artes. Aunque su principal tema de estudio en este ensayo es la poesía y la pintura cubanas, utiliza a Baudelaire para introducirse en el tema de las relaciones interartísticas: “Son incuestionables, pues, las relaciones de Baudelaire con la pintura de su época (...). Había un soporte crítico en Baudelaire, que lo llevaba a detener la fluencia (...). Pero el hecho de que Baudelaire se acercase a la obra de Ingres o de Delacroix, nos llevaría *a rastrear y a negar* la presencia de esos pintores en *Las flores del mal*” (Lezama Lima 1996:124). Lezama reconoce en la

obra de Baudelaire la intención de imitar el estatismo del arte plástico, que es una forma de la ecfrasis. Sin embargo, rechaza la necesidad de establecer paralelos entre la obra plástica representada y el poema que la representa (o que alude a ella). A pesar de que Lezama propone liberar al estudio de la poesía y de la pintura de las diferencias, también expone su perspectiva respecto a la individualidad de la obra literaria y la obra plástica:

Aunque en „Les Phares’, Baudelaire hace desfilar los pintores que ama — Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Angel, Watteau, Goya, Delacroix—, sería difícil señalar su momento de acercamiento a uno de los poemas de *Las flores del mal*. Ve ese desfile con cierta objetividad, exenta de la obligación de incorporarlos a su obra. (...) [C]ómo empeñarnos en demostrar la resonancia de la obra de Daumier en *Las flores del mal*. Igual afirmaríamos de su soneto „Sur la tasse en prison’, hecho sobre un cuadro de Delacroix, éste parecía enfurecerse porque Baudelaire subrayaba siempre el lado mórbido de sus cuadros, terminando Delacroix por exclamar en presencia de la crítica que le hacía Baudelaire: „Me aburre’. No obstante, ningún pintor como Delacroix exaltaba en Baudelaire sus potencias de admiración. En su cuarteto „Lola de Valence’, sobre el retrato de Manet, donde el verso final, *le charme inattendu d’un bijou rose et noir*, está lleno de todo el encanto de Baudelaire, pero Manet será siempre el más maestro de los impresionistas y Baudelaire el más apasionado enemigo de la fugacidad de las sensaciones y del relativismo impuesto por las variantes de lo temporal en la apreciación de la belleza. (Lezama Lima 1996:125)

Como ya se había mencionado, Lezama propone, a través de la metáfora, una ruptura entre la sustancia poética y el referente extratextual. En palabras de Prats Sariol: “El afán de poetizar, de que la „fija brisa’ y el „agua dura’ nunca vuelvan a su referente, a ser „cristal’. Detener la fugacidad, quebrar el enigma de lo perecedero, buscar la „fijeza” (Prats Sariol 12). Por esta razón, Lezama no concibe la necesidad de que se relacionen los poemas de Baudelaire a las obras de los pintores a los que alude; no considera prudente hacer esa lectura en conjunto del texto literario y de la obra (u obras) que menciona, describe o imita.

Aunque su argumento es contrario a la “esperanza ecfrástica”² que subyace en este estudio, considero que es notable el énfasis que pone en que cada artista y su obra son independientes de aquel que alude a ellos. Lo cual nos lleva a una característica fundamental de la ecfrasis que Pimentel destaca: “(...) ni el momento de ‘conversión’ ni el de ‘reconversión’ implican una imitación, ni un ‘fidel reflejo’. En ambos casos hay todo un proceso de semiotización que no sólo transforma al objeto referido, sino que construye un ‘otro’ que vive del medio que le da la vida, una descripción ecfrástica que entra en relación, no únicamente con el referente, sino con las otras partes del texto para significar algo nuevo —‘una invención del otro en el mismo’” (Pimentel 2001:115).

Cuando en otro texto reflexiona acerca de la capacidad de las “copias” para reemplazar a los cuadros originales, pareciera contradecir un poco lo previamente expuesto cuando dice: “Antes de abandonarnos a *una radical negación romántica de imposibilidad reproductora* de cuadros, hagamos algunos distinguos” (Lezama Lima 1977:677). Distingue entre los cuadros que aparentemente son más fáciles de reproducir y aquellos que por su maestría parecen imposibles de reproducir. Sin embargo, concluye en principio que “[a]sí debiera ser si las artes se ajustaran a un desarrollo causal y a un ordenamiento dictado fuera del momento de participación” (Lezama Lima 1977:677). Uno de los argumentos centrales de la obra ensayística de Lezama, aquí sugerido, es el rechazo al estudio convencional de las artes que las ata a una genealogía y una causalidad, por lo cual él propone el estudio de las *eras imaginarias*. (Posiblemente Lezama no apreciaría un estudio

² Este es una de las tres fases de la ecfrasis según W.J.T. Mitchell, que se explican en el siguiente capítulo.

como el de James Heffernan que establece una genealogía *canónica* de la ecfrasis). En este texto parece abrir la puerta a la posibilidad de la re-presentación, aunque sólo como un modo de ver lo que no se puede rescatar del original en la reproducción: “Esa es una delicia de las copias, precisar en su juego de aproximaciones el fragmento insalvable, el color que al reproducirse en la copia desmaya y se despide. Un verde que se puede reproducir en algunos venecianos y un verde inalcanzable e irreproducible en El Greco” (Lezama Lima 1977:678). Traducido a la cuestión interartística, pareciera que Lezama rechaza su estudio (aunque en esta cita utilice un modelo pictórico [Yacobi 599]) porque pareciera que éste resultaría en la evidencia de la pérdida en el traslado.

Capítulo II

Acercamientos teóricos a las relaciones entre literatura y artes plásticas: el caso de la crítica de arte lezamiana

Los ojos de mi hermano se abrieron desmesuradamente y vieron lo que nadie podía ver. Descubrió cómo haciendo girar su kaleidoscopio, esas imágenes se entrelazaban con infinitas posibilidades y podían ofrecer combinaciones ilimitadas.

— Eloísa Lezama Lima, «Mi hermano».

Como ya hemos visto, una parte importante de la ensayística lezamiana se dedica al arte plástico en relación con el arte poético, tanto desde una perspectiva teórica sobre poesía y pintura, como práctica de crítica de arte. En este capítulo se hará un recuento de las principales teorías de la ecfrasis y las semióticas visuales, para luego proceder al estudio de las diferentes formas en que fenómeno ecfrástico se desarrolla en cinco críticas de arte hechas por el poeta cubano. También se abordarán algunas de sus propuestas hacia un nuevo tipo de crítica de arte, y esa —habitual deformación manierista— suya, como la llamara Remedios Mataix (2000a: s.p.), que consiste en reflejar en la obra del pintor estudiado su propia poética.

Relaciones interartísticas

Los autores de manuales de literatura comparada mencionan de manera muy general las distintas perspectivas desde las cuales se pueden estudiar las relaciones entre la literatura y otras artes. Entre ellas, mencionan la posibilidad de realizar acercamientos históricos a las teorías que en diversas épocas han contribuido a una jerarquización de las artes, o estudios comparativos de la estilística en las diferentes artes (poniendo como ejemplo característico el barroco): —la noción de estilo se aplica tanto al arte como a la literatura, y esto

tanto más cuanto que en sí misma esa noción poco se presta para una definición rigurosa. (...) El paso de una misma noción estilística de un género a otro no se lleva a cabo sin distorsiones tanto históricas como formales: no hay, por ejemplo, una coincidencia exacta de la literatura barroca con la música barroca” (Gliksohn 223). Otra posibilidad que consideran es el estudio comparativo de la evolución de las artes, el cual es, en cierto sentido, bastante controversial: —Esta evolución global [de las artes] se agrega una evolución propia de cada arte, que pasa de una fase simbólica a una fase clásica y finalmente a una fase romántica. En la poesía y en la pintura, en particular, tendríamos un paso de la épica a la lírica, que correspondería al paso de una sociedad joven a una civilización más evolucionada (...), y de lo lírico a lo dramático” (Gliksohn 220). La creación de escuelas y movimientos como el romanticismo y el simbolismo —vitan también a una indagación sobre la influencia recíproca de la literatura y de las artes” (Gliksohn 226). Un estudio de esta naturaleza es el que lleva a cabo el propio Lezama Lima en —~~Paralelos~~. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”. También se menciona el trasvase de términos pertenecientes al estudio de la literatura a teorías sobre el arte plástico, y viceversa: —[La semiología] empieza a aplicar al arte métodos que sirvieron primero para el estudio del lenguaje y de la literatura. La semiología del arte describe por ejemplo la perspectiva del pintor como una metáfora del aparato del discurso” (Gliksohn 222). Aunque no a partir de las semióticas visuales, Lezama recurre a esta transposición de términos de un arte a otro, como ya se ha visto que hace con los términos —~~imagen~~”, —~~metáfora~~”, —~~epifanía~~” e —~~escape~~”. Este tipo de aproximaciones defienden, hasta cierto punto,

la autonomía de las artes, ya que no tienen que ver con fenómenos de co-presencia entre éstas.

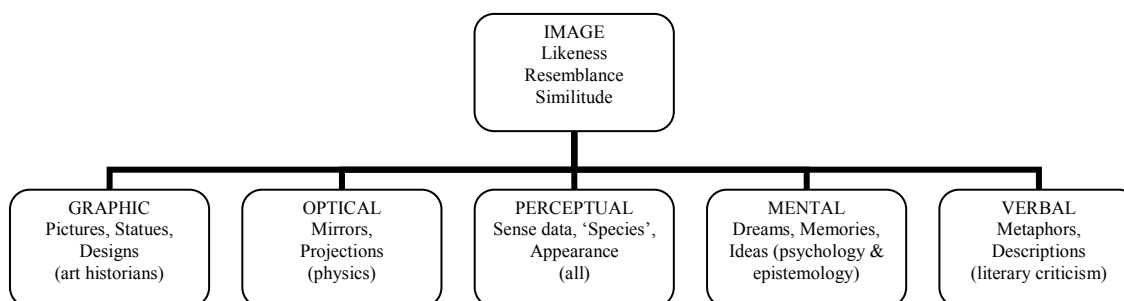
En el otro extremo encontramos el estudio de las correspondencias de las artes, que deriva de la famosa fórmula de Horacio, *ut pictura poesis*, —“la pintura es poesía muda; la poesía pintura que habla” (Pantini 219), y de la noción de las artes hermanas. Dentro de este acercamiento figuran las discusiones sobre los endebles límites de cada arte y las características que les han sido inherentes en diferentes épocas, las cuales les han dotado de autonomía en ocasiones, como —Brunetière [que] responde al simbolismo afirmando [que] “El objeto de la pintura no es el de la música” (Gliksohn 228), y en otros momentos se han inclinado por la síntesis y retroalimentación de las artes: —“Los teóricos alemanes de la época romántica creían en la unión de las artes bajo la égida de la música. Wilhelm Shlegel propone “nutrir las artes unas con otras y encontrar puentes entre una y otra (...)”. Wagner trata de poner en práctica estos principios y los simbolistas lo imitan” (Gliksohn 228). A Lezama también se le puede ubicar en ocasiones en este extremo, como cuando afirma que: —“La distancia de la poesía al poema es intocable. Sus vicisitudes pueden soportar hasta ser novelables. La poesía es el punto volante del poema. Su trayecto es como una espiral semejante al cielo estrellado de Van Gogh” (Lezama 1977:216). Alfonso René Gutiérrez asegura que: “La poética de José Lezama Lima sin duda comparte (...) la noción de un mismo principio creativo del que surgen las diversas artes” (Gutiérrez s.p.). Esto también se hace evidente a través de las relaciones que establece en *Paradiso* entre la poesía y la música, el teatro, la danza y, por supuesto, la pintura, como se verá en el siguiente capítulo.

Claudio Guillén, en su manual sobre literatura comparada *Entre lo uno y lo diverso*, es el único que menciona a la ecfrasis como fenómeno interartístico. Jean-Michel Gliksohn lo denomina de manera más general —“transposiciones de arte y géneros dobles” (Gliksohn 230), y Emilia Pantini le llama —“práctica de traducción intersemiótica” (Pantini 219). Estos últimos dos términos podrían utilizarse para describir fenómenos de co-presencia entre otras artes, no sólo con la literatura. La ecfrasis, por su parte, es un término mucho más acotado (aunque no por ello más fácil de definir), que se refiere a las diferentes maneras en que puede darse esa presencia de las artes visuales en textos literarios. Guillén defiende que para llevar a cabo un estudio de literatura comparada, el objeto de estudio debe ser el texto literario, por lo que rechaza los estudios interartísticos que no se rigen por esta premisa (Guillén 124). El objeto de estudio de la ecfrasis es, en primera instancia, el texto literario, sin embargo, como explica Pimentel, —“el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto” (Pimentel 2001:113). De acuerdo con Pimentel, es la peculiar relación referencial entre el texto y el referente plástico (aunque éste sea nocional), que es otro diferente al texto pero constituido por éste, la que pasa a primer plano. Esto nos lleva, en último lugar, al estudio de los textos sobre arte y su posible cualidad literaria, así como el posible carácter ecfrástico de las críticas de arte, discusión de la que nos ocuparemos posteriormente.

Para los fines de esta investigación es necesario hacer un breve recuento de las principales reflexiones en torno a la ecfrasis, que servirán como modelo teórico para el estudio de la obra prosística de José Lezama Lima. Es importante tener en cuenta que parte de la dificultad de definir a la ecfrasis radica, de manera

muy general, en que, en el trasvase de la obra plástica a la obra literaria, se hace un tipo de traducción intersemiótica de una imagen visual a una imagen verbal; el problema es que, aunque en ambas disciplinas se utilice el mismo término, lo que se entiende por imagen en las artes visuales es muy diferente al significado que se le da en la literatura. Murray Krieger, en su texto sobre el problema de la ecfrasis, se pregunta: —[H]ow can we reconcile the several blurred meanings attributed to that tricky word image‘ as it recurs persistently throughout the history of criticism (...). Image‘ is a term that, in being applied at once both literally and metaphorically, to mental pictures and to words, both carries and hides the theoretical confusions it masks” (Krieger 3-4). W. J. T. Mitchell hace un extenso estudio sobre los diferentes significados del término —imagen” que resulta de gran utilidad en el estudio de la iconología y la ecfrasis, que va de la idea de la creación del hombre —imagen y semejanza” de Dios, a la publicidad como industria generadora de imágenes. Así pues, es muy amplia la variedad de cosas que el término —imagen” nombra, pero, como bien hace notar Mitchell, que lleven el mismo nombre no implica necesariamente que tengan algo en común (Mitchell 1986:2-9).

Mitchell propone la siguiente clasificación de acuerdo con el tipo de imagen y la disciplina que las estudia (Mitchell 1986:10):



Al fenómeno de la ecfrasis interesa la intersección entre las imágenes gráficas y verbales. Sin embargo, la idea de imagería poética también está íntimamente relacionada con la de imagen mental, ya que la lectura puede concebirse como el acto de imaginar, de ver con el ojo de la mente (*mind's eye*) lo que las palabras evocan. Por otro lado, las imágenes mentales parecen derivar de la impresión que dejan en nuestras mentes las imágenes ópticas y gráficas, las cuales muchas veces se asumen como copias no mediadas de la realidad, copias fieles (Mitchell 1986:12), o signos naturales, opuestos al arbitrario signo lingüístico.

El problema de las imágenes mentales es su aparente inestabilidad, ya que son abstractas y varían en cada individuo:

Empirical studies of mental imagery have generally followed the Aristotelian tradition inaugurated in the *De Anima's* account of perception: se is that which is receptive of the form of sensible objects without the matter, just as the wax receives the impression of the signet ring without the iron or the gold'. Imagination for Aristotle is the power of reproducing these impressions in the absence of sensory stimulation by the objects, and it is given the name of phantasia' (derived from the word for light) because sight is the most developed sense' and serves as the model for all the others (Mitchell 1986:14).

La teoría literaria y la historia del arte no se han ocupado de este tipo de imágenes más que desde una perspectiva empírica. Su aparente dependencia de la vista promueve la tiranía de este sentido entre las principales teorías sobre la imagen. Parecería que aquellas imágenes percibidas por el ojo y recreadas en la mente siguiendo el modelo visual, se reciben sin mediación alguna y son, por tanto, naturales. Esto se da por la manera en que aprendemos a mirar; se nos enseña, por ejemplo, que un dibujo de un objeto es el objeto que representa y no una imagen representando un objeto, que lo que apreciamos en una fotografía periodística es un reflejo fiel de la realidad. Por ello aún nos desconcierta el

famoso cuadro de René Magritte, *La trahison des images* (1929), en el que se muestra la imagen de una pipa y el texto: —«Ici n'est pas une pipe». Mitchell propone lo siguiente: —If we eliminate the notion that there is something necessary, natural, or automatic about the formation of both mental and material images, then we can do as Wittgenstein suggests, and put them in the same category' as functional symbols" (Mitchell 1986:18). En su calidad de símbolos funcionales, las imágenes gráficas y las imágenes mentales estarían mediadas y serían arbitrarias.

Sin embargo, el conflicto entre la naturalidad del signo gráfico y la arbitrariedad del signo lingüístico, que pone en jaque a la ecfrasis, parece seguir vigente para autores como Krieger: —~~But~~ can words try to do the job of the natural sign' (that is, a sign that can be taken as a visual substitute for its referent), when words are, obviously, only arbitrary —though conventionally arbitrary and often systematically arbitrary— signs?" (Krieger 3). Es posible que Krieger considere que, debido a que el signo lingüístico es el signo convencional y arbitrario por excelencia, al oponer éste al signo pictórico, este último sería, por lo tanto, un signo natural. Sin embargo, su definición de signo natural se contrapone a la de la semiótica, que indica que el signo natural es aquel no mediado por el hombre, como la huella de un animal sería un signo de su paso por ese lugar.

En cuanto a la imagen verbal, esta engloba tanto a las descripciones como a las figuras retóricas, fenómenos muy diferentes entre sí. —We speak of verbal imagery as, on the one hand, metaphoric, figurative, or ornamented language, (...). But we also speak of it in Wittgenstein's manner, as the way a proposition like a tableau vivant ... presents a state of affairs'. This view of verbal imagery treats it as just the literal sense of a proposition, that state of affairs which, if it obtained in the

real world, would make the proposition true” (Mitchell 1986:21-22). Esta segunda acepción es la que interesa a la ecfrasis. Wittgenstein afirma que —[a proposition is] a likeness of what is signified” (Mitchell 1986:20), que la imagen verbal es —the picture’ in logical space’ that is projected by a proposition” (Mitchell 1986:26) y que estas proposiciones son tan arbitrarias como el lenguaje las conforma.

Resulta interesante que, hasta este punto, los diferentes tipos de imagen parecen tener en común su dependencia del sentido de la vista. Sin embargo, Mitchell nos recuerda que hay otra tradición, no pictórica, de la imagen: —It’s time now to acknowledge that this whole story could be told another way, from the standpoint of a tradition which sees the *literal* sense of the word image’ as a resolutely non- or even anti-pictorial notion. This is the tradition which begins, of course, with the account of man’s creation in the image and likeness’ of God. (...) Image’ is to be understood not as picture’ but as likeness,’ a matter of spiritual similarity” (Mitchell 1986:31). En esta tradición, la imagen posee un carácter místico, un tanto platónico, en tanto que lo que vemos es un reflejo imperfecto de una imagen ideal no perceptible a la vista. Mitchell ejemplifica este tipo de imagen con unos versos de *Paradise Lost* de John Milton:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seemed lords of all
And worthy seemed, for in their looks divine
The image of their glorious Maker shone,
Truth, Wisdom, Sanctitude severe and pure,
Severe, but with true filial freedom plac’d. (*Paradise Lost* 4:288-93)

Como se aprecia en estos versos, la descripción de la imagen divina se hace a través de sustantivos abstractos que sugieren una imagen divina no sensorial, sino más bien ideal. Esta compleja distinción nos parece familiar, ya que se encuentra

en una tónica semejante a la distinción entre imagen, semejanza y metáfora que hace Lezama Lima. Para Lezama es mucho más importante el sentido místico y platónico de estos conceptos, aunque no por ello ignora su posible visualidad, como ya se ha visto en el capítulo anterior. Mientras que Lezama coloca la discusión de imagen y semejanza en el contexto de las —~~era~~ imaginarias”, Mitchell trasciende la historicidad para atribuir un carácter político a esta discusión: ~~from~~ the power of priestly castes, to the struggle between conservative and reform movements (the iconophiles and iconoclasts), to the preservation of national identity (the Israelites’ struggle to purge themselves of idolatry)” (Mitchell 1986:35).

En cuanto a la interacción entre imagen verbal e imagen gráfica, Mitchell vuelve al concepto de *ut pictura poesis*: —The idea of speaking picture’ which is often invoked to describe certain kinds of poetic presence or vividness on the one hand, and pictorial eloquence on the other hand, is not merely a figure for certain special effects in the arts, but lies at the common origin of writing and painting. (...) The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself” (Mitchell 1986:28-43). Si se considera a la imagen como un signo, la disciplina encargada del estudio de la dialéctica entre palabra e imagen (visual) sería la semiótica. Sin embargo, como hace notar Mitchell: —~~semio~~tics, the very field which claims to be a general science of signs,’ encounters special difficulties when it tries to describe the nature of images and the differences between texts and images” (Mitchell 1986:53-54). La relación entre palabra e imagen se encuentra en un —~~ac~~ío” disciplinar, ya que entre la semiótica, la teoría literaria y la historia del arte no hay un acuerdo definitivo en cuanto a las perspectivas para su estudio:

[T]he relation between verbal and pictorial signs seems to resist stubbornly the attempt to make it a matter of neutral classification, a mere problem in taxonomy. Words and images seem inevitably to become implicated in a war of signs' (what Leonardo called a *paragone*). (...) We tend to think (...) that to compare poetry with painting is to make a metaphor, while to differentiate poetry from painting is to state a literal truth. (...) [T]he *paragone* or debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture. (Mitchell 1986:47-49)

Este *paragone*, o conflicto interartístico, pretende establecer diferencias específicas entre artes plásticas y literatura, aunque en realidad sólo evidencia la dificultad de señalar características inherentes a cada una de las artes. Así, aunque en primera instancia parecería imposibilitar la existencia de la ecfrasis al tratar de diferenciar las artes y afirmar que tendemos a pensar que compararlas es como hacer una metáfora, aquella incapacidad de distinguir claramente las fronteras entre ellas es justo lo que habilita los puntos de contacto y, por lo tanto, las relaciones interartísticas.

Los teóricos de la ecfrasis han propuesto diferentes definiciones de ecfrasis y términos útiles para su estudio. En general coinciden en que llegar a una definición que incluya todas las posibilidades de la ecfrasis no es posible. Por ello, es necesario hacer un repaso de las principales ideas de estos teóricos, las cuales serán de gran utilidad en el estudio de la obra de José Lezama Lima.

Murray Krieger considera que la noción de ecfrasis es elusiva, y por ello propone tres definiciones de ecfrasis que buscan englobar todas las posibilidades ecfrásticas:

I use *ekphrasis* (...) to refer to the *attempted imitation* in words of an object of the plastic arts, primarily painting or sculpture. In this narrow meaning it clearly presupposes the dependence of one art, poetry, on another, painting or sculpture. (...) Second, I can broaden my use of

ekphrasis by seeing it (as many in its history have seen it) as *any sought-for equivalent in words of any visual image*, inside or outside art; in effect, the use of language to function as a substitute natural sign. (...) Third, to extend what I term the ‘*ekphrastic principle*’ to its broadest point, I see it at work in any attempted construction of a literary work that seeks to make it, as a construct, *a total object, the verbal equivalent of a plastic art object* (Krieger 4).

Uno de los primeros problemas que presentan las definiciones de Krieger, además de su controvertible distinción entre signo natural y arbitrario, es el uso de palabras como “imitación” y “equivalente”, que implican que la ecrasis, como fenómeno literario, está buscando estar al mismo nivel que las artes plásticas, como si se tratara de una competencia, y esto limita la autonomía del texto literario, ya que, según Krieger, un texto ecrástico busca reproducir en forma, contenido o función a una obra plástica. Esta connotación negativa de la imitación tiene el mismo origen platónico al que hemos regresado constantemente. En el libro X de *La república* se puede leer: —Esta confesión quería conducirlos, cuando decía que, de una parte, la pintura, y en general todo arte que consiste en la imitación, está muy distante de la verdad en todo lo que ejecuta; y que, de otra, esta parte de nosotros mismos, con la que el arte de imitar está en relación, se encuentra también muy distante de la sabiduría y no inspira nada verdadero ni real” (Platón 1097). Y es que no todas las artes ni todas las expresiones artísticas que puedan inspirarse en otras artes se apoyan en la imitación. Por eso Lezama Lima se pregunta: —¿Qué es lo que imita el bailarín?” (Lezama 1996:26), porque Lezama sabe que la imitación encierra al arte dentro de los límites de la convención.

Otro problema es que Krieger se involucra en la discusión de la naturalidad del signo visual y la arbitrariedad del signo lingüístico, lo que lo lleva a concluir que en el conflicto entre los impulsos de espacialidad del arte y de temporalidad de la

literatura, hay un deseo semiótico implícito de la palabra por ser un signo que se asemeje a su referente, limitando nuevamente la intencionalidad del texto literario. Krieger se limita a la ecfrasis en poesía, por eso considera que *un* poema puede funcionar como equivalente de *un* cuadro. Lo que nos lleva al tercer problema, que Tamar Yacobi hace notar (Yacobi 602), que es que para Krieger la relación ecfrástica es uno a uno, un poema por una obra plástica, y que no puede haber relaciones uno a varios, o varios a uno, o incluso varios a varios. Asimismo, Krieger ignora por completo la posibilidad de la ecfrasis en textos prosísticos y de mayor extensión que un poema, ya que esta consideración eliminaría la posibilidad de la ecfrasis como un género poético.

Sin embargo, Krieger propone el uso de un término bastante interesante: el —principio ecfrástico”: —The ekphrastic principle (...) has sought, through the very doubleness of language as a medium of the verbal arts, to merge the two impulses—to comprehend the simultaneity, in the verbal figure, of fixity *and* flow. The aesthetic dream of our culture has long been of a miracle that permits the two opposed impulses to come together in the paradoxical immediacy of *ekphrasis*” (Krieger 6). Ciertamente, la ecfrasis parece generar un choque entre fijeza y fluidez, a la que James Heffernan llama “fricción representacional” (Heffernan 19), la cual se analizará más adelante. Krieger nos hace notar que este choque no genera más que una ilusión, a la que él llama “ilusión ecfrástica”; el texto genera la ilusión de que es capaz de presentar el objeto frente al ojo mental del lector a través de la *enargeia*.

Valerie Robillard, por su parte, se inclina por una definición mucho más general de la ecfrasis: —The notion of ekphrasis (...) has been the manner in which

we perceive and, more importantly, articulate the various ways in which the elements of one art translate to the conditions of another” (Robillard 53). Aunque en esta definición parezca estar dejando abiertas las posibilidades a cualquier tipo de transferencia interartística, posteriormente menciona que la ecfrasis —attempts to define literature’s voice in the interarts dialogue” (Robillard 53). Robillard, como otros estudiosos de la ecfrasis, utiliza metáforas y personificaciones para llegar a su definición, lo que se podría considerar un problema. Sin embargo, está consciente de algo muy importante: —One of the risks of trying to arrive at single definitions of *ekphrasis* (...) is that these immediately define the boundaries of both art and literature, neither of which have, in the course of their history, proven particularly stable entities” (Robillard 54). Esto ocurre, por ejemplo, con las definiciones de Krieger, quien, como ya se ha visto, argumenta que en la ecfrasis el lenguaje aspira a ser un signo natural como lo es, supuestamente, el signo visual. En opinión de Robillard, el problema de la ecfrasis no tiene que ver con la manera en que las artes interactúan, sino con las categorías que se eligen para describir esta interacción (Robillard 55). Ella propone tomar como base el modelo de Manfred Pfister para describir la intertextualidad, y ampliarlo para crear una subcategoría denominada —intermedialidad”. El modelo posee algunas categorías que serán bastante útiles para este estudio:

Scalar Model (Robillard 57-79)

- Communicativity (degree to which the artwork is marked in a text).
- Referentiality (is quantitative and will refer to the *extent* to which a poet actually uses an artwork in the text).
- Structurality (imitation/the poet’s attempt to produce a structural analogue to a picture).
- *Selectivity* (only selected elements from the pre-text are stressed in the target text / density of pictorial elements which have been selected).

- Dialogicity (the manner in which the poet creates a semantic tension between the poem and the artwork [...], verbal re-framing').
- Autoreflexivity (the poet specifically reflects on and problematizes the connection between his poem and its pictorial source[s]).

Las primeras dos categorías buscan medir la presencia de una obra en otra, tarea que en la práctica resulta en mediciones subjetivas que pueden variar según la apreciación del lector. Las otras cuatro categorías son más útiles, ya que hacen referencia a las posibles intencionalidades de los textos ecfrásticos. Uno de los problemas que puede surgir con el uso de este modelo es que el estudio de la ecfrasis sea únicamente descriptivo; en mi opinión resulta un buen punto de partida, pero en el estudio de un fenómeno que se puede presentar de formas tan variadas como es la ecfrasis, un solo marco teórico es insuficiente, por lo que en este estudio se tomarán como referencia algunas de estas categorías, en particular la selectividad, y se complementarán con las teorías de otros estudiosos de la ecfrasis.

Retomando a Heffernan, él habla de “fricción representacional” para referirse a lo que ocurre —“whenever the dynamic pressure of verbal narrative meets the fixed forms of visual representation and acknowledges them as such” (Heffernan 19). Para ejemplificar esto Heffernan hace uso del ejemplo más antiguo de ecfrasis, la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada*: —“Homer’s re-creation of the scenes sculpted on the shield is not simply the earliest example of ekphrasis we know in western literature; it is paradigmatic, establishing conventions, contentions, and strategies that would inform ekphrastic poetry for centuries to come” (Heffernan 9). Una de estas convenciones es la narrativización de lo que se aprecia en el objeto descrito: —“How then does [Homer] represent a single picture?

By converting it into a *narrative*, exercising the poet's liberty of extending his description over that which preceded and that which followed the single moment represented in the work of art; *but also that which the artist must leave to the imagination*" (Heffernan 14). Esto último es fundamental, ya que el texto ecfrástico en ocasiones es una lectura o interpretación de la obra de arte y, por lo tanto, pretende —~~er~~— más allá de lo que la obra muestra. Finalmente, la descripción del escudo de Aquiles convencionaliza lo que Heffernan llama —~~ec~~frasis nocional" (Heffernan 14), que es la representación de una obra de arte imaginaria, es decir que no hay un referente extratextual o no se puede verificar su existencia.

La fricción representacional también puede leerse a otro nivel, como el choque entre dos vertientes representacionales, entre la obra literaria como representación narrativa de elementos extratextuales que genera la ilusión de realidad, y la obra plástica como representación gráfica de ese mismo tipo de elementos. Por lo tanto, podemos afirmar que la ecfrasis se distingue de la simple descripción en tanto que tiene una doble dimensión representacional. Asimismo, podemos distinguir entre dos tipos de procedencias ecfrásticas, la puramente representacional que es en esencia descriptiva de la forma, la textura, los materiales, etc., y la vertiente referencial que alude al contenido de la obra en una tónica narrativa. También se puede hablar de fricción representacional cuando estas vertientes convergen. Este concepto será de gran utilidad para complementar una extensa base teórica de la ecfrasis sobre la cual se establezca un estudio de todas las posibilidades ecfrásticas presentes en la obra prosística de Lezama Lima.

Por su parte, Mitchell considera que hay tres fases de la ecfrasis; la primera es la indiferencia ecfrástica, que considera que la ecfrasis no es posible dado que cada medio tiene características y modelos de percepción propios; la segunda es la esperanza ecfrástica, que es el momento en que se supera la imposibilidad de la ecfrasis a través de la imaginación o de la metáfora, —~~w~~en we discover a se in which language can do what so many writers have wanted to do: b make us see” (Mitchell 1994:152); la tercera es el temor ecfrástico, que es el momento de resistencia que ocurre —~~w~~en we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually” (Mitchell 1994: 154). Mitchell hace notar que no hay marcas textuales que nos permitan identificar la presencia de la ecfrasis, que las distinciones entre descripción y narración, entre objeto visual y representación verbal, son semánticas, radican en el contenido, la intencionalidad, la referencialidad y la respuesta afectiva (Mitchell 1994:159). Es por ello que la esperanza ecfrástica sólo puede superar a la indiferencia ecfrástica a través de la metáfora, ya que, nuestra tendencia de tratar al medio como si fuera el mensaje, y de tratar las diferencias entre las artes como si fueran oposiciones metafísicas controla nuestros actos comunicativos, y la única manera de superar esto es a través de fantasías utópicas como la ecfrasis (Mitchell 1994:161).

Mitchell también hace una fuerte crítica a las supuestas aspiraciones ecfrásticas por volver a presentar el objeto plástico:

It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can de, but never sight their objects. (...) All the utopian aspirations of ekphrasis—that the mute image be endowed with a voice, or made dynamic and active, or actually come into view, or (conversely) that poetic language

might be stilled, 'made iconic, or frozen' into a static, spatial array—all these aspirations begin to look idolatrous and fetishistic. (Mitchell 1994: 152-156)

Por esta razón Mitchell argumenta que el objetivo central de la ecfrasis es la superación de la otredad, una otredad semiótica: —The scientific terms of this otherness are the familiar oppositions of semiotics: symbolic and iconic representation; conventional and natural signs; temporal and spatial modes; visual and aural media” (Mitchell 1994:156). Mitchell argumenta que esa relación con el otro puede ser una de dominación disciplinaria, política o cultural: —in which the self is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the other is projected as a passive, seen, and (usually) silent object” (Mitchell 1994:157). Para Mitchell, la cuestión de la otredad implica dominancia y subordinación, por lo que desde esta perspectiva, la ecfrasis agrava el conflicto de dominancia entre las artes en vez de actuar como mediador.

Pimentel profundiza en el tema de la otredad, dando gran importancia a la cuestión del referente:

Un componente importante del proceso de la representación por intermediación del lenguaje es el referente. (...) Por una parte, habría que insistir en que el referente no es un objeto *anterior* a la representación, sino que el objeto es, a su vez, *producto* de una representación del mundo. (...) Por otra parte, si el objeto mismo está semiotizado, el referente podría remitirse al receptor y replantearse como una *construcción de lectura*. (...) Mas no sólo se trata de una construcción, sino de una *opción*, pues es el lector quien decide construir —o no— un referente, un complejo referencial. (Pimentel 2001:112)

El texto ecfrástico invita al lector a hacer una identificación del referente extratextual, que es la obra plástica, y hacer una lectura combinada. No se debe olvidar que ese objeto que crea el texto parte de la obra plástica pero no es

equivalente a ella, sino que ha pasado por un proceso de semiotización —~~que~~ no sólo transforma al objeto referido, sino que construye un ‘otro’ que vive del medio que le da vida (...) —una invención del otro en el mismo” (Pimentel 2001:115). El trabajo del lector es fundamental, ya que es él quien identifica al referente gracias a los indicios que le proporciona el texto. La función del texto es la de orientar la manera en que es percibido ese otro: —~~An~~ en el momento de la identificación el lector tenderá a focalizar ese objeto-referente sólo en los términos que le propone el objeto-texto; dejará incluso de ver partes del objeto plástico que no figuren en su representación ecfrástica” (Pimentel 115). Sin duda, la representación ecfrástica no puede contener todos los elementos ni las posibilidades de significación de la obra plástica, además de que puede generar otros; por lo tanto, las posibilidades de lectura se multiplican: —~~re~~ el devenir del texto el objeto descrito se compone y recompone constantemente, es más como un objeto cuántico, aparece y desaparece, se transforma incesantemente sin dejar de ser reconocible; es potencia y actualidad al mismo tiempo: un objeto imposible *qua* objeto porque es y no es, (...) existiendo en y por las perspectivas que lo configuran” (Pimentel 123). En palabras de Tamar Yacobi: —ekphrastic re-presenting (as a subcategory of quoting in general [o como un fenómeno de intermedialidad]) entails not just re- but multiperspectivizing” (Yacobi 634). La ecfrasis va un paso más adelante que la intertextualidad (que da una perspectiva diferente al texto aludido dentro del contexto nuevo), ya que el fenómeno de intermedialidad o de co-presencia interartística se presta al juego de lecturas diferentes que toman en cuenta las características propias de cada una de las artes y que las distinguen entre sí, de ahí que la posibilidad de perspectivas se multiplica.

Yacobi también hace varias aportaciones interesantes a la discusión sobre la ecfrasis. Propone una definición mucho más amplia, que no se limita a marcos teóricos descriptivos, y por tanto, restrictivos: *Ekphrasis*, the literary evocation of spatial art, is an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words —so various, indeed, that both the reference and the sense of the term in critical discourse leave a good deal to be desired” (Yacobi 600). Entre estas diversas formas, por algunos autores ignoradas o rechazadas, están la mención de obras y autores (sin descripción de la obra), la ecfrasis en textos narrativos, y lo que Yacobi denomina modelos pictóricos³, que no hacen referencia a una obra plástica específica, sino a denominadores comunes (Yacobi 601). Con esta amplia definición de la ecfrasis se trabajará para identificar y agrupar las formas tan diversas en que Lezama Lima relaciona la literatura con las artes plásticas, que van desde la simple mención del nombre o el estilo de un artista, hasta complejas digresiones acerca de los distintos movimientos artísticos y sobre obras plásticas en particular, y el estudio se complementará con términos y elementos tomados de otros modelos teóricos.

A Yacobi le interesa el fenómeno de intersección entre la ecfrasis narrativa y los modelos pictóricos: —such ekphrastic models often join forces with narrativity to bring the visual source into distinctively literary play. (...) [W]hen a visual cliché is transmitted through the subjectivity of an inside observer, it enters into narrative patterns such as plot and characterization, as well as point of view” (Yacobi 599).

³Frederick A. de Armas propone el término “allusive ekphrasis”, como un término más amplio que incluye el “modelo pictórico” de Yacobi. También propone una distinción entre diferentes tipos de ecfrasis: ecfrasis verdadera, ecfrasis dramática, ecfrasis transformacional, y ecfrasis combinatoria. Aunque limitados, estos conceptos sirven para describir tendencias ecfrásticas específicas y diversas. (de Armas 22-23).

Heffernan, por ejemplo, analiza la manera en que funciona la descripción del escudo de Aquiles en relación a las otras partes del poema que lo enmarcan. Yacobi argumenta que los modelos pictóricos y la ecfrasis narrativa hacen que la ecfrasis deje de ser convencionalmente mimética y estática, y subvierten la idea de que la ecfrasis es una relación uno a uno (una obra plástica / una obra literaria [en general un poema]). La ecfrasis se dinamiza, se vuelve un instrumento del texto que debe ser estudiado en su relación con los otros elementos narrativos. En palabras de Pimentel: —~~una~~ descripción ecfrástica (...) entra en relación, no únicamente con el referente, sino con las otras partes del texto para significar algo nuevo” (Pimentel 2001:115).

Después de haber repasado estas definiciones, me parece relevante incluir en esta discusión algunas ideas sobre semióticas visuales. Éstas nos enseñan algo acerca de la forma en que miramos las obras de arte, acerca de los significados que se activan al mirar una obra y los que no, de acuerdo con los elementos de la obra y el bagaje cultural del espectador, y principalmente, acerca de cómo se puede entender la obra plástica como una forma de discurso en el que puede haber personajes y narraciones (Bryson 9). El discurso de la historia del arte, por ejemplo, se caracteriza por su impersonalidad profesional, ya que por lo regular no reconoce la presencia de un —yo” desde cuya perspectiva se hace el recuento de la obra plástica (Bryson 5). Norman Bryson, en su introducción a *Looking in the Art of Viewing* de Mieke Bal, comenta que:

Meaning-making is an activity that always occurs within a preexisting social field, and actual power relations: the social frame does not surround but is *part* of the work, working inside it. (...) The meaning of a work of art does not, for Bal, lie in the work by itself but rather in the specific performances that take place in the work's field: rather than a

property the work has, meaning is an event; it is an action carried out by an *I* in relation to what the work takes as *you*. (Bryson 5)

La apreciación de la obra plástica siempre se hace desde el presente del espectador y en función de su bagaje cultural, y el significado que puede extraer de los elementos de la obra es individual y está dado desde la perspectiva del observador. Por ello es que, de acuerdo con Bal, la significación es un proceso y no una propiedad inherente a la obra de arte.

Ahora bien, la significación sin duda también depende de los elementos resaltados por la obra de arte, por ejemplo en el caso de pinturas o esculturas con temas mitológicos: “When a painting represents, say, the story of Danaë, or Bathsheba, or Narcissus, its version of the received story activates some, but not all of the story’s semantic potential. Although the picture may direct the story along a particular path, again certain details will escape the net” (Bryson 3). Aquellos elementos no resaltados, esos detalles marginales, son tan importantes como aquellos que sí están presentes, ya que, al igual que en los textos literarios, la elección de los detalles incluidos es tan importante como los detalles que se decide omitir o, en el caso de la obra plástica, es tan significativo lo que se ve como lo que no se muestra. La selección de los elementos que el artista decide resaltar es tan significativa para el observador como lo es aquello que se ha dejado fuera: “To the viewer of art such details can be highly significant, despite or even because of their marginal status; they can become the basis for a quite different understanding of the painting (Bryson 3)”. Como argumenta Mitchell, —[w]e can never understand a picture unless we grasp the ways in which it shows what

cannot be seen” (Mitchell 1986:39). Esto también se relaciona con el concepto de —pregnant moment” que propone Yacobi:

Originally recommended to space-artists as an indirect force for temporality, this moment comes just before the climax in order to allow free play to the imagination,‘ that is, to the beholder’s story-making imagination. The more we see the more we must be able to imagine; and the more we imagine, the more we must think we see.’ Hence the need for the artist to choose that moment with care; and, we might add, the ekphrastic poet’s license to follow suit in *his* representation. (Yacobi 612)

Del mismo modo en que el artista da preferencia a unos elementos por sobre otros, el espectador también elige resaltar ciertos detalles en vez de otros al momento de encontrar significados en la obra, y esta selección también es muy relevante al momento de verter la interpretación en palabras, o de manera más específica, en escritura. No importa si el observador que decide poner por escrito su apreciación de la obra plástica es un historiador o crítico de arte, o un poeta o ensayista, porque el proceso de selección, recontextualización y perspectivación se hace evidente en cualquiera de sus textos; la diferencia está, quizás, en qué tan presente se hace el espectador en su texto.

José Lezama Lima: ecfrasis y la crítica de arte

El trabajo de Lezama Lima como crítico de arte tiene una importante repercusión en la manera en que sus contemporáneos y colegas apreciaron la plástica durante varias décadas: Lezama Lima es considerado por algunos estudiosos el crítico de arte más importante de su generación. Parte de la importancia de sus críticas de arte también radica en que Lezama es el intelectual más importante que haya estudiado la obra (y el impacto) de diversos artistas plásticos cubanos: —El grueso

de su labor referida a la pintura se concentra en el análisis de etapas definitorias de artistas cubanos, o bien en análisis comprensivos de su obra (...) a través de sus temas y sus facturas pictóricas” (de Juan 64). Por ahora se estudiarán a través de sus críticas de arte, y en relación a las teorías expuestas en la sección anterior, las diversas formas en que Lezama configura los textos críticos como textos ecfrásticos, lo que resultará de gran utilidad para el estudio de las poéticas visuales en *Paradiso* en el siguiente capítulo. Las ideas expuestas previamente expresan una perspectiva bastante compleja sobre las relaciones entre artes plásticas y literatura, la cual se concreta y al mismo tiempo se contradice de algún modo en la crítica de arte.

La crítica de arte se concentra, por lo regular, en estudiar los aspectos formales y contextuales de las obras plásticas. Lezama, por su parte, no es ~~un~~ crítico de aspectos formales, es decir, no se ocupará de la visualidad pura en los asuntos artísticos, puestos en práctica en la enseñanza de la filosofía de la historia del arte por el doctor Luis de Soto en la Universidad de La Habana durante los años cuarenta” (Capote 37). Tampoco se ocupa únicamente de los aspectos contextuales; está en contra de la rigidez de los esquemas críticos y los ordenamientos lógicos, así que propone hacer un nuevo tipo de crítica, a la que él denomina —~~crítica~~ crítica creadora”:

La crítica del siglo XIX más importante se manifestaba valorativamente. La circunstancia, la sociología y el sicologismo se hacían a través de cánones fijos. La nueva crítica tenía que armarse en otro arsenal o presentarse en el mejor de los casos con la misma desnudez de la creación. Salvo la gran excepción de Baudelaire, ya penetrando, según la expresión de Yeats, en las capas centrales del fuego, en Ingres o Delacroix, en Hugo, en Balzac o en Poe. (Lezama 1991:ix-x)

Este tipo de crítica tiene como objetivo, en el caso particular de Lezama, aplicar los conceptos básicos de su Sistema Poético, y crear un texto con valor literario propio. Como ya hemos visto en el caso de Baudelaire, Lezama considera que no se puede hablar de la presencia de un pintor en la obra de un poeta, o crítico en este caso. Lezama defiende un tipo de crítica de arte en que la voz del crítico mantenga su independencia de la obra plástica; la voz del crítico destaca por encima de la obra y ésta pasa a segundo plano. El tipo de lectura que realiza Lezama de las obras plásticas está muy cercano a lo que Bryson y Bal proponen; Lezama entiende que la significación de la obra plástica depende del ojo de quien la mira. —“El ensayo permite (...) descubrir la autoconstrucción de la figura del autor en su relación con el mundo” (Weinberg 281). Por esta razón, es muy común hallar en sus críticas de arte comentarios que sugieren que lo que Lezama dice de los autores que estudia nos dice más del propio Lezama y de su obra que de la obra plástica que motiva la reflexión en un principio. En este tipo de textos es muy claro el fenómeno de la alteridad ecrástica. Ya se ha abordado el tema de que el objeto plástico presentado en el texto literario es una creación lingüística que busca representar al otro en sí mismo. Ese otro —es más afín al texto que lo rodea que a su referente, y (...) sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva: ese otro que puede *reconocerse* como tal” (Pimentel 2001:113). Sin importar si el referente es extra o intratextual, el texto busca hacer evidente la diferencia, la presencia de este otro plástico que paradójicamente es más parecido al contexto verbal en que se inscribe que al objeto que busca representar, debido al medio al que se traduce y a la mirada perspectivada y de-formadora de quien lo describe.

Las críticas de arte de Lezama Lima no se suelen estudiar desde la perspectiva de la historia del arte, como ocurre con muchos textos sobre arte escritos por poetas. Mieke Bal, en el caso específico de la obra de Marcel Proust, resume esta tendencia de la siguiente manera: “To give a rather peremptory summary of received opinion: one wouldn’t go to Proust for advice when buying fine art” (Bal 1997:13); y no porque el autor no sea un conocedor de arte, sino porque sus textos sobre arte llegan a ser catalogados de manieristas e impresionistas debido a su estilo, como ocurre con las críticas de Lezama. Reynaldo González describe la dificultad de distinguir al poeta del crítico: “Resulta difícil discernir dónde concluye el paladeador de la cultura y comienza a actuar el creador, pues confluyen en similar goce” (González s.p.). Las críticas de arte lezamianas se pueden estudiar, entonces, desde la perspectiva del ensayo literario, propuesto por Liliana Weinberg: “(…) el ensayo literario y el ensayo crítico pueden dar lugar a una verdadera experiencia vital y estética a través de la cual lenguaje, forma artística, tradición literaria y filosófica, capacidad interpretativa y capacidad imaginativa pueden llevar a los lectores a participar en una experiencia de interpretación del mundo que colinda con una auténtica aventura de la sensibilidad y la inteligencia” (Weinberg 261).

Había mencionado que el estudio de la ecfrasis en la crítica de arte lezamiana se contradice en cuanto a las ideas del autor cubano sobre el estudio de la presencia del arte plástico en la literatura. Lo decía en el sentido de que, aunque a través de la metáfora sea capaz de separarse del referente, la crítica de arte por definición necesita aludir explícitamente a la obra que ~~describe~~ “describe”. A pesar de que la ecfrasis puede tener una función similar a la de la metáfora, a diferencia

de ésta no puede desligarse de su referente, y he ahí que la metáfora no puede sustituirla. En el caso de la crítica de arte, me parece prudente citar lo que Pimentel argumenta con respecto a la *ecfrasis referencial*⁴: “En la ecfrasis la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción. Si bien el objeto ‘citado’ no puede ser ‘pintado’ (‘cited’ vs ‘sighted’), el lector no puede ignorar este pacto de citación explícito que es la ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘verlo’ junto con su descripción” (Pimentel 2001:113). La crítica de arte, aunque en el caso de Lezama no necesariamente sea leída como tal sino como ensayo literario o bajo otra denominación, establece un pacto de lectura diferente de aquel que establecen un poema o una novela. Esta diferencia salvaría al texto lezamiano de la contradicción, aunque no así a sus poemas ecfrásticos, ni a los fragmentos ecfrásticos que se pueden encontrar en *Paradiso* y en otros textos narrativos de ficción, ya que el “pacto de citación explícito que es la ecfrasis” funciona igual en todos los textos ecfrásticos; el lector debe ser consciente que el proceso de representación del objeto plástico ocurre al mismo tiempo que el proceso de construcción ficcional del referente en el texto literario. Parte del problema radica en que en el ensayo es muy claro que hablamos de la

⁴ Pimentel distingue entre tres tipos de ecfrasis: “podemos hablar de *ecfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *ecfrasis nocional* cuando el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de ecfrasis intermedio que yo querría llamar *ecfrasis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa en textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (Pimentel 2003:207). En el caso de la crítica de arte me referiré principalmente al primer tipo, a la ecfrasis referencial, la cual establece un diálogo entre el texto, el referente extratextual y el referente como creación del propio texto, a diferencia de la ecfrasis nocional en la que no hay referente extratextual y el referente es sólo la construcción ficcional intratextual.

perspectiva del autor como crítico, mientras que en la prosa de ficción tenemos que hablar de la perspectiva del narrador, del personaje, de la trama o del lector (Pimentel 2007:24-31), lo que añadirá otro nivel de complejidad al estudio de la ecfrasis en *Paradiso*.

En esta sección me interesa hacer una lectura ecfrástica de cinco fragmentos lezamianos muy diferentes entre sí, sobre diferentes autores, de distintos lugares y épocas, junto con las obras principales a la que aluden. Empezaré con un fragmento extraído de “Valoración plástica” (1956), sobre *El martirio de San Mauricio* (1582) de El Greco [Figura 5]. En textos convencionales sobre esta obra hallamos una combinación de información sobre la historia de San Mauricio, el contexto en que se creó la obra, y los aspectos formales de la misma. El énfasis está puesto en la historia del cuadro y las razones formales por la que la obra fue rechazada por Felipe II. Juan Carmona Muela explica que el rechazo de la obra pudo deberse a que, a diferencia de cuadros similares, el martirio aparece en segundo plano, a la izquierda del plano principal, restándole importancia al hecho en sí (327). Asimismo, algunos de los soldados tebanos retratados junto a San Mauricio en el primer plano han sido identificados como miembros destacados del ejército del propio Felipe: Manuel Filiberto, duque de Saboya, gran maestro de la Orden de San Mauricio, y Alejandro Farnesio, duque de Parma, situados detrás de san Mauricio, en el primer plano; y de Juan de Austria, muerto en 1578 y, por tanto, colocado en la escena del martirio” (Carmona Muela 328). En efecto llama la atención que el martirio, que incluso da nombre al cuadro, aparezca relegado al segundo plano de la composición; Lezama, sin embargo, pasa por alto este detalle. En el plano estructural y formal, Santiago Alcolea I Gil ofrece una

descripción detallada del cuadro y una interpretación académica de los elementos de la obra:

Es un cuadro que realmente no podemos considerar como incitador a la devoción, conforme se exigía de manera cada vez más explícita a los pintores tras el Concilio de Trento. El protagonista, en atuendo militar convencional como sus compañeros, el martirio múltiple que se desarrolla al fondo, la original visión de las regiones celestiales y la exquisita sensibilidad que se prodiga en la naturaleza muerta del primer término, son elementos que corresponden al pensamiento neoplatónico del artista. A todo ello hay que añadir la libertad en cuanto a los planteamientos espaciales; la sutil disposición del colorido, de acuerdo con gamas de azul, amarillo, rosa y verde totalmente personales, y la atmósfera con luz irreal que impregna el conjunto, son calidades de carácter estético que señalan el punto de vista que el cuadro exige para su correcta interpretación y que lo apartan de lo que en aquella época se pensaba debía tener un cuadro de altar. (Alcolea I Gil 34-36)

Este tipo de descripción es más cercana a la intención imitativa o de equivalencia de la ecfrasis descrita por Krieger que las críticas de arte lezamianas.

En el texto de Lezama, el cuadro sólo sirve como detonante para la narración de la historia de su creación, las referencias extratextuales se multiplican, y se pone gran énfasis en la recepción de la obra a lo largo de diferentes épocas. Evade la descripción; a pesar de ser este un cuadro narrativo en el que vemos a San Mauricio en dos momentos diferentes, Lezama no sigue este camino, sino que toma el cuadro sólo como punto de partida para llegar, incluso, a otros pintores:

Primero retorcer, luego estirar. Estiramientos bizantinos, que no verticalidad gótica, del Greco, engendrando en el espejo valorativo la misma deformación del estupefacto. Épocas que se complacen en descubrirlo, seguidas de las que gustan de perderlo. Generaciones que le asignan cuota de místico verídico y generaciones que congelan sus ángeles, colgándolos en el «maniérisme». Para unos su llama es verdadera, para otros está amanerado. Góngora, Pacheco, Cossío, Barrés, Ortega, Ors, ya lo hostigan, ya le rinden tiorba alabanciosa. En tanto, su llama alargada, su rostro con perilla en cadeneta se ríe sombríamente, oye por una cerradura chirriante los juicios que lo enarcan o lo tunden. Y espera... la próxima estación.

Mohíno y con intranquilo desagrado, se adelanta Felipe II para entregar su encargo del San Mauricio al prior de El Escorial. Miraba de soslayo por aquellos espectrales corredores y se encontraba las infantas perifollosas pero acartonadas de Sánchez Coello y las ilustraciones infernales del Bosco. En Sigüenza, que lo

relata en líneas áureas, mientras subrayaba el disentimiento del Monarca, se complace en llevar al Greco frases de aquietamiento: ~~dicen~~ es de mucho arte", ~~su~~ autor sabe mucho", ~~es~~ ven cosas excelentes de su mano"⁵. (...)

Considerábamos al Greco ya instalado en la turbamulta de todos los nacimientos de expresión. Se recordaba, con una sonrisa para torpezas anteriores, la indiferencia de los que en sus días estuvieron a su lado y la alabanza de su posteridad numerosa como los frutos desprendidos en el plenilunio de estío. Cuando de pronto sorprendemos el penduleo de acercamientos y rechazos en relación con su obra, como si a cada generación le fuera igualmente necesario repetir las torpezas de sus contemporáneos. (...)

¿Y el San Mauricio? Mas implacable aún la más novedosa crítica de arte española lo incluye en el ~~maniérisme~~, señala que los ángeles que verticalizan la composición están amanerados, lo sitúa en la tradición del gótico flamígero. (...) Pero ¿qué nos pueden atemorizar esas inculpaciones?, ¿no ha elogiado Curtius el ~~maniérisme~~ de Joyce? (...)

El Greco fue copiado, en los ejercicios del pulso del espíritu, por Cézanne y Picasso. Picasso en algunos ejercicios de retratos, en los comienzos de su obra, intentaba remedar más que la técnica de sus cuadros, la devoradora agitación de sus llamas y cenizas. Por el contrario, Cézanne lo convertía en un ejercicio, en la sequedad de una disciplina. (...) Cézanne comenzó por la humildad de la reproducción, pero al fin se le revela el vientón del espíritu penetrando en el bosque con la casa de la maldición. (Lezama 1996:65-67)

En este caso, Lezama inicia haciendo una descripción del característico estilo de El Greco, para inmediatamente pasar al tema central del texto, que es la recepción de su obra, y de esta pintura en particular. Relata, por ejemplo, lo que Fray José de Sigüenza escribió sobre ella, menciona varios escritores que opinaron de una manera y luego de otra sobre sus cuadros, y pone énfasis en la calificación de ~~manierista~~ que se le ha otorgado despectivamente. Curiosamente, en su defensa pone al mismo nivel el ~~manierismo~~ de James Joyce elogiado por Curtius. Llama la atención que en esta primera parte, se describe la obra de sus contemporáneos negativamente para resaltar la maestría de El Greco: ~~as~~ infantas perifollosas pero acartonadas de Sánchez Coello y las ilustraciones infernales del Bosco". Lezama selecciona una serie de jueces indecisos, que son todos escritores porque quiénes

⁵ -Escribe [...] sobre los proyectos pensados y ejecutados, así como sobre los artistas y las obras escogidas para adornar el monasterio. Admira a El Bosco, diciendo que presentaba una sátira pintada de los pecados del hombre, pero no muestra tanta admiración por El Greco (postergado por desgracia por Felipe II) aunque dice en eso hay muchas opiniones y gustos, aunque dicen que es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ve en cosas excelentes de su mano'." José Luis García de Paz. *Fray José de Sigüenza, su vida y obra*. Disponible en: <http://www.aache.com/Alcarrians/siguenza.htm>

si no ellos podrían conservar en la memoria colectiva las opiniones respecto de la recepción primera de la obra de El Greco. El vínculo literario abandona esta lógica cuando se le pone junto a Joyce, y la relación de la pintura con la literatura es la de dos artes cercanos, no tan diferentes entre sí. Por último, explora la influencia de El Greco sobre Picasso, y en particular sobre Cézanne, en donde hace uso de los modelos pictóricos de El Greco para sugerir, una vez más, su rechazo hacia la imitación.

En cuanto al cuadro mismo, los elementos visuales que elige resaltar son pocos: los rostros, las llamas (que debe ser el resplandor amarillo en la esquina superior izquierda del cuadro) y los ángeles. Este último, en particular, es un motivo que aparece de forma recurrente tanto en su ensayística como en *Paradiso*. Volviendo al ensayo, se observa que no hay un intento por describir el cuadro, ni siquiera a grandes rasgos, y tampoco se saca provecho de la capacidad narrativa de la obra, que presenta a San Mauricio en dos momentos diferentes de la historia. La alusión a los retorcimientos y estiramientos hacen referencia al estilo de El Greco, lo que convierte este texto en una ecfrasis fragmentaria que, al mismo tiempo que representa *El martirio de San Mauricio*, también se sirve de modelos pictóricos de toda la obra de El Greco para lograr el efecto deseado. En este sentido, la ecfrasis es más bien referencial que representacional. Son tantas las extrañas asociaciones, tantas las referencias a autores, obras, opiniones, estilos, momentos históricos, etc., que el cuadro se mantiene sólo como el eje de la composición lezamiana; es el núcleo que como un imán atrae hacia sí mismo las alusiones fragmentarias, disparatadas y vertiginosas de la prosa de Lezama Lima.

En el segundo texto, extraído del ensayo —*Pintura preferida*” (1956), Lezama escribe sobre *L’atelier*, pintura de Maria Helena Vieira da Silva realizada en París en 1940 [Figura 6]:

La pintora, en *L’atelier*, ha escogido su cámara de trabajo para expresar su batalla frente al espacio sensorial. Ha querido detener su visión y proliferar su pulso en una zona que le fuera muy conocida. La primera intervención de la luz basta para despertar ese espacio sensorial. Distribuye y define, logra la cantidad de los agrupamientos y la dimensión. La luz es aquí el hilo. A veces se tiende como para apoderarse de la región más flotante e indecisa del espacio sensorial. (...) La coincidencia de la luz y la visión del pintor, es la primera muestra rotunda del encuentro de ese espacio hecho para nuestros sentidos. (...)

La luz, unida a la fijeza de la visión en *L’atelier*, ordena y distribuye. Ordena, no por magia asociativa, sino por un mantenimiento de sus virtudes acumulativas en proyección. (...) Mientras la estructuración de la tela es severa y se cubre con un rigor afortunado, las figuras tiemblan en el centro de su cascadura, en el prestado oído de su crujimiento. Las figuras quieren desprenderse de la luz como azadón definitorio, suave castigo que adquiere. (Lezama 1996:61-62)

Debido a que está frente a una pintura abstracta, Lezama inicia vinculando la imagen con el título, ya que el título suele explicar el contenido de las obras de arte no figurativas. No sólo eso, sino que al lector que desconoce el francés se lo explica en esa primera frase. Introduce la supuesta intencionalidad de la artista, inseparable ella de su pintura en tanto que en ésta —~~ap~~presenta” su espacio de trabajo. Sin embargo, la descripción que hace del espacio representado no es exclusivamente visual: lo denomina —~~esp~~acio sensorial”, —~~ese~~espacio hecho para nuestros sentidos” que surge de la convergencia entre —~~al~~ luz y la visión del pintor”, lo que lo hace estar más cerca del concepto lezamiano de —~~esp~~acio gnóstico” que de una representación que favorece el carácter visual del espacio plástico. Al describir que este espacio está hecho para —~~n~~uestros” sentidos, el autor considera no sólo la perspectiva de la pintora sino también la de los observadores. Lezama da a su lector la tarea simultánea de ser lector y observador, aunque cegado por la

carencia de la imagen visual. La descripción hecha por Lezama genera una imagen mental difusa, ni siquiera remotamente cercana a la imagen gráfica original, y es que en este fragmento ecfrástico el autor pareciera estar escribiendo sobre los aspectos visuales de la obra, cuando en realidad el resultado es un texto sobre lo “invisible” de la obra. Esto es lo que Alfonso René Gutiérrez describe como “los principios de concreción y esencialidad” en Lezama (Gutiérrez s.p.).

En este fragmento se privilegia la vertiente representacional de la ecfrasis, aunque los elementos plásticos privilegiados en su descripción son pocos. La luz es el detonante de su descripción; la distribución de los objetos está vagamente descrita como “la estructuración de la tela es severa”. No hace hincapié en el estilo de la artista, ni hace referencia al movimiento artístico al que pertenece la obra ni a la época en que fue creada. Leonel Capote escribe sobre esta tendencia de Lezama de favorecer la luz y el color como elementos esenciales de las obras plásticas: “En el plano formal el color y la luz fueron los dos elementos visuales que más llamaron su atención al estructurar una opinión sobre cualquier pintor. [...] El color y la luz para Lezama señalan nuestro ser o esencia” (Capote 38). Como el poeta que es, Lezama personifica estos elementos plásticos, la “intervención de la luz basta para despertar ese espacio sensorial”, “se siente como para apoderarse de la región más flotante”. El contraste entre la luz y la oscuridad permite distinguir las figuras antropomórficas que están en el centro de la composición, esas figuras que “tiemblan en el centro de su cascadura, en el prestado oído de su crujimiento”. A través de esta descripción, Lezama infunde movilidad y sonido al cuadro, enfatizando así la cualidad multisensorial de esta obra de arte. Por otro lado, no sólo personifica los elementos del cuadro, también

los carga de intencionalidad propia cuando escribe que —~~as~~ figuras quieren desprenderse de la luz”. La luz, como —~~h~~ conductor” y estructurador de la obra plástica, se convierte así en el eje de la composición ecfrástica.

En tercer lugar, deseo acercarme a un fragmento extraído de —~~Pa~~lelos” (1966) sobre un dibujo de una autora cubana de fines de siglo XIX. Este es un texto sobre *Los pilluelos* de Juana Borrero [Figura 7], que por razones que me son ajenas Lezama llama *Los negritos*. Quizás esto se deba a un fenómeno muy común en la obra lezamiana, denominado por Enrico Mario Santi el —~~ma~~ citar” (Cruz-Malavé 28), que consiste en citar de memoria, y por lo tanto de forma inexacta. La de este cuadro es una descripción más convencional, pero sólo en apariencia, lo que permite la identificación de la obra descrita con el dibujo en sí. En ella se pueden observar las que Adelaida de Juan llama constantes en sus textos sobre la pintura cubana: —~~L~~fundamental es su insistencia en la cubanía profunda como único modo de alcanzar lo universal. Por otra parte, presta especial atención, en la forma plástica, a la gama cromática, seguida por el empleo de la luz y los efectos de espacios en el lienzo” (de Juan 65):

La más disciplinada voluptuosidad inteligente debe detenerse en los *Negritos* de Juana Borrero. Se dice que este cuadro fue pintado en el sur americano, así lleva desde su raíz esta lejanía que necesita el cubano para acercar. Pero percibimos que lo mismo esos negritos podrían ser los hijos del palafrenero del doctor Borrero, o reírse de los que pasan, en una calle por donde pasan muy pocas gentes, podrían ser también los hijos del farero del Cabo de las Tortugas. *Pero no importa*. La primera fascinación que evaporan es el mantener tanto tiempo su sonrisa frente al pincel. Han logrado una especie de continuo de la sonrisa. Para lograrlo, tienen que haberse tomado sus precauciones. La boca se ha endurecido con innegable socarronería infantil, ofreciendo como una resguardada bahía a la sonrisa maliciosa y reservada a la vez. Vemos como una sonrisa que descansa en el rabillo del linco. Al centro se le acerca alguien que no sabemos si es un amigo emparentado con los niños o el mismísimo demonio que viene a tentar divirtiéndose. Parece traer una noticia de sorpresiva importancia o un simple aviso de retirada para un menester menor. Nos sobresaltamos un tanto, pues ese tentador o sencillito avisador, con la gorra cruzada, que parece que ha llegado corriendo y se ha detenido de pronto sin cansancio visible, nos recuerda *al gran Meaulnes* que llega sin avisar a la fiesta donde se le espera sin que él lo sepa. Pero su llegada que brota de una causalidad

misteriosa, logra la adecuación de prodigio con la sonrisita que no se extingue, como una rima perfecta entre la gorra con la visera corrida hacia un lado de la cara y las piernas cruzadas de los garzones. Las vivencias profundas que produce la contemplación de los *Negritos*, son semejantes a las que produce la Gioconda. *No creáis que deliro*. Lo que en un sitio cualquiera puede intentarse con el enigma de una dama renacentista aislada en un coro de rocas, puede intentarse también en otro con enigmáticos negritos sonrientes, donde el coro de rocas está reemplazado por la indescifrable llegada de otro negrito con la gorra cruzada. Yo no hablo de la falsa categoría de lo cualitativo alcanzado en un arte, sino de vivencias profundas que produce en el espectador el reto de las instantáneas aglomeraciones de lo que es verdaderamente configurador en el hombre. Leonardo creó esa familia de la sonrisa que no se extingue, tan resistente como las rocas cubiertas por el incesante devenir del oleaje, pero esa familia tampoco se extingue y sigue innumerables rutas como el arca de la alianza que encalla en cualquier arenera. Y en esa familia está la sonrisa de nuestros negritos, conservada genialmente por Juana Borrero en el espejo del cuenco de su mano (Lezama 1996:148).

Lezama enfatiza desde el principio que es una obra cubana, aunque realizada en la lejanía, la cual será una característica generalizada de una parte importante del arte cubano del siglo XX. Posteriormente se enfrasca en una descripción más o menos convencional, combinada con una serie de inferencias lúdicas sobre los posibles orígenes de los personajes retratados. Una vez más, relaciona al cuadro con una obra literaria, cuando compara al personaje central de la composición con el personaje principal que da nombre a la novela de Henri Alain-Fournier. Además de ser éstos textos ecrásticos, la relación entre la obra plástica y la literatura en la crítica de arte no es sólo formal, sino que también se da a partir de paralelos entre ambas artes, como se aprecia en este ejemplo y en el anterior. Sin embargo, el eje de la composición, en opinión de Lezama, es la sonrisa enigmática de los niños. La emparenta a la sonrisa de la Gioconda, cuyo efecto retórico es el de darle un valor artístico al dibujo de Borrero equivalente al de una de las obras plásticas más conocidas del mundo. Aunque aclara que no se refiere a la —calidad— de la obra, sino algo similar a lo que en el texto anterior denominaba —espacio sensorial—, que en este caso son —vivencias profundas que produce en el espectador el reto de las

instantáneas aglomeraciones de lo que es verdaderamente configurador en el hombre”.

En —~~Para~~ Saura” (1970) Lezama se concentra en un retrato imaginario de Felipe II (1967) [Figura 8]. Antonio Saura realizó varios retratos imaginarios de Felipe II, sin embargo, he elegido el de 1967 por ser el que más se aproxima a la descripción que Lezama otorga y porque cronológicamente es previo al texto lezamiano. En este texto se lee la siguiente descripción:

Trajo Felipe II, el ceremonial de las cenizas y la cripta cenizosa. Reemplazó las arenas, triunfo solar sobre la tierra, por la ceniza o el residuo del hueso rodado por el fuego o la cal. Predominio de la ceniza y la cal. Por eso en su principal edificación, desde el principio de la ceniza estalla la rebelión de los canteros. La piedra de la fundación frente a la soplada ceniza. Y, de hecho, Saura instala de nuevo a Felipe II y esparce aquella ceniza como a puñetazos. Un despertar donde el hombre para recapturar la interrogación solar, se ve obligado a patear las cenizas, a dinamitarlas en su convulsión de verticalidad. Felipe se limita a mandar a galera al que levantó la bandera y al que tocó la campana. Ya en las cenizas se limita, con podrida sonrisilla macabra, esa sonrisa que Saura se ha empeñado en perseguir con una ballesta de cazar osos en la medianoche, a mandar a galeras al que intentó congregarse para la verdadera sonrisa y al que puso sus manos en la vibración que aglutina y fiesteo. Después el historiador de El Escorial consigna que la Pascua del Espíritu Santo fue muy regocijada... Pero aquellos condenados a galeras seguirán convocando a los pies de El Escorial para soplar las cenizas y pulimentar hasta la caricia la piedra de fundación.

Llegan a la cripta escurialense cuatro cajas con reliquias de santos, las que corrían peligro con la quema protestante, y entre ellas, las mandíbulas de una niña. Felipe II sueña con esas mandíbulas. Saura parece sorprenderlo frente al espejo colocándose esas mandíbulas. (...) [F]rente al ojo saltado de Felipe II, Saura opone el ojo saltón de Goya. (Lezama 1993:42-43)

Pareciera que Lezama empezará a relatar una anécdota sobre la vida de Felipe II en vez de escribir sobre un cuadro. Al hablar de la cal y las cenizas, Lezama hace referencia tanto a la construcción de El Escorial como a los colores característicos de los cuadros de Saura. Lezama describe el retrato de Felipe II como una vuelta a la vida otorgada por el pintor, lo que detona nuevamente la narración anecdótica. En este fragmento también se elude la descripción aunque, al igual que en el

cuadro de Juana Borrero, Lezama pone gran énfasis en la sonrisa; sin embargo, en este caso el retratado no parece estar sonriendo, su expresión parece expresar lo contrario, por eso Lezama la describe como —~~p~~drida sonrisilla macabra”. Por último, Lezama establece una analogía entre esta obra y otra del mismo autor, un *Retrato imaginario de Goya* (1962) [Figura 9] a través del ojo de cada uno de los personajes retratados. Por la forma en que es descrita la sonrisa, las mandíbulas y el ojo saltón, el retrato verbal creado por Lezama es más cercano a otra obra de Saura, *El perro de Goya* (1984) [Figura 10]. Al ser esta una obra posterior al texto de Lezama es imposible que se refiriera a ella; sin embargo, me parece que comprueba que la descripción hecha por Lezama es más precisa de lo que aparenta en principio.

Por último, quiero incluir un texto sobre otro pintor cubano, en este caso un contemporáneo de Lezama, Luis Martínez Pedro. En —~~R~~aya y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro”, Lezama no parece hacer referencia a una sola obra, sino que presenta una serie de motivos o —~~m~~odelos pictóricos” de la obra de Martínez Pedro para aproximarse a ella en conjunto:

El pintor moviendo la punta de sus dedos en la materia coloreada, agrieta, rectifica o avanza con decisión, como el tiempo de las estaciones aliado con la energía solar alcanza sobre la cáscara [de plátano] un nuevo animista ordenamiento. Y sabido es que el dedo acompaña el cálculo de una parábola, las ascensiones por el cuadrante, o el astro de una elipse silenciosa. Es la tierna geometría embrionaria. (...) Sucesivos concéntricos en la pintura de Martínez Pedro, que se rompen para convertirse en longitudes de onda bastan para expresar la alegría naciente de la vibración. Sobre un fondo, generalmente de cobalto, que esquematiza la dimensión, la vibración comienza a trocarse en un punto proporcional (...). Verticalizados sobre una pared, los peces remedan gallos. Al penetrar en el agua, la energía solar comienza la ebullición figurativa. Los maestros de la ebullición de la más importante de las hojas, consideran que hay tres momentos en el bullir: ojos de pescado, perlas y saltos de gallo, o llevado a la manera de Martínez Pedro, el cobalto nos da la precisión del recorrido de la luz; una raya blanca, la alegría del pez, o sencillamente lo que viene hacia nosotros,

y el encuentro en la composición de ese majestuoso esperar del cobalto o del negro, sosteniendo a veces esa cantidad de color una extensa franja blanca, comienzo del movimiento, de la ebullición y de la precisa lección solar (Lezama 1991:39-40).

En primer lugar llama la atención la alusión al proceso creativo mismo y la mención del —pintor—. En los textos anteriores Lezama menciona a los artistas de cuyas obras escribe; sin embargo, como escribe de Baudelaire, la relación del escritor con pintores de su época nos lleva —a rastrear y a negar— su presencia en la obra del poeta. En este caso no se puede negar la presencia del pintor en el texto, ya que el propio autor lo incluye a través de la narración del proceso creativo; el texto no sólo representa la obra como lo hacen otras ecfrasis, también recrea el proceso mismo de creación, como ocurre en la muy citada descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada*. Podría decirse que a través de esta forma de describir la obra de Martínez Pedro, Lezama busca reproducir el efecto que tienen en el espectador. También se pone mayor énfasis en los colores y las formas lo que privilegia la vertiente representacional de la ecfrasis. Ya que las descripciones pueden aludir a varias obras de este pintor cubano, he elegido tres obras que, como el texto de Lezama, ilustran el estilo del artista. *Jarra con motivos de peces*, *El gallo* y *Figuraciones* [Figuras 10, 11 y 12] son ejemplos característicos de la obra de Martínez Pedro, en los que encontramos los colores y los motivos descritos por Lezama, aunque es imposible afirmar que el texto sea sobre una o más de estas obras, o sobre otra(s) obra(s) del mismo autor. Se trata más bien de una ecfrasis genérica, de un modelo pictórico.

Hemos observado las diferentes formas en que Lezama configura los textos críticos como textos ecfrásticos, a través de metáforas, descripciones

fragmentarias, anécdotas, narraciones y modelos pictóricos. La forma en que aprehendemos la obra plástica depende de los elementos que Lezama elige para resaltar, y nuestra interpretación de la obra está determinada por la lectura que hace él de cada pintura. Aunque su labor crítica pueda tildarse de “impresionista”, su propuesta de crear un nuevo tipo de crítica, originaria de América Latina, que busque dejar de imitar o de contrarrestar a las tendencias críticas europeas, es digna de reconocimiento: —la crítica que sea creadora, es decir, que engendre en el espectador un acto naciente, un centro de simpatía irradiante, tiene que partir del *animismo de lo cohesivo*” (Lezama 1996:228). Sus textos críticos tienen un gran valor literario, no sólo por su belleza o su hermetismo y su barroquismo, sino porque hace aportaciones importantes a una discusión dominada por los estudios teóricos europeos y norteamericanos que dictan, por lo general, la línea a seguir en los estudios literarios. Tania Pagola describe su labor crítica: —A diferencia de otros críticos de su tiempo, no parece interesarse demasiado en la calidad del dibujo, lo que le interesa es la filosofía de su creación, lo que su poética aporta de novedoso a eternos planteamientos sobre el tiempo y el espacio, la ganancia de una dimensión donde más allá de lo que representa una figura ésta vence sus límites espacio-temporales para ganar una condición de icono” (Pagola 19). Lezama no aísla las artes, por el contrario, busca reconciliarlas, teniendo a la poesía como punto de partida, ya que el lenguaje es su medio, su material de trabajo principal. Se aleja de la crítica convencional, busca poner en práctica esa crítica creadora de la que ha hablado y el resultado es, en palabras de Adelaida de Juan, —un cuerpo de análisis de la producción pictórica a partir de la poesía y de su poesía” (de Juan 71).

Capítulo III

Funciones de la ecfrasis en *Paradiso*

Exégetas andaluces, tened ángel, pedía Darío. Tener
ángel. Yo propondría *tener novela*. Prolongarse de lo
visible hacia lo invisible, gravitar de lo invisible a lo
visible, es decir, tener novela.
—José Lezama Lima

Esta cita engloba la poética de Lezama sobre la novela como un texto en el que confluyen los opuestos, la realidad y la irrealidad, lo natural y lo sobrenatural, lo visible y lo invisible. Pimentel afirma que: “En este rito iniciático que es *Paradiso*, el viaje de la naturaleza a la sobrenaturaleza se efectúa a través de la poesía” (Pimentel 1984:96). Como hemos visto, varios autores han observado una progresión de su obra poética a su ensayística, y de ambas a la narrativa, representada por la novela, género híbrido por excelencia. En *Paradiso*, su obra maestra, convergen y se mezclan, principalmente, tres géneros: la narrativa, la poesía y el ensayo. Para Lezama, la novela es también el sitio último donde la literatura dialoga con otras artes, como la música, la danza, el teatro y, sobre todo, las artes plásticas.

En cuanto a la historia que se narra en *Paradiso*, ésta se puede reseñar de manera muy breve como lo hace la lezamista Remedios Mataix: “Muy superficialmente, *Paradiso* puede resumirse como la narración de las experiencias de José Cemí, con su familia, en la Universidad, con sus amigos Fronesis y Foción, y con el que será finalmente su maestro, Licario, todo ello en un contexto que abarca la historia de Cuba desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX” (Mataix 2000b, s.p.). Podríamos añadir a esto la importancia que se da a la historia familiar del propio Cemí. Algunos autores consideran que

debido a su contenido *Paradiso* pertenece al género del *Bildungsroman*, o novela de formación, y aunque con este género comparte algunas características, como es que a lo largo de la novela presenciamos momentos importantes en el crecimiento y desarrollo de José Cemí, desde que es un niño hasta que inicia su desarrollo artístico, *Paradiso* es mucho más. Tampoco es una simple narración de eventos; en cierto sentido podemos afirmar que la historia que se narra en *Paradiso* no es lo más importante. Lo más destacado de *Paradiso* es la forma en que se presentan los eventos, la manera en que la descripción domina a la narración en varias escenas, y quizás el modo en que Lezama Lima expone y desarrolla su poética a lo largo de toda la obra. Por esto también se ha dicho que *Paradiso* está genéricamente más cerca de la poesía que de la prosa de ficción.

En poesía se ha llegado a hablar de ecfrasis como género, aunque esta en narrativa nos referiremos a ella como recurso literario que puede abarcar desde la simple mención de una obra o de un artista plástico, hasta la descripción más detallada de una obra, pasando por la ecfrasis nocional, los modelos pictóricos, la ecfrasis narrativa, la comparación de obras plásticas, la interacción de la descripción de la obra plástica con la diégesis principal, la presencia de personajes pintores o escultores (cuya obra o estilo importa a la trama), y la representación a través de palabras del acto de creación de la obra plástica misma. Sin embargo, estoy consciente de que en cada uno de estos casos hay distintos niveles de “presencia” de la obra plástica en la obra literaria, y que esto hace que cada ecfrasis sea diferente de las demás en cuanto a estructura y al efecto que provoca. Creo que por ello es aún más enriquecedor estudiar las

diferentes formas en que este fenómeno se presenta en la obra maestra de Lezama Lima.

En *Paradiso* la aproximación ecfrástica resulta muy interesante, ya que Lezama busca explorar tanto las dimensiones de lo visible como de lo invisible en la imagen plástica y la imagen poética, como ya hemos apreciado también en su ensayística. En la novela encontramos una gran cantidad de fragmentos que se rigen por lo que Krieger llama “principio ecfrástico”, un impulso que busca reconciliar la fluidez y la fijeza, que se supone son características específicas de cada arte: convencionalmente la fluidez es inherente al discurso lingüístico, mientras que la fijeza es inherente a las expresiones estáticas, como la escultura y la pintura, aunque ya hemos visto que las fronteras que distinguen a las artes son difusas y que esta dicotomía es imperfecta. Estos fragmentos cumplen diversas funciones dentro de la novela, como caracterizar a los personajes, describir una escena, un espacio o una ensoñación, enfatizar la constante presencia de la muerte y la ausencia en la novela, crear metáforas narrativas, desacelerar el tempo de la novela y apoyar argumentos filosóficos en los intensos diálogos intelectuales entre la tríada Cemí-Fronesís-Foción. Encontramos también fragmentos que buscan recrear el proceso de creación de la obra plástica, que hacen un retrato del artista plástico, o que simplemente se sirven de una adjetivación “plástica” para, a modo de símil, comparar un personaje, un objeto o una situación con el estilo propio de autores tan apreciados por Lezama como Velázquez, Murillo y los hermanos Limbourg. Los usos que se le dan a la ecfrasis en *Paradiso* son muy variados, así que en este trabajo estudiaremos algunos fragmentos representativos de este fenómeno.

Ecfrasis y caracterización

Rita Virginia Molinero argumenta que los personajes de *Paradiso*, no son presentados de manera realista ni son miméticos, más bien son alegorías o arquetipos cargados de un fuerte simbolismo o una especie de metáfora de la totalidad:

Sus personajes, aunque se desarrollan en un marco temporal-espacial históricamente identificable, se configuran alrededor de un determinado atributo con la intención consciente de proyectar una imagen determinada. La caracterización responde entonces a una idea previamente concebida por Lezama de que el personaje, como el hombre en su realidad extratextual, es la metáfora o fragmento de una Totalidad perdida. Esta percepción del personaje como metáfora lo libera de la causalidad temporal y permite su persistencia en la memoria a través del tiempo. [...] Su aproximación a la alegoría les permite asimismo transgredir las más elementales leyes de la verosimilitud lingüística. [...] Se unifican más bien en un idioma cercano al mito, lo cual evidencia su proyección como imágenes (Moliner 134).

El lenguaje erudito con el que se expresan la mayoría de los personajes en *Paradiso* no es el único recurso que apoya este argumento. Encontramos que en su gran mayoría los personajes son descritos a través de metáforas plásticas, de adjetivos que remiten a la obra de artistas específicos, o por medio de comparaciones con obras gráficas específicas. Que los personajes son la proyección de la imagen, en el sentido lezamiano de la palabra, se hace aún más evidente a través de la ecfrasis, ya que ésta genera la ilusión de visualidad y corporeidad por medio de la alusión plástica, pero posee también un carácter abstracto al ser producto de un discurso lingüístico.

Lezama se sirve de las capacidades metafóricas de la ecfrasis para caracterizar a sus personajes de manera sintética, obligando al lector a recurrir al referente extratextual para poder crearse una imagen mental de la apariencia o las

actitudes de cada personaje. El director Cuevarolliot, por ejemplo, es descrito de la siguiente manera:

[E]l director Jordi Cuevarolliot, anchuroso, pero ágil, con su viril cabezota rubia, iba atravesando los patios, seguido del respetuoso silencio de los aprendices. Su rostro de piel dura, con extremadas rojeces y sus barbas policromadas por astutos ungüentos, recordaba el *Charles de Saulier, Sieur de Morette*, de Holbein, más blando y con menos preocupaciones tenebrosas, como si hubiese sido retocado por Murillo. Su nariz, más curvada que la del *Sieur de Morette*, parecía remansada, en una reconstrucción tardía, por la extensión suave, de muy lentas vibraciones, de sus aletas. [...] El guante de nutria salvaje con el espadín feudal de sus atributos, era reemplazado, en la ya dicha copia de Murillo, por un lapicero de oro, con el que apuntaba los nombres de aquellos que por hablar durante el almuerzo, se quedarían castigados a la mudez del sin recreo (Lezama 85).

En este caso se hace referencia a una obra específica, el retrato de *Charles de Solier, Sieur de Morette* (1534-5) [Figura 13], aunque también se hace alusión a un estilo, el de Murillo. La descripción hecha de algunas características específicas es, de manera directa, la descripción del director, pero al mismo tiempo funciona, a través de la comparación, como una descripción indirecta del retratado por Holbein. Como se puede apreciar, se destacan de manera poco detallada algunas cualidades físicas del personaje (y del retratado); sin embargo, encontramos también elementos abstractos, “invisibles”, como las “preocupaciones tenebrosas”, que devienen de la interpretación y juicio del narrador. La virtual copia de la obra plástica hecha por Murillo (a semejanza de la de Holbein) resulta en un retrato irónico del director Cuevarolliot, ya que éste carece de la solemnidad del retratado por Holbein y las cualidades que lo vinculan con Charles de Solier hacen de Cuevarolliot un personaje ridículo.

Hay también descripciones en las que sólo se menciona algún elemento del cuadro para resaltar alguna característica del personaje en cuestión. En el caso del “guajiro Leregas”, la única cualidad física mencionada es el falo: “Mientras la

clase cabeceaba, oyendo la explicación sobre el Gulf Stream, Leregas extraía su verga —con la misma indiferencia majestuosa del cuadro velazqueño donde se entrega la llave sobre un cojín—, breve como un dedal al principio, pero después como impulsada por un viento titánico, cobraba la longura de un antebrazo de trabajador manual” (Lezama 200). La alusión pictórica se reduce a la mención del autor, Diego de Velázquez, y de un elemento del cuadro, la llave sobre un cojín. Estos dos únicos elementos dificultan la identificación del referente extratextual, el cual, probablemente, es el cuadro de *La rendición de Breda* (1640) [Figura 14], en donde se entrega la llave de la ciudad, aunque no en un cojín. La relación entre el falo y la llave no es sólo de similitud, sino también de nivel de importancia dentro de la composición; la llave es el eje de la composición, como el falo de Leregas es el eje del personaje. Los demás elementos del cuadro son tan irrelevantes para la caracterización del personaje como el resto del cuerpo, así que el lector sólo puede crear una imagen mental (parcial) del personaje a través del símil pictórico.

Asimismo, en la novela se hace uso de modelos pictóricos que proporcionan descripciones ambiguas de los personajes. Ejemplos de esto son las descripciones del coronel Castillo Dimás y de la rubia Lucía. El coronel está descrito a través de su vestimenta: “Cuando precisaba que venía visita al *Tres Suertes*, corría a su casa y salía después pintiparado con su guayabera de rizados canelones y su pantalón de un *azul murillesco*, donde el pañuelo rifoso, en el bolsillo posterior derecho, se hacía una nube con grandes iniciales, angelitos de las esquinas” (Lezama 216). Nuevamente se hace alusión al estilo de Murillo. En este caso, la mención del color azul “característico” de la obra de Murillo es insuficiente para la identificación con una obra plástica en particular. El motivo

pictórico de los ángeles es muy recurrente tanto en la narrativa lezamiana como en su crítica de arte. Por esta razón, se podría hacer una identificación parcial con *La Inmaculada Concepción de los Venerables* (c. 1678) [Figura 15], debido al azul brillante del manto de la virgen y la presencia de los ángeles en las esquinas. Sin embargo, la alusión pictórica no hace más que apuntar un solo elemento de la descripción del personaje que no aporta suficiente información sobre su apariencia física. En este caso, más que buscar un referente el texto nos obliga a leer la descripción del personaje como si se observara un cuadro; se requiere hacer una lectura plástica. La ecfrasis es, en este tipo de descripciones, una característica estilística. A diferencia de la comparación entre el director Cuevarolliot y el retrato de Charles de Solier, esta ecfrasis no establece un paralelo entre el personaje descrito y el personaje retratado, aunque al igual que aquella, las alusiones a obras plásticas “grandilocuentes” para describir a personajes patéticos acentúan esa característica. El efecto cómico se logra a través de la ecfrasis, de la cosificación del personaje por medio de la comparación plástica.

La rubia Lucía, novia de Fronesis, es descrita en los siguientes términos: “Fronesis se detuvo al ver que avanzaba hacia él la rubia Lucía. Tenía enroscada sobre la cabellera una trenza artificial, que le daba a la movilidad de su cuerpo de veinte años, cierta solemnidad meramente plástica a su figura de Piero della Francesca” (Lezama 262). El motivo de la trenza hace posible identificar parcialmente al retrato aludido como el *Ritrato di Battista Sforza* (1472) [Figura 16]; aun así, considero que se trata de un modelo pictórico ya que la mención de “su figura de Piero della Francesca” hace referencia al estilo del pintor, más que a una obra en particular. El efecto es, sin duda, el mismo que provocan las ecfrasis

anteriores; la burla generada al comparar la imponente obra de arte y la insignificancia y artificialidad del personaje.

Hay otros ejemplos de modelos pictóricos utilizados en la creación de personajes, que no necesariamente tienen el mismo efecto irónico, como cuando el narrador describe a Fronesis de la siguiente manera:

Cuando *estábamos* en presencia de Fronesis, su punto errante no dejaba de acecharlo, de avivarle su ámbito. Hacía recordar aquella frase de Kandinsky, que nos afirma „que un punto vale más en pintura que una figura humana’, pero Fronesis mantenía una perpetua relación favorable entre su figura y su punto. Mientras su figura estaba, el punto, recorriendo todas las mansiones del castillo de su ámbito, le daba una presencia de hechizo, semejante al conseguido por los maestros iluministas, los Fouquet, los Limbourg, cuando la lejanía y la placa de escarcha se unen para lograr un punto errante que logra reemplazar la presencia del castillo rocoso y la inmensa extensión de la blancura. (Lezama 239)

Por medio de la cita de Kandinsky, el narrador que previamente describió a otros personajes haciendo alusión a obras de arte figurativas, a Fronesis, que es un personaje más bien reflexivo, caracterizado por sus largos diálogos de carácter filosófico, lo describe a través de una combinación entre modelos de arte abstracto y modelos de arte iluminista de la Edad Media. La figura y el punto son metáforas de Fronesis, el que a su vez es una metáfora del conocimiento. Esto proporciona al personaje Fronesis un carácter mucho más complejo que el de los personajes incidentales, y no es extraño, ya que Fronesis es el vínculo entre José Cemí y el mundo extrafamiliar; es uno de los peldaños por medio del cual Cemí accede metafóricamente al reino de la imagen y la metáfora. Este tipo de descripción del personaje es, en realidad, no visual, ya que a pesar de aludir a denominadores comunes de la obra plástica de Kandinsky (punto y forma) y de Jean Fouquet y los hermanos Limbourg (la escarcha, el castillo), es imposible extraer de ellos una imagen mental de la apariencia de Fronesis. El cambio en la focalización permite

que el narrador haga más bien una descripción de la manera en que Cemí y otros personajes perciben a Fronesis.

También encontramos ejemplos de ecfrasis nocionales (Heffernan 14), que es la representación de una obra de arte imaginaria, es decir que no tiene un referente extratextual o no se puede verificar su existencia. La ecfrasis nocional sirve a los propósitos de la narración para crear retratos verbales de los personajes a través de la analogía con el retrato plástico:

Enrique Aredo [...] [s]e acercó a otro grupo, cuya indiferencia trataba de licuar y le enseñaba un dibujo „que había hecho un amigo de papá’, disimulando así el interés venenoso que lo acompañaba. Las ablandadas líneas de su rostro estaban fortalecidas por cierto pliegue de perversidad rápidamente irónica, que el pintor había intentado cumplir para contrarrestar la azul benevolencia de las ondas que penetraban en sus mejillas de cojín monjil. ¿Lo lograba el dibujante amigo de su padre? Las risitas cortadas por reojos y subrayados disimulos, revelaban que había hecho más visible lo que intentaba ocultar, como si aquello *ocultado* fuera el acorde esencial de su carácter. (*Paradiso* 84)

En esta cita es ambiguo si la descripción de las “ablandadas líneas de su rostro” es sólo del retrato hecho por el dibujante, o si también describe la apariencia del personaje en el momento en que enseña al grupo el dibujo. A pesar de que “la intención” del dibujante era mostrar a un Enrique Aredo fuerte, la reacción de sus compañeros evidencia la ironía involuntaria del retrato y el verdadero carácter del retratado. Son pocas las cualidades físicas del retrato (y del retratado) que el narrador selecciona para su descripción; la “perversidad” que el pintor trata de imprimir en las líneas del rostro es pronto ridiculizada por el interesante desplazamiento de las mejillas al cojín monjil, que funciona como metáfora verbal del rostro blando e ingenuo, pero también como metáfora visual que obliga al lector a “ver” a Enrique Aredo a través de su retrato. De nuevo no parece relevante al narrador hacer una descripción del retrato tanto como hacer énfasis en lo que

éste provoca: lo que el personaje desea ocultar, su debilidad y su patetismo, se hace más evidente en el dibujo; el retrato hace visible lo invisible.

La ecfrasis no sólo funciona como un recurso irónico para la caracterización. Ya que hay una filiación con el *Kunstlerroman* o novela de formación del artista, el “don metafórico” de José Cemí, personaje principal de la novela, está íntimamente ligado a su sensibilidad plástica:

El libro voluntariamente muy abierto, sonando la cola aún olorosa del lomo, para ofrecerse en un plano extendido, y el dedo índice del padre de José Cemí, apuntando dos láminas en pequeños cuadrados, a derecha e izquierda de la página, abajo del grabado dos rótulos: el bachiller y el amolador. El primero representaba la habitual lámina del cuarto de estudio, con el estudiante que en la medianoche apoya sus codos en la mesa, repleta de libros abiertos o marcando con cintajos el paso de la lectura. En el centro de la mesa un calaverón, allí colocado tanto como pisapapeles inoficioso, sin aplicación casi, como ingenua balanza del aprovechamiento de las horas, o como nota a lo Zurbarán, de expresar la muerte con el frío blanco de la luna, de las túnicas de los dominicos, o de los blancos manteles de los refectorios donde se alude a San Bruno como el santo del día. A su lado, el grabado que representa el amolador, con su hinchada camisa por un airecillo de lluvia, un pañuelo desalmidonado ciñéndolo como las fiebres de unas paperas, y la rueda envuelta en un chisporroteo duro, como los rosetones de la lluvia de estrellas en el plenilunio de estío. [...] José Cemí detuvo con su apresurada inquietud el índice en el grabado del amolador, al tiempo que oía a su padre decir: el bachiller. De tal manera, por una irregular acomodación de gesto y voz, creyó que el bachiller era el amolador y el amolador el bachiller. Así cuando días más tarde su padre le dijo: —¿Cuándo tengas más años querrás ser bachiller? ¿Qué es un bachiller?—. Contestaba con la seguridad de quien ha comprobado sus visiones. —Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche—. Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados en relación con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios. (*Paradiso* 135-136)

Llama la atención cómo la descripción del grabado del bachiller parece la de un grabado particular. Sin embargo, el uso de la conjunción “o” apunta a que es más bien una descripción genérica de la forma convencional de representar los oficios, una ecfrasis nocional que le resta importancia a saber exactamente cómo es el

grabado, y pone énfasis en la manera en que, a causa de una confusión, José Cemí establece una relación metafórica entre los rótulos y los grabados mismos. Las palabras “bachiller” y “amolador” no le dicen absolutamente nada a Cemí por sí solas, lo que a su vez es una reflexión sobre la arbitrariedad de los signos lingüísticos. Por otro lado, también pone sobre la mesa el tipo de relación arbitraria que se establece entre una obra pictórica y su título, entre la imagen verbal del título y la imagen gráfica de la obra misma. El narrador cumple la misma función que el dibujante del retrato de Aredo, se enfoca en hacer notar aquello que, por lo regular, se pasa por alto, aunque el narrador lo logra, finalmente, a través de la metáfora.

Más adelante, en el último capítulo, durante la reflexión de Oppiano Licario alrededor de la marcha de una hormiga, hay una digresión ecrástica que en apariencia no guarda concordancia alguna con lo que se está relatando, pero la descripción de la obra plástica sirve indirectamente para describir también al personaje: “En *La caída de Ícaro*, cuando ya bracea en la bahía con el estorbo de la cera en el aguaje, su primer asombro es la indiferencia de los tres campesinos ante la hazaña. Uno continúa soñoliento en la secularidad de la roturación. Otro, rodeado de ovejas, desata sus risotadas, de espalda a los nuevos trabajos natatorios de Ícaro. El pescador inmutable también, sabe que no se pescan... monstruos de tierra” (*Paradiso* 449). La alusión es al cuadro de Brueghel [Figura 17], otro autor cuya mención es recurrente en la novela. Decía que en apariencia esta descripción no guarda relación alguna con lo que se está narrando, pero la clave está en el nombre: “Licario, el Ícaro” (Vitier 1998:xix). La caracterización de Licario como Ícaro no está dada por una relación de concordancia con la historia

mítica, sino por una similitud con el Ícaro retratado por Brueghel. Al igual que el Ícaro de Brueghel, Licario no es el eje de la composición de la obra; la caída de Ícaro pasa desapercibida por los que ahí se encuentran, y quizás pasaría desapercibida también para un espectador despistado de no ser porque el título de la obra lo obliga verla, porque la caída de Ícaro es la motivación de la obra. Del mismo modo podemos afirmar que Licario es una de las principales motivaciones de *Paradiso*, y aunque no sea el eje de la composición novelística, ya el título de la novela póstuma de Lezama, que es también la continuación de *Paradiso*, nos obliga a prestar atención a la importancia de su presencia en ambas novelas, aunque haya personajes como Martincillo y Adalberto Kuller que al reaparecer en el capítulo XIII de *Paradiso*, pasan por alto la trascendente presencia del anticuario/Licario en el ómnibus.

Espacio y ecfrasis

Los espacios en que se desarrollan las acciones en *Paradiso*, al igual que los personajes, están también cargados de un fuerte simbolismo; las calles de La Habana, la casa de la familia Olaya, la casa materna, el apartamento de Foción, entre otros. Pimentel hace notar que “la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción” (Pimentel 2001:8-9), lo que implica una deceleración en el tempo de la narración que obliga al lector a prestar atención a los detalles a través de los cuales se configura el espacio diegético. La ecfrasis, como ya se ha explicado, es un fenómeno íntimamente relacionado con la descripción, aunque de obras de arte plástico. El caso de *Paradiso* es muy particular, ya que en su mayoría los espacios no se describen en función de

tamaños, texturas o distribución de objetos, sino que se describen a partir de las obras plásticas, las artesanías o las pinturas presentes en él, o como si las escenas ocurrieran en espacios tomados de una composición pictórica. En este último caso se hace énfasis en lo artificioso de la configuración espacial y de la descripción misma. Fuentes de la Paz lo expresa así: “La plasticidad en la obra lezamiana impone un sello de geometrización al estilo, una construcción basada en la progresión espacial como figura que representa la imagen dibujada en el tiempo” (Fuentes 7). Así como los personajes, el espacio evocado por el arte plástico es también una proyección de la imagen, es el espacio gnóstico.

Tómense como ejemplo los siguientes fragmentos del capítulo XI. En este punto José Cemí está en pleno descubrimiento de sus capacidades poéticas y a través de la vista encuentra las palabras, las pasa del sentido de la vista al del tacto, y este ejercicio “de la poesía” le permite descubrir el vínculo entre el espacio gnóstico y la cantidad hechizada⁶:

El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista de los agrupamientos espaciales [...]. Cuando su visión le entregaba una palabra [...] le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modulación invisible y la modelación palpable, luego entre la modelación intangible y una modulación casi visible [...]. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, [...] y la cantidad, que en unidad de tiempo reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre la naturaleza y la sobrenaturaleza. (*Paradiso* 354)

⁶ “Aquello que pudiéramos llamar sutilezas para rendir lo difícil, en que el que transcurre por el hechizo de ese espacio, percibe sus actos impulsados como por un estar en una región donde la sobreabundancia anula el contrasentido y la relación antecedente motivación, y consecuente conducta, gesto o signo” (*Obras completas* 762).

Previamente se observó la descripción de cómo a causa de una confusión se inicia el desarrollo poético de José Cemí, cuando confunde los grabados del bachiller y el amolador y describe al primero como “una rueda que lanza chispas”. En este ejemplo se retoma el motivo de la rueda como metáfora de la palabra, eje gravitacional de una serie de elementos heterogéneos que se agrupan a través del don poético de Cemí. La rueda en movimiento también representa el espacio en que convergen los opuestos: palpable e intangible, visible e invisible, modelación y modulación. El concepto de espacio gnóstico que Lezama explora en *La expresión americana*, y que relaciona con la identidad latinoamericana se vuelve fundamental para el desarrollo poético de Cemí en la novela. En este fragmento de *Paradiso* apreciamos una característica fundamental del espacio gnóstico que resulta de gran utilidad al analizar la configuración del espacio diegético en la novela a través de los objetos plásticos que se encuentran en él: el hombre es el mediador entre la naturaleza y el artificio. A lo largo de la novela es recurrente la conciencia de la artificialidad del espacio, como veremos más adelante.

Después de esta reflexión filosófica sobre el espacio gnóstico y la creación poética, sigue una interesante escena en la que José Cemí se asoma a la vitrina de una tienda de la calle Obispo para elegir y comprar una figurilla de artesanía. Inicia una serie de tres escenas en las que los objetos que configuran el espacio en el que se encuentra José Cemí parecen personificarse y adquirir movilidad a través de la visión del poeta:

De la vitrina su mirada logró aislar dos estatuillas de bronce. [...] Pero era innegable que las figuras agrupadas en la vitrina, no querían o no podían organizarse en ciudad, retablo o potestades jerarquizadas. Estaban en secreto como impulsadas por un viento de emigración, esperaban tal vez una

voz que le dijese al buey, a la bailarina y al guerrero, o a la madera, el jade o el cuarzo, la señal de partida (*Paradiso* 351).

Días antes, en su mismo cuarto de estudio, había observado una copa de plata maciza que había traído de Puebla, al lado de un gamo chino, elaborado en madera de una sola pieza. A su lado, solo en otra mesa, un ventilador que venía a inquietar al gamo, más de lo que en él es característico, cuando se acercaba a la copa de plata, con su temor ancestral, cosmológico, a la hora de abreviar [...]. El gamo, asustado, porque veía levantarse un improvisado aire de tormenta, ya no mostraba al lado de la copa su habitual posición placentera, la piel le temblaba [...]

Cemí llevó la copa poblana a la parte superior del pequeño estante, entre el ángel y la bacante. [...] Parecía que el ángel corría y saltaba sin marearse por el círculo de los bordes de la copa, y que la bacante, fatigada del golpear de sus címbalos y de sus aparatosos saltos, se hundía hasta el pie de la copa [...].

Los días que lograba esos agrupamientos donde una corriente de fuerza lograba detenerse en el centro de una composición, Cemí se notaba alegre sin jactancias. [...] Eso lo llevó a meditar cómo se producían en él esas recomposiciones espaciales, ese ordenamiento de lo invisible, ese sentido de las estalactitas. Pudo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta. (*Paradiso* 352-353)

Otro día, por la mañana, antes de salir para la universidad, estaba sentado en la saleta, frente a un estante. Los libros, hacia atrás de uno de los compartimentos, dejaban un espacio donde había colocado al azar las más diversas figuras. De pronto observó que todos aquellos objetos adquirían una dirección, una cantidad que se movilizaba en una dimensión, observó también que esa dirección y esa cantidad se expresaban. Una Minerva de marmolina, en su escudo ondulaba una serpiente, su casco para luchar contra el viento, no como algunas reinas egipcias que cubrían sus cabezas con un casco, con el remedo de un pájaro, con las dos alas abiertas sobre las dos orejas y el pico sobre la frente. Recordaba una pieza de cerámica, donde Minerva extrae de la arcilla el cuerpo de un caballo, por eso no se extrañó al ver a un caballito chino, con el pecho y las ancas muy alzados, con un círculo bermejo en torno de los ojos como si fuese un conejo. El caballito se escondía en un sombreado recodo de libros. Delante del caballo, un tanto resguardado, dos ositos de ébano, dos diablitos chinos. Los dientes blanquísimos de los diablitos chinos, eran un antecedente del cofre peruano, de plata con relieves de media luna y morteros para el maíz, levantado por cuatro incas, en cuyas piernas un tanto curvadas se veía el esfuerzo sostenedor. Delante del cofre de plata peruana, tres elefantes de marfil, uno sostiene un aleph, una bola de vidrio transparente. El trabajo de las patas de los tres elefantes recordaba los cuclillos de los cuatro sostenedores incaicos. El más chico de los elefantes tenía los colmillos rotos. Cemí prefería decir que aún no le habían brotado los colmillos, para evitar todo conjuro sombrío. Delante de los tres elefantes, dos tabaqueras con grabados alusivos a las delicias de los fumadores. Uno de los grabados mostraba en su parte superior una banderola que decía: *La granja*. En la parte inferior del grabado decía otra inscripción: Tabaco superior de la Vuelta Abajo. Más abajo una

dirección: Calle de la Amargura 6, Habana. El grabado mostraba una empalizada de piedra, con una puertecita. La granja estaba enclavada entre una fila de pinares y un río que parecía el San Juan y Martínez. Delante de la empalizada se veían tres figuras: un arriero, que, a pie, dirigía un caballo con un serón muy cargado; delante del arriero, un caballero de indumentaria cotidiana, se paseaba apacible, como quien viene de la casa de la novia muy esperanzado, o va a su casa donde lo espera una esposa fidelísima; en la esquina, otro caballero, este sí enigmático y apesadumbrado, parecía regresar de un entierro, o meditar sombríamente en una quiebra que lo ronda. Su sombrero de copa lo acerca a los últimos años de Stendhal, neurótico diplomático retirado, o a las escapadas a las bibliotecas de Londres, de José Antonio Saco, cuando se iba a documentar sobre la esclavitud egipcia. Lo curioso es la coincidencia en el instante de una calle, de un arriero, un caballero diligente y otro preocupado y solemne.

[...] Esa inmensa zona poblada, desde la Minerva de marmolina a los grabados cubanos para fumadores, se igualaba con las dos estatuillas de bronce, el ángel y las bacantes, a ambos lados de la copa poblana. [...] Esos agrupamientos, con dimensión que se expresa y con una dirección como soplada, eran pensamiento creado, eran animales de imágenes duracionables, que acercaban su cuerpo a la tierra para que él pudiera cabalgarlos. (*Paradiso* 354-356)

Es observable que en los tres fragmentos hay una progresión en los objetos, en la cantidad de detalles que se dan sobre los objetos y sobre el espacio que configuran, así como en el movimiento de los objetos en el espacio. Nos hallamos frente a ecfrasis nocionales, ya que no tienen un referente identificable en el mundo extratextual. A pesar de esto, la descripción que da el narrador de los objetos permite relacionarlos o identificarlos con objetos similares del mundo extratextual. Del primer al último fragmento es evidente que hay cada vez una descripción más detallada de los objetos, y también un mayor movimiento aparente de los mismos. Lilian Bertot considera que “El movimiento es quizás uno de los rasgos que más define la imagen lezamiana” (Bertot 90). Esta ilusión de movimiento hace que se trate también de ecfrasis narrativa, que siguen la tradición establecida por la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada*.

Podemos afirmar que estos espacios tienen en común, además de ser descritos a través de los objetos, el ser vistos a través de la mirada de José Cemí.

“El imposible al actuar sobre el posible, crea un posible actuando en la infinitud. En el miedo de esa infinitud, la distancia se hace creadora, surge el espacio gnóstico, que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación” (*Obras completas* 849). Son la mirada y el movimiento narrativo virtual los que, al igual que la rueda giratoria, agrupan en el espacio e interrelacionan los elementos heterogéneos y dispersos de estas descripciones y los hacen imagen. Esta progresión de escenas es el desarrollo poético del espacio gnóstico, concepto fundamental de la poética lezamiana y también de la poética de José Cemí que se sigue desarrollando a lo largo de este capítulo. Es interesante la manera en que los elementos disparatados y heterogéneos estructuran y recomponen el espacio, hacen un “ordenamiento de lo invisible” que está íntimamente relacionado con esta peculiar forma de concebir el espacio gnóstico: “(...) aunque el espacio puede no estar, ni aun ser pensado en el hombre, cabe la posición de lo que hemos llamado el espacio gnóstico, el que busca el hombre como único y último instrumento de configuración y forma. El espacio tiene tanta ascensional forma como lo terrenal, y [hay un] afán de lo espacial de hipostasiarse, de hacerse cuerpo y posibilidad formal” (*Apud.* González Cruz 1998:116). El espacio gnóstico, al igual que varios de los conceptos lezamianos que ya se han explorado, posee esa doble dimensión visible e invisible, tangible e intangible, lógica pero inaprensible, y existe sólo por en relación al ser humano, cuya mirada lo configura.

Otro ejemplo de configuración espacial a través de los objetos plásticos, aunque quizás menos complejo, lo encontramos en el capítulo X cuando el narrador hace una descripción del apartamento de Foción, mientras éste y el

pelirrojo suben las escaleras y entran en él, a través de la mención de la estatuilla de Narciso, la jarra griega, y la figura de Laotsé:

Subió por la escalerilla de hierro que no conducía al piso alto, que sólo tenía un cuarto grande, en tres de sus paredes estantería repleta de libros, su mesa de escribir con una estatuilla en bronce de Narciso, una jarra griega con un efebo desnudo que se ejercita en unos compases de flauta, y al viejo sabio niño Laotsé, cuando después de escribir su libro sobre los dictados del cielo silencioso, se fue tripulando un búfalo hacia el oeste, que provocaba su risa de renovado ser naciente, en su reclamación de las brumas. Cuando alguien lo visitaba, como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban, señalaba el Narciso y decía: la imagen de la imagen, la nada. Señalaba el aprendizaje del adolescente griego, y decía: El deseo que conoce, el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos. Parecía después que daba una pequeña palmada en las ancas del búfalo montado por Laotsé, y decía: El huevo empolla en el espacio vacío. Eso lo hacía Foción los días en que estaba para burlarse de sus visitantes, con un poco de escenografía para aquellos, que, como él gustaba de decir, necesitan un primer acto con muchos personajes que tropiezan unos con otros. (*Paradiso* 291)

Una distribución precisa de los objetos en el espacio se omite para dar prioridad al efecto que su presencia tiene en la configuración del lugar en el que se desarrolla la acción. El narrador decide enfocarse en estos tres objetos presentes en la habitación de Foción no sólo por el significado que le confieren al espacio, sino también porque simbolizan algunas cualidades del personaje que habita ese espacio. En este caso también son ecfrasis nocionales; sin embargo, el origen mítico del que derivan los personajes de estas figuras obliga al lector más que a “visualizar” las figuras, a identificar su origen intertextual e interpretar el significado de los objetos a partir de éste. El mito de Narciso es, en particular, muy importante en esta escena, no sólo por lo fundamental que es para la cosmovisión lezamiana, sino también porque más adelante el narrador relata cómo el pelirrojo lanza la figura de Narciso por la escalera y esta cae “en el plato del gato, lamido en la suculencia de algún ganoideo reciente, abillantado el esmalte de baratillo reflejó

la imagen del único que quería ser al mismo tiempo el otro” (*Paradiso* 294). La alusión al mito de Narciso es clara, aunque, como es recurrente en la novela, este es un Narciso disminuido, venido a menos, ridiculizado al reflejarse en la leche del gato; incluso, el material de la figurilla que antes era “bronce” ahora es “esmalte de baratillo”.

En este fragmento también me parece importante destacar el vínculo que el narrador establece no sólo entre el espacio diegético y los objetos plásticos, sino también con las artes escénicas a través de la descripción del espacio como “escenografía” y de la escena como “primer acto”, introduciendo así un tercer nivel en las relaciones intersemióticas. La comparación del espacio doméstico con una escenografía enfatiza lo artificioso de la composición plástica y de la composición literaria, además de que es un motivo recurrente en la novela. Por ejemplo, en el Capítulo VII, cuando José Cemí visita por segunda vez la casa de Demetrio el narrador relata lo siguiente: “Cemí sintió fascinación de dos atmósferas al cambiar la escenografía. Recordó que en la primera visita, el oro matinal había desentrenzado como en algunos pintores venecianos que sumergen en las cabelleras reposadas serpientes de cobre abillantado” (*Paradiso* 166). Más adelante en el mismo capítulo, cuando se narran las aventuras sexuales de Farraluque en los domingos que pasaba sancionado en la escuela, se relata su entrada en una habitación, la cual supuestamente va a pintar, del siguiente modo: “Cuando penetró en la casa, vio la escalerilla y a su lado dos cubos de cal, más lejos la brocha, con las cerdillas relucientes, sin ningún residuo de un trabajo anterior. Estaba la brocha sin haber perdido su intacta alegría de rebuscado elemento para una naturaleza muerta de la escuela de Courbet. Como en una

escenografía se situaba de nuevo una puerta entornada. La madura madona fingía sin destreza un sueño de modorra sensual” (*Paradiso* 206). En ambos fragmentos el espacio se describe como una escenografía, pero al mismo tiempo se configura a través de modelos pictóricos: motivos de la pintura veneciana y “naturaleza muerta de la escuela de Courbet”. Me parece que en estos fragmentos a pesar de que los modelos pictóricos remiten a objetos visuales, dentro de la descripción del espacio diegético no generan en realidad una ilusión visual muy clara. En el primer fragmento el narrador hace uso de una críptica metáfora (serpientes de cobre abrigantado) que dificulta la identificación de los elementos pictóricos a los que se puede estar refiriendo (¿serán las serpientes quizás los rizos de las Venus de Tiziano o de las mujeres retratadas por Tintoretto?), además de que el motivo pictórico funciona también como metáfora del efecto de la luz solar en el patio de la casa de Demetrio. En el segundo fragmento pareciera que poco tiene que ver el escenario de una casa que va a ser pintada con una naturaleza muerta al estilo de Courbet. La motivación de estos fragmentos parece ser de otra naturaleza: “No será difícil concordar que no se trata de signos por significación, sino signos que aluden a objetos enfrascados en un delirio de sonido y visión. Si es así, el lenguaje metafórico de Lezama es una potencia que no cosifica la palabra al moverla entre su sonido y su referente visual” (Márquez 45).

Hay escenarios que sin más rodeos son descritos a partir de su semejanza con una obra específica o un modelo pictórico. Por ejemplo, cuando Cemí sale de la universidad por un camino menos congestionado, la escena se describe del siguiente modo: “Por eso, quiso retirarse por la salida que está frente al hospital, que le recordaba, aunque el parecido estaba forzado por su imaginación, el *Octroi*

de *Plaisance*, del aduanero Rousseau, pero en lugar del gendarme en lo alto de la casilla, en la medianoche, la voz de Fronesis que le gritaba su nombre en la plenitud de la mañana” (*Paradiso* 309). Debido a la aclaración del narrador sabemos que el parecido entre el espacio descrito y la escena plasmada en *L’Octroi* [Figura 18] está forzado por la imaginación de Cemí, aunque sí nos permite crear una imagen mental parcial de cómo puede ser ese espacio, porque es la única información que se nos da sobre él, y aunque sabemos que quizá no son tan parecidos no sabemos en qué difieren en realidad. Lo importante en este caso, me parece, es destacar la capacidad de Cemí de visualizar el espacio como si fuera una pintura, de ver más allá de lo natural y encontrar la sobrenaturaleza de los espacios a través de la metáfora plástica.

Escenas plásticas

Este apartado está muy relacionado con el anterior, ya que encontramos un fenómeno similar al de la descripción del espacio como obra plástica, que es el de la descripción de una escena como si fuera una pintura. En estas escenas encontramos que se hace una pausa en la narración para dar paso a la comparación plástica, como si se hiciera un retrato o una fotografía. Cuando en el capítulo V hay una pelea en casa de la familia Olaya y Doña Munda baja con sus nietos a solidarizarse con sus vecinos se da el primer vínculo entre ambas familias. La escena se describe así: “[Doña Munda] bajó la escalera con la mayestática decisión de quien tiene que cumplir una fatal obligación, muy digna, con su nieto un poco adelante, y las dos nietas a su lado. Pura composición velazqueña” (*Paradiso* 110). Se hace una pausa en el tempo de la narración para

presentar esta escena, a través de un modelo pictórico que no nos remite a ninguna obra en particular, aunque se puede relacionar con escenas como las de *Las Meninas*, o *Las Hilanderas* [Figuras 19 y 20].

Como ya hemos visto, la alusión a la obra de Velázquez es muy recurrente. También el Coronel alude a ella para describir la victoria obtenida por los oficiales cubanos bajo su mando frente a las tropas estadounidenses en un ejercicio militar: “Los oficiales americanos vinieron a felicitarnos. Parecía una batalla —continuó riéndose—, donde al final los vencidos se inclinan con reverencia entregando el sable. Me recordaba esa tradición que va desde la Batalla de las Lanzas, evocada como un estilo que se debe siempre imitar por el cuadro de Velázquez, hasta el rendimiento de Ayacucho de los generales españoles” (*Paradiso* 149). Además de aludir a la ya mencionada *Rendición de Breda*, el Coronel alude a otra imagen con tema similar, pero con tema americano, que es *La batalla de Ayacucho* [Figura 21] de Martín Tovar y Tovar, quien retrató las principales batallas contra el ejército español durante la independencia de Venezuela. El cuadro de Tovar y Tovar guarda cierta semejanza con el de Velázquez, pero más allá de la tradición y la influencia europea sobre el arte latinoamericano, es importante notar que el Coronel pone ambos cuadros en el mismo nivel, siendo que en el primero se retrata la rendición de las tropas holandesas frente a las españolas, y en el segundo se retrata la victoria de las tropas venezolanas frente a las españolas. Dado que la escena que retrata el Coronel es la victoria de las tropas cubanas frente a las estadounidenses en un ejercicio militar, me parece que en esta comparación de pinturas hay implícito un mensaje de reivindicación de la expresión americana en el arte.

Finalmente, hay una escena descrita a través de una alusión plástica, pero que no busca describir propiamente el espacio, sino más bien el tiempo en que se localiza la escena: “En lo que pudiéramos llamar horas feudales o recordando al Duque de Berry, las horas muy dichosas, después de las diez de la mañana, o antes del almuerzo, para darle al tiempo una extensión más genuflexa, horas del infrarrojo, en que la casa se avivaba por los destellos de la limpieza reciente, o a la hora clásica del crepúsculo, ya estaba doña Augusta sentada en el sillón de mimbre” (*Paradiso* 138). La alusión al libro de horas *Les très riches heures du Duc de Berry* es también común en *Paradiso*, aunque en general se alude directamente a las obras de los hermanos Limbourg que ilustran este libro. El título del libro sirve de pretexto para describir cierta hora del día, “después de las diez de la mañana, o antes del almuerzo [...] o a la hora clásica del crepúsculo”, en la que la escena retratada, doña Augusta sentada, la matriarca de la familia ejerciendo su señorío en la familia (de ahí que el narrador se refiera a horas feudales), asemeja algunas de las ilustraciones del famoso libro de horas, como podría ser la correspondiente al mes de enero o la del mes de abril [Figuras 22 y 23].

La representación plástica de la muerte y la enfermedad

La enfermedad y la muerte son motivos importantes en *Paradiso*. En el caso particular de la muerte, hallamos que las menciones a ésta giran en torno a una escena del capítulo VI en que doña Augusta lleva a José Cemí a la iglesia de la Merced a dar gracias por la recuperación de Rialta. Dentro de la iglesia hay una figura de cera que representa a Santa Flora muerta, y ese primer contacto con la

muerte tiene tal impacto en Cemí que lo recordará constantemente, sobre todo en relación a la muerte de su padre, el Coronel:

Al encontrarse en la entrada con los pobres, vi que devolvía el saludo con una sonrisa de clase *ancien régime* pudiéramos decir. [...] No era una sonrisa de alegría o de simple darse cuenta de un golpe de ingenio, sino su finalidad parecía consistir en inspirar confianza, en demostrar en una forma visible para los demás que sus sentimientos no habían cambiado. Los limosneros contestaban con igual sonrisa de fino reconocimiento, parecían querer decir que estaban seguros de su regreso, de que no olvidaría a sus pobres. [...] La sonrisa y el tintineo de las monedas que regalaba doña Augusta, dejaban intacto, sin alteración, aquel mundo, no llevando aquellas sombras hasta su deslizamiento, su desaparición, como esas sonrisas que Rembrandt ha sabido esconder mejor que nadie entre las columnas de grandes templos.

Al pasar delante de la urna que reproduce en cera a Santa Flora muerta, doña Augusta le dijo a su nieto: —Es una santica que está ahí, muerta de verdad—. La cera de la cara y de las manos perfeccionaba lo que yo, por indicación de mi abuela y por desconocimiento de que existiesen esos trabajos en cera, creía que era la verdadera muerte. Que allí no había una imagen siquiera, sino un corrientísimo molde de cera, ni siquiera trabajado con exceso de realismo que se prestara a la confusión, no podía ser precisado por Cemí, a sus seis años, en que iba descubriendo los objetos, pero sin tener una masa en extenso que fuera propicia a la formación de análogos y a *los agrupamientos de las desemejanzas en torno a núcleos de distribución y de nuevos ordenamientos*.

El relato, en el que Cemí había sorprendido a su abuela, hablando del día de la exhumación de su padre, desaparecido en un súbito remolino de polvo casi invisible, y la amarillenta delicadeza de la cera de Santa Flora, que ya sentía como la extendida sombra violada de la muerte, comenzaban a depositar su reacción en la sonrisa de Doña Augusta y de Rialta. [...] [La sonrisa] era el artificio de una recta bondad, manejada con delicadeza y voluntad, que parecía disipar los genios de lo errante y lo siniestro (*Paradiso* 142-143 Cursivas mías).

La frase en cursivas describe la tendencia estilística común a varias de las ecfrasis presentes en *Paradiso*. Por ello, no es raro que Cemí establezca una extraña e indisoluble relación entre la sonrisa de su abuela y la figura de Santa Flora muerta. La sonrisa también posee un carácter artificioso, aunque también misterioso. Por ello Lezama elige comparar la sonrisa de doña Augusta con las sonrisas retratadas en las pinturas de Rembrandt. Al referirse específicamente a sonrisas ocultas entre las columnas de templos pareciera que alude a una obra en

particular. Podría ser *El regreso del hijo pródigo* [Figura 24], en cuya esquina superior izquierda se adivina la presencia de un personaje femenino que sonríe ante la escena que se retrata. Llama la atención que este es uno de los detalles menos llamativos del cuadro, sin embargo es justo el tipo de detalles en los que suele detenerse Lezama al escribir sobre una obra. Ya que por lo regular los cuadros de Rembrandt son muy oscuros y solemnes, el personaje femenino que se esconde en las sombras es un poco siniestro. La sonrisa de doña Augusta es lo contrario: es una sonrisa que inspira bondad, confianza y que no causa alteración alguna en el orden de las cosas, sino que permite que fluyan naturalmente. Más adelante, Cemí tiene pesadillas con la Santa muerta, y la reacción de su padre es satirizar su miedo disfrazándose de muerto y recitando una “salmodia funeral” entre graves carcajadas que el niño también vincula a la imagen de la muerte: “Pensaba en la muerte, en el cuerpo deshecho en remolinos de polvo, la extensión cerosa del rostro viviente, pulido de Santa Flora, y sentía la carcajada de su padre” (*Paradiso* 144). La sonrisa de doña Augusta sirve a Cemí de extraño consuelo al asociarla al relato que hace ella de la muerte de su padre, mientras que la carcajada del Coronel hace más perversa la imagen de la muerte, un poco como las sonrisas plasmadas por Rembrandt.

En un principio Cemí no es capaz de distinguir la muerte “verdadera” de su imagen o su representación: “en la infancia Cemí no reconoce todavía la posibilidad de conocimiento analógico que la imagen permite, pero reconoce ya el sentimiento de una forma, o el estilo de una de las formulaciones de su mundo” (Ortega 196). Cemí no es capaz de distinguir todavía la diferencia entre la pipa y la representación de la pipa (*vid.* Capítulo II de este trabajo). Aunque, como afirma el

narrador, la figura de cera no es una imagen siquiera, ya que según el concepto lezamiano de imagen, ésta “es capaz de sustantivarse en un cuerpo” (Lezama, *La materia artizada* 43). Esta incapacidad de Cemí de distinguir la verdadera muerte de su imitación causa un gran impacto en su percepción plástica: asocia el sentimiento que le produce la muerte a la figura de la Santa muerta. Por ello, cuando muere el Coronel, Cemí relaciona la muerte de su padre con la imagen de Santa Clara. Esta imagen de Santa Clara muerta en una urna hace eco más adelante en el capítulo XII en que se relata la historia del crítico musical y de cómo su esposa realiza todo un ritual para mantenerlo en una urna de cristal, entre la vida y la muerte. Cuando los discípulos y admiradores del crítico descubren esto, se llevan la urna para exhibirla públicamente, como están expuestas las urnas de cristal en las que en las iglesias se exhiben figuras que representan Cristos y Santos en sus lechos de muerte: “Su noble existencia va más allá de la manera de encarar el tiempo en Plotino. Éste diferenciaba eternidad como naturaleza y tiempo como devenir en el mundo visual, pero nuestro crítico alcanzó la eternidad sin devenir, pero en el mundo visual, pues ahí está en su urna de cristal frente a un inmenso procesional.” (*Paradiso* 396). Ya se describió anteriormente cómo Cemí se vuelve capaz de encontrar significado y de crear sentido poético a partir de los agrupamientos y ordenamientos de los objetos en el espacio, y esta escena es el origen de esa inquietud, y no es gratuito que se trate de la relación entre la muerte y su imagen, ya que, como bien hace notar Julio Ortega, “la muerte del padre se transmutará en ausencia, en raíz, que se habrá de buscar en la manifestación de la misma poesía” (Ortega 196), y como ya vimos también, la búsqueda de la imagen es también una búsqueda de reconciliación entre lo visible

y lo invisible, entre la presencia y la ausencia. Esto último es otro de los conceptos fundacionales de la poética de Cemí: “Esa visibilidad de la ausencia, ese dominio de la ausencia, era el más fuerte signo de Cemí. En él lo que no estaba, estaba; lo invisible ocupaba el primer plano de lo visible, convirtiéndose en un visible de una vertiginosa posibilidad; la ausencia, era presencia, penetración, *ocupatio* de los estoicos” (*Paradiso* 324-325). Y esta ausencia visible, o la presencia invisible tienen su origen nada más y nada menos que en la muerte misma.

En el caso de la representación plástica de la enfermedad, mencionaremos aquí el caso específico de la escena en que se describe el fibroma que le extraen de la matriz a Rialta en el hospital:

El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso. [...] Tanto el aceite de rábano como el agua de lluvia, parecían que le iban dando a esos desprendidos tejidos una coloración amarillenta, como una lámina de oro conservada prodigiosamente en un Libro de Horas. [...] El amarillo de los iluministas, abrigado por el *theion hodor*, comenzaba a encuadrar los azules, los violetas, los rosados, con los que aquellas fibras en su frasco para una secularidad, disimulaban su monstruosidad con los colores que se van desprendiendo de la noche las botacillas del alba. (*Paradiso* 319-320)

Jean Franco considera que el fibroma, comparado por sus colores a una ilustración de algún Libro de Horas, simboliza la creación artística: “el fibroma llega a simbolizar la creación del artista cuya obra no se engendra como se engendran los hijos sino que resulta de una deformación de la naturaleza” (Franco 112). Tomando en cuenta lo que argumenta Franco, es significativo que el fibroma sea extraído de la matriz, por su capacidad engendradora. La comparación es sensata; el fibroma está, al igual que la sobrenaturaleza lezamiana, “entre lo germinativo y lo tanático” (*Paradiso* 326), entre el impulso creativo del artista y su contraparte destructiva.

La ecfrasis y el discurso crítico en la novela

Hay otro tipo de discurso presente en *Paradiso* que es más cercano a la digresión y a la reflexión que a la narración, pausas “digresivas, y que se definen como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz (generalmente un discurso de tipo gnómico o doxal). Su estatuto narrativo es muy diferente porque son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración” (Pimentel 2005:51). Encontramos que a lo largo de la novela se combina el discurso narrativo y el descriptivo, aunque también se combina con otro tipo de discurso más cercano al que utiliza Lezama en sus ensayos y sus críticas de arte. También en este tipo de discurso utiliza el recurso de la ecfrasis, como veremos a continuación.

Se ha dicho que en *Paradiso* se encuentra descrito el sistema poético lezamiano, y también se ha afirmado que esta novela pertenece a la tradición de la novela de formación del artista, por lo que hay muchos puntos de contacto que han llevado a algunos autores a identificar a José Cemí como un *alter ego* del propio Lezama Lima. Más allá de los problemas que esto puede acarrear a nivel narratológico, creo importante destacar que no todo el desarrollo de la poética lezamiana en *Paradiso* corre a cargo de José Cemí. El narrador realiza ciertas reflexiones que pertenecen al ámbito extratextual y que no tienen que ver de manera directa con la historia narrada. Por otro lado, hay fuertes discusiones teóricas y poéticas entre Cemí, Fronesis y Foción, y también hay una parte que le corresponde a Oppiano Licario, aunque estas ya no entrarían dentro de lo que se

definió previamente como discurso doxal, pero sí guardan una estrecha relación en cuanto a contenido y estilo con la ensayística lezamiana.

En el capítulo XIV, el narrador hace una extensa digresión para hacer referencia a la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang von Goethe. Sabemos que en *Paradiso* la luz y los colores son muy significativos en la descripción de obras plásticas, y esta reflexión del narrador prefigura la fuerte carga simbólica que adquieren los colores a lo largo de la novela:

En su *Teoría de los colores*, Goethe nos afirma: „Quien a la madrugada, al despertarse, que es cuando la retina está particularmente sensible, mira fijamente al crucero de la ventana, que se recorta sobre el firmamento aclarado por el alba, y a continuación cierra los ojos o mira hacia un lugar completamente oscuro, percibirá durante algún tiempo una cruz negra sobre fondo claro’. Partiendo de una observación puramente científica, Goethe nos revela su goticismo jugando una sorprendente partida a su postrenacentista voluntad cognoscente, sintiendo al leerlo más bien la vivencia de una experiencia mística, como si la luz como tema geocéntrico se hubiese impuesto en él como por sorpresa y regalo a la luz como problema de los ópticos del periodo newtoniano. (*Paradiso* 429).

La teoría de los colores de Goethe se distanció de la teoría óptica newtoniana y tuvo una gran influencia en el entendimiento de la percepción de los colores, así como en la obra de importantes artistas plásticos. Más que científico, es un tratado de carácter filosófico del que Lezama se sirve para fundamentar su percepción más bien metafísica de la luz y los colores, evidente, por ejemplo, en la descripción del fibroma. Es significativa la elección de este fragmento en relación al resto de la novela, ya que, como hemos visto, es muy importante en la obra de Lezama el debate entre la percepción visual y lo invisible; en este caso, entre la percepción visual de la luz y los colores y la percepción de los mismos al cerrar los ojos como parte de una experiencia mística.

En relación al discurso de los personajes ya se ha dicho que su manera de expresarse verbalmente suele ser discordante, y que en general se puede afirmar que todos se expresan en un mismo registro y con el mismo vocabulario erudito. Este fenómeno permite que a través de los personajes se hagan reflexiones filosóficas sobre diversos temas, entre ellos el arte. Así, por ejemplo, en una compleja discusión que tiene Cemí y Fronesis, el primero se basa en Hegel para argumentar lo siguiente: “Como consecuencia de que la obra de arte nace de una voluntad arbitraria, [Hegel] llega a afirmar que el artista es el consejero de su dios” (*Paradiso* 300). Podríamos derivar de *Paradiso* no sólo un sistema poético, sino también toda una serie de reflexiones sobre el arte, un sistema artístico, por llamarle de algún modo. En este sentido, el carácter arbitrario del arte, como su artificialidad, proviene de la mediación del artista, de su capacidad engendradora, un tanto egoísta y soberbia. De ahí que llegue al grado de afirmar que el artista es consejero de “su dios”, puesto que el artista es una especie de demiurgo.

En esa misma discusión, Fronesis introduce a la discusión los “valores nobles” descritos por Nietzsche, y para ejemplificarlos se sirve de ilustraciones de libros iluminados:

En una miniatura del siglo XV, con tema de venatoria, el júbilo es circular y radiante, desde los perros que saltan hasta los que lamen las piernas de los lanceros, las parejas de enamorados sobre una blanca hacanea, los halcones que huyen de los canes después de haberse abatido sobre una perdiz de vuelo corto. Al fondo se ve una lagunilla, donde sin oír las provocaciones del cuerno de caza o de la parábola de los halcones, unos pescadores en el julio de las truchas, sin perder su ensimismamiento, se ríen con el pez fuera del agua. Pero esa alegría, esos valores nobles, no los encontraremos tan sólo en las arrogancias de una venatoria, podemos repasar las miniaturas del duque de Berry, donde vemos un campesino que parece abombar el pecho como para entonar una romanza, sacudir el gajo de bellotas para provocar la complacencia de una piara de cerdos. El perro al lado del jubiloso campesino, mira con ternura la glotonería de los inmundos. El anchuroso pecho del porquero, alegre frente a la voracidad de su rebaño,

está en la miniatura bajo el signo de escorpión y el sagitario. El escorpión que le muerde el sexo y el sagitario que sobre su hombro se enemista con una constelación. Su gesto al sacudir el gajo de bellotas a sus puercos, tiene la misma arrogancia de un rey jurando el trono. Ese porquerizo está en la gran tradición clásica; al repartir las bellotas tiene también la alegría de Eumeo, el divinal porquerizo, al reconocer a Odiseo antes de que éste dé sus terribles pruebas en la sala de los pretendientes. (*Paradiso* 302-303)

Es peculiar que en la descripción de una obra plástica en *Paradiso* se den tantos detalles, como ocurre aquí. En este caso sí se da prioridad a la visualidad y a la configuración espacial de los componentes de la obra. De las dos ilustraciones descritas la segunda es fácil de identificar, ya que el propio personaje nos da la referencia y se trata de la ilustración correspondiente al mes de noviembre del calendario del libro de horas del duque de Berry [Figura 25]. En el caso de esta ilustración, Fronesis destaca el tema del porquerizo porque puede rastrear su origen en la tradición clásica por medio de un ejercicio comparativo. La primera ilustración, en cambio, a pesar de estar descrita con lujo de detalle no parece tener sólo un referente, sino que más bien parece ser una combinación de modelos pictóricos que pueden encontrarse en diversas ilustraciones de libros iluminados con tema de cacería. Es decir, son tantos los detalles que se proporcionan que parecería imposible que todos ellos pudieran estar contenidos en una miniatura común del siglo XV. Puede tratarse, entonces, de un modelo pictórico o de una ecfrasis genérica que representa una escena de júbilo y belleza, que junto con la segunda imagen representan vívidamente aquellos “valores nobles” de los que hablaba Nietzsche. Sin embargo, entra en juego la opinión que de esos valores nobles tiene Fronesis ya que aludir a esas obras le sirve para apoyar su idea de que es un “error nietzscheano [...] ese rechazo del sufrimiento, para aceptar lo que él llama los valores nobles. Creyó que esos valores se

expresaban en el Renacimiento, en César Borgia [...] toda esa caterva de puñalitos grabados le interesaron más que la romanidad de Hispania, Galia o Bretaña” (*Paradiso* 302), pero los valores nobles, según Fronesís están mejor expresados en las manifestaciones artísticas.

En el siguiente Capítulo, Foción va a relatar a Cemí historias sobre su viaje a Nueva York, pero se pierde en una digresión sobre el surrealismo que se acerca al discurso crítico sobre arte que Lezama explota en sus ensayos:

Los baños turcos neoyorquinos se han convertido en la escafandra de un Breughel [sic] al que las estructuras y sustituciones de la pintura abstracta impiden su aparición por la lámina definida. Los surrealistas no saben encontrar temas inmediatos, tienen que enclavarse en mitologías nórdicas o en el taponazo de ruptura de lo babilónico presionado por los datos sensoriales: el fonógrafo que se traga a la cantante, las infinitas columnas dóricas que rodean a un carnicero al penetrar en un corredor. [...] Creo que si a Dalí se le ocurriese pintar un baño turco neoyorquino, lo haría siguiendo la técnica de Vermeer de Delft, pintaría en la cama de descanso, después que el corpúsculo de Malpighi ascendiese bufando el sollozo de cada poro, un falo erguido con la técnica de quien pinta el sombrero de copa de los Arnolfini. No tiene la técnica adecuada para pintar un hecho del mundo contemporáneo. Con una técnica de sumados añicos, arracimada, zurcida, no se puede levantar un puente para llegar a la ciudad que está más allá del río. Lo que pinta se le desploma sobre una estructura de sostén podrido, gimiente. A veces es tan sólo la misma estructura la que se adelanta en una infinitud de cero albino, sin decorados y sin arbustos, como el esqueleto de un mamuth reconstruido, colocado con las dos patas delanteras sobre un cielo rastrillado, donde el hacha de los escaladores sacrifica tan sólo astillas de mármol y no columnas para la defensa del hombre. (*Paradiso* 338)

La crítica a la pintura abstracta y a la surrealista es implacable; A partir de una discusión sobre baños turcos, Foción llega a la conclusión de que los surrealistas son incapaces de retratar escenas cotidianas, como los baños turcos, y que para ello tendrían que recurrir a la imitación del estilo de artistas como Brueghel [Figura 26], Vermeer [Figura 27] y Van Eyck [Figura 28]. A través de la ecfrasis genérica alude a algunas obras surrealistas sin siquiera mencionar su título o su autor (aunque se puede identificar “Never” de Oscar Domínguez [Figura 29]), y los

pocos detalles de obras, o modelos pictóricos que elige presentar como representativos del surrealismo le sirven para parodiar ese movimiento artístico. La serie de metáforas que concluyen la reflexión crítica de Foción producen el efecto de lo que Cintio Vitier denomina, de forma muy similar a la definición del surrealismo, “comparaciones inesperadas, que no aclaran el sentido sino que lo desvían hacia remotas asociaciones” (Vitier 1998:vi).

El artista y el proceso creativo de la obra plástica

Además de los previamente estudiados, hay un fenómeno ecfrástico que me parece importante destacar, y es la presencia de personajes artistas y/o la representación del proceso de creación artística. En este caso, en vez de enfrentarnos a la ecfrasis como representación verbal de una representación visual, podemos reformular esta misma frase para explicar este fenómeno específico como la representación verbal del proceso de creación de una representación visual. Es un fenómeno un tanto diferente a la simple mención del nombre de un pintor famoso como los ya estudiados para aludir a su particular estilo, o a la descripción más puntual de la obra plástica, incluso a la representación narrativizada del objeto plástico. Está íntimamente ligado a la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada* en tanto que se narrativiza el proceso de creación de la obra de arte, por lo que la obra sólo existe en la medida en que la narración la va creando. En este caso se trata, en cierto sentido, de ecfrasis nocionales, ya que se trata de artistas ficticios o ficcionalizados y de la recreación de sus procesos creativos.

Por ejemplo, en su infancia José Cemí tiene su primera experiencia creativa a través de la plástica:

Al fin, [Cemí] apoyó la tiza como si conversase con el paredón. La tiza comenzó a manar su blanco, que la obligada violencia del sol llenaba de relieve y excepción en relación con los otros colores. Llegaba la prolongada tiza al fin del paredón, cuando la personalidad hasta entonces indiscutida de la tiza fue reemplazada por una mano que la asía y apretaba con exceso, como temiendo que su distracción fuese a fugarse, pues aquella mano comenzaba a exigir precisiones, como si reclamara la mano el cuerpo de una capturada presa. (*Paradiso* 20)

Este es el primer contacto de Cemí con el impulso creativo, que por tratarse de tiza, puede interpretarse tanto como un proceso de creación plástica, como un primer intento de escritura. La importancia que se da a la luz y a los colores apoya la primera lectura. La acusación de que él es el que “ha escrito cosas en el muro que transtornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes” (*Paradiso* 30) apoya la segunda lectura. Es más importante el proceso creativo mismo que el resultado de ese proceso; lo que importa es el crecimiento artístico, el paso del acto inconsciente de pasar una tiza sobre un paredón, a la superposición de la voluntad del creador por encima de la voluntad de la creación.

Ahora bien, no todos los que en *Paradiso* se precian de ser artistas lo son en realidad, y eso se hace evidente en la descripción de sus procesos creativos. El primer ejemplo es el caso de Adalberto Kuller, el cual es descrito en el capítulo II como un caricaturista que se dedica a retratar a las personas en los cafés:

E]l caricaturista de cafetines, Adalberto Kuller [...] [p]or la noche salía con una caja plana, llena de caracoles de muy diversa pinta. En la mesa de los cafés nocturnos, se acercaba con fría cortesía, reproduciendo con el colorido de sus caracoles los rostros de las ociosas. Estaba sentado a una mesa donde se ejercitaba, cuando ya por la segunda medianoche se fueron retirando los habladores, hasta quedarse terriblemente enfrentado con una erotómana jamoneta. Después que su rostro fue reproducido sobre la mesa, se miraron en largas pausas de dádiva insatisfecha y carnalidad de progresión sinfónica. (*Paradiso* 23)

No hay técnica en la representación caricaturizada de “los rostros de las ociosas”, no hay una conciencia de la voluntad creadora, como sí la hay en el caso de José Cemí. El proceso creativo es infértil. Algo similar ocurre en el caso de Martincillo, “el ebanista”, en el capítulo XIII:

Martincillo, el ebanista [...] pintaba un gamo, con reminiscencia de un tapiz francés que había visto en un museo neoyorquino, y también sentía que su memoria filtraba un gallo chino de buena suerte, que había visto en casa de un amigo rico, que vendía tijeras para cortar flores y máquinas de escribir reconstruidas. Sus excesos de bermellón y sus plumerazos de verde, hicieron que al apretar los tubos de ambos colores, tan necesarios a sus gamos, como son necesarios a los gamos naturales las grandes hojas verdeantes, comprobara que se habían agotado. [...] Tomó el ómnibus, allí detenido para su arreglo, y se sentó muy cerca del anticuario. Muy pronto, el veneno de sentirse artista le levantó el desdén para su vecino, a quien desconocía, pero el tono único del color de su corbata se lo hizo repulsivo. Mas el anticuario [...] no precisó las modificaciones de la columna de aire a la llegada del artífice de la cepillada de yodo blanco. (*Paradiso* 401-403)

La imitación de las figuras del gamo y del gallo evidencia la falta de creatividad de Martincillo, ya que imita figuras de sofisticada apariencia que toma tanto de fuentes cultas (como un museo) como de fuentes irrisorias (la casa del amigo que vendía tijeras de jardín y máquinas de escribir). Asimismo, el hecho de que se acabe la pintura debido a su uso excesivo refleja su falta de habilidad artística. Su actitud arrogante en el ómnibus se debe a lo que el narrador describe como “el veneno de sentirse artista”, que no es más que una soberbia injustificada del que en realidad no posee cualidades artísticas, del que en realidad es un “artífice de la cepillada de yodo blanco”, algo así como la imitación de un artista.

Finalmente, está la alusión intertextual al texto de Stendhal sobre Napoleón en el que relata la historia del pintor Biogi, protegido de Napoleón. Fronesis relata esta historia a su padre, según su lectura de ella:

Stendhal nos ha relatado el caso del pintor Biogi, huido de Napoleón, cuando ya la gloria de éste alcanzaba su plenitud. [...] Hoy sólo podemos

recordar al pintor Biogi por su ilusoria ridiculez de huir de las cordiales llamadas que le hacía Napoleón. Creía que porque huía, iba a ser un gran pintor. Le brindaron, Napoleón y Berthier, un puesto en las milicias, pero él contestó que „ese oficio le parecía rudo, por mostrar al hombre bajo un aspecto mezquino y que por nada ingresaría en él’. [...] Cuando el triunfo de Arcola, Napoleón le dio dinero y encargos al embajador de la República Francesa en Florencia, para que le entregara algún dinerillo, veinte Luises, al pintor Biogi, con el ruego además de que lo fuera a visitar. El artista que se soñaba rescatado, contestó que tenía trabajo en Florencia y que hacer un viaje que no estaba dentro de la órbita de sus estudios „lo contrariaba sobremanera’. Tanto insistió el ministro que al fin el joven tomó el coche y se dirigió a ver a Napoleón. Le brindó entonces, ya no el puesto de miliciano, sino el de oficial. „Quiero ser pintor’, repuso el joven, „y los horrores propios de la guerra, que acabo de presenciar, los estragos que naturalmente produce y de los que no puede culparse a nadie, no me han hecho cambiar de opinión sobre este oficio rudo, y que muestra al hombre bajo un aspecto mezquino: el del interés personal, exaltado hasta la furia’. Un día Napoleón le dijo que dada su obstinación de ser pintor, debería pintarle la batalla de Rivoli. „Yo no soy un pintor de batallas, sino un paisajista’, le respondió. Napoleón vuelve a insistir: „Pínteme, entonces, la meseta de Rivoli y las montañas que la rodean, con el Adigio deslizándose al fondo del valle.’ „Un paisaje sin hojas es una cosa muy triste y no le va a producir ningún placer’, rearguyó el pintor. „Pues bien’, contesta Napoleón, „píntelo como usted quiera; Berthier, dale una escolta para que lo lleven a ese paisaje’. Al fin, pintó la meseta de Rivoli, pero sin aludir a la batalla que ahí había tenido lugar. Le pagaron veinticinco Luises, devolvió seis, alegando que no había gastado más. Biogi pasó el resto de su vida en Bretaña; hoy se le recuerda por esa anécdota, su pintura fue radicalmente insignificante. (*Paradiso* 361-362)

Biogi tampoco es descrito como un buen artista. De hecho Fronesis considera que su historia es digna de contarse, pero su obra como tal es completamente irrelevante. A diferencia de personajes como Martincillo o Adalberto Kuller, el pintor Biogi tiene una filosofía del arte más clara. Sin embargo, esto no es suficiente para que Biogi sea considerado un artista relevante; su arrogancia, su obstinación y su falsa modestia se lo impiden.

En mi opinión, la presencia de estos personajes artistas y la descripción, aunque poco detallada, de sus procesos creativos, no sólo es una reflexión sobre el proceso creativo plástico, sino del proceso creativo en general, que puede traducirse también a la literatura. La ecfrasis, en estos casos, se aleja un poco de

las definiciones que de ella se dieron en el primer capítulo de este trabajo. Se podría, sin duda, recurrir a una de las categorías empleadas por Robillard, la “autoreflexividad”. Por otro lado, el fenómeno descrito en esta sección puede incluirse dentro de las posibilidades de la ecfrasis del mismo modo que la crítica de arte. Y es que, en *Paradiso* las posibilidades de relacionar la literatura con las artes plásticas son tan variadas que vale la pena explorarlas todas, y debido a que tienen varias características en común pueden agruparse bajo un término que se presta a cierta flexibilidad teórica.

Es apreciable un cierto afán en *Paradiso* de reivindicar la cualidad abstracta de la imagen frente a lo que W. J. T. Mitchell denomina “the tyranny of the picture”, la dominancia de lo visual. John Berger afirma que “[s]eeing comes before words. [...] It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it” (Berger 7). Lo visual de la obra plástica en *Paradiso* suele pasar a segundo plano, y se hace énfasis en “the ways in which it [la obra plástica] shows what cannot be seen” (Mitchell 39). Cintio Vitier afirma que “[l]eer a Lezama es [...] leer sus lecturas, las cuales constituyen una fabulosa biblioteca [...]” (Vitier 1997:XL). El vasto número de referencias intertextuales e “intermediales”, según el término de Robillard (55), hacen de *Paradiso* algo más que una “fabulosa biblioteca”; *Paradiso* es también un fabuloso museo, lleno de todo tipo de pinturas, retratos, naturalezas muertas, libros iluminados, esculturas, retablos. *Paradiso* es una novela que intenta exceder el plano lingüístico, y que busca llevar a la novela a un renacimiento; si bien se hablaba de la muerte de la novela en las décadas de 1930

y 1940, para Lezama esto no era más que otro indicio de que había que escribir novela, quizá como una forma de inyectarle nueva vida al género: “Que hay crisis de poesía, pues sacarnos por la boca los poemas, como en el circo las ranas. Que las posibilidades de la novela van siendo pocas, pues enseguida me pongo a hacer una novela” (*Apud.* Rodríguez Feo 166). El resultado es una obra maestra que permite lecturas diversas, como la que aquí se ha presentado.

Conclusión

El poeta y el pintor, como la libertad, no son una vocación, sino una actitud ante la vida. Ambos se hallan en la raíz del nacimiento, pertenecen a los orígenes del mundo reinventando con sus creaciones las infinitas maneras de estar en la historia. Cada lienzo ha salvado al hombre de la nada, cada verso ha mostrado el camino hacia la luz. Porque la palabra y la visión representan la forma de un mismo contenido: vivir más allá del silencio del vacío. El color funda el verbo, otra manera de reconocer que el tiempo y el espacio no constituyen la medida del hombre.

—Iván González Cruz, “Elogio de la imagen”

El epígrafe que abre esta reflexión está tomado de un hermoso libro titulado *Lezama–Michavila: Arte y humanismo*. En él, el especialista en la obra de José Lezama Lima combina ensayos de Lezama Lima con obras del artista valenciano Joaquín Michavila. A esta cita yo añadiría que el color y el verbo son también otra manera de reconocer que el tiempo y el espacio no constituyen la medida de ningún arte. De ahí que resulte irrelevante creer que la discusión de la posibilidad ecfrástica radica en la distinción entre la espacialidad (y visualidad) del arte plástico y la temporalidad del arte literario. A raíz de esta investigación me he topado con fenómenos muy interesantes que reflexionan sobre los sentidos que se utilizan en las expresiones artísticas. Es decir, que existe la tendencia a creer que el arte plástico es inherentemente visual, y que la literatura no es en sí un arte que requiera de la vista ya que las imágenes que presenta son verbales, no visuales⁷. Poner este tipo de límites para diferenciar a las artes es arbitrario y, en mi opinión, bastante inútil. Susan Sontag, en su ensayo “Writing as Reading” afirma algo que

⁷ Es necesario hacer una breve nota respecto a los orígenes de la idea del arte como expresión espacial y de la literatura como expresión temporal. El iniciador histórico de esta dicotomía es el teórico Gotthold Ephraim Lessing, quien en su tratado sobre los límites de la poesía y de la pintura, *Laocoonte* (1766), afirma que “el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor” (Lessing 109). A pesar de que podemos pensar que esta es una idea anticuada, se mantuvo vigente en las teorías sobre las relaciones entre la poesía y la pintura hasta el siglo XIX (Cfr. Gabiroloni s.p.) y aún en la actualidad muchos autores hacen referencia a ella.

puede parecer que tiene poco que ver con lo que estoy argumentando, pero que en mi opinión es pertinente:

[B]lind writers can never reread what they dictate. Perhaps this matters less for poets, who often do most of their writing in their head before setting down anything on paper. (Poets live by the ear much more than prose writers do.) [...] But prose writers—who work in a lumberyard of words—can't hold it all in their heads. They need to see what they've written. [...] (Hence, Sartre announced, when he went blind, that his writing days were over) (Sontag 265).

Quizás Sontag comete también el pecado de generalizar en cuanto a la necesidad del sentido de la vista para la escritura y relectura de prosa. Sin embargo, me parece muy peculiar el énfasis que pone en la importancia que tiene este sentido en la literatura, el cual es por lo regular ignorado.

No se había utilizado con anterioridad el concepto de ecfrasis y la teoría que de él se deriva para estudiar la obra de Lezama Lima, quizás porque el debate teórico sobre la ecfrasis es relativamente reciente, como lo es también su introducción en los estudios de literatura hispanoamericana. A pesar de que, como ya hemos visto, los distintos teóricos de la ecfrasis no llegan a una definición unificadora del concepto, las distintas definiciones que ofrecen resultan de gran utilidad para crear un modelo teórico en que se tomen en cuenta todas (o casi todas) las alternativas y posibilidades de la ecfrasis. No se busca en este estudio establecer sus límites, porque como ya he afirmado, tratar de definir los límites de un concepto tan difícil de aprehender es tan inútil y arbitrario como definir los límites de las artes.

En “Interrogando a Lezama Lima”, el poeta cubano afirma lo siguiente: “He partido siempre de los elementos propios de la poesía, o sea, del poema, del poeta, de la metáfora, de la imagen” (Simón 29). A partir de la poesía Lezama

busca irradiar la literatura hacia las otras artes: las artes plásticas, las artes escénicas, la arquitectura, el cine y la música. En su exploración de estas relaciones interartísticas llega a la idea de que todas las artes se relacionan a través de la imagen. En el caso particular de las artes plásticas podemos afirmar, como lo hace Fuentes de la Paz, que Lezama desarrolla en la obra literaria una estética plástica: combina con maestría la poesía con la prosa y con la ensayística sobre arte, crea metáforas plásticas, y sobre todo lleva al límite, de manera más o menos implícita, el debate sobre el espacio y el tiempo en las distintas representaciones artísticas. En este contexto las teorías sobre la ecfrasis resultan ser de bastante utilidad, aunque en ocasiones quizás son insuficientes, para describir las relaciones que Lezama encuentra entre la literatura y el arte. Hacer uso de estas teorías me ha permitido explotar una línea de investigación que autores como Leonel Capote y José Prats Sariol ya habían sugerido, pero en la que no habían profundizado.

Debido a lo sobreabundante de la obra lezamiana, resulta casi imposible abarcar todo lo que uno desearía en un estudio de esta naturaleza. Desafortunadamente muchas citas quedan fuera, muchos fragmentos de *Paradiso*, de los ensayos, de los poemas, incluso de *Oppiano Licario* que se querían incluir en este estudio tuvieron que ceder su lugar al análisis de los pocos fragmentos elegidos como “representativos” de los diversos fenómenos ecfrásticos. Quizás una manera de compensar esta ausencia sería a través de una antología, como ya lo han hecho muchos antes de mí, o por medio de estudios individuales para cada obra. Sin embargo, como ya se ha dicho, para estudiar cualquier obra de Lezama es necesario remitirse a las demás, en particular a su

ensayística. Este trabajo queda casi como una especie de introducción al estudio de las poéticas visuales en la obra del poeta cubano, que por falta de tiempo y de espacio no puede ser más extenso. Dice Lezama, citando a Goethe, que “un fragmento de la naranja [...] tiene el sabor de toda la naranja”; mi consuelo es pensar que los pocos fragmentos de la obra de Lezama citados en este trabajo contienen el sabor de toda su obra.

A pesar de esto, pueden derivarse diversas líneas de investigación a partir de este estudio. En primera instancia, hace falta estudiar *Oppiano Licario* desde esta perspectiva, lo cual es tan ambicioso como estudiar *Paradiso*, y por esa razón preferí no incluirlo en este trabajo. Por otro lado, la extensa obra de Lezama Lima puede estudiarse también desde distintas perspectivas interartísticas e interdisciplinarias. Ya algunos autores se han abocado a estudiar las fuentes filosóficas y teológicas de *Paradiso*, y otros tantos ya habían sugerido antes que yo la posibilidad de estudiar la relación entre la literatura y las artes plásticas en toda la obra lezamiana, en particular en la ensayística. Fuentes de la Paz, por ejemplo, no sólo escribe sobre lo estético plástico, sino también sobre lo estético danzario en *Paradiso*. Como se mencionó en la introducción, también hay estudios que buscan concordancias y relaciones entre los capítulos de esta novela y los Arcanos mayores del Tarot. En mi opinión, creo que también resultaría de mucho interés hacer un estudio intersemiótico entre literatura y música en la obra de Lezama Lima, ya que ésta fue otra de las grandes pasiones que abordó en su obra literaria. También dentro del campo de la literatura comparada, aunque quizás un poco lejos del objeto de este trabajo, se ha estudiado la estrecha relación que guarda la poesía lezamiana con la tradición literaria francesa,

especialmente con Mallarmé y Proust. En lo personal creo que hace falta también estudiar la influencia quizás menos evidente que la tradición literaria inglesa tuvo en su obra (autores como Chesterton, John Keats, W. B. Yeats, T. S. Eliot y W. H. Auden, entre otros), e incluso la recepción que ha tenido la obra de Lezama Lima en los países de habla inglesa.

Es posible que estas no sean todas las líneas de investigación que puedan derivarse de este trabajo. Incluso me gustaría sugerir que Lezama Lima puede ser sólo el pretexto para estudiar, quizás de manera menos extensiva, las relaciones intertextuales e intersemióticas en los poemas ecfrásticos de Maximino Cacheiro que compendia en su libro *Fulgor del fetiche lezamiano*, como son “*La bohémienne endormie*”, “*Le rêve* (del pintor Rousseau)” y “*L’octroi de Plaisance*”, todos basados en la representación que de estas obras de Henri Rousseau se hacen en *Paradiso*. También podría estudiarse, aunque desde una perspectiva plástica y no propiamente literaria, las pinturas de Michavila inspiradas en *Paradiso*, como “Un órgano mágico para Mr. Squabs...”, “...mi adiós al coronel...”, “...el jardín de *Paradiso*” y “...mis flores para Doña Rialta”.

Quisiera concluir haciendo uso de una cita del propio Lezama que justifica la existencia de todos estos estudios. En su “Prólogo a una antología”, contenido en *La cantidad hechizada*, Lezama afirma que “el estudio de la literatura debe rebasar las fuentes de información que sean estrictamente literarias. Cuanto mayor y más diversas sean esas fuentes, más complejo y ahondado es el rendimiento literario” (*Obras completas* 1019). En este caso una de las fuentes principales son las obras plásticas a las que alude Lezama en sus ensayos y en *Paradiso*. En sus ensayos es muy común hallar críticas de arte sobre obras de

pintores cubanos, como Mariano Rodríguez, Arístides Fernández, Víctor Manuel, René Portocarrero, y también sobre la obra de pintores extranjeros como Saura, Picasso y Matisse. En *Paradiso* es recurrente la alusión a obras de Velázquez, de Brueghel, de los hermanos Limbourg, de El Bosco, de El Greco, de Kandinsky y de muchos otros artistas: Seurat, Eric Gill, Brancusi, Holbein, Murillo, Zurbarán, Rembrandt, Rousseau, Cranach, Dalí, Vermeer, van Eyck y Van Gogh. Es también muy frecuente la presencia de ecfrasis nocionales, cuyo referente es construido por el texto, y que resulta de gran interés ya que obliga al lector a observar las descripciones y alusiones plásticas ficticias dentro del texto literario como elementos que establecen una relación intermedial entre la representación visual y la representación verbal. Hay también múltiples alusiones genéricas a corrientes artísticas y a la totalidad de la obra de algunos artistas, también llamados modelos pictóricos que sin duda afectan la forma en que leemos el texto. En sí, podemos afirmar que la obra de Lezama Lima en su conjunto conforma no sólo un sistema poético del mundo, sino también un museo en sí mismo, un museo imaginario (no sólo como lo concebía Malraux, sino también como un museo virtual, un museo de imágenes según la cosmovisión lezamiana), una “galería aporética” cuya apreciación y estudio enriquece nuestro “rendimiento literario”.

Apéndice

Galería de imágenes

La galería, como empalizada del bambú aporético de las imágenes, representa una raíz de cultura, cuyas vicisitudes y rectificaciones pertenecen al espíritu secreto pero dueño de sus operaciones. Una galería antes de ser cultura es naturaleza, es decir, representa los avances de una vivienda tan sumergida como hierática, que avanza con pasos inaudibles y con inefables preferencias, hasta alcanzar un crujimiento de la tierra favorablemente signada y una luz que se decide. El fiel de una galería es así como una mágica ambivalencia entre el secreto potencial, la mañana sin espejos historiados, y la ciudad que entreabre sus cien puertas para establecer el contorno de resguardo frente a la Gorgona oprimida melodiosamente por el dios del río. (156)

—José Lezama Lima, “Nueva galería”

Figura 1



Salvador Dalí
Metamorfosis de Narciso (1936-1937)

Figura 2



Caravaggio
Narciso (1598-1599)

Figura 3



Hermanos Limbourg
“Septiembre”, de *Las muy ricas horas del duque de Berry* (1412-16)

Figura 4



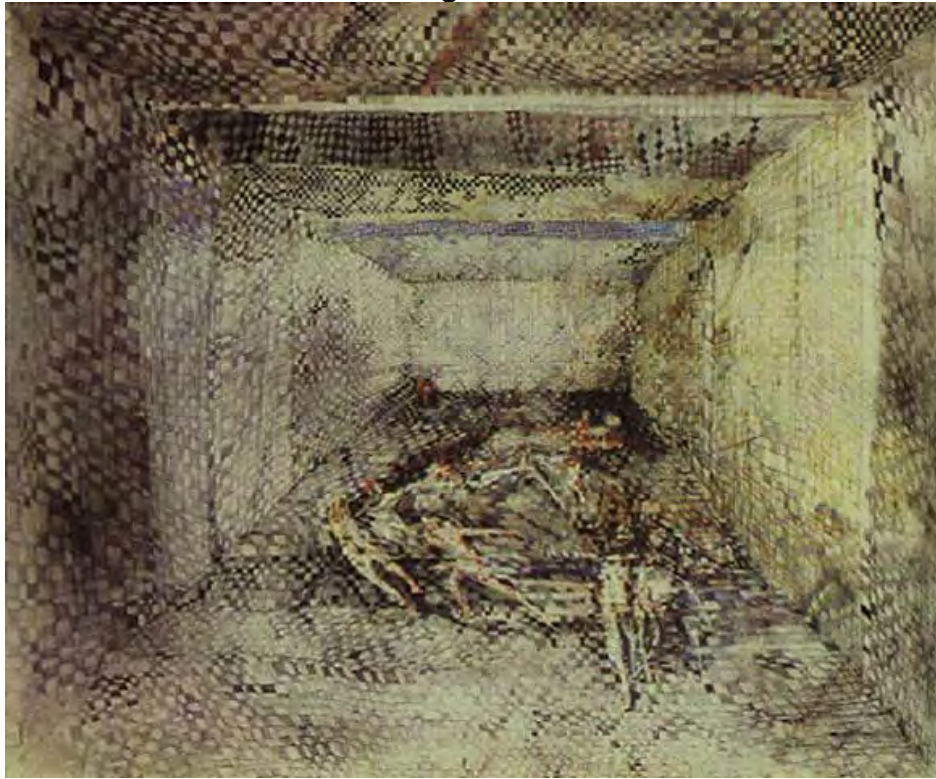
Simone Martini
Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi (1328)

Figura 5



El Greco
El Martirio de San Mauricio (1582)

Figura 6



Maria Helena Vieira da Silva
L'atelier (1940)

Figura 7



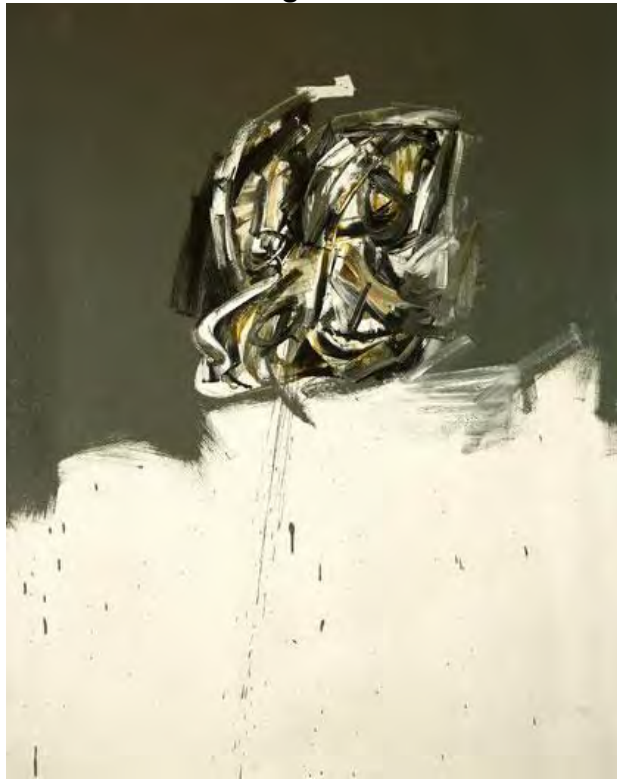
Juana Borrero
Los pilluelos (1896)

Figura 8



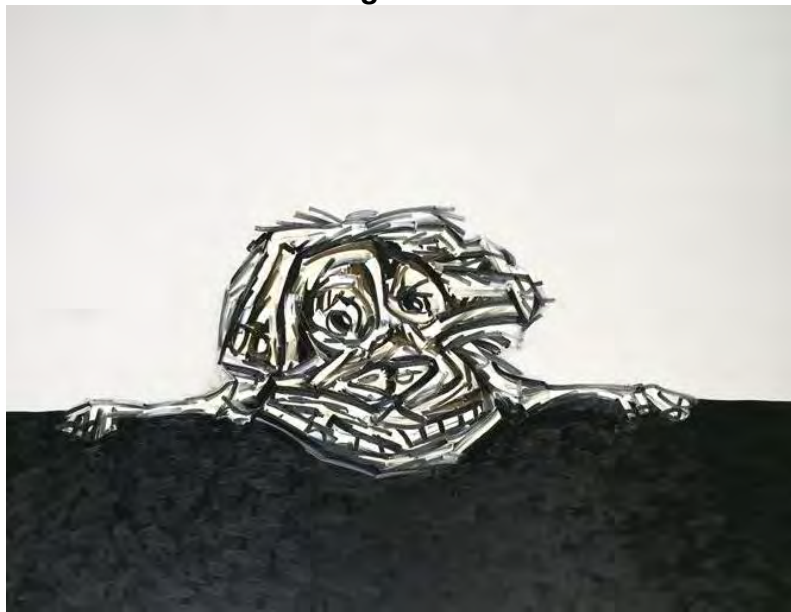
Antonio Saura
Retrato imaginario de Felipe II 2.67, (1967)

Figura 9



Antonio Saura
Retrato imaginario de Goya, (1962)

Figura 10



Antonio Saura
El perro de Goya, (1984)

Figura 10



Luís Martínez Pedro
Jarra con motivos de peces, (1957)

Figura 11



Luís Martínez Pedro
El gallo

Figura 12



Luís Martínez Pedro
Figuraciones, (1946)

Figura 13



Hans Holbein
Charles de Solier, Sieur de Morette (1534-5)

Figura 14



Diego de Velázquez
La rendición de Breda (1635)

Figura 15



Bartolomé Esteban Murillo
Inmaculada Concepción de los Venerables o «de Sault» (c. 1678)

Figura 16



Piero della Francesca
Ritrato di Battista Sforza (1472)

Figura 17



Pieter Bruegel
Paisaje con la caída de Ícaro (c. 1558)

Figura 18



Henri Rousseau
L'Octroi (1890)

Figura 19



Diego de Velázquez
Las Meninas (1656)

Figura 20



Diego de Velázquez
Las hilanderas (c. 1657)

Figura 21



Martín Tovar y Tovar
La batalla de Ayacucho

Figura 22



Hermanos Limbourg
Las muy ricas horas del duque de Berry — “Enero” (1412-16)

Figura 23



Hermanos Limbourg
Las muy ricas horas del duque de Berry — “Abril” (1412-16)

Figura 24



Rembrandt
El regreso del hijo pródigo (Detalle) (1662)

Figura 25



Hermanos Limbourg
Las muy ricas horas del duque de Berry — “Noviembre” (1412-16)

Figura 26



Pieter Bruegel
La torre de Babel (1563)

Figura 27



Jan Vermeer
The Art of Painting (c.1666-1673)

Figura 28



Jan van Eyck
Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa (1434)

Figura 29



Oscar Domínguez
Never (1938)

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA
OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

LEZAMA LIMA, José. 1977. *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar.

----- . 1981. *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de
Ciro Bianchi Ross. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

----- . 1981. *El reino de la imagen*. Selección, prólogo y cronología
de Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

----- . 1991. "La crítica de Julio Ortega". *Una poética del cambio*.
Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

----- . 1993. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José
Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. La Habana:
Letras Cubanas.

----- . 1994. *La visualidad infinita*. Introducción, estudio crítico,
selección y notas de Leonel Capote. La Habana: Letras Cubanas.

----- . 1996. *La materia artizada (Críticas de arte)*. Compilación y
prólogo de José Prats Sariol. Madrid: Tecnos.

----- . 1997. *Paradiso*. Edición crítica a cargo de Cintio Vitier.
Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos 3).

----- . 1998. *Archivo de José Lezama Lima: miscelánea*.
Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz. Madrid:
Centro de Estudios Ramón Areces, S. A.

----- . 2000. *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*.
Introducción, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz. Madrid:
Verbum.

----- . 2001. *El espacio gnóstico americano: archivo de José
Lezama Lima*. Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González
Cruz. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

----- . 2005. *Imago: Archivo de José Lezama Lima*. Transcripción,
introducción y notas de Iván González Cruz. Valencia: Generalitat
Valenciana, Conselleria D'Empresa, Universitat I Ciencia.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

- ÁLVAREZ BRAVO, Armando. 1987. "Órbita de Lezama Lima". *Lezama Lima*. Eugenio Suárez-Galbán (ed.) Madrid: Taurus (El Escritor y la Crítica).
- BEJEL, Emilio. 1979. "Lezama o las equiprobabilidades del olvido". *José Lezama Lima, textos críticos*. Justo C. Ulloa (ed). Miami: Ediciones Universal.
- BERTOT, Lillian D. 1984. *Linguistic and Stylistic Approaches to the Poetry of José Lezama Lima* (Spanish text). Michigan: University Microfilms International.
- CACHEIRO VARELA, Maximino. 2001. *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*. Vigo: Universidad de Vigo.
- , 2001. *Fulgor del fetiche lezamiano*. Madrid: Editorial Verbum.
- CAPOTE, Leonel. 1994. "Introducción" y "José Lezama Lima y la pintura cubana". *La visualidad infinita de José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro. 1994. *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*. Granada: Universidad de Granada.
- CORTÁZAR, Julio. 1995. "Para llegar a Lezama Lima". *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Simón Pedro (ed). Madrid: Casa de las Américas.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. 1994. *El primitivo implorante. El „sistema poético del mundo’ de José Lezama Lima*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi (Teoría Literaria: Texto y Teoría 13)
- FERNÁNDEZ BONILLA, Magali. 1975. "Hacia una elucidación del capítulo I de *Paradiso* de José Lezama Lima". *Románica*. Nueva York. No. XII.
- FERNÁNDEZ SOSA, Luis F. 1977. *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Miami: Ediciones Universal.
- FRANCO, Jean. 1987. "Lezama Lima en el paraíso de la poesía. *Lezama Lima*. Eugenio Suárez-Galbán (ed.). Madrid: Taurus (El Escritor y la Crítica).
- FUENTES DE LA PAZ, Ivette. 1993. *La estética subyacente en la creación literaria de José Lezama Lima: El concepto espacio-temporal como indicador de la estructura interna de espiral* (Resúmen). Tesis Doctoral. La Habana: Universidad de Oriente, Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas.

- GONZÁLEZ, Reynaldo. 2006. "Lezama, pintura y poesía". Versión electrónica de Casa Lezama, consultada el 10/05/2008. Disponible en: <http://www.casalezama.cu/pintura.htm>
- GONZÁLEZ Cruz, Iván. 1998. *Archivo de José Lezama Lima: Miscelánea*. Madrid: Editorial Ramón Aceres.
- , 1999. *Lezama Lima (1910-1976)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca Filosófica 100).
- , 2000. *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- , 2004. *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*. 2 tomos. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- , 2006. "Prólogo: Elogio de la imagen". *Lezama-Michavila. Arte y humanismo*. Valencia: IVAM.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván y Diana María Ivizate González. 1999. *Álbum de los amigos de José Lezama Lima*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (Colección Documentos).
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. 1984. "Lo cubano en *Paradiso*". *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GUTIÉRREZ, Alfonso René. 4 de febrero de 2001. "Lezama Lima y la nueva pintura cubana". *La Jornada Semanal*. Versión electrónica consultada el 10/05/2008. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2001/02/04/sem-lezama.html>
- HIRSHBEIN, Cesia Ziona. 1984. *Las eras imaginarias de Lezama Lima*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia (Estudios, Monografías y Ensayos 56).
- DE JUAN, Adelaida. 2001. "Lezama Lima y la crítica de arte". *José Lezama Lima (1910-1976)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- JUNCO FAZZOLARI, Margarita. 1979. *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- LEZAMA LIMA, Eloísa. 1979. "Mi hermano". *José Lezama Lima, textos críticos*. Justo C. Ulloa (ed). Miami: Ediciones Universal.

- LEVINSON, Brett. 1992. "Summas Críticas/Restas Erratas: Strange Notes on Lezama's Miscues". *Cuban Studies* 22. Pittsburgh: University of Pittsburg Press.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio. 1997. *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*. La Habana: Ediciones Unión.
- MÁRQUEZ, Enrique. 1991. *José Lezama Lima: Bases y génesis de un sistema poético*. Nueva York: Peter Lang (Series XXII: Latin American Studies 12).
- MATEO PALMER, Margarita. 2002. *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana: Letras Cubanas.
- MATAIX, Remedios. 2000a. *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*. Versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultada el 31/03/2008. Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12715845339056068532624/p00000001.htm#I_2
- . 2000b. *Paradiso y Oppiano Licario: una "guía" de Lezama*. Versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultada el: 09/04/2008. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04702774399336139647857/index.htm>
- . 2000c. *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*. Versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultada el 03/04/2008. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4385>
- MOLINERO, Rita Virginia. 1989. *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*. Madrid: Playor (Nova-Scholar).
- ORTEGA, Julio. 1991. "Paradiso" *Una poética del cambio*. Prólogo de José Lezama Lima. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PAGOLA, Tania y Xosé Luis García Canido. 2001. "La posibilidad perpetua". *José Lezama Lima (1910-1976)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- PÉREZ LEÓN, Roberto. 1987. *Lezama, en la desmesura de la imagen*. Premio crítica 1985. La Habana: Concurso 13 de marzo.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1984. "El árbol en *Paradiso*: la metáfora y su doble". *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo II. Madrid: Editorial Fundamentos.

- PRATS SARIOL, José. 1996. "Prólogo" *La materia artizada (Críticas de arte)* de José Lezama Lima. Madrid: Tecnos.
- RENSOLI, Lourdes e Ivette Fuentes. 1990. *Lezama Lima: Una cosmología poética*. La Habana: Letras Cubanas.
- ROJAS, Rafael. 1994. "La expression lezameana". Versión electrónica consultada el 21/06/2009. Disponible en:
http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras36/rese1/sec_1.html
- ROWLANDSON, William. 2007. *Reading Lezama's Paradiso*. Oxford: Peter Lang.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. 1980. *El "Paradiso" de Lezama Lima*. Madrid: Ínsula.
- SANTI, Enrico Mario. 1987. "Párridiso". *Lezama Lima*. Eugenio Suárez-Galbán (ed.) Madrid: Taurus (El Escritor y la Crítica).
- SIMÓN, Pedro. 1995. "Interrogando a Lezama Lima". *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Madrid: Casa de las Américas.
- SOUZA, Raymond D. 1983. *The Poetic Fiction of José Lezama Lima*. Columbia: The University of Missouri Press.
- VITIER, Cintio. 1995. "La poesía de J.L.L. y el intento de una teleología insular". *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Simón Pedro (ed). Madrid: Casa de las Américas.
- , 1997. "Nota filológica preliminar". *Paradiso*. José Lezama Lima. Edición crítica a cargo de Cintio Vitier. Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos 3).
- , 1998. "Invitación a *Paradiso*". *Paradiso*. José Lezama Lima. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- YURKIEVICH, Saúl. 1978. "José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnívoda y omnívora". *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus (Persiles 6).

BIBLIOGRAFÍA POÉTICAS VISUALES

- ALCOLEA I GIL, Santiago. 2007. *El Greco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- BAL, Mieke. 1985. *Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.

- , 1997. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Trad. Anna-Louise Milne. Stanford: Stanford University Press.
- , 2006. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- BRYSON, Norman. 2001. "Introduction". *Looking in the Art of Viewing*. Mieke Bal. Amsterdam: G+B Arts Internacional (Critical Voices in Art, Theory and Culture).
- CARMONA MUELA, Juan. 2008. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal / Istmo.
- CLÜVER, Claus. 1998. "Quotation, *Enargeia*, and the Functions of Ekphrasis". *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.
- DE ARMAS, Frederick. 2005. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press: Princeton y Oxford.
- GABRIELONI, Ana Lía. 2001-2004. "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad". *SALTANA. Revista de literatura y traducción*. Número 1. Volumen 1. Versión electrónica consultada el 05/02/2009. Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0012.html#6>
- GLIKSOHN, Jean-Michel. 1994. "Literatura y artes". *Compendio de literatura comparada*. Coord. Pierre Brunel e Yves Chevrel. Siglo Veintiuno Editores: México.
- GUILLÉN, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: TusQuets.
- HEFFERNAN, James W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- KRIEGER, Murray. 1998. "The Problem of *Ekphrasis*: Image and Words, Space and Time — And the Literary Work". *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1993. *Laocoonte*. Traducción de Amalia Raggio. México: Editorial Porrúa, S.A.
- MITCHELL, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

- , 1994. *Picture Theory*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- PANTINI, Emilia. 2002. "La literatura y las demás artes". *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Traducción Luigi Giuliani. Crítica: Barcelona.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1990. *Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press.
- , 2001. *El espacio en la ficción*. México: UNAM/siglo veintiuno editores.
- , 2003. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. Número 4. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM.
- PLATÓN. 1993. *Diálogos. La República o el Estado*. Versión de Patricio Azcárate. Madrid: EDAF.
- ROBILLARD, Valerie. 1998. "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)". *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.
- YACOBI, Tamar. 1995. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today* 16:4 (Invierno 1995).

OTRAS FUENTES

- BOGGS, Rebecca Melora Corinne. 1997. "Poetic Genesis, the Self, and Nature's Things in Hopkins". *Studies in English Literature, 1500-1900 (SEL)* Autumn; 37 (4).
- PIMENTEL, Luz Aurora. 2007. "Sobre el relato. Algunas consideraciones". *Antología de textos literarios en inglés*. Emilia Rébora Togno (Coord.). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- , 2005. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM / Siglo veintiuno editores.
- WEINBERG, Liliana. 2007. "El ensayo y la poética del pensar". *Antología de textos literarios en inglés*. Emilia Rébora Togno (Coord.). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.