

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Poesía y voracidad.

Estudio del ensayo “Introducción a un sistema poético” de José Lezama Lima

TESIS

que para optar por el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta

Jose Alfredo Valerio Luna

Asesor: Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad Universitaria, CDMX, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*Para José Alfredo y Blanca,
con amor y gratitud*

ÍNDICE

Introducción	- 7 -
Temas	- 11 -
Cuerpo y movimiento, ser y reposo	- 11 -
Voracidad e incorporación.....	- 15 -
Poesía: el imposible sintético	- 17 -
La distancia, el testigo y la ausencia	- 21 -
El retiramiento de la poesía	- 28 -
El invisible, el poeta. José Martí: ética y estética	- 35 -
El abastado y la sobreabundancia: algunos ejemplos	- 41 -
Lezama y Aristóteles	- 45 -
Formas	- 50 -
El ensayo como forma.....	- 51 -
La forma de este ensayo	- 57 -
El lector metafórico	- 63 -
Hipertelia y voracidad.....	- 68 -
<i>Orígenes</i> : el taller renacentista.....	- 69 -
Conclusión: hipertelia y voracidad.....	- 76 -
Bibliografía	- 88 -

INTRODUCCIÓN

Cada libro tiene una vida compartida con su lector. Por lo menos a mí me resulta imposible no sentir una genuina felicidad infantil cuando vuelvo a mi casa y releo los cuentos favoritos de mi niñez o, por el contrario, una melancolía como nublada cuando regreso a las novelas de Juan Carlos Onetti que leí en la prepa. Me sucede con frecuencia: la relectura de un libro significativo despierta en mi memoria no sólo lo que en él se cuenta sino la emoción con que lo descubrí.

Dos libros del escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976), *Paradiso* [1966] y *La expresión americana* [1957], tienen para mí especial importancia. No escribiré lo que me ha sucedido en el tiempo que he leído a Lezama. Más bien quiero contar cómo llegué a esos libros y, en consecuencia, el porqué de este trabajo. Pues bien: un viernes de hace un par de años, después de nuestra clase de español, mi amigo Alexandro y yo fuimos a ver libros viejos al Parque de la Bombilla. Entre el montón de títulos estaba *Paradiso*. Lo tomé y lo abrí en una página cualquiera:

Formando como la cara de la carroza, una vulva de mujer opulenta, tamaño proporcionado al falo que conducía la carreta, estaba acompañada por dos geniecillos que con sus graciosos movimientos parecían indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones. Un lazo negro, del tamaño de un murciélago gigante, cubría casi la vulva, temblorosa por el mugido de los toros, pero la sombra del animal enemigo de la sangre, tapaba el círculo de las flores, cada vez que los toros daban un paso y el casquete de cornalina avanzaba, rodeado de chillones enanos fálicos.

Cerré el libro dispuesto a robármelo, pero cuando traté de hacer cómplice de tal fechoría a mi amigo, éste me dijo con palabras dignas de la más alta epístola moral que robar era cosa de gente vil y canalla, y que nosotros, como bien nacidos y mejor criados que éramos, no

debíamos hacer eso. Desistí. Pero mi curiosidad no cesó y, aprovechando que por aquellos días mi amiga Nancy andaba inmersa en *Paradiso*, decidí preguntarle sobre “el pasaje de la vulva, la carroza y unos enanos” para ubicarlo bien y volver a leerlo, a lo cual respondió que en ese sentido sólo recordaba la historia de un muchacho “al que le crecía mucho”. Mi inquietud creció también hasta que una noche de excursión nocturna por el Centro no pude soportar más y compré la novela. Habían pasado tres meses, tiempo en que leyendo *Antes que anochezca* (regalo de Nancy) y sobre todo *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, se afianzó mi interés por la literatura cubana “neobarroca”.

Movido por su famoso íncipit, “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento”, un buen día conseguí, según palabras del dependiente, “el último ejemplar de la edición conmemorativa” que el Fondo de Cultura había publicado de *La expresión americana*. Así que habiendo hecho las compras, me restaba “sumergirme en lo desconocido” de aquel par de obras, entre cuyas aguas, chapaleando a punto del ahogo, parafraseé en incontables ocasiones la frase de Lezama: “sólo lo difícil es desesperante”, pues como bien dijo Cortázar “leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse”.¹

Simultáneamente comencé a leer un poco de crítica sobre la obra de Lezama y encontré que con frecuencia se hablaba de su “sistema poético” y de un texto que llevaba tal nombre, recopilado en el libro *Tratados en La Habana* [1958]. Lo busqué en las colecciones de la UNAM. Había un ejemplar (primera edición) en la Biblioteca Central. Y ahí apareció, en su primera página, la “Introducción a un sistema poético” [*Orígenes*. Núm. 36. 1954]. Pedí prestado el libro y lo leí. Huelga decir que entendí poco del ensayo, pero la inquietud que me producía no tener

¹ Julio Cortázar. “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967]. México. Siglo XXI. 1992. T. 2. p. 45.

claro lo que decía y el hecho de encontrar en él algunos temas recurrentes de *Paradiso* y *La expresión americana* me animaron a estudiarlo detenidamente.

En ese sentido, la motivación primera de esta tesis es darme a entender la “Introducción a un sistema poético”. Sin embargo, como algunos planteamientos de dicho texto pueden iluminar otras obras de Lezama que son más asequibles actualmente, específicamente *Paradiso*, he escrito este texto pensando también en un lector que busque una pequeña introducción a la obra del poeta cubano.

El trabajo se divide en tres partes. La primera, que he titulado **Temas**, es un análisis textual que sigue en orden de aparición cada uno de los temas del ensayo, los cuales, a pesar de la impresión caótica que se tiene al comenzar su lectura, se encuentran muy bien delimitados. Por ello, el nombre del capítulo obedece no a la tradicional división forma-contenido, sino a que el análisis textual se hace en el orden de los temas.

Formas, el segundo capítulo, es una pequeña revisión teórica sobre la metáfora en tanto que es la forma como se articula la “Introducción a un sistema poético”. A partir de las características y las propuestas del ensayo, ayudado por algunos teóricos y estudiosos, perfilo algunas ideas en torno a su sistematicidad, haciendo especial énfasis en que su punto de partida es la metáfora, es decir, el lenguaje mismo, y no el concepto estable y transparente.

El último capítulo, **Hipertelia y voracidad**, está dividido en dos partes. La primera es una revisión rápida del grupo y la revista *Orígenes*, donde se publicó el ensayo que estudio. Básicamente propongo entender la labor origenista como un proyecto de modernidad que con José Martí como ejemplo pretende unir la vida y el arte, además de indagar sobre una identidad cubana. La segunda parte, a pesar de ser la más pequeña, es la más abrumadora, pues en ella conjunto los puntos principales de todo el análisis anterior para interpretar el texto como una manifestación de la voracidad y de la hipertelia, es decir, del exceso o la sobreabundancia

barroca. Esta interpretación nos permite relacionar el ensayo con América, pues en principio pareciera que no forma parte de sus asuntos, y encontrar en él una postura no sólo estética sino también ética, una forma poética de entender la cultura que años más tarde se concretará en *La expresión americana*.

Dado que la escritura de Lezama, al estar basada en la metáfora, exige una lectura relacional, a lo largo del trabajo voy citando otros textos de él, especialmente *Paradiso* y *La expresión americana*. Me parece que ello, a pesar de adensar un poco la lectura, ayuda a encontrar iluminadores paralelismos en las distintas obras del escritor y a revelar poco a poco sus sentidos. Ahora bien, el ejercicio metafórico es ilimitado y tanto se pueden relacionar los textos del cubano entre sí como interpretaciones distintas puede haber de ellos; es decir, las asociaciones temáticas que permite una poética con estas características es fuente de muchísimos estudios que corren por varios lados: el erotismo, el mito, la filosofía, etcétera. La de esta tesis es sólo una interpretación posible, por ello finalmente quedan muchos más temas abiertos que conclusos... Dicho lo cual y sin otra advertencia que hacer, “podemos empezar”, diría Lezama.

TEMAS

Cuerpo y movimiento, ser y reposo

Si hemos de comenzar por lo primario, como recomendó Aristóteles, hallaremos al revisar la primera página de la “Introducción a un sistema poético” el planteamiento de la antinomia entre el reposo y el movimiento. Mediante la representación de la mano de Aristóteles como un albatros certero y decidido que con el pico plasma sobre un encerado “a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo”,² Lezama nos presenta una de las partes en pugna: el reposo es el estado ideal. Como es de esperarse, la contraparte de esta afirmación es que “el reposo absoluto es la muerte”,³ lo cual es rubricado por Pascal con una mano representada como un alción medroso que “vacila, goza en perderse”.⁴

El ensayo nos indica que el problema del ser en reposo es saber que por naturaleza tiende al movimiento, que es un “indetenible fluir”, un “hambre protoplasmática” y una “mónada hipertélica”.⁵ El ser tiende hacia el movimiento tanto como el cuerpo padece los primarios requerimientos de saciar su hambre y su sed: su movimiento es una necesidad sin sosiego. Sin embargo, el afán devorador que muy a su pesar lleva el ser en sí va más allá de la saciedad de su apetito, es decir, de su finalidad, pues recordemos que el ser es también una “mónada

² José Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en la Habana*. La Habana. Universidad Central de Las Villas. 1958. p. 7.

³ *Ibid.* p. 8.

⁴ *Idem*

⁵ *Ibid.* p. 7.

hipertélica”;⁶ de donde se sigue que si dicha finalidad, según la primera de las afirmaciones, es el reposo, el movimiento no es una imperfección sino un impulso natural que la rebasa.

El movimiento hipertélico, la voracidad y el perpetuo fluir que tristemente lleva el ser, se hacen visibles gracias a la imagen: “En esa conciencia de ser imagen, habitada de una esencia una y universal, surge el ser”.⁷ La imagen corresponde, pues, a la conciencia del cuerpo, y de tal división surge una propensión a enaltecer esa esencia una y universal frente a la imagen del cuerpo. Lezama explica que “esa conciencia de la imagen existe, ese ser tiene un existir derivado, luego existe como ser y como cuerpo, aunque siempre el nudo de su problematismo, su idéntica razón de existir, se congrega en torno a ese ser, recibiendo en ese paradójico re juego el existir como sobrante infuso, regalado, pues ya él cobró conciencia de su trascendencia en el ser”.⁸

Este imperio de lo esencial sobre lo material encuentra algunos ejemplos en otros ámbitos de la cultura como la conducta mística, donde lo corporal es necesariamente una parte estorbosa para lograr el contacto con la divinidad; o en el pintor, que al hacer un retrato, más que la captación de los matices del rostro, busca plasmar la esencia del retratado: su estatura moral, sus detalles psicológicos, etcétera. Alfonso Reyes concuerda con esta consideración cuando explica, a propósito de un retrato de Mallarmé, que aquél “nos comunica la electricidad de una plena presencia. Ahí está el poeta en alma entera. No en cuerpo entero, porque para la verdad moral del retrato sobran muchas redundancias del cuerpo”.⁹ La existencia como cuerpo se representa aquí como un resabio para el ser esencial, aunque,

⁶ “[...] ‘lo hipertélico’ del griego *hyper*, ‘superior o excesivo,’ y *telos*, ‘fin o destino.’ Lo hipertélico es aquello que rebasa el final, absorbiéndolo e iluminándolo al traspasarlo”. Roberto González Echeverría. “La fiesta en Lezama”. Gema Areta Marigó [ed.]. *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid. Verbum. 2011. p. 141.

⁷ Lezama Lima. *Op. cit.* p. 7.

⁸ *Idem*

⁹ Alfonso Reyes. “Parrasio o de la pintura moral”. José Luis Martínez [ed.]. *El ensayo mexicano moderno I*. México. Fondo de Cultura Económica. 1958. p. 293.

paradójicamente, el éxtasis del místico se manifieste corporalmente (por ejemplo, la transverberación del corazón de Santa Teresa o el erotismo de algunos poemas místicos), de la misma manera que el arrobamiento que experimentamos ante las virtudes de un retrato es producto de la representación de un cuerpo.

La reacción de Pascal contra los denuetos del cuerpo ocasionados por la idea del reposo como perfección se remata con el siguiente planteamiento: “Existo, luego soy”¹⁰ frente al “Soy, luego existo”¹¹ de Aristóteles. Según Lezama, el problema de esta afirmación es que al existir simplemente como cuerpo, el ser queda a merced de su voracidad y su movimiento: “[...] ese existir gime, pues se sabe aprisionado entre el mundo parmenídeo de su metagrama, de su exterior leviatán devorador, y al de su propia identidad, o si se abandonase a la temporalidad de su sucesión, tendría que adormecerse y conformarse con los *ébauches d'un serpent*”.¹²

El nudo gordiano, pues, que sirve de entrada al sistema poético, es que el ser, al hacerse consciente del cuerpo a través de la imagen, “se sabe incompleto o fragmentario”. La imagen permite la comunicación entre el ser y el cuerpo, es decir, sirve como una frontera que los une pero simultáneamente impide su conciliación. En un texto anterior a la “Introducción a un sistema poético”, Lezama señala que “[...] tanto el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo como sus vicisitudes, o en ocasiones su oscuro desenvolvimiento, sólo puede ser testificado por la imagen; pues si el ser tomase proporcionada posesión del cuerpo o si el cuerpo fuese su justa y absoluta morada, la imagen desaparecería o habitaría una planicie sin cogitación posible”.¹³

¹⁰ Lezama Lima. *Op. cit.* p. 8.

¹¹ *Ibid.* p. 7.

¹² *Ibid.* p. 8.

¹³ Lezama Lima. “Las imágenes posibles”. *El reino de la imagen*. Caracas. Editorial Ayacucho. 1981. p. 219. [Publicado originalmente en *Orígenes*. Núm. 17-18. 1948.]

Así, sin la imagen, lo corporal y lo esencial habitarían lo indistinto. Con una evidente simpatía por lo corporal, cuya insaciable voracidad impregna a la imagen, ésta comienza a erigirse como una parte fundamental de la poética de Lezama, pues origina el problematismo del ser al aniquilar la feliz ignorancia de su polaridad. No deja de ser revelador, sobre todo a la luz de lo que después denominará Lezama “situación hiperbólica”, que en la cita anterior se le confiera a la imagen la exclusiva facultad de “testificar” las vicisitudes del ser, es decir, de ser un tercer elemento aparentemente añadido o accesorio. Sin tomar parte propiamente de la antinomia que ha ocupado nuestra atención hasta ahora, la imagen sigilosa, como un mirón invisible, es testigo e informante del encontronazo entre la esencia y el cuerpo.

Como una forma de lograr la síntesis de lo esencial y lo corporal, que se miran como “irritadas vultúridas”, Lezama propone la poesía, con la cual se logrará el “imposible sintético” (del cual nos ocuparemos más adelante). Ya vimos en la anterior cita del ensayo “Las imágenes posibles” que para Lezama es imposible una identificación plena entre el cuerpo y la esencia, pues al no ser visible esta diferencia no habría “cogitación posible” para la imagen, esto es, la conciencia misma del problematismo del ser estaría ausente. En el ensayo de nuestro estudio, Lezama utiliza una imagen submarina para representarnos esa imposibilidad de llegar a la síntesis perfecta y matemática de la pareja. Veamos:

Pero en esas regiones [las de la antinomia cuerpo-esencia] la síntesis de la pareja o del múltiplo no logra alcanzar el reposo donde la urdimbre recibe el agujón. Allí la síntesis presupone una desaparición sin *risorgimento*, pues aquellos fragmentos como un rompecabezas de mármol comienzan sus chisporroteos o sus instantes donde no se suelta el pez de fósforo que une al inanimado madreporario con la flora marina, con la cabellera de algas o con la musgosa vagina.¹⁴

No es complicado encontrar en este maremágnum verbal la tríada madreporario-pez de fósforo-flora marina como un eco de la otra: esencia-imagen-cuerpo. Se oponen el

¹⁴ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 9.

madreporario, inmóvil como el ser perfecto, y la flora marina, representada a través del cuerpo: unos cabellos largos y ondulantes y una vagina húmeda y musgosa. Así como Prometeo lleva el fuego a los hombres, el pez guarda en sí una fosforescencia que corresponde a la imagen y se encuentra unida, “no se suelta”, al madreporario y la flora marina, pues sólo gracias a él pueden ser conscientes de su existencia... Si la poesía, a decir de Lezama, representa el imposible sintético de estos elementos, su materia principal será la imagen.

Voracidad e incorporación

Al igual que el cuerpo, la imagen siente apetito. Sin embargo, además de asegurar la continuidad de su existencia corporal, la satisfacción de tal necesidad implica una incorporación esencial de su objeto, con lo cual se logra unir lo esencial y lo corporal, pues colmando con delectación las exigencias del hambre, comer (incorporar) proporciona un regocijo espiritual. El planteamiento de Lezama referente al apetito es que

Para los escolásticos de la escuela aquinatense la visión frutiva forma parte de la visión beatífica, que es una operación intelectual. La potencia apetitiva es característica de la fruición. La potencia apetitiva está en directa relación con la idea de *entrar en* [...] Lo frutivo entre los griegos conducía a la inmortalidad, repitiendo el *menú* de los dioses, el hombre llegaba a ser Dios. Sustancias mágicas, néctares y ambrosías, trocaban al hombre en Dios.¹⁵

Así como la imagen une cuerpo y esencia, el placer (la fruición) de la voracidad será la vía de acceso a lo esencial. Es bien sabido que el cuerpo es el temible delator del tiempo, muestra sin ceder a ruegos las arrugas, las canas, el cansancio, los dolores. Pero si se toma ambrosía, el tiempo se congela, el cuerpo se protege de sus embates y por fin reposa en un solo estado, es decir, se vuelve imperecedero y la esencia se regocija en esa permanencia, cuna de la

¹⁵ *Ibid.* pp. 8-9.

perfección. Ya Erich Auerbach indicaba ese perfecto estancamiento del tiempo en los héroes homéricos:

Aquiles y Ulises están magníficamente descritos, con abundancia de hermosos conceptos y epítetos; sus sentimientos se manifiestan sin reservas en sus palabras y ademanes; pero no evolucionan, y la historia de sus vidas se ha basado inequívocamente de una vez y para siempre. Los héroes homéricos están tan poco representados en su devenir y en lo que han devenido, que en su mayor parte, Néstor, Agamenón, Aquiles, aparecen con una edad estancada desde el principio.¹⁶

Igualmente, la capacidad de ver a Dios (visión beatífica o perfecta) se relaciona con el placer del apetito: ¿cómo pasar de largo que en el sacramento de la eucaristía a través de la incorporación del cuerpo y la sangre de Cristo, transustanciados en el vino y el pan, podemos comulgar con él y participar de la esencia de la divinidad? En ambos casos, tanto en los griegos como en los aquinatenses, Lezama hace hincapié en que comer implica incorporar algo esencial en nosotros: la divinidad, la eternidad. Al ojear brevemente un libro clásico como *Literatura europea y Edad Media latina* de Curtius en busca de la representación y el significado tradicional del alimento en la literatura occidental, encontramos que éste es utilizado generalmente como metáfora de la salvación, a raíz de la doctrina cristiana, o del conocimiento, lo cual muestra gran similitud con la propuesta del poeta en el sentido de que alimentarse implica mucho más que simplemente asegurar la existencia material: “En la historia de la redención cristiana, el saboreo del fruto prohibido y la institución de la cena eucarística son episodios culminantes”.¹⁷

Así, las relaciones entre el dinamismo corporal y la quietud esencial se establecerán sólo a través de la voracidad de la imagen; por ello afirma Saúl Yurkievich que “La poesía de Lezama

¹⁶ Erich Auerbach. “La cicatriz de Ulises”. *Mímesis*. México. Fondo de Cultura Económica. 1950. p. 23.

¹⁷ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. México. Fondo de Cultura Económica. 1955. p. 198.

es la de la potencia apetitiva”¹⁸ y su afán devorador produce una sensación de sobreabundancia, pues, como hemos visto, existe en la poética lezamiana una “fruición por el decir, exceso sin voluntad de estilo. La palabra mana copiosa sin aduanas, el verbo se desmide sin afán visible de musicalizarse, métrica, rítmicamente desmañado”.¹⁹

A propósito de este tema, Roberto González Echeverría ubica el acto de comer como parte de la fiesta, la cual, a su vez, es concebida como una manifestación de lo “hipertélico”. A dicha hipertelia de la fiesta, la comida y lo sensual (el regodeo en lo material) se debe el comportamiento “sobreabundante” de la obra de Lezama, que sin conocimiento de finalidad o freno pretende abarcar la totalidad a partir de la incorporación de referentes naturales o culturales. Y como muestra de ello está el ensayo que ahora estudiamos, de cuyo particular exceso nos ocuparemos más adelante. Sostiene González Echeverría que

El exceso de Lezama es [...] un regodeo jubiloso en lo material, una comunión con la abundancia cuya existencia se celebra. [...] El exceso de Lezama desborda alegremente las limitaciones del lenguaje mediante un acto de voluntad, la fe, cuya validez o legitimidad está más allá de toda verificación, prefiriendo permanecer en el ámbito de lo poético.) Es en lo hipertélico que la *imago*, fundamental en la poesía de Lezama, se revela.²⁰

Poesía: el imposible sintético

Como señalamos anteriormente, la imagen en tanto testigo del conflicto cuerpo-esencia será el problema central de la poesía si la entendemos como el “imposible sintético” del cuerpo y el alma. De acuerdo con esto, la poesía, que es la vía hacia la imagen, ocupará el lugar de un

¹⁸ Saúl Yurkievich. “El eros relacionable o la imagen omnímota omnívora”. *Suma crítica*. México. Fondo de Cultura Económica. 1997. p. 491.

¹⁹ *Ibid.* pp. 483-484.

²⁰ González Echeverría. *Op. cit.* p. 142.

tercero y, echando mano de los elementos que busca sintetizar, logrará en su discurso la conciliación a medias de la división cuerpo-esencia. Escuchemos a Lezama exponer su idea:

Pero la única solución que propugnamos para atemperar el irritado ceño de los dos encerados [cuerpo y esencia], la poesía mantendrá el imposible sintético, siendo la posibilidad de sentido de esa corriente mayor dirigida a las grutas, donde se habla sin que se perciban los cuerpos, o a las órficas moradas subterráneas, donde los cuerpos desdeñosos no logran, afanosos del rescate de su diferenciación, articular de nuevo las coordenadas de su aliento, de su pneuma.²¹

Nuevamente haciendo uso de elementos naturales se presenta nuestro par de contrarios: aliento (soplo, alma, esencia) y cuerpo. La “corriente mayor” de las aguas puede tomar el derrotero del cuerpo (las órficas moradas) o el de la esencia (las grutas, “donde se habla sin que se perciban los cuerpos”); sin embargo, la poesía abreva de las dos y otorga una posibilidad de sentido, no nueva, ni otra, ni mucho menos felizmente sintética, sino invisible dentro de la corriente. A la manera de un testigo “fugaz y disfrazado”, como dice el poema de Sarduy, la poesía busca encontrar dicha corriente sin resaltar impudicamente las diferentes aguas que la constituyen: se trata, según Lezama, de

[...] galopar, casi sonambúlicamente, pues en la marcha de lo irreal hacia lo real, dormir es estar entrañablemente despierto, nuestra atención hacia el chorro de agua que en las mismas profundidades de la marina consigue su espacio más por los imanes de su polarización que por el inservible poético de su banal y escandalosa diferenciación. «El hombre —decía Saint Ange, un olvidado contemporáneo de Pascal—, es una botella de agua de río, flotando en un gran río.»²²

Medio dormida, medio despierta, ambigua, nuestra atención encontrará a través de la poesía y el acuático discurso de Lezama una corriente que por medio de la atracción magnética

²¹ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Op. cit.* p. 10.

²² *Idem* En el original de *Orígenes* se lee “extrañamente despierto” en vez de “entrañablemente despierto”. Resulta complicado para mí saber si la modificación la hizo Lezama o fue un error de edición y cuál adverbio es el más afortunado para la exposición. Personalmente prefiero quedarme con el texto de *Tratados en La Habana*, pues tiene mayor afinidad con la idea del “cadáver con alma” del que habla Sor Juana en el “Sueño”, es decir, un sujeto que *dentro* del sueño puede desplegar su conocimiento y su arte poética; en cambio “lo extraño” me parece una categoría un tanto incierta por ser muy general.

incorpore diversos elementos, pero que igualmente consiga un espacio entre el resto del agua, que le otorgue un movimiento, un sentido. La poesía facilita esa corriente invisible donde los opuestos se encuentran, pero, dado que no se concilian perfectamente, la poesía se mueve siempre como el cuerpo y se retuerce tanto al llamado de Eros como al del hambre.

Lezama sitúa la poesía en un lugar ambiguo, fronterizo; lo cual no resulta extraño si recordamos que tradicionalmente lo que azuza el interés del lector en una obra literaria (y tal vez de arte en general) es precisamente el conflicto, una visión distorsionada que violenta la suya, el momento de la disyuntiva, el choque de las acciones de unos sujetos ficticios y sus motivos. Aun cuando se trate de una situación cómica, por ejemplo, don Quijote abatido por un molino de viento, que no por un gigante, existe una contradicción, un par de mundos que se oponen y, para ocupar las palabras de Lezama, “se miran como irritadas vultúridas”. Los dos buitres exigen su lugar: el cuerpo reclama un sitio para su voracidad y su movimiento; la esencia exige su reposo.

Aunque no tiene la misma idea de imagen que Lezama Lima, Octavio Paz, en *El arco y la lira*, afirma que “la imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del ‘imposible verosímil’ de Aristóteles”.²³ Paz define la imagen como “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema”.²⁴ Evidentemente, las definiciones difieren en su manera de entender tal concepto, pero toman el mismo matiz respecto de la poesía porque ambos escritores le otorgan a ésta el lugar de la confrontación de los contrarios. Más adelante en su discurso, Paz afirma que la imagen escapa de toda reducción lógica como la

²³ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 99.

²⁴ *Ibid.* p. 98.

de Hegel,²⁵ quien proponía la síntesis como la unión perfecta de los opuestos que, como hemos visto, Lezama también rechaza; es decir, para ninguno de los dos poetas hay posibilidad de una feliz conjunción.

Si al pensamiento de Paz, respaldado nada menos que por el imposible verosímil de Aristóteles, añadimos el símil que establece Alfonso Reyes entre la creación poética y la lucha de Jacob con el ángel,²⁶ o sea la búsqueda de una forma del lenguaje (poesía) que sea irreductible y que dé cuenta de aquello esencial e inefable contra lo que Jacob (poeta) lucha, nos embarga la tristeza, pues observamos que la genial idea de Lezama tiene una cauda tan larga que logra tocar a Aristóteles.

Pero la única forma de atemperar nuestro compungido ceño será volver al ensayo entendiéndolo como una forma de la poesía de Lezama, y ver la manera como él enfrenta su imposible sintético al mismo tiempo que lo explica, pues, aunque los tres poetas mencionados reconozcan en la poesía una lucha, el arte poético de cada uno dista mucho de parecerse. Obsérvese la caracterización que Lezama ofrece del discurso poético:

Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito, una marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago. Marcha de ese discurso poético semejante a la del pez en la corriente, pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen.²⁷

²⁵ “No hay la trasmutación cualitativa que pide la lógica de Hegel, como no hubo la reducción cuantitativa de la ciencia. En suma, también para la dialéctica la imagen constituye un escándalo y un desafío, también viola las leyes del pensamiento”. *Ibid.* p. 100.

²⁶ “Sea, pues, bienvenido el desajuste, al cual debemos la poesía. Acepte su sino el poeta, que está en combatir, como Jacob, con el ángel. Es la lucha con lo inefable, en la desolación del espíritu: cuerpo de nube, como Ixión. Sin posible ayuda, porque no aceptamos la preceptiva; como lucha Erasmo con la idea, a la luz de su lámpara solitaria”. Alfonso Reyes. “Apolo o de la literatura”. *La experiencia literaria. Obras completas XIV*. México. Fondo de Cultura Económica. 1962. pp. 85-86

²⁷ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 11.

Nuevamente el reino animal: el caracol y el pez en la corriente. Nuevamente el movimiento que tanto hormiguea: la poesía no reposa, sino que marcha. El caracol incorpora (se alimenta) tanto la sentencia poética como la imagen: aquélla como una mota de polvo que busca integrarse al heterogéneo conjunto de ésta. Y así como la partícula de polvo requiere su incorporación en la nube, el pez en la corriente “se lanza a la final apetencia de la imagen”. Y a través de las diferencias de cada fragmento, sea pez o polvo, la poesía adquiere su identidad; pues no hay otra forma de conciliar los opuestos sino dejando que cada uno se solace en la imagen y alcance sus rasgos definitorios sólo a través de diferencias.

La distancia, el testigo y la ausencia

Repentinamente Lezama vira el curso de su ensayo y pasa de representar el discurso poético como un caracol en digestión a discutir con Descartes la idea de la duda hiperbólica (nada más y nada menos):

Su duda hiperbólica, la del mal genio, [...] se vuelve sobre la línea que separa la vigilia del sueño y la vaciedad del espacio sin sensación en nosotros. [...] De la misma manera que nos estructuramos en el pecado original, parece reavivarse en él el error inicial en el sujeto de conocimiento. El enlace y la sucesión en las manifestaciones vigílicas, no bastan para diferenciarlos de los fenómenos del sueño, pues no podemos estar muy seguros del contrapunto y continuidad de lo vigílico, como de lo incoherente y deslavazado de los hechos del sueño. Pero ahí está también la duda hiperbólica, la que debe aparecer en todo comienzo sobre la poesía.²⁸

Hemos visto cabalgar sonámbula nuestra atención en busca de esa corriente marina que es la síntesis imposible de la poesía. Sabemos también que el sonambulismo abarca dos esferas aparentemente excluyentes: la inconsciencia propia del sueño y los movimientos corporales en

²⁸ *Ibid.* p. 12.

apariencia racionales, es decir, de la vigilia. Así que la poesía, que gusta de los lugares problemáticos, de las fronteras, se mueve alegre en la región de aquellos que deambulan dormidos y estropean con plena inconsciencia el mundo luminoso de la razón. El fragmento citado nos aclara y reitera la postura de Lezama respecto de la poesía: ésta ha de comenzar en la duda hiperbólica, en la eterna posibilidad de que el sujeto esté soñando un mundo acaso más lógico y real que el de la vigilia (el de la razón), sin que sea consciente de que habita la sombra y la ficción del sueño.

Mientras Descartes, en tanto piedra angular del pensamiento filosófico moderno (racional), se desvive por deslindar lo verdadero y lo engañoso, Lezama encuentra en esa imposibilidad de saber si estamos despiertos o soñamos, el placer y la riqueza del misterio. Que el cubano sostenga que el discurso poético logra su identidad en sus diferencias, y no a través de una esencia, que le daría precisión y claridad, reafirma la validez de lo “engañoso” dentro de la poesía, la cual, a fuerza de trabajar con el lenguaje, forja paulatinamente un misterioso artificio, que es como una máscara al servicio de algo elusivo (la imagen) que es necesario descubrir. La dificultad que caracteriza al misterioso discurso poético embona muy bien y se identifica con el “hermetismo”.

Si imaginamos que la poesía se presenta enmascarada por su hermético discurso, cimentada en la duda hiperbólica, el desocupado lector está obligado a entrar en la mascarada y perderse en ella hasta encontrar en el artificio verbal la claridad de la imagen, aunque no encuentre el significado preciso o referencial de éste. Guillermo Sucre, al hablar sobre el hermetismo, señala que la imposibilidad de recuperar un referente entre la densidad de un discurso donde el lenguaje parece existir por sí mismo, sin necesidad de representar algo real, como hicieron los pintores vanguardistas para dar fin a las representaciones miméticas, enriquece el texto con

diversos sentidos que no pueden ser expresados de otra *forma*, ya que el lenguaje hermético no es un simple “juego sutil e ingenioso de sustituciones”, ya que éstas

[...] son verdaderas metamorfosis: su valor no está tanto en la (trans)figuración de un objeto como en las relaciones sucesivas que suscitan; aparte de que, muchas veces, esas sustituciones, como ha explicado Valéry, no aluden sino a estados más complejos no nombrados antes y hasta innombrables. Son, en verdad, como diría Lezama, *naturaleza creada* que nos pone en presencia de una *naturaleza original*: nos hacen ver, en efecto, con los ojos de una imaginación primigenia. Por otra parte, son también una continua derrota del puro sentido y el abandono a los poderes encantatorios del lenguaje: el ritmo puede contar más que la significación; el orden sintáctico, sugerir valores puramente espaciales. ¿Cómo pretender, entonces, trasponer lo hermético a un sistema de meras equivalencias lógicas o realistas, sin simplificarlo rebajándolo y aun distorsionándolo?²⁹

Cuando Lezama discute la otra observación cartesiana, a saber, la “vaciedad del espacio sin sensación en nosotros”, que en resumidas cuentas propone que “Si el espacio no dispara flechas contra sus sentidos, si no impresiona su superficie, dice [Descartes] en la Meditación sexta, está vacío”,³⁰ nuestro poeta lanza una aseveración que encuentro interesantísima: “Ignoraba tal vez, la fuerza creadora de la distancia, del Eros lejano, el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación. Olvidaba que en ese simbolismo corporal, y que no es sino la duda hiperbólica reobrando sobre el mismo cuerpo, las distancias del cuerpo corresponden a sus posibilidades de creación”.³¹

Piénsese ahora en el mar de veces que el mundo ha escuchado la metáfora de los luceros en vez de ojos, donde la distancia estelar parece influir sobre el cuerpo. La luz trémula, escintilación de las estrellas, diferida por tantos años de viajar en el espacio, llega a nuestros sentidos a pesar de la lejanía tanto física como temporal del astro. Tan distantes, los cuerpos

²⁹ Guillermo Sucre. “Lezama Lima. El logos de la imaginación”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 41. Núm. 92-93. 1975. p. 496.

³⁰ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Op. cit.* p. 12.

³¹ *Ibid.* pp. 12-13.

celestes invaden a los humanos del Eros de la lejanía, gracias al cual adquieren la posibilidad de la creación.

Con igual fuerza y distancia, la memoria acarrea desde lugares ignotos recuerdos que recrean en el cuerpo sensaciones, pues quien evoca es cautivo de la capacidad de representación del Eros de la lejanía en el tiempo. Seguramente el ejemplo mejor y más citado de la relación que existe entre los recuerdos y las sensaciones corporales es el pasaje del panecillo que le hace recordar su niñez al narrador de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que tratando de recrear esa sensación perdida en el tiempo se pregunta: “¿*Legaría* hasta la superficie de mi clara conciencia aquel *recuerdo*, el instante antiguo que la atracción de un instante idéntico *había venido* desde tan lejos a excitar, conmover, despertar en lo más profundo de mi ser?”.³²

La poesía, pues, no duda del cuerpo, sino que lo reconoce como principio de la creación poética, susceptible como es a excitarse ante “el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación”. El espacio que a Descartes le parece vacío si no le genera directamente sensaciones, a través de la visión de Lezama se convierte justamente en aquella ausencia que permite al cuerpo la creación, pues posibilita la existencia del Eros de la lejanía. Así como en el “Nocturno en que nada se oye”, Xavier Villaurrutia se vale de la inmensidad del vacío para lograr una imagen hiperbólica como “en esta soledad sin paredes”, en el caso de Lezama la ausencia de cualquier objeto en el espacio, la transparencia que lo habita, es indispensable para la poesía. Es decir, la distancia y su transparencia (su vaciedad) actúan de manera análoga a como lo hace la imagen al crear la conciencia en el ser de que habita un cuerpo que tiende al movimiento. Esa imagen se sitúa en medio del conflicto de los opuestos sin tomar partido, pues lo único que hace es otorgar la posibilidad de que exista la antinomia entre el cuerpo y la esencia, por eso la hemos caracterizado como algo fronterizo que, como tal, une y separa

³² Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*. Barcelona. Lumen. 2000. p. 55 [cursivas mías].

simultáneamente. Del mismo modo, aunque la distancia no actúa directamente sobre el cuerpo, le otorga infinidad de posibilidades de germinación a través de su invisibilidad.

Conferir al cuerpo la potencia de creación, no volverlo un triste paciente del genio malo de Descartes, ubica la poética de Lezama en lo natural, en lo físico, y con ello da al traste con la tendencia generalizada de enaltecer lo esencial dentro de la antinomia cuerpo-esencia. Ya el ensayo de Lezama y su idea de la poesía van tomando forma, una forma física: la del espacio, la distancia, el cuerpo. Ya presentimos que la propuesta poética de este texto corresponde a un arte que palpa nuestros sentidos, que tiene un espacio determinado, que se origina en el cuerpo y la naturaleza, en ese paisaje creador de la cultura del que se habla en *La expresión americana*: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzaría, como en los bosques de la Auvèrnia, la casa del ahorcado”.³³

La sensualidad en la obra de Lezama, el festejo de lo corporal y el papel que juega como simiente de la poesía, son características que personalmente me interesan y han llamado la atención de algunos estudiosos como Irleamar Chiampi, a quien sigo cuando sostiene que Lezama no se ocupa de una reflexión metafísica sobre el ser sino que se preocupa por la imagen, cuya cercanía con lo físico creo haber hecho evidente hasta aquí:

Por otro lado, como no le interesa la interrogación metafísica fundamental (el ser o el sentido del ser), concentra su argumentación en destacar la omnipresencia de la imagen (“él [el hombre] siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen”, p.151), y principalmente, en su potencial de rescate de la Forma primordial (el origen, el ser auténtico). El proyecto de Lezama es restituir a la imagen su poder de prospección ontológica y, por supuesto, reivindicar la poesía (“el don órfico del canto”) como la única posibilidad de penetrar en el “reverso que se fija”.³⁴

³³ Lezama Lima. *La expresión americana*. México. Fondo de Cultura Económica. 1993. p. 72.

³⁴ Irleamar Chiampi. “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. *NRFH*. T. 35. 1987. p. 487. En este artículo Chiampi analiza el ensayo de Lezama Lima “Las imágenes posibles”.

La simpatía de Lezama por lo físico, ya sea el paisaje o el cuerpo, es en sí misma, como he señalado, una subversión (que al pensamiento actual tal vez parezca pequeña) que busca dejar de enaltecer esa “esencia una y universal” para otorgarle cabida a la existencia corporal y todas sus inquietudes: hambre, sexo, etcétera.

Habiendo tocado tierra, la poesía comienza a extenderse en el espacio basada en el terror cartesiano de la duda hiperbólica: “La duda hiperbólica está en directa proporción, cima de coordenadas para que la poesía logre su extensión, en la situación hiperbólica”.³⁵ Este concepto de la situación hiperbólica, que consiste en un espacio imaginario donde se disponen tres actores (personas, elementos de la naturaleza, etcétera), es explicado por Lezama de diversas maneras y siempre coinciden en que uno de los tres componentes debe ser invisible, como un testigo, y debe dejar una huella: “Alguien que minuciosamente entró en una combinatoria sin destruirla, o se escapó de la misma situación, dejando recostada en la roca de helechos una vena líquida, una implorante boca para la distancia vacía”.³⁶ Una boca para la distancia: el apetito y la lejanía, dos temas centrales de la poética de este ensayo y que son traídos aquí nada menos que por ese tercero que entra en una combinatoria espacial. Estamos ante un mensajero que al dejar la marca de su presencia (la “vena líquida”) dentro de la situación hiperbólica permite el surgimiento de la poesía.

No hay más opción que citar otra explicación de Lezama sobre la situación hiperbólica: “La sigilosa entrada y salida, sin dañar los gestos primordiales esbozados por las figuras, de una situación hiperbólica, logrando esas incomprensibles diferenciaciones dentro de la homogeneidad de la corriente, de la inapresable cascada en las profundidades de la marina”.³⁷ Otra vez el mar con su invisible corriente de sentido que otorga la poesía y su imposible

³⁵ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 13.

³⁶ *Idem*

³⁷ *Idem*

sintético, pero ahora se “logra” gracias a la acción de ese tercero que sin ser visto entra a un espacio y logra instaurarse en esa disposición espacial, en la corriente invisible o, como dice Lezama, en la “inapresable cascada dentro de la marina”.

Más arriba anotamos que la relación de la imagen con la división cuerpo-esencia es la de testigo (“tanto el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo como sus vicisitudes, o en ocasiones su oscuro desenvolvimiento, sólo puede ser testificado por la imagen”, dice Lezama). Pues bien, así como la imagen testifica el conflicto de los opuestos, nuestro sujeto tercero testifica los elementos que componen la situación hiperbólica dejando en dicho espacio su huella. Guiados por él es posible testificar el espacio de donde surge la poesía, la cual es, como hemos dicho, el “imposible sintético” de la imagen. La sutileza del testigo al entrar en el espacio de la poesía pareciera un velo que nos oculta pero no impide la visión. Gracias a él podemos aproximarnos a la imagen, que es el objeto principal de la poesía; es decir, el testigo nos otorga la poesía, nos revela la imagen.

Como remate de las disquisiciones sobre la situación hiperbólica, el ensayista retoma un pasaje bíblico acerca de Juan el Bautista:

«El que tiene la esposa, se dice en el evangelio de San Juan, es el esposo; mas el amigo del esposo, que está en pie y la oye, se goza grandemente en la voz del esposo: así pues, este mi gozo es cumplido. A él conviene crecer, mas a mí, menguar.» En el diamantino subrayado cobrado por esa voz, en la situación intermedia del amigo quedado como testimonio del aliento, de la voz dentro de la casa, precisamos la existencia de esas coordenadas poéticas. Silencioso testigo que está presto a desaparecer tan pronto esa situación deja de ser hiperbólica, tan pronto se deshace la conducción de esa figura hasta su combinatoria y la dolorosa e incomprensible vigilia para allegar al gozo de la voz. Conoce como testimonio que ese aliento organizado en la flecha de la voz no era para él, pero sabe también que él interviene en ese misterio, en la trayectoria de la novela de esa prodigiosa sùmula de la voz en la luz. Y ahí se esconde y aguarda. Sabe que si se alejase de ese halo, de esos chisporroteos capaces de comunicar un ánima a esa región espacial, se perdería esa región donde hay un

crecimiento y una mengua. Pero si siente su mengua, siente también su penetración en el acto de la poesía.³⁸

El subrayado que adquiere la voz del esposo cuando se envuelve con el caracol de los oídos del amigo es la manifestación del espacio que ocupan los amantes, es decir, de su presencia física. La voz supone el aliento (la parte esencial) y el subrayado que le otorga el amigo insertando la voz en la escritura da cuenta del cuerpo y el espacio. Lezama explica que hay un “halo” producido por la trayectoria de la voz y en él se esconde el testigo interviniendo con la mirada en el flechazo que, “al comunicar un ánima a esa región espacial”, ha unido poéticamente (o sea como una imposible síntesis) el aliento hecho voz y el espacio, determinado por ciertas “coordenadas poéticas”. La voz habitando el dudoso e hiperbólico espacio de la poesía se convierte en un misterio del que también el testigo participa; así que cuando este sujeto informa lo que por sus sentidos ha entrado transfiere también el misterio de la situación hiperbólica. Naturalmente el lenguaje con que el invisible mirón dice la situación hiperbólica y el acto de la poesía es complejo y lleno de artificios, pues se trata de la voz del poeta.

El retiramiento de la poesía

No es complicado adivinar, dada la situación de la poesía en el espacio testificado y las características propias de la imagen, que el número capaz de representar su naturaleza es el tres. El propósito lezamiano de relacionar la poesía con el orden numérico dista mucho de obsequiar una explicación ordenada y estable de aquélla, más bien busca subvertir ese orden,

³⁸ *Ibid.* pp. 13-14.

quitarle la inmovilidad de la abstracción para volverlo a la tierra y hacerlo moverse al son de la naturaleza. Por ello los números de este dificultoso ensayo “ascienden [...] en su escala de Jacob, impulsados por su aliento, por su ánimo, para después regresar —no sin una pausa donde situar variadísimas situaciones hiperbólicas, a su unidad primordial”.³⁹ Trepando estos escalones, los números dejan de ocupar su bella abstracción para moverse en el espacio y atrapar situaciones hiperbólicas. Frente al “reposo altanero” logrado a partir de la abstracción matemática, donde los números han logrado desprenderse de lo material hasta llegar a una forma inmutable, Lezama propone que en el número uno, “uno primordial”, “como en los trojes la áurea longura de la espiga, parece ya encerrarse la futuridad de un henchimiento”.⁴⁰

Lezama retoma la cita del Evangelio de San Juan y aclara:

Recordemos que en el pasaje bíblico citado, el tres puede ser testimonio o ausencia. Lo vimos testimoniando henchimientos y menguas, subrayando el traspaso del aliento a la voz. En ese animismo numeral no podríamos precisar si el tres, paso del uno primordial al doble, o a la imago, es la síntesis o las bodas del uno y la diada, el enigma matrimonial de la casa, o es por el contrario, una pausa en el fuego que une los corpúsculos, una ausencia.⁴¹

El ensayo ubica esa cualidad de tercero, sea como ausencia o testigo, en el ascender de los números por la escalera de Jacob hasta llegar al cuatro (la tetractis o perfección); sin embargo, la imagen queda ubicada no en esta altura sino que adquiere profundidad, por lo que su lugar será el subsuelo y su número, el siete (ritmo). Un esbozo posible de este espacio de la poesía estaría representado por una pirámide invertida, cuya base corresponde a lo alto de la escalera, donde se ubican los números y las situaciones hiperbólicas; y el ápice correspondería a la subterránea imagen. Además es relevante que entre el uno y el tres se señale que existe un análogo, es decir, un adverbio *como* que se tiende entre las dos unidades y nos devuelve a la

³⁹ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 14.

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ *Ibid.* p. 15.

mente la idea del tercero como escondido elemento de unión. Con todo esto vemos que la poesía implica dos tipos de movimiento, uno ascendente y otro en sentido opuesto, que Lezama denomina, respectivamente, *ascendit* y *descendit at imaginem* (o *descendit at infero*). Estudiemos cada uno de ellos.

En el movimiento de ascenso del uno primordial, según Lezama, existe una pausa (un bostezo) que “trueca ese espíritu de ascensionalidad en lo extensionable”.⁴² La poesía comienza a ocupar todos los espacios: se extiende hacia arriba, abajo y a los lados: su movimiento de subida busca llegar a la tetractis pitagórica (el cuatro, anclaje divino) y hacia abajo se alcanza la imagen, según hemos dicho:

Entre el *ascendit*, la verticalidad anclada en Dios, la tetractis de los pitagóricos hasta el *descendit* del ritmo, de las órficas invocaciones infernales, queda el vacío extensionable, dotado de una vasta posibilidad irradiante, hasta que la presencia de un ritmo obtenido por una victoria vulcánica sobre la sustancia, pues en esa fuga de lo temporal, el proceso es recíproco e inverso de la pausa aprovechada por los corpúsculos de la poesía, desea una sustancia donde martillar, un metal en que apoyarse hipostáticamente en el sueño o en la ácuea indistinción. Por el contrario, la poesía cuando ya cobraba la otra extraña ribera de su pausa, busca la sucesión temporal en una dimensión extensionable como relacionable.⁴³

La escalera de Jacob, más allá de las múltiples interpretaciones que pueda adquirir, es en principio un lazo entre Dios y los hombres.⁴⁴ Ahí se unen lo terrenal y lo divino. Pero dicho enlace está lejos de ser, por lo menos en este ensayo, un suave y amoroso apapacho, pues aun cuando el extremo superior de la escala toque la perfección de la tetractis o la mano de Dios, donde los números en su ascenso aprovechando sus pausas han adquirido “una vasta posibilidad irradiante” y se encuentran apacibles y ordenados, los peldaños tiemblan y rechinan

⁴² *Ibid.* p. 16.

⁴³ *Ibid.* p. 17.

⁴⁴ “Y [Jacob] soñó, y he aquí una escala que estaba apoyada en tierra, y su cabeza tocaba el cielo: y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella.

Y he aquí Jehová estaba en lo alto de ella [...]”. (Génesis. 28, 12-13. Versión Reina-Valera)

ante el canto órfico salido de la “bóveda de las fraguas de Vulcano” habitada por la imagen, de donde emerge la “victoria volcánica sobre la sustancia”. Es decir, existe una tensión volcánica o, si se quiere, plutónica: el ritmo de Orfeo, cuyo número representante, el siete, a decir de Fronesis, “es el ritmo logrado por el herrero ablandando el hierro al fuego”.⁴⁵ La pausa que la poesía y los números se toman para extenderse es reclamada por el ritmo órfico, esto es, un tiempo que hace a la poesía incorporar, además de una dimensión espacial, una temporal, con lo cual adquiere plenamente una existencia física enclavada en todas las dimensiones de lo real.

En la parte superior de la escala habita la concepción griega de los números como una pura abstracción. Ahí la poesía es un perfecto juego de correspondencias conforme con la feliz y perfecta síntesis de la que hablamos anteriormente. En esta región la poesía no es voraz, ni inquieta, ni se mueve como le gusta a Lezama. Más bien, reposa. Por ello el ensayista hace hincapié en la concepción numérica de los griegos y se distancia de ella aduciendo que el mundo de la poesía es “hipertélico”:

Al alcanzar su plenitud dialéctica el mundo griego, la hipóstasis sustancial del número fué borrada. La geometría griega intentaba así desesperadamente liberarse de la agrimensura egipcia. El número se convirtió en el signo de la proporcionalidad de las formas, la pureza de la visualidad griega intentaba liberarlo de su *ascendit y descendit*. Por eso la poesía, tal como aparece situada en el mundo aristotélico buscaba tan sólo una zona homogénea, igualitaria, en donde fuesen posibles y adquiriesen su sentido las sustituciones [...]⁴⁶

La “plenitud dialéctica” de la que se habla casi susurra anacrónicamente el nombre de Hegel, que ya habíamos traído a cuento cuando dijimos que en la poesía era prácticamente

⁴⁵ Lezama Lima. *Paradiso*. Madrid. Cátedra. 2012. p. 501. La reflexión pitagórica sobre los números que aquí se estudia fue retomada por Lezama a manera de diálogo entre José Cemí y Fronesis en el Capítulo XI de *Paradiso*, por lo cual me parece recomendable hacer una lectura paralela para alcanzar más claridad.

⁴⁶ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 17. En la edición de *Tratados en La Habana* se lee “la hipótesis sustancial del número” mientras que en *Orígenes* dice “la hipóstasis sustancial del número”, esta última versión me parece mucho más adecuada al contexto de esta parte del ensayo y me hace pensar que “hipótesis” es una errata, por ello he cambiado esta palabra por aquella otra.

imposible encontrar una síntesis ideal como la propuesta por el filósofo alemán. Los números, al ocupar su abstracción, ya no se hinchen como la espiga, no tienden al movimiento. Conviene subrayar que la poesía para Lezama siempre ocupa físicamente un lugar, y está en movimiento perpetuo, de ahí que le cause tanta molestia que los números se hayan quedado estáticos ante la abstracción como si no tuvieran lazos con lo inmediato. Es una inmovilidad que se consigue a través de un espacio homogéneo donde la poesía deviene en una serie de relaciones más o menos lógicas y puras que a Lezama no le interesa mucho.

Dado que estamos a punto de discurrir por la parte medular del escrito, pausemos este latoso movimiento sube y baja, que puede ser causa de incontables mareos, para puntualizar una cosa importante. Se entiende hasta ahora que el ensayo no propone una concepción de la poesía como una red de conjunciones transparentes obedientes al orden numérico, que supondría estabilidad, reposo y, necesariamente, una concatenación cronológica de los hechos y referencias culturales mencionados. Tanto es así que al revisar los ejemplos citados nos damos cuenta de que lo mismo aparece Santo Tomás como Descartes, Pascal, el pensamiento griego, el egipcio o la Biblia. Cada cual con un nuevo significado, sin empacho por lo disímolos que puedan ser los personajes y los pensamientos que se encuentran en este ensayo, Lezama discurre sobre una poesía que pretende enlazar a todo el mundo no a través de tal combinación milimétrica sino de una voracidad donde queda excluida la pureza y la quietud.

Pensar esta “Introducción a un sistema poético” bajo el supuesto anterior y leerla aceptando casi sin objeción sus difíciles conexiones servirá como remedio para el mareo que puede asaltar al aventurado lector de estas o aquellas líneas. Ahora bien, esto no debe ser un obstáculo para intentar comprender el texto, es decir, no está permitido colocar todas las dificultades textuales en la voracidad lezamiana para despacharlas sin problemas, el reto es mirar con cuidado “la incesante y visible digestión del caracol”. Sigue, entonces.

El *ascendere* de la diada al ternario ya indicamos que ganaba la ausencia y el testimonio. Ese *ascendere* no es precisamente característico de la poesía, ya vimos que en Aristóteles la poesía pertenece al orden heroico, no al sobrenatural, sino a la suspensión o el retiramiento. En el *ascendere* de los pitagóricos se logra tan solo una respuesta, una adecuación. [...] Pero la poesía no puede contentarse con esa ataraxia de la respuesta. Su mundo es esencialmente hipertélico, y procura ir mucho más lejos que el primer remolino concurrente de su metagrama.⁴⁷

La imperturbable respuesta del movimiento ascendente es reflejo del reposo como finalidad que se presentó como ideal al inicio del ensayo. La propuesta de Lezama, al situar la imagen muy cerca del cuerpo, feroz enemigo de toda “ataraxia” o serenidad, juega siempre con las posibilidades creativas de éste y encuentra en esa hipertelia la manera de poder abarcar la totalidad de la imagen: la mejor forma de iluminar el conflicto de los opuestos, de encontrar la invisible corriente, no es mediante el hallazgo de una respuesta esencial (estable) sino acercando lo más posible el discurso poético a la imagen y reflejándola a través de su artificio.

Aunque el ensayo nos ha llevado a una postura casi irreconciliable con el reposo y la perfección de Aristóteles (según Lezama), en varias ocasiones hay fugaces asentimientos de su pensamiento, como en el punto actual, donde Lezama reconoce que el *ascendere* y su inclinación ante la tetractis son necesarios en la actividad poética, pues dicho movimiento sirve para verbalizar o dar forma al entorno. Sin embargo, esa forma del lenguaje debe estar contrapuesta a la abstracción de los números, para lo cual la imagen lanza su influjo desde el ínfero. Cito esta parte fundamental del ensayo de Lezama:

[...] a ese *ascendere* que termina en una adecuación reverencial ante la tetractis, sigue lo que en un término acuñado por los clásicos, llamamos retiramientos, claro que muy alejado de las implicaciones que aquí se le imparten. En ese retiramiento ocupado por la poesía, el *ascendere* hasta el testimonio o la ausencia, resto pasado al paréntesis de ese retiramiento donde ahora hemos situado a la poesía, forma las progresiones del discurso poético. Esa ascensión, por fuerza de su propio chorro e impulso, forma la corriente que le otorga un sentido al perverso y arremolinado

⁴⁷ *Ibid.* pp. 18-19.

mundo de lo cuantitativo, resuelto tal vez en la sentencia poética, donde la metafísica, la mitología o el teocentrismo, las combustiones del lenguaje en sus sutilísimas contracciones de pneuma y sentido, parecen gozar en su reducción a un punto errante que se mueve como una luciérnaga dentro del sentido ocupado por aquella sentencia poética. En el otro extremo de ese retiramiento desciende del septenario o ritmo la imago poética, el mundo órfico del descendere ad imago, que cae sobre la corriente formada por la ascensión de la sentencia poética brindándole el otro sentido que recibe la poesía.⁴⁸

Feliz la hora en que Lezama menciona al discurso poético, pues hasta ahora el curso del ensayo nos había llevado por indagaciones referentes a lo físico y espacial, donde la poesía puede surgir, sin mostrarnos claramente dónde habita el conjunto de palabras que conforman un poema. Sin embargo, ahora la poesía se traslada a otro lugar. Sigue teniendo la misma conexión con lo corporal y espacial, pero se ha distanciado un poco, se ha mudado al retiramiento donde recibe a la par el discurso poético y la imagen. Tal vez repentinamente un pensamiento del genio malo de Descartes, de esos que tiran la piedra y esconden la mano, nos pregunte por qué razón Lezama, cuando parece estar más cerca de lo corporal, se distancia y ubica a la poesía en tal retiramiento. Ante tal titubeo, hagamos una pequeña consideración lingüística.

Para que haya poesía debe haber un discurso poético, esto es, palabras. La lingüística a partir de Saussure puso mucho énfasis en que las palabras no son las cosas mismas sino un signo, cuyo significado representa y configura lo real. De modo que el lenguaje en sí mismo sería una primera forma de darle sentido al “arremolinado mundo de lo cuantitativo”. Ahora bien, el objetivo del “ascendere” de Lezama es la representación poética de ese mundo cuantitativo como un mundo estable y perfecto, pues recordemos que arriba se encuentran la perfección y la estabilidad de la tetractis. Para que el discurso vaya más allá del “primer remolino concurrente de su metagrama” y las ideas lezamianas lleguen a buen puerto debe

⁴⁸ *Ibid.* pp. 19-20.

existir un influjo de la imagen sobre él. En términos de Roland Barthes se puede decir que Lezama no busca provocar un “efecto de realidad”,⁴⁹ que sería la ataraxia donde termina el “ascendere”, por medio del lenguaje; sino al contrario: su cometido es distanciarse de cualquier representación realista valiéndose de la imagen y su ritmo órfico, es decir, haciendo evidente el juego del significado en el discurso literario.

Mientras tanto, el poeta “se hace invisible ¿por máscara? ¿por transparencia?”.⁵⁰

El invisible, el poeta. José Martí: ética y estética

Principalmente elusivos, tanto el poeta como la imagen, cuyo medio de expresión es el discurso poético, ocupan el lugar de un tercero: ambos se confunden entre el espacio que habitan. Naturalmente depende de aquél la formulación de tal discurso que, sin embargo, parece urdirse por sí solo ante sus ojos, sin que él tome cargo de su textura. La relación entre el poeta y lo estético es más que una mera anécdota, pues si bien el mundo físico es origen de la poesía, ésta entrega un misterio (el poema), cuya imagen constituye una visión de las cosas, que en Lezama pretende ser total; de ahí que proponga un sistema poético que articule el mundo.

⁴⁹ Véase. Roland Barthes. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós. 1987. En resumidas cuentas, Barthes propone que la poética realista pretende suprimir el significado del signo lingüístico para hacer coincidir el significante y la cosa, es decir, busca hacer equivalentes las palabras y las cosas para lograr el efecto de realidad. Con afinidades teóricas y metodológicas, Severo Sarduy indica que, al contrario del efecto de realidad, el “neobarroco” busca precisamente resaltar el significado del signo lingüístico y jugar todo el tiempo con él. Retomo para ejemplificar lo anterior lo dicho por Sarduy sobre el cuadro del pintor cubano René Portocarrero que ilustró la portada de *Paradiso* en la editorial mexicana ERA: “[...] el significante visual que corresponde a la palabra ‘sombrero’ ha sido reemplazado por una abigarrada cornucopia, por un andamiaje floral fabricado sobre un barco y que sólo en la estructura gráfica del dibujo puede ocupar el lugar del significante ‘sombrero’”. Severo Sarduy. “El barroco y el neobarroco” [1972]. *Obras III. Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica. 2013. p. 403.

⁵⁰ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 21.

Cuando la búsqueda cartesiana de la verdad fue desterrada de las preocupaciones poéticas y Lezama dio paso a los dominios del sueño y la duda hiperbólica como participantes de la poesía, parecía que ésta, al cobrar una extensión temática tan grande y variada, no se preocuparía por nada relacionado con el mundo inmediato, incluido el propio autor y su momento histórico. Sin embargo, ahora el ensayista sí acota las posibilidades de la invisibilidad del poeta y, ante tal misterio, casi como un capricho nos indica que es preferible la invisibilidad por transparencia que por máscara. Para justificar su predilección, contrapone dos figuras capitales de la literatura hispánica: Francisco de Quevedo y José Martí. Uno, español; otro, americano (no por casualidad): el primero les debe su invisibilidad al disfraz y a la oscuridad; mientras el segundo, a la luminosidad y la transparencia:

Y José Martí a medida que quiere más acompañar se hace aún más invisible, y al pasar saludando en la tierra de todos, desde las algaradas del Alto Aragón hasta la última cerca de piedra, o en el campamento donde relata el cronicón inmediato, se hace tan invisible, como los reyes misteriosos del período de Numa Pompilio, vueltos más invisibles a medida que penetraban más en el estudio de las claridades del fuego, en el centro concurrente de la luz en el plato de bronce.⁵¹

José Martí se aleja de Quevedo, su disfraz y “las oscuridades como las cerrazones de su lenguaje” para acompañar a través de su transparencia. Curiosamente percibimos que en esta parte del ensayo, dedicada a pensar en la unión de vida y obra (ética y estética), las referencias culturales dejan de correr al lado de lo europeo y toman el camino americano. Y así como Martí dice con sus compañeros “Nuestra América”, Lezama, situado ya su discurso en estos lares, hablará también del acercamiento de Martí hacia un “nosotros” que lo mismo significa Lezama como el grupo Orígenes, Cuba o toda América, pero no más. El poeta americano observa, sí, el retiramiento de la poesía y le otorga al discurso poético la necesaria imagen

⁵¹ *Idem*

órfica, pero su poética (su modo de esconderse y acompañar) tiene una expresión propia: una *expresión americana*.

La transparencia que esconde a José Martí y por momentos lo convierte en una ausencia inquietante es análoga a la actividad del Eros de la lejanía, pues la capacidad de éste para germinar en el cuerpo la creación poética muestra una contradicción tan grande como la ausencia del poeta y su acompañamiento simultáneo. Pero en este caso no se trata, como el Eros de la lejanía, de las posibilidades de origen de la poesía, sino de la poesía en sí misma; pues Martí se acerca y nos acompaña a través de su discurso poético y de su vida, que no se pueda dissociar de lo primero, de tal manera que se reúne risueño con los niños y niñas de América gracias a su fabulosa *Edad de oro* o nos cuenta desde el campamento su “crónica inmediata”, sus cartas, etcétera. Dice nuevamente Lezama sobre José Martí:

Ha logrado su invisible como el tercero que asciende hasta su ausencia y se le regala como el plus de ese vaciado de la ausencia [...] El hecho se alza con tal asombro, porque aun queriéndose diluir en el campamento o en la voz alzada de la sucesión o teoría, rechazando más que nadie el invisible sombroso de la torrecilla, logra así la temeridad de la prueba más radical, no por lejanía sino marchando hacia *nosotros* y buscando en la muerte la desembocadura que más lo iguala, logra, por el contrario, su absoluto invisible. En los dominios de la imago el paso de uno a otro invisible logra superaciones tan misteriosas y esenciales en la participación a favor de lo *nuestro*, pues Quevedo se hace invisible disfrazándose, pero Martí se hizo invisible acercándose más.⁵²

“No me pongan en lo oscuro / a morir como un traidor: / ¡yo soy bueno, y como bueno / moriré de cara al sol!”, dice Martí. La “sencillez” de sus versos, la humildad con que quiere confundirse entre la fila de combatientes (sucesión o teoría), su aversión por la oscuridad (“el invisible sombroso de la torrecilla”, o sea Quevedo) y su fascinación por la luminosidad solar, son utilizados por Lezama para indicar que justamente esa muerte de cara al sol es el sello que

⁵² *Ibid.* p. 22 (cursivas mías).

conjunta la vida y obra del poeta. Desde la gran ausencia de la muerte, Martí continúa cercano a “nosotros”, pues “logrando la temeridad más radical”, participa de la imagen.

En el plano de la ficción, concretamente *Paradiso*, será Oppiano Licario quien de manera análoga participa de la imagen y logra con su muerte la plena expresión de aquélla. Sus escasas apariciones en la trama de la novela son tan misteriosas que de pronto parece un sujeto embozado y oscuro; pero esa oscuridad es disuelta con su muerte al final de la narración, pues las blanquísimas e intensas luces de la casa donde lo velan esfuman por completo la noche abismal. Para Lezama, el poeta y la poesía siempre serán un misterio, que curiosamente y para beneplácito de sus lectores, no se parapeta en lo oscuro sino que posee siempre una luz, una “fosforescencia”. Vale aquí mucho la recordación de las palabras que el muy joven José Eugenio Cemí le dice a su futura suegra: “estoy en una edad en que siento que me es imprescindible incorporar algo que me aclare y me decida, que me haga momentáneamente completo. Necesito incorporar un misterio para devolver un secreto, o sea una claridad que pueda compartir”.⁵³

Tan grande es la conjunción de lo ético y lo estético que el poeta es absorbido por la imagen transformándose él mismo en una metáfora de la poesía y de la cultura. En términos lezamianos:

El invisible [el poeta], por incesante audición de ese susurro, de ese súbito blanco del retiro, logra y gusta expresarse en la apatencia del volante libro, lleno del signo órfico de los propios caracteres, en el Enchiridion, o libro talismán que centra la historia de los francos, desde Carlomagno hasta San Luis, igualado con el *daimon* dialéctico o con la salamandra cartesiana, y que se entreabre siempre en la obsequiosidad agradecida del poder espiritual ante los poderes temporales, por una regalada gracia de la fuerza ante la aquiescencia de los símbolos y transformaciones de la metáfora. [...] el Enchiridion se hace preciso por la precisión y seguridad de su ocultamiento. Está resguardado por el Uno-Monarca como metáfora. Está fijado en el libro de los Macabeos: sólo se relata la historia de los reyes. Cuando el Uno-Monarca intenta participar como metáfora en la imago de la

⁵³ Lezama Lima. *Paradiso*. p. 247.

historia, *formatio et transformatio* según los escolásticos, puede sellar, entreabrir y resguardar el Enchiridion. La logración del Uno-Monarca-Metáfora ha ocupado las más vastas regiones de la imago participando: la tracia y las creaciones de las vestales, Numa y Orfeo, Apolo y Pitágoras, Anfión y los dorios del Norte, Carlomagno y San Luis, Fernando III el Santo (o interpretaciones fragmentarias como Felipe IV, entrando embozado al convento para consultar a la monja iluminada sor María de Agreda).⁵⁴

El ritmo impuesto en el discurso poético por el maravilloso Orfeo para que se revele la imagen marca también la amplitud histórica de ésta, es decir, además de una profundidad física, la imagen abarca una larga temporalidad que comprende la cultura de los pueblos. La fuerza espiritual del poeta a la que el Enchiridion consiente revelar “los símbolos y las transformaciones de la metáfora” y que es capaz de “sellarlo, entreabrirlo y resguardarlo” es idéntica a la “fuerza revulsiva” que caracterizará al “sujeto metafórico” de *La expresión americana*, cuya tarea es sumergirse en el devenir histórico para encontrar las épocas y las culturas en las que se ha manifestado la imagen con mayor esplendor, haciendo con ellas una gran metáfora de la historia. Lezama indica 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”.⁵⁵ Estableciendo relaciones inusitadas entre tales culturas, este sujeto corona la tarea de su nombre cuando otorga a través de la “metamorfosis” de la metáfora “una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también”.⁵⁶

Toda *La expresión americana* es un rastreo de la imagen y su expresión en nuestro continente. Sin duda, el personaje histórico que más atrae al pensamiento de Lezama, amén del fecundo y vasto señor barroco (el inca Garcilaso de la Vega, Sor Juana, Carlos de Sigüenza y Góngora...), es José Martí. La afición de nuestro ensayista por Martí aparece también en la “Introducción a

⁵⁴ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. pp. 22-23.

⁵⁵ Lezama Lima. *La expresión americana*. p. 62.

⁵⁶ *Ibid.* p. 61.

un sistema poético” cuando expone que junto con el *Espejo de paciencia*, ha logrado la participación de la imagen “entre nosotros”, es decir, en Cuba:

La imago ha participado entre nosotros a través del título de un libro de contenido escaso y pobrísimo y en la lejanía, la sentencia y la muerte de José Martí. [...] Está dispuesto José Martí, y es esa su imago más fascinante junto con su muerte, a llenar el contenido vacío de ese espejo de paciencia. Su sentencia está recorrida por una paciencia que se sobresalta, cabrillea o se tiende en las coordenadas extensionables del Eros sumergido de la poesía. Poco antes de su retiro había soñado con la escritura de un libro, que para nosotros cobra su existencia por la testarudez aragonesa de su inexistencia, del que se le escapa como una frase dicha ante el lanzazo final: Sentido de la Vida. Pero si aquel Espejo de Paciencia lograra articular de nuevo el prodigioso alcance de su título con la extraordinaria imago desplazada por la sentencia y las ejecuciones de José Martí, tendríamos entonces nuestro Enchiridón, el libro talismán, custodiado por aquéllos que lograron con sus transfiguraciones, con sus transformaciones, con sus transustanciaciones, participar como metáforas del Uno, como el uno procesional penetrando en la suprema esencia.⁵⁷

Los últimos dos fragmentos citados de la “Introducción a un sistema poético” plasman la complicada red que Lezama tiende entre las culturas a través del tiempo a la manera del “sujeto metafórico”. Este entramado histórico se afianza en algunas culturas, que funcionan como nódulos donde la imagen alcanza plena expresión, las cuales toman el nombre de “eras imaginarias”; de ahí que Lezama enumere los personajes y las culturas que considera representativos de la imagen: “la tracia y las creaciones de las vestales, Numa y Orfeo, Apolo y Pitágoras [...]”. Citemos de *La expresión americana* un acercamiento al concepto de era imaginaria:

[...] hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias [...] establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etc., donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria, cobró su realidad y su gravitación.⁵⁸

⁵⁷ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. pp. 24-25.

⁵⁸ Lezama Lima. *La expresión americana*. p. 67.

El abastado y la sobreabundancia: algunos ejemplos

Gracias a su capacidad revulsiva, que nace de percibir y conjuntar históricamente la imagen, y al seguimiento que hace de los movimientos ascendentes y descendentes de la poesía, el poeta se convierte, dice Lezama, en el “Abastado”, que es como se designa en la traducción del “Libro de Job” hecha por Fray Luis de León al “Todopoderoso” (según la traducción Reina-Valera): “Así el poeta se convierte en el Abastado de que nos habla Fray Luis, en el lleno que alcanza la normal medida de la sobreabundancia”.⁵⁹ Los enlaces que establece el poeta entre las distintas manifestaciones naturales o culturales, aunque sean imposibles o francamente inverosímiles vistos desde la lógica, logran que el discurso poético adquiera su plena gravitación (fuerza favorita de Lezama que soslayando lo esencial quiere siempre atraer la poesía hacia lo terrenal, es decir, lo material), con lo cual se contradicen los principios de verdad al modo cartesiano y de verosimilitud aristotélica. Frente a éstos se exalta la “verdad poética” de la que Lezama habla en “Las imágenes posibles” a propósito de un relato falso: “Ese relato absolutamente falso, me hace propietario de esa mentira. [...] Las asociaciones posibles han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de la verificación”.⁶⁰

Aunque a lo largo de toda la “Introducción a un sistema poético”, Lezama Lima exponga sus ideas sobre la poesía a la par que las pone en práctica, después de la analogía del poeta y el Abastado, proporciona una serie de ejemplos de la actividad poética a la manera sobreabundante mostrándonos la forma como trabaja lo que más adelante denominaremos “razonamiento reminiscente”. Entre dichos ejemplos están la idea de que el hombre fue en

⁵⁹ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 26.

⁶⁰ Lezama Lima. “Las imágenes posibles”. *El reino de la imagen*. p. 224.

principio una hormiga tibetana, pues la cantidad de personas que se apiñó en el perímetro de las pirámides egipcias sólo es concebible si fuesen minúsculas; de ahí Lezama transforma con su discurso al hombre en pez y lo regresa a la “caja de los cristales fluyentes”.⁶¹ Tales metamorfosis del cuerpo y su misterio han de ser testificadas por la poesía: “*Vé lengua y canta las glorias / del cuerpo misterioso*”.⁶²

Enseguida, Santo Tomás se apodera un momento del ensayo y lleva a cabo un performance del pensamiento de Lezama, quien lo pone a discutir la noche del 6 de septiembre de 1245 con un doncel “causalista y exacto” en un mesón al que ha huido para no encontrarse con San Alberto Magno en el convento de dominicos. La gordura del Santo, “el buey de oro pensante”, contiene las ideas de Lezama y arremete contra el doncel y su pensamiento lógico, estructurado a partir de la causa y la consecuencia. Esa noche el joveneto encuentra su sino al ser desarticulado pieza a pieza por la mano santa, pues en realidad era un androide. Frente a este pensamiento maquinal, el de Lezama-Santo Tomás celebra todo el tiempo al cuerpo misterioso haciéndolo parte elemental de la visión beatífica (o perfecta) a través de la fruición: “—Gozo de la beatitud y de la delectación. Fruición que acompaña la beatitud, dice la voz del corpulento remontando. —Oh, cuerpo indispensable en la consumación complementaria de la visión perfecta. Oh, cuerpo antecedente y consiguiente”.⁶³

Además, con el relato sobre Santo Tomás se instaura en el ensayo una nueva causalidad completamente “inconsecuente” que se relaciona con la “verdad poética” en tanto que la anécdota de Santo Tomás está basada en la mentira o, mejor dicho, en la posibilidad, pues el altercado entre el teólogo y el androide era una leyenda de la Edad Media (según Lezama), que adquiere peso gracias a la asociación de hechos reales (según Lezama) como que el cuarto de

⁶¹ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 26.

⁶² *Ibid.* p. 27.

⁶³ *Ibid.* p. 28.

Tomás estaba ciertamente al lado del de San Alberto y que, al encontrarse ambos, éste habría de proponerle al primero el “Bacalaureo”, que rechazaría por humildad.

Otra de las situaciones poéticas es suscitada por el hallazgo en un tratado de economía del siglo XVIII de una genealogía que bien podría ser la de los personajes de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Después de citar confusamente los nombres, los enlaces y los títulos de los sujetos que aparecen en dicho texto, Lezama, en consonancia con el título de la novela del francés, sostiene que tal enumeración le evoca por completo las páginas de la obra proustiana:

Al leer ese párrafo de una página, reconstruída por un economista sutil, debo de confesar que experimenté las extrañas vivencias de mil y pico de páginas leídas hace veinte años, que volvían de nuevo a agitarse y a retomar sus hilos dentro de la fluencia. Pero aún hay algo más ¿qué importancia podría tener ese párrafo del economista, para alguien que al llegar a los veinte años no hubiese hecho una lectura de la rebúsqueda del tiempo perdido como un todo, como un ser absoluto? Como esas divinidades surgiendo del encuentro del céfiro con una diosa, he ahí un párrafo de un sociólogo-economista abrazado al *in extenso* de una novela contemporánea, engendrando un azar de orden heroico en la espera de que ese hecho pudiera surgir dentro del retiramiento del espacio poético.⁶⁴

En el párrafo citado, el tiempo y la memoria muestran, como el eros de la lejanía, su capacidad de re-presentar en el lector las “extrañas vivencias” que suscitó en él la literatura. Será en ese resquicio de la memoria donde se entrelacen los textos tanto del economista como de Proust para originar una nueva fuerza. Leer a partir de conexiones hechas por la memoria con otros textos de la tradición y, en general, con la cultura, aunque no sean cronológicamente aceptables, como en el caso anterior, será la propuesta de Lezama para acercarnos a los textos, con la cual éstos pueden renovarse y vivir en continuo nacimiento, pues adquieren nuevos significados en la medida que son evocados y puestos en relación. Esa forma de asociar, que

⁶⁴ *Ibid.* pp. 33-34.

engendra su propia causalidad, es lo que Lezama llamó “razonamiento reminiscente” y que Enrico Mario Santí estudia como la idea que pauta la crítica literario-cultural de Lezama Lima y de algunos de sus compañeros de *Orígenes*, la cual “surge de la meditación sobre la poesía como fuente y método de conocimiento y en cuyo centro una serie de textos importantes, aunque poco estudiados, coloca la función mediadora de la memoria, de la reminiscencia reconstruyente y creadora en el seno del tiempo”.⁶⁵

En *La expresión americana*, bajo el nombre de “análogo mnemónico”, hallamos nuevamente ese tipo de razonamiento relacional entendido como la facultad del sujeto metafórico de crear imágenes a través de la huella que ha dejado la historia, no sólo personal, sino cultural, en la arcilla del alma;⁶⁶ fósil que se plasma por medio de una asociación inesperada como la de Proust y el economista, y que ha pasado de ser una vivencia íntima a ser una posibilidad de entender la historia. A continuación cito el discurso del ensayista sobre la fuerza que subyace a toda asociación de este tipo y su importancia en la constitución de la imagen:

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese *contrapunto* donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío.⁶⁷

Los párrafos del economista y éste nos interesan porque rompen con la idea de linealidad, donde la causa antecede al efecto, el principio al fin, etcétera, y saludan con entusiasmo la superación de “la subordinación de antecedente y derivado” que tendrá la capacidad de hacer

⁶⁵ Enrico Mario Santí. “Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente”. *Revista iberoamericana*. Vol. 41. Núm. 92-93. 1975. p. 535.

⁶⁶ Véase *La expresión americana*. p. 69, donde Lezama hace una distinción entre alma y espíritu, y relaciona la memoria con la primera, que “es siempre creadora, espermática”.

⁶⁷ Lezama Lima. *La expresión americana*. p. 71 (cursivas mías).

aparecer a Proust en un escrito del siglo XVIII. La sustitución de una visión teleológica o evolutiva de la cultura, “para hacer de las secuencias dos factores de creación”, permiten justamente la entrada de lo hipertélico que, por estar estrechamente ligado con la voracidad, es importantísimo para esta tesis.

Lezama y Aristóteles

La parte final de la “Introducción a un sistema poético” retoma y apuntala los temas de la corporeidad como origen y principal constituyente de la poesía, y de la metáfora como vehículo de la imagen y creadora de una causalidad poética relacional que nos ofrece nuevas formas de conocer y de pensar la cultura. Por sus páginas se pasean Aristóteles, Montaigne, Goethe y Proust. Esta vez Lezama reconoce que Aristóteles acertó en su *Poética* al postular que lo característico de la poesía es la utilización de la metáfora y que la creación poética es natural de bien nacidos o locos, pero se distancia un poco de él retomando “la concepción griega primigenia” según la cual la poesía es “ser universal y padre universal”,⁶⁸ lo cual fue trabajado posteriormente por Goethe, quien concebía “la imaginación poética como urdimbre y nexos, según los términos empleados por Dilthey”,⁶⁹ esparciendo así los dominios poéticos desde lo abstracto hasta lo concreto y en las infinitas direcciones del espacio.

Dicha urdimbre recibe siempre el “contrapunto” de la órfica música que amaina las tempestades y que aparece resaltado en nuestra última cita de *La expresión americana*. A él le debemos la total conjunción del discurso poético y la imagen que intenta ilustrar:

⁶⁸ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 35.

⁶⁹ *Idem*

Sin duda, ofrecería una gran fascinación el estudiar esa urdimbre en relación con lo contrapuntístico, llegando así a diluir la sentencia poética en la imagen tonal del poema. Hay en la urdimbre algo del relieve, de lo sustantivo que necesita la poesía como ser universal o como absoluto, para cumplimentar los enlaces con las pausas. Las infinitas seriaciones sobre las que actúa la metáfora para provocar la causalidad de cada sentencia poética dentro del continuo aportado por la imagen. A medida que la metáfora actúa sobre esas series en la infinitud, en el tiempo absoluto, los nexos tienen que ser más sutiles diferenciaciones en lo indistinto.⁷⁰

La autonomía que el discurso poético adquiere creando una causalidad propia nos regala el placer de algunos juegos y ambigüedades como los de Borges cuando escribe un cuento donde el poeta Pierre Menard escribe otro *Quijote* ocupando exactamente las mismas palabras. Pues bien, esa nueva causalidad es aprovechada por Lezama justamente para abonar su idea de la hipertelia a través de una voracidad poética cuyo eje es la metáfora. Por medio de esta figura literaria se encontrará la invisible corriente de la que hablábamos al principio, donde logran su imposible sintético lo esencial y lo material. Resulta tan fascinante para el ensayista el poder de metamorfosis de la metáfora como la propone Aristóteles que parafrasea su definición de esta bellísima forma:

[...] y he aquí el gran hallazgo perviviente de su Poética, señalar que es en la región de la poesía donde *éste es aquél*, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera. El árbol como sombra de la hoguera petrificada; la hoguera, discutiendo con el viento, mueve sus brazos como hojas. Igualado el árbol con la hoguera, el éste con el aquél, desciende la metáfora, para lograr el nuevo reconocible, en la nueva especie que avanza, como en un presunto *Origen de las metáforas*, desde el helecho hasta la palma, gozosa de su yodada inauguración playera.⁷¹

Si hay un *Origen de las especies*, ¿por qué no habría uno de las metáforas, donde el árbol se originara y evolucionara desde la sombra de una hoguera que discute con el viento? Sería la mejor manera de echar por tierra una visión reduccionista y lineal de la teoría evolutiva (visión

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ *Ibid.* p. 36.

que fue causa de grandes atropellos en la historia) para promover en su lugar una nueva forma de entender la literatura, y la cultura en general, que permita enriquecer su recepción a través de otras formas de relacionar y estudiar las obras.

Ahora bien, las metamorfosis del discurso son inventadas por el sujeto metafórico arrebatado por un “eros cognoscente”. Para ejemplificar este nuevo término, Lezama contrapone a Montaigne y a Marcel Proust. En este caso el triunfo es de Proust, pues, aunque el primero da muestras de experimentar también el eros cognoscente, discrimina algunas cosas de las que, según Montaigne, no se puede sacar ningún conocimiento: “Confundido [Montaigne] en la brújula de sus propias indicaciones, lo vemos cerrar el compás con la jerarquía del conocer, cuando para que ese empirismo adolescente sea enriquecedor tiene que ser indistinto y homogéneo en su captación, para reaparecer después en la distinción de cada una de sus definiciones y dominios”.⁷² Es evidente que la indistinción y la homogeneidad del imposible sintético que exige Lezama se cifran finalmente en la sobreabundancia del discurso poético. En contraparte, Proust toma esa curiosidad insaciable de conocer y la extiende a todo, de tal modo que lo mismo hace “descubrimientos en una propaganda para jabón como en los pensamientos de Pascal”.⁷³ Todos esos pequeños hallazgos disímbolos de Proust adquieren su gravitación y su sentido, como diría Lezama, cuando comienzan “a volcarse en la reminiscencia como retrospección temporal lograda tan sólo en el ordenamiento de la poesía”.⁷⁴

Habiendo dejado clara y muy reiterada la causalidad que engendra la metáfora, ocupémonos ahora de la conclusión del ensayo poniendo especial atención en la unión de lo material y lo esencial. Si bien Lezama dedica un fragmento a discutir la idea de lo dionisiaco para apartarse finalmente de ella, me parece que esta polémica se debe leer en el estricto contexto de los

⁷² *Ibid.* p. 37.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibid.* p. 38.

estudios helénicos de la época, y prefiero abundar en lo que Lezama aprueba. Citaré a continuación un párrafo en el que se habla de la relación metafórica que existe entre los dioses (en tanto esencia-inmortalidad) y lo físico:

En la poesía, por la misma supresión de lo antinómico, no se puede prescindir de los equivalentes, de las variantes al éste y al aquél en la semejanza de las pausas y de las respuestas. El eco, el rocío, lo esparcido, en el mundo lucreciano se igualan a la claridad irradiante de las apariciones minervinas o la blancura de manto en la intercesora o en las vírgenes prudentes. Las emanaciones, el vapor, las condensaciones, los torbellinos, al ceño irritado de Hera o a los portadores de espadas arcangélicas.⁷⁵

Es importante ver cómo Lezama encuentra las equivalencias entre los estados de la materia y los dioses. Así como Hipócrates relacionó cada elemento (agua, tierra, aire, fuego) con una cualidad-humor (flemático, melancólico, sanguíneo, colérico), en este párrafo se corresponde el estado gaseoso con la furia de Hera y el líquido, con Minerva. Estas correspondencias entre la naturaleza y el carácter humano-divino son el inicio del análogo metafórico del que tanto hemos hablado.

Otro punto importante de esta parte del ensayo es el señalamiento de Lezama sobre la desmesura (sobreabundancia) que alcanzó la cultura griega:

[...] no fue el mito dionisiaco un aporte esencial para el griego, sino el orden de la desmesura, de la *hybris*, que el griego alcanzó en su poesía al integrar una superior realidad en la imago de los dioses y de los excedidos en el cerco. Para el griego primitivo *colossos* no significaba tamaño, sino figuración, un pequeño muñeco podía ser colosal si alcanzaba su figuración, si triunfaba sobre lo informe. Orden superior de la desmesura, ordenamiento nuevamente creador del hombre y de los dioses.⁷⁶

Vemos que Lezama paulatinamente recapitula todo lo expuesto en el ensayo. En esta parte lo encontramos forjando por completo su idea de la desmesura o sobreabundancia, la cual logra incorporar en el discurso ese otro sentido que otorga la imago, desprendiéndolo así de lo

⁷⁵ *Idem*

⁷⁶ *Ibid.* pp. 40-41.

netamente real (o sea de cualquier representación realista del mundo). La última oración es especialmente valiosa por reconocer a la sobreabundancia, siempre manifestada, reitero, en el discurso poético, como la creadora de los hombres y los dioses. Si hemos sostenido que es el cuerpo con la hipertelia de su voracidad y su movimiento el origen de la poesía, la desmesura que en ella encontramos será capaz de crear a los dioses y de re-presentar la vida de los hombres; dicho con otras palabras, la poesía voraz y desmesurada da forma al mundo y constituye al sujeto, porque abarca absolutamente todo y logra que participen de ella lo esencial y lo corporal.

Las frases finales del ensayo son esclarecedoras porque más que reiterar el conflicto encarnizado de los opuestos, que se miran como “irritadas vultúridas”, buscan la imposible síntesis de la poesía de una manera más o menos luminosa y serena (aunque no exenta de misterio ni inmóvil). Para hallar dicha relación, Lezama se apoya en el pasaje de la *Iliada* donde Diomedes hiere a Afrodita en la mano. Recordemos que esa herida es un hecho literario, no histórico, y es precisamente por su calidad ficticia que encontraremos en ella la conciliación de los opuestos; pues la diosa al derramar su sangre en la *Iliada* se vuelve un poco mortal, es decir, pierde la esencialidad que la caracteriza y adquiere corporeidad; y cuando los hombres, sean los lectores o los héroes, entran en contacto con esa sangre a través de la poesía, se vuelven un poco dioses:

Cuando Diomedes, enardecido en la refriega, atraviesa con su lanza la mano color de aurora de la cipriota diosa, se escapan de sus manos gotas de ambrosía. Si el griego buscaba la inmortalidad incorporándose la ambrosía o los néctares mágicos, logra por obra de ese poético ordenamiento de la desmesura, que al tocar con su lanza en la mano de la diosa, exhale esas mismas gotas, pero con un afán de hacerse mortal, reconocible, cumplimentada. Una divinidad parece regalar en la poesía ese conocimiento, dándole la inmóvil bienaventuranza de la extensión y la duración, cuando los hombres a través de lo visible conjurado en la poesía intentan acercarse al risueño desconocido de los dioses.⁷⁷

⁷⁷ *Ibid.* pp. 41-42.

FORMAS

A menudo el marco teórico, o el conjunto de ideas que puedan considerarse como tal, utilizado en los estudios de los grandes críticos literarios se transparenta y deja su huella únicamente en el análisis y la interpretación propuestos en el propio texto, de modo que cuando especulamos con insistencia sobre dicho sustento teórico, comienza un juego de adivinanzas que nunca logra su cometido, pues estos grandes críticos, por alguna razón desconocida, tal vez por su natural o atribuida grandeza, escapan de nuestras redes teóricas. Aun situándolos en su época y su lugar, estudiando su formación académica, investigando sus gustos y aspiraciones, y asignándoles finalmente un lugar dentro de la corriente de pensamiento que influyó la manera de articular su crítica, no es posible señalar rigurosamente que tal o cual teoría sirvió de base. Me parece que esa imposibilidad se debe a que gran parte de la teoría habita en la forma del texto, considerada estéticamente valiosa. Así, el gran crítico explica la mágica y misteriosa forma de un gran escritor con otra forma igualmente mágica y misteriosa, que a su vez lo convierte en gran escritor, pues lo literario, la “literaturidad”, exige siempre un trabajo con ella.

La obra de Alfonso Reyes, llevada en andas por algunos críticos que al revisarla con lupa y microscopio encontraron poco rigor científico en ella, fue un tanto silenciada y menospreciada. Sin embargo, otros estudiosos, dejando al margen las dudas sobre la formación filológica de Reyes, leen sus ensayos a partir de sus valores formales; ejemplo de lo cual es el texto de Gabriel Zaid “La carretilla Alfonsina”, donde, a partir de una historia según la cual los censores de una construcción tardaron en darse cuenta que lo que uno de los obreros se robaba no era lo transportado al interior de la carretilla, sino la carretilla, se hace una defensa de los textos alfonsinos a partir de la manera como las ideas son acarreadas por su creador: “Un ensayo no

es un informe de investigaciones realizadas en el laboratorio: es el laboratorio mismo, donde se ensaya la vida en un texto, donde se despliega la imaginación, creatividad, experimentación, sentido crítico, del autor”.⁷⁸

Precisamente, la lectura que hemos hecho de todo el ensayo de Lezama no abreva en la búsqueda del origen y la precisión filológica, pues evidentemente sus citas filosóficas e incluso las literarias no proporcionan un respaldo de autoridad, sino que son usadas por Lezama con la única intención de hacerlas significar lo que él quiere. Por ello, ante un texto de esta naturaleza, me parece más fecundo un estudio que ahonde en la forma como se presentan las ideas en el texto, y no en su fuente.

Ahora que han quedado esbozados los temas del ensayo y hemos dejado el camino más o menos allanado a una interpretación que poco a poco se va adivinando, es necesario estudiarlo formalmente. Para aclarar y fortalecer esta etapa del estudio me parece pertinente explicar la teoría utilizada para analizar el texto. En principio retomaré el famoso ensayo de Teodoro W. Adorno “El ensayo como forma” para apuntar algunas de sus características, especialmente en torno a la “sistematicidad”; después, mediante algunas lecturas acerca de la metáfora y la narración propuestas por Luz Aurora Pimentel, discurriré propiamente sobre la forma de la “Introducción a un sistema poético”; finalmente, haré un repaso de algunos conceptos de la teoría de la recepción para encauzar el trabajo hacia la interpretación que propongo del ensayo.

El ensayo como forma

Desde la época de Montaigne, el ensayo se ha caracterizado por semejar precisamente un ensayo o intento de mostrar desde la subjetividad, es decir, desde una perspectiva, la

⁷⁸ Gabriel Zaid. “La carretilla alfonsina”. *Letras Libres*. Núm 1. Enero de 1999. p. 31.

experiencia de la realidad. Todo texto ensayístico deja de lado la rigurosidad académica (el orden, la sistematicidad) para ilustrar el pensamiento del ensayista sobre algún tema o asunto, generalmente de actualidad, sin la precisión que exigen otros discursos como el científico.

Uno de los grandes vuelcos de la literatura del siglo XX fue tratar de recrear la experiencia de la realidad provocando en el lector sensaciones análogas a las que efectivamente proporcionaba el mundo real, pero no mediante una representación realista a la manera decimonónica, sino todo lo contrario: mediante un discurso que podía ser veloz y fragmentario, como la vida moderna de la industria y la comunicación o, por el contrario, con uno que recreara el estado de ensoñación, las reminiscencias, el comportamiento inquieto y a menudo ilógico de la mente humana. Los recursos para representar la realidad se multiplicaron en pos de la nueva época. Así, dentro de la narrativa aparecieron personalidades importantes y famosas que forman parte ahora del canon, por ejemplo, Marcel Proust, Virginia Woolf o James Joyce.

Durante el siglo XX hubo también numerosas reflexiones en torno al ensayo que buscaban retribuir a este género literario la autonomía e incluso el carácter literario que había perdido al reducirse la consideración de su lenguaje a una simple función auxiliar de otros discursos como la filosofía, la ciencia, el periodismo, etcétera. Entre los estudiosos que se ocuparon del ensayo, o cuyas reflexiones en torno al discurso lo benefician, ya sea desde la filosofía, la lingüística o propiamente la teoría literaria, están Georg Lukács, Walter Benjamin, Eric Auerbach, Teodoro W. Adorno, Roland Barthes, Michael Foucault, Jacques Derrida...⁷⁹

⁷⁹ En torno al carácter asistemático y heterogéneo propio del ensayo, en su libro *Situación del ensayo* (México. CCyDEL/UNAM. 2006), Liliana Weinberg hace un luminoso recuento de las ideas propuestas por todos los estudiosos que he citado. Dado que trabajaré únicamente con la propuesta de Adorno, me parece especialmente importante para ahondar en el pensamiento de la época que el lector se remita al capítulo titulado “La esencial heterogeneidad del ensayo”, donde encontrará a grandes rasgos la explicación de las consideraciones de Lukács, Benjamin, Adorno y Auerbach en torno a nuestro tema.

Todas estas reflexiones denuncian una “esencial heterogeneidad” del ensayo, de acuerdo con Liliana Weinberg, e insisten de uno u otro modo en una asistematicidad que coloca al ensayo en la contra de los escritos estructurados acorde con el pensamiento racional, ordenado y coherente. Evidentemente, desde estas perspectivas, y es por ello que me resultan atractivas, deja de considerarse al lenguaje como sólo un instrumento de comunicación y se le niega la rigurosa sistematicidad que lo estructuraba a partir de categorías discretas e impermeables, para, en vez de ello, pensar en su capacidad de constituir a los sujetos, de crear representaciones culturales y discursos como el histórico o el político, que afectan directamente nuestra realidad inmediata, etcétera.

Como he señalado, trabajaré principalmente con el texto de Adorno “El ensayo como forma”, pues considero que su propuesta sobre la inherente asistematicidad del ensayo ayuda a la comprensión de la paradójica sistematicidad de la “Introducción a un sistema poético”. Al igual que el texto de Lezama respecto de la poesía, el de Adorno rechaza la lógica cartesiana como base del ensayo, de manera que quedan imbricadas tanto la poética del cubano (y el texto mismo en que la propone) como las reflexiones del teórico sobre el ensayo.

Por el mismo título se adivina que el estudio de Adorno define el ensayo a partir de una característica no esencial: la forma, que, curiosamente, no le parece artística, según la propuesta de Lukács (de hecho, en su texto, le reprocha a éste tal consideración, que es, a su manera de ver, una reducción), sino una forma más de conocimiento que mina la metodología y la sistematicidad tanto de la filosofía como de la ciencia en un sentido positivista: buena parte del escrito se dedica a recusar tales propuestas.⁸⁰ Uno de los principales blancos de su ataque será

⁸⁰ Para Adorno, el ensayo parece ser más cercano a la teoría, aunque él mismo tiene sus reservas: “[...] el ensayo está necesariamente emparentado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teóricas. Ciertamente que el ensayo se comporta respecto de la teoría tan precavidamente como respecto del concepto. El ensayo no puede derivarse limpiamente de la teoría [...] ni puede ser una futura síntesis suministrada

que ambas disciplinas busquen siempre establecer categorías tan estables e inmutables que terminan por otorgar una visión de la realidad que parece estar fija desde siempre. Ante ello, la plasticidad del ensayo se resiste a incorporar dichas categorías forjando en el momento de la enunciación, o sea en el presente, y siempre desde el lenguaje mismo, los conceptos en los que se basa:

El ensayo, en cambio, asume en su propio proceder el impulso antisistemático e introduce conceptos sin ceremonias, “inmediatamente”, tal como los concibe y recibe. No se precisan esos conceptos sino por sus relaciones recíprocas. Pero en esto se encuentra con un apoyo en los conceptos mismos. Pues es mera superstición de la ciencia por recetas la de que los conceptos son en sí mismos indeterminados y no se determinan hasta la definición. La ciencia necesita de esa idea del concepto como *tabula rasa* con objeto de consolidar su pretensión al dominio, pretensión de potencia que domina la situación en exclusiva —que pone ella sola la mesa rasa. En realidad, todos los principios están previamente concretados por el lenguaje en el que se encuentran.⁸¹

Aunque después Adorno arremete iracundo contra la semántica⁸² diciendo que su método de análisis convierte “en fetiche la relación de los conceptos al lenguaje”, la afirmación de que los conceptos en el ensayo se definen entre sí (“por sus relaciones recíprocas”) y no gracias a una esencia adecuada al concepto, me parece una aserción semántica en el sentido de lo propuesto por Saussure: el signo lingüístico se define en buena medida por oposición a otros. Justamente sucede en el ensayo de Lezama que los conceptos no son definidos en principio, sino ejemplificados, contrapuestos a otros como en un performance. A través del continuo roce de las propuestas lezamianas, podemos proponer un concepto que se acerque a la forma de la exposición del cuabano, a las ideas que parecen estar detrás de sus palabras, sin llegar a

por entregas. La experiencia espiritual se ve amenazada cuanto más esforzadamente se solidifica en teoría y toma sus gestos [...]” Theodor W. Adorno. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona. Ariel. 1962. p. 29.

⁸¹ Adorno. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. p. 22.

⁸² Aquí hay un ligero comentario: mientras que el traductor de la edición que cito mayormente propone “análisis significacional” y añade que su método es “fenomenológico”, la traducción más reciente de Alfredo Brotons Muñoz (*Notas sobre literatura*. Madrid. Akal. 2003. p. 22) propone simplemente “semántica”.

aprehenderlo por completo, pues, como señala Liliana Weinberg, el ensayo, debido a su esencial heterogeneidad, es de por sí proteico, y en Lezama esta cualidad se exagera al dispararse hacia todos lados los sentidos del texto.

Ya que dentro del ensayo no se les fija a los conceptos un significado claro y permanente, sino que quedan a merced de la lengua misma,

El *cómo* de la exposición tiene que salvar, en cuanto a precisión, lo que sacrifica a la renuncia de la “de-finición” circumscriptiva, pero sin entregar la cosa mentada a la arbitrariedad de significaciones conceptuales decretadas de una vez para siempre. En esto ha sido Benjamin maestro inalcanzable. Mas una tal precisión no puede quedarse en lo atomizado. El ensayo urge, más que el proceso definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación.⁸³

Me parece que es posible interpretar el “proceso de experiencia espiritual” como un conjunto de sensaciones, emociones, pensamientos, que aparecen por la interacción del sujeto con lo real. Naturalmente, los elementos de tal conjunto no se perturban linealmente, de uno en uno, sino al mismo tiempo. Y la tarea del ensayo, de donde viene su dinamismo, es justamente representar ese entramado de inquietudes humanas a través del lenguaje.

Sin embargo, ahora que la teoría parece embrocarse adecuadamente en la dispersión semántica del muy barroco ensayo que estudiamos, surge el problema de los títulos: ¿cómo conciliar un texto que pretende ser (y proponer) un sistema poético con una teoría que implica leerlo desde una perspectiva asistemática? No sólo eso: siendo que un “tratado” requiere abarcar la totalidad, el peor título para un libro de ensayos sería “Tratado de...” y, sin embargo, el libro en que se incluye la “Introducción a un sistema poético” se llama *Tratados en La Habana*.

⁸³ *Ibid.* p. 23.

Supóngase que la palabra “tratados” se utiliza en este caso efectivamente para proporcionar un conocimiento total sobre algo: hemos visto que las referencias del ensayo abarcan innumerables espacios y tiempos de la cultura. Pero lo importante aquí es hacer hincapié en que la totalidad y la sistematicidad de la poesía se articulan siempre a partir del lenguaje, específicamente, de la metáfora. De ahí que el afán totalizante del ensayo de Lezama no proceda conceptual y lógicamente, sino a través de una figura retórica que mueve el significado literal de las palabras; lo cual deja a los tratados de Lezama sin la rigidez conceptual que tradicionalmente éstos demandan.

Retomemos un pasaje para ejemplificar lo anterior. Cuando Lezama menciona por primera vez en su ensayo al Eros lejano (Eros de la lejanía), lo hace como si anteriormente hubiese explicado en qué consiste. Recordemos que en esta parte Lezama está discutiendo sobre algunas ideas de Descartes, quien “Ignoraba tal vez, la fuerza creadora de la distancia, el *Eros lejano*, el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación”.⁸⁴ Al poner el concepto como una aposición, sin la fórmula por antonomasia del verbo “ser” más su complemento, la definición pierde mucha de su rigidez, pareciera que el concepto es lo menos importante, pues lo que vale realmente es “la fuerza creadora” y la escintilación engendrada por el “rejuego de la ausencia”. Las frases “fuerza creadora de la *distancia*” o “*escintilación* engendrada” remiten en principio a lo físico, pues las distancias se verifican en el espacio y la escintilación es propia de las estrellas, pero los adjetivos “creadora” y “engendrada” aportan un matiz poético, pues tradicionalmente se habla del proceso de invención de una obra artística con palabras de carácter mítico como creación (aquella fuerza suprema, la palabra creadora) o bien como si el autor fuese el padre y hubiese engendrado su obra (hijo). Por el contrario, un tratado científico expondría cómo surgió tal o cual cosa utilizando la palabra “origen” en vez de “creación”, por

⁸⁴ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 12 (cursivas mías).

ejemplo, “el origen de las especies” o “el origen del universo”, con lo cual se distancia de usos lingüísticos con un matiz mítico en pos de la objetividad.

También es importante señalar que, a pesar de su título, el ensayo no es estrictamente una introducción, pues, en principio, no aparece en el libro algún texto que sea el medio y el fin del sistema poético. Además, si bien los temas tienen más o menos delimitado su espacio textual (por ello pudimos estudiarlos ordenadamente en la primera parte), la relación establecida entre ellos no es causal, es decir, el texto salta de un tema y una forma del discurso a otros, sin algún marcador que advierta el cambio. Por ello, la manera más provechosa de leer esta textura es metafóricamente; así adquirirán un sentido posible los planteamientos del ensayo.

La forma de este ensayo

Entre las principales dificultades de hablar sobre la metáfora, dice Luz Aurora Pimentel, está que es imposible hacerlo desde un espacio no metafórico. Incluso a la teoría, que procede conceptualmente, en orden y concierto, se le complica su estudio porque siempre al hablar de la metáfora tenemos que partir de un “como” implícito entre dos palabras que necesariamente crea un nuevo significado, el cual muchas veces resulta difícil comprender lógicamente del todo.

En las siguientes páginas trataré de explicar las reflexiones de Luz Aurora Pimentel sobre la metáfora y la narración metafórica para aplicarla a la lectura de este ensayo, lo cual nos dará la pauta para observarlo como si fuera un gran poema construido a partir de metáforas y otras figuras retóricas que tradicionalmente se atribuyen al discurso poético. Así que, para comenzar, citaré la definición de “metáfora” según Pimentel: “fenómeno de confrontación, interacción y

revalorización semánticas que resulta de una predicación que violenta la isotopía de un enunciado”.⁸⁵

Hagamos una aclaración: isotopía es “la propiedad de conjuntos limitados de unidades de significación que conllevan una recurrencia identificable de semas idénticos, y una ausencia de semas excluyentes en posición sintáctica de determinación”.⁸⁶ Violentar la isotopía del enunciado, desvirtuando un poco la definición, significa incluir una palabra en un enunciado cuyos pequeños significados (semas) no concuerden del todo, es decir, no tengan una relación semántica acorde con el resto. Sucede que la palabra que violenta la homogeneidad del enunciado forma una intersección sémica (una intersección de pequeños significados) con el resto de las palabras que lo conforman, y logra así incluir en una estructura de determinación (esto *es* aquello) dos campos semánticos excluyentes en principio (no isotópicos).

En el trabajo citado de Pimentel, “La dimensión icónica de la metáfora”, se hace mucho énfasis en que la metáfora no es simplemente un juego de sustituciones de unas palabras por otras (como se recordará, algo similar dice Guillermo Sucre sobre el hermetismo) y que la metáfora trastoca no sólo las palabras, sino todo el enunciado. Pimentel expande a lo largo de su estudio los ámbitos que la metáfora afecta, desde la palabra hasta el discurso, y llega a la conclusión de que hay incluso una manera metafórica de estructurar el discurso, específicamente el narrativo: la narración metafórica.

Otro aspecto que le interesa indagar a Pimentel es la capacidad que tiene una metáfora sostenida a lo largo de un discurso de convertirse en un ícono, algo atractivo para el ojo; ello tiene que ver con la creación de un nuevo referente o, como diría Lezama, “otra realidad con

⁸⁵ Luz Aurora Pimentel. “La dimensión icónica de la metáfora”. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México. Bonilla Artigas / UNAM. 2012. p. 216.

⁸⁶ Groupe µ. *Rhétorique de la poésie*. Bruselas. Éditions Complexe. 1974 *apud* Pimentel. “La dimensión icónica de la metáfora”. *Op. cit.* p. 212.

peso, número y medida también”,⁸⁷ que, sin embargo, obedece sólo a una causalidad poética o metafórica:

En una metáfora se produce un extraño fenómeno: una ilusión referencial doble [...], una imagen compuesta imposible que Paul Ricoeur ha calificado como *referencia escindida*, jerarquizada y racionalizada por ese otro nivel de significación más abstracto [...] que se cumple en mancuerna con la dimensión sensorial, plenamente icónica de la *imagen asociada* [...]. Pero la imagen asociada es siempre de naturaleza compuesta e irracional, si no es que *transracional*, como lo veremos más adelante.⁸⁸

Me gustaría citar, para apreciar el efecto visual de una prolongada metáfora que, como las de Lezama, muchas veces pierde el referente, un fragmento de *Paradiso*. Me refiero al pasaje en que se narra la infidelidad de la madre de Foción, Celita, cometida con Juliano, el hermano de su esposo, y la consecuente locura de éste. La cita comienza cuando, después de haber subido al cuarto de Juliano, que estaba anegado de láudano, se desnuda y se acerca a su pretendiente perpetuo para refocilarse con él:

Celita desnuda fue buscando el sueño desnudo del que nunca se atrevió a elogiarle las flores rojas de su cabellera. Comenzó a ceñir al dormido. Éste se despertó con el cuerpo entre sus manos. Los dos dadores, las dos salivas, las dos humedades esenciales se anegaron en sus complementarios. Ingurgitó Juliano de sus profundidades somníferas, y al abrir los ojos se encontró con Celita, sonriente y con esa malicia poco demoníaca que otorga el placer, que resbalaba sus labios por los suyos, con líquidos movimientos que parecían desprenderse de una juncia y avanzar resguardados por los húmedos helechos. Después de haber ascendido Juliano, desde el sueño hasta la configuración de Celita ceñida en un abrazo de sierpe, descendió después de haber visto el rostro a la barca que navega con el pez que lleva un alma a su lado. Vio el rostro, el rostro con flores rojas en la cabellera, y ya tenía que morir. Las algas del sueño dejaron escapar momentáneamente ese pájaro; después se abatió sobre el légamo del río, desapareciendo.

—Celita recibió en el centro de su árbol el peso de imponentes distancias, aglomeraciones de hormigas, distribuciones sombrías de emigraciones mongólicas, voces ululantes entre animales de nieve, susurros trocados en mareas golpeadas. Del oleaje crepuscular brotaba como una alfombra

⁸⁷ Lezama Lima. *La expresión americana*. p. 61.

⁸⁸ Pimentel. “La dimensión icónica de la metáfora”. *Op. cit.* p. 218.

titánica que envolvía los gemidos y todos esos deshechos de la luna al astillarse. Y Celita fue cerrando los ojos en el sueño; momentos después Juliano abría los suyos en la muerte.⁸⁹

Al inicio de este pasaje, el lector puede recuperar prácticamente todos los referentes del relato: sabe quién es Celita, por qué se desnuda, a quién se acerca, etcétera. Sin embargo, paulatinamente la narración se complica y comienza a llenarse de árboles, peces, serpientes. El final del primer párrafo está completamente alejado del principio: un pájaro salido de las algas desaparece entre el cieno; esta última oración no adquiere su sentido lógicamente sino por asociación: Juliano sale del sueño y, literalmente, muere de placer, igual que el pájaro se escapa de las algas y muere sobre el lodo. Por su parte, el segundo párrafo no muestra ningún referente, es un párrafo alucinante hecho de analogías del deseo y el placer con una multitud de hormigas, hombres, animales, mareas. El “oleaje crepuscular” es una metáfora maravillosa de la luz, que como un lienzo envuelve a los amantes y recoge sus gemidos y “los deshechos de la luna al astillarse”, asociación completamente libre de referente, pero no por ello menos impresionante.

El relato citado es completamente sensual. De la misma manera que César Vallejo nos hace pensar en “los potros de bárbaros atilas” para tener una idea del dolor, Lezama nos hace escuchar los gritos de esas “distribuciones sombrías de emigraciones mongólicas” para representar el placer unido a la muerte y la locura. Esto es, la sensualidad de la narración está también en función de abstracciones como la relación del placer con la locura y la muerte. Aquí es importante anotar que el propósito de este relato es explicar la caótica personalidad de Foción.

⁸⁹ Lezama Lima. *Paradiso*. pp. 484-485.

Evidentemente, la narración juega todo el tiempo con figuras retóricas que le hacen perder la causalidad lógica; por ello, el lector no puede leerla con base en relaciones de contigüidad (causa-efecto) sino metafóricas (o sea de semejanza). Pimentel escribe con toda razón:

Si el lector de *Paradiso* se queda en una lectura puramente secuencial, por contigüidad, el texto apenas cobrará sentido. A fin de generar un texto rico en significados, el movimiento de lectura tiene que realizarse a saltos, en busca de semejanzas, condensando las secuencias narrativas que se vuelven significativas en virtud de alguna asociación, no ya por contigüidad, sino por similitud. Así, el modo de significación narrativa que predomina en esta clase de textos es metafórico o poético.⁹⁰

Ahora bien, los parámetros discursivos que constituyen *Paradiso* no difieren tanto de los del ensayo que estudiamos como para descartar la posibilidad de leerlos a la sombra de la teoría de la narración metafórica; es decir, habiendo dejado claro que la metáfora puede estructurar (de manera *sui generis*, según veremos después) un discurso narrativo y que no se limita a un reemplazo léxico, se sigue que la “Introducción a un sistema poético” es una “reflexión metafórica” en dos sentidos, pues plasma una serie de ideas sobre la poesía y la metáfora mediante un discurso que es en sí mismo muestra de ello. A continuación me gustaría analizar un par de citas para reforzar esta idea.

Recordemos la definición de “metáfora” que Lezama apunta en su ensayo. Vemos que no se puede leer literalmente, sino que tiene que ser vista como un árbol, como una sombra, como una palmera en la playa, como un posible “Origen de las metáforas”, parodiando a Darwin, etcétera. Así resulta una definición que no se presenta sino que es ejemplificada, hay en ella una performatividad de sí misma. La lectura del concepto de metáfora según Lezama es de por sí un ejercicio metafórico que en apariencia no trastoca la totalidad del ensayo; pero veamos qué sucede cuando Lezama transita de un tema a otro.

⁹⁰ Pimentel. “Narración metafórica”. *Op. cit.* p. 233.

En un fragmento del texto seguimos al ensayista en su discurrir sobre la poesía y el retiramiento que ocupa, pero, de pronto, después de mencionar al poeta-invisible, inserta una narración en apariencia completamente inconexa:

Así la poesía se extiende a lo extenso de ese retiramiento entre esa progresión tonal de la sentencia poética y el *descendere* órfico de la imago. El poeta se hace casi invisible a fuerza de seguir esa concurrencia del *ascendere* y el sentido final comunicado por la imago. Se hace invisible ¿por máscara? ¿por transparencia?

La campanilla del Viático, a la salida de la torre de Juan Abad, «encancerada del sentimiento de la sospecha», con público y lucido acompañamiento de la parroquia, rodeado de tercianas y negruras, hacían refulgir aun más las doradas espuelas traídas de Italia. En Sicilia, las áureas espuelas de Don Francisco se agazapaban en gavetas para no tintinear el escondite. Catorce años de encierro le tornaban las oscuridades como las cerrazones de su lenguaje.⁹¹

El cambio repentino de un discurso argumentativo a uno narrativo entre los párrafos citados es sin duda abrupto. Esa sensación se acentúa porque no hay un marcador discursivo que nos anuncie el rumbo que ha tomado la disquisición. En ausencia de cualquier guía, el lector tiene que dejarse llevar por la narración al mismo tiempo que desovilla sus referencias hasta que, puesto en relación con lo siguiente del ensayo, el relato de Don Francisco de Quevedo y sus cerrazones tome el significado de oscuridad, amargura, etcétera, contrapuesto a la luminosidad de Martí y lo americano.

Emular la lectura por similitud propuesta por Pimentel facilita que el texto adquiera una mayor riqueza de significados. Sin embargo, aunque hay elementos textuales que permiten pensar que el ensayo está estructurado metafóricamente, por ejemplo, el uso del contraste entre lo oscuro y lo luminoso para hablar de Quevedo y Martí, una estructura tal es *sui generis* en tanto que para completar su función debe ser decodificada y, por tanto, recontextualizada

⁹¹ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 21.

por un lector astuto, lo cual es ocasión de algunas reflexiones también importantes que expondré a continuación.

El lector metafórico

De las muchas dudas que me han visitado en el transcurso de esta tesis, una de las más acuciantes es la de ofrecer una interpretación de un texto hermético y, por tanto, desbordante de sentidos. Efectivamente, las formas de interpretar un texto vienen dadas por la recontextualización que el lector hace desde su presente, sin embargo, me parece que, aunque todo texto es susceptible de una interpretación literaria (piénsese en los sermones o las hagiografías del Siglo de Oro), hay algunos más proclives que otros a ver variada su propósito inicial. Por ejemplo, un buen hombre que lee un manual de instrucciones difícilmente aducirá que fracasó en su empeño porque principalmente él hace lecturas metafóricas de los textos, tal excusa sería inadmisibile justamente porque el manual está hecho de manera que no queden espacios para una “libre interpretación”, lo cual se logra utilizando marcadores discursivos que en orden señalen los pasos que se habrán de seguir de principio a fin, sin comienzos a la mitad del proceso ni digresiones o reminiscencias.

Por el contrario, textos como los de Lezama rechazan una lectura que no sea metafórica. Es decir, hay tanta centralidad en el “sujeto metafórico” que plasma textualmente las asociaciones naturales o culturales como en el lector que se vuelve metafórico al adivinarlas, aunque no siempre sean del todo rescatadas por él a causa justamente de su ambigüedad. La importancia del lector en relación con la metáfora es un tema que ha sido abordado especialmente desde la teoría de la recepción. A continuación me gustaría retomar algunas de las ideas planteadas por

Luz Aurora Pimentel e Irlemar Chiampi al respecto para poder trasladar este estudio, a través de un ejercicio metafórico, desde lo meramente textual a lo cultural, es decir, encontrar la forma de asociar el texto de Lezama con la realidad americana, para obtener de ahí una visión de mundo.

En su artículo “El concepto del juego y de la fusión de horizontes en la producción de la narración metafórica”, Pimentel retoma dichas ideas de Gadamer para estudiar la función y resaltar la importancia que tiene el lector dentro de una estructura discursiva metafórica, que, como vimos, puede ser tanto narrativa como argumentativa, que es el caso de la “Introducción a un sistema poético”. La noción de juego está relacionada con la de representación en el sentido de que sólo conocemos el juego a través de la autorrepresentación de los jugadores y también tiene que ver con la re-presentación porque el juego se articula siempre en el presente. En este caso, Gadamer está pensando especialmente en la obra dramática, que sólo se completa con el acontecimiento teatral. Sin embargo, Luz Aurora Pimentel extiende los dominios del juego hasta traerlos al arte verbal, en cuyo caso el proceso de actualización (re-presentación) será la lectura:

Si el modo de ser del juego es la autorrepresentación, sólo accede a ella por medio de los jugadores [...]; es decir, que se trata siempre de una “*representación para un espectador*” [...]. Si bien Gadamer toma en un primer momento la obra dramática y la musical como ilustración del ser de la obra de arte como *representación*, [...] esto es extensible a la obra de arte verbal, pues si materialmente el texto puede existir de manera autónoma, no hay *obra* y, por ende, significación, sin su lectura.⁹²

Por otro lado, Pimentel sostiene que la comprensión de un discurso metafórico requiere una “‘percepción retórica’, una competencia requerida del lector sin la cual no se activaría la articulación metafórica de las secuencias”.⁹³ Tal percepción retórica, junto con las asociaciones

⁹² Pimentel. “El concepto del juego y de la fusión de horizontes en la producción de la narración metafórica”. *Op. cit.* p. 243.

⁹³ *Ídem*

fácilmente identificables para el lector hechas en el texto, forma un horizonte de expectativas. Es decir, todo el conocimiento tradicional del lector: qué es una metáfora, tópicos, etcétera, constituye el horizonte de expectativas; mientras que la novedad del texto, que determina su valor estético, se demostrará en su capacidad de ampliar tal horizonte. Jauss lo explica de la siguiente manera: “La distancia entre el horizonte de expectativas y la obra, entre lo ya familiar de la experiencia estética obtenida hasta ahora y el «cambio de horizonte» exigido con la recepción de la nueva obra, determina, desde el punto de vista de la estética de la recepción, el carácter artístico de una obra literaria [...]”.⁹⁴

De estos apuntes se sigue que, a través del tiempo y de acuerdo con el horizonte de expectativas desde el cual se lee, el significado de un texto se actualiza (recontextualiza) constantemente y, por consiguiente, varía. Lo que nos interesa sobremanera es justamente tal inquietud o maleabilidad del texto, las cuales se acrecientan en aquellos que demandan un lector igualmente inquieto. Me parece que la reflexión de Irlemar Chiampi se inserta en consonancia con esto, pues en la parte final del trabajo que citamos anteriormente (“Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”), al tratar sobre “el ensayista-Prometeo” nos dice que el ensayo “Las imágenes posibles” presenta una “información estética” además de la teórica. Tal información, a decir de Chiampi, “permite caracterizar la experiencia de lectura como una actividad de formación de la imagen”.⁹⁵

Es de gran relevancia también que la estudiosa subraye que el significado del texto no está cerrado sino que se va moldeando poco a poco sin llegar a cuajar o forjarse permanentemente. En efecto, al entrar en contacto con las formas de algún ensayo de Lezama, la “información estética” que nos revela no es fácilmente aprehensible, ni posee el estatismo conceptual, se

⁹⁴ Hans Robert Jauss. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La literatura como provocación*. Barcelona. Península. 2000. pp. 166-167.

⁹⁵ Chiampi. “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. p. 499.

trata más bien de enunciados que dispersan sus significados de manera tal que cuando son representados (leídos) los encontramos en un movimiento perpetuo. Además, de acuerdo con Chiampi, el ensayista, como el Prometeo que nos da el conocimiento poético, nos enseña también a leer, es decir, nos otorga otro modo de conocer: “Si admitimos con Lezama que el sentido es lo que ‘va surgiendo’, hay que reconocer que su teoría de la imagen desemboca plenamente en una teoría de la lectura, que el lector experimenta como vivencia oblicua”.⁹⁶

En este sentido, la “Introducción a un sistema poético”, al igual que *La expresión americana*, es una forma de leer la cultura y su historia a través de una metáfora cuya existencia es posible gracias a un pensamiento relacional o, en términos de Lezama, un “razonamiento reminiscente”, que tiene su propia forma de generar conocimiento. Y la reflexión sobre la poesía obtenida de esta manera de la lectura es precisamente lo que hemos llamado “reflexión metafórica”. Igualmente, Enrico Mario Santí reflexiona en un artículo que he citado, “Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente”, sobre esta forma metafórica de leer y de hacer crítica entendiéndola como una reacción de Lezama ante un método tradicional que consistía únicamente en señalar influencias de otros autores en la literatura hispanoamericana.

Dicho todo esto, nos resta el desafío de ligar todo el análisis textual que hasta ahora hemos hecho con la interpretación que este trabajo sostiene. De la misma forma que Chiampi habla sobre el ensayista-Prometeo, me parece factible leer la “Introducción de un sistema poético” a la luz de una de las más grandes aficiones de Lezama tanto en la literatura como en la vida: la comida. Leer un texto de Lezama es asistir a un festín sin límites, donde lo mismo se degusta la filosofía de Santo Tomás que los pensamientos de T. S. Eliot, mientras que en el aspecto meramente textual, continuamente el cubano delata su voracidad comiéndose algún sintagma de la oración, es decir, gusta de las construcciones gramaticales elípticas. Evidentemente, en el

⁹⁶ *Ibid.* p. 500.

festín, al igual que en la conversación o el sexo, hay una transferencia, hay un gusto por compartir que forja un espacio de comunión: en él se encuentran el escritor y el lector haciendo brotar desde la sensualidad el conocimiento poético.

Para lograr una interpretación más o menos interesante es trascendental tratar de determinar el contexto en que fue producido el texto de nuestro estudio, pues en él se delata también la voracidad lezamiana; es decir, hay que encontrar el “presente del ensayo”, como dice Liliana Weinberg. En consecuencia, el repaso de los asuntos fundamentales de la revista *Orígenes* ayudará a sustentar la interpretación propuesta, la cual parte, como el texto lo amerita, de un ejercicio metafórico con el que pretendo buscar algunas semejanzas entre la poética de la “Introducción a un sistema poético” y el mundo real americano en que fue escrito, pues no hay que olvidar que, para Lezama, no hay otro modo de experimentar la realidad que poéticamente.

HIPERTELIA Y VORACIDAD

Mirar los números de *Orígenes. Revista de arte y literatura*: la tipografía, las viñetas, los dibujos, las reproducciones de pintura... es, como dicen con acierto algunos observadores, pasearse por una galería de arte moderno donde exponen, aún no como material de museo, algunos de los mejores artistas latinoamericanos. Señalar a un solo curador, José Lezama Lima, cuyo gusto fuera la mano rectora, sería una injusticia y un grave error, pues el trabajo en conjunto de *Orígenes* fue a tal grado activo (si bien no siempre amable y concorde) que la revista fue bautizada por Lezama con el conspicuo sobrenombre de “taller renacentista”. Los artistas que en él participaron fueron, entre otros, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Wifredo Lam, Julián Orbón, José Rodríguez Feo, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera.

Es en las revistas donde el trabajo literario grupal demuestra más su dinámica, que, aunque motivada naturalmente por el convivio de poéticas distintas e incluso antagónicas, logra dibujar algunas marcas de identidad. Las páginas de las revistas se prestan al debate y la polémica, a lo novedoso, a la tensión entre la ruptura y la tradición, a decir de Octavio Paz; por ello, su estudio revela las inquietudes culturales de una época antes de que la producción literaria que aparece en ellas sea canonizada y fijada por la institución misma. En este sentido y con mayor elegancia, dice Marcelo Uribe:

La práctica de las revistas literarias ha preservado del olvido un enorme cúmulo de textos que nunca lograron acceso a ese espacio privilegiado de la memoria que es el libro; por lo demás, el peculiar sentido que adquiere el camino de una revista, por lo que tiene de periodismo, por la labor colectiva que acarrea, por la constante circulación de textos, es capaz de registrar toda una sucesión de convergencias, de coincidencias, de anécdotas, de espacios polémicos. Como en esa especie de

limbo que son los epistolarios, los diarios y las memorias, en las revistas literarias es posible rastrear los procesos en que se gestan obras, impulsos creadores, difusores, conciencias críticas.⁹⁷

Las similitudes entre lo proteico del ensayo, que en vez de llegar a un lugar concluso a través del ejercicio metódico del pensamiento gusta de expresar la maleabilidad de éste, y la inquietud de las revistas, cuya configuración está siempre en función del presente de la enunciación, lo cual le otorga el carácter de actualidad que comparte también con el ensayo, hace de la revista una habitación cómoda y amable para este género. Por ello, el lugar preciso para situar y analizar la “Introducción a un sistema poético” es la revista *Orígenes*, aun cuando después, en 1958, haya trasladado su residencia al libro *Tratados en La Habana*.

Estudiar brevemente la empresa de *Orígenes*, revista y grupo, con la criba del pensamiento lezamiano que nos interesa y entendiéndola como un ensayo o taller, ocupará la primera parte de este último capítulo. La segunda ofrecerá a manera de conclusión general una interpretación de la “Introducción a un sistema poético” basada en las ideas de hipertelia y voracidad, tan caras a Lezama.

***Orígenes*: el taller renacentista**

La falibilidad manual y la particularidad de la hechura de los productos en las que el taller basa su originalidad, generan similitudes con el ensayo en tanto que éste, bajo las palabras de Zaid, es un “laboratorio” del pensamiento, cuyos movimientos no son siempre predecibles y pueden llevar consigo algunas imprecisiones, al igual que algo salido de un taller está exento de perfección o reproducción idéntica. Así, *Orígenes* fue la fragua de las inquietudes del grupo

⁹⁷ Marcelo Uribe. “Introducción”. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. México. Equilibrista. 1989. Tomo I. p. X.

origenista, aun cuando la poética de sus integrantes fuese en extremo diversa, y su irradiación alcanza incluso a quienes no colaboraron profusamente en ella pero compartían dicha sensación. Por tanto, el grupo, como señala Fernández Retamar, no fue sólo quienes colaboraron directamente en la revista, sino aquellos que de un modo u otro compartían la perentoria necesidad de encontrar raíces tanto poética como culturalmente⁹⁸ a partir de la “maldita circunstancia del agua por todas partes”: la insularidad.

Además de la originalidad de taller, *Orígenes* posee otra que Lezama, bajo el nombre de “los editores”, rubrica en la primera entrega de la revista y que funge como una declaración de principios. En el primer párrafo del texto inaugural, el poeta declara:

No le interesa a ORÍGENES formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura, o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia.⁹⁹

Para la época de *Orígenes*, la *Revista de Avance*, que alojó a la vanguardia cubana, había desaparecido, y a pesar de que se destinaban algunos espacios para arte y cultura en revistas como *Grafos*, donde varios origenistas, incluido Lezama, colaboraron, no había publicaciones

⁹⁸ “Lo que iba a llamarse el Grupo Orígenes, como se ve con claridad en la primera de las antologías de Vitier, preexiste (desde luego que sin esa denominación) a la revista que le daría nombre; como también habrá de poseer a ella, hecho no menos importante pero sí menos comentado que el anterior. Si se confunde al *Grupo Orígenes* (el cual por cierto no lo formaron sólo poetas) con la *revista* por cuyo título sería conocido, se comete un error, no obstante el hecho de que buena parte de aquel fue el principal núcleo de ésta”. Roberto Fernández Retamar. “«Orígenes» como revista”. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. T. 49. 1994. p. 296.

⁹⁹ Lezama Lima. “Orígenes”. *Orígenes*. Núm. 1. 1944. p. 5.

que trataran exclusivamente de “arte y literatura”, como se lo propuso *Orígenes*. Esta inconformidad con el entorno, que finalmente se concretará en *Orígenes*, se vio reflejada en varios intentos de organización como las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1943) y *Poeta* (1942-1943), en las que colaboraron quienes después, desde 1944 hasta 1956 habrían de participar de *Orígenes*.

Con el texto inaugural los editores de *Orígenes* definen una posición tanto ética como estética. Poéticamente subrayan ellos una “toma de posesión del ser” a través de un arte original y conflictivo en contraposición a un arte laxo y decorativo que les dice a sus receptores precisamente lo que quieren escuchar. Parece de pronto que el texto adquiere un aire de vanguardia, y lo tiene en tanto que su contexto sociopolítico y la amenaza de lo que ellos consideran el “arte banal” fungen como el antagonista de su proyecto, de la misma manera que las vanguardias se sitúan siempre en lo opuesto a lo establecido. Sin embargo, a diferencia del arte vanguardista, la revista no se exalta con el futuro, pues bien claro nos dice que no tiene un programa sino que le interesa partir de su estela, es decir de lo pasado o, como su nombre lo delata, de los orígenes. En este sentido, Roberto Fernández Retamar calificó a los poetas origenistas como “trascendentalistas” y, más generalmente, “postvanguardistas”, porque si bien retoman algunos mecanismos verbales de la vanguardia, su intención al utilizarlos es bien distinta, pues no buscan violentar la tradición con el lenguaje, sino zambullirse con él en busca de algo ciertamente más esencial o etéreo: lo “desconocido”.¹⁰⁰

El objeto de las inquietudes de todo el grupo podría resumirse con el término lezamiano “teleología insular”, que significa el hallazgo del sentido para el ser que se origina y poco a poco toma posesión de la isla. Primero como paisaje, como geografía, Cuba busca una esencia

¹⁰⁰ Véase Remedios Mataix. “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo”. *Pliegos de la Ínsula Barataria*. Núm. 4. 1997 y Roberto Fernández Retamar. “Situación actual de la poesía hispanoamericana”. *Revista hispánica moderna*. Año 24. Núm. 4. 1958. [Recopilado en *Antología personal*. México. Siglo XXI. 2007]

con la cual cumplir su finalidad, su *telos*. Sin embargo, la frase de Lezama: “La Ínsula distinta en el cosmos, o lo que es lo mismo, la Ínsula indistinta en el cosmos”¹⁰¹ matiza esa teleología y, como en un oxímoron, señala que no tiene un fin preciso, contrario a lo que en principio parecería indicar, sino uno disperso y universal, a propósito de lo cual escribe Remedios Mataix: “La Teleología Insular no excluía, sino todo lo contrario, la apertura a la cultura universal; esa nueva síntesis asume explícitamente el principio martiano de la dialéctica entre lo cubano, lo americano y lo universal”.¹⁰²

Tal vez el texto más citado a propósito de “lo original” del grupo es “La Cuba secreta” de María Zambrano, quien durante sus años de exilio cubano colaboró generosamente con la revista, y que fue escrito con ocasión de la publicación de la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos*. En él, la española da su opinión crítica de cada uno de los antologados y asimila la actividad del grupo Orígenes con un despertar de la isla de Cuba, haciendo especial énfasis en la capacidad de incorporación (voracidad) que caracteriza al grupo y, en general, a la poesía. Observa Zambrano:

La raíz de la creación poética se hunde en la voracidad, en la avidez insaciable de realidad, diremos, metafísica. La Filosofía nacida también de esta hambre atraviesa la “fysis” para apacentarse en las ideas, idénticas y por tanto diáfanas. La poesía, en cambio, se alimenta del mundo de los sentidos, buscando en la “fysis” su metafísica: la metafísica del ser viviente, en el latido de cada uno de sus instantes, sin identidad. No es la transparencia —condición de la identidad— el imán de la poesía, sino ese otro indefinible género de unidad oscura y palpitante. La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen.¹⁰³

¹⁰¹ Lezama Lima. “Razón que sea”. Espuela de plata. A. 1939. p. 1. Citado por Remedios Mataix en “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo”. p. 63.

¹⁰² Mataix. “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo”. p. 63.

¹⁰³ María Zambrano. “La Cuba secreta”. *Orígenes*. Núm. 20. 1948. pp. 6-7.

Las similitudes de este párrafo, el preliminar de *Orígenes* y los temas desarrollados en el ensayo de Lezama que analizamos, nos proporcionan un “aire de familia” en la postura estética del grupo, pues estos textos buscan, a través del planteamiento de dicotomías, reivindicar aquello que generalmente ha sido olvidado en el pensamiento tradicional, por ejemplo, el cuerpo frente a la esencia, el lenguaje frente al pensamiento, etcétera. En este caso, Zambrano mediante la oposición entre Filosofía y Poesía reconoce en ésta lo mismo que Lezama: su familiaridad con el cuerpo (voracidad, movimiento, sensualidad), su capacidad de abarcar (lo claro y lo oscuro, lo puro y lo impuro). Ninguno de los opuestos es más valedero que otro, pero no por ello coexisten pacíficamente en una relación complementaria, más bien, la tensión que se establece entre ellos es necesaria para el surgimiento de la poesía. Motivado por dicho conflicto, Lezama señala en la “Introducción a un sistema poético” que la forma verbal debe recibir el ritmo órfico para ser completa, de la misma manera que Zambrano habla de la oscuridad del ínfero como paso obligatorio de la poesía en su camino hacia la luz.

El posicionamiento de la revista en el ámbito humanista, frente al arte superfluo y “decorativo”, nos obliga a indagar en la propuesta cultural de *Orígenes* y recuperar aquello que llevó a los origenistas a inconformarse con las ofertas de lo culturalmente establecido para erigir un proyecto más o menos autónomo. La forma que propongo para abordar estos temas es considerar su propuesta como un proyecto de modernidad, que es igualmente un proyecto nacional, pues las ideas de Lezama en torno a la “teleología insular” buscan precisamente el establecimiento de una identidad nacional, que sin embargo abreve, o mejor: se alimente de todas las tradiciones para obtener finalmente una identidad cuyas fronteras no estén del todo definidas.

El personaje histórico que servirá de inspiración para la propuesta de modernidad del grupo será José Martí. Como vimos en su momento, para Lezama una de las características más

seductoras de Martí es la unión inquebrantable de vida y obra. En ese sentido, Lezama y el grupo Orígenes intentan ser continuadores de esa unión tomando el arte y la cultura como agentes de cambio de la realidad. A propósito de esta fe en la palabra, dice Luis Rafael Hernández que el proyecto origenista se proponía “la edificación de una realidad ‘otra’ mediante el arte, a través de la palabra creadora. Para los poetas origenistas la expresión es síntoma del hombre y medio para deslindar su universo”.¹⁰⁴

A partir de la modernidad basada en la búsqueda de una expresión propia, que comienza en la literatura y vida de Martí (la solidaridad y el amor al prójimo, junto con otros valores cristianos), el grupo Orígenes nace conforme su propio trabajo rinde paulatinamente los secretos de su Cuba secreta. Van los origenistas despertando a su ínsula con la férrea unión del arte y la vida, y que se muestra en el texto inaugural de *Orígenes* cuando los editores ponen énfasis en la incorporación del mundo por la cultura para llegar a una especie de “hipóstasis”: “En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia”.¹⁰⁵

Ottmar Ette, al mencionar la interpretación que de la figura de Martí hizo el Grupo Orígenes, señala que sus miembros buscaban básicamente revalorar el carácter estético de su obra, antes que el político, es decir, tomar la obra del héroe como el “fundamento *cubano* de la propia práctica estética”,¹⁰⁶ lo cual le permite al héroe encontrar “entrada en la producción literaria de su patria”,¹⁰⁷ pues hasta entonces no se había hecho énfasis en lo literario de Martí, a diferencia de lo que sucedió en otras partes del continente. Esto no quiere decir que el Grupo Orígenes haya desdeñado lo político de la obra de Martí, sino que sus miembros cimientan su

¹⁰⁴ Luis Rafael Hernández. “José Lezama Lima y la modernidad”. Gema Areta Marigó [ed]. *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid. Verbum. 2011. p. 175.

¹⁰⁵ Lezama Lima. “Orígenes”. *Orígenes*. Núm. 1. p. 6.

¹⁰⁶ Ottmar Ette. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. México. UNAM. 1995. p. 150.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 151.

recepción precisamente en lo literario y tendiendo relaciones metafóricas entre aquello y la historia. Por eso escribe Lezama Lima en el número de *Orígenes* dedicado a los cien años del nacimiento de Martí que “sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes”.¹⁰⁸

Sin embargo, debemos reconocer que, en principio, el proyecto cultural de *Orígenes* fue provechoso más para quienes participaron en él directamente que para el grueso de los potenciales lectores cubanos, pues los tirajes de la revista eran de 300 ejemplares, algunos de los cuales se destinaban a lectores del extranjero, como el que llegó a manos de Julio Cortázar cuando trabajaba en París para la UNESCO. Lejos de la producción masiva, sea por voluntad propia o falta de dinero, este proyecto literario se mantuvo fiel a su calidad de taller, y desde lo pequeño llegó a construirse como referencia literaria de la época por la calidad de sus contenidos y precisamente por haber conciliado y auspiciado el surgimiento de distintas expresiones literarias en el marco de un posicionamiento novedoso en el campo de la literatura cubana.¹⁰⁹

Al desarrollar un trabajo que ahora llamaríamos interdisciplinario, en el que participaban artistas plásticos, músicos y escritores principalmente, e incorporar colaboraciones de otras tradiciones, tanto de Hispanoamérica como de Europa y Estados Unidos, la revista llegó a la tan deseada universalidad, a la vez que dio espacio para la reflexión sobre lo cubano y la crítica de arte de la isla. Esta “incorporación”, como nombraba Lezama al acto de comer, de

¹⁰⁸ Lezama Lima. “Secularidad de José Martí”. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Núm. 33. 1953. p. 4.

¹⁰⁹ En este sentido señala Marcelo Uribe que “La verdadera influencia de *Orígenes* mientras vivió, el terreno donde la revista operó su cambio más significativo, es entre los propios miembros del grupo y sus allegados; en su obra y la influencia que ella irradiará lenta y difícilmente con el paso del tiempo. Ellos son los primeros transformados —y sorprendidos— por la mecánica que impone la revista; y esa transformación se afirma y se afina en su trabajo, siempre presidido por Lezama, cuya figura, consciente o inconscientemente, ejercía un subyugante poder [...]” (“Introducción”. *Orígenes*. Tomo I. p. XLVIII).

escritores y geografías responde a una voracidad cuya finalidad no es la inmediata de abastecer lo necesario, sino que rebasa tal límite hasta lo universal, hasta la dispersión de los sentidos (tanto físicos como semánticos) en otras muchas finalidades.

Conclusión: hipertelia y voracidad

La tensión entre lo grande y lo pequeño ha cautivado desde siempre a los seres humanos. El embeleso de otear el horizonte del mar y su furia espumosa golpeando los acantilados o la distancia inabarcable a la que brillan las estrellas, lo mismo que el arrobamiento de adivinar un gesto diminuto e instantáneo en algún rostro amado o de reconocer frente al mar sus minúsculos componentes, aguzan nuestra capacidad de visión, poniéndonos en la antesala, si no de la creación poética, sí de una sensibilidad que al irse afinando nos depara nuevos placeres estéticos.

Ello no quiere decir que la medida esté desterrada de nuestros quehaceres cotidianos, sino que la conciencia de que, como dice Reyes, “es una misma la fuerza que hace vibrar los átomos y los mundos”,¹¹⁰ nos hace tender entre lo grande y lo pequeño puentes fascinantes que proporcionan la sensación de abarcar todo lo que conocemos. Esos puentes se transitan, por ejemplo, cuando los ínfimos detalles con que Remedios Varo perfila a sus personajes dejan puestos ante nuestros ojos un espacio sumamente misterioso e irreal, en vez de crear un ámbito realista en sus pinturas. Lo mismo sucede con el trabajo fino de las esculturas de Bernini: los famosos dedos de Plutón hincados en la suave carne de Proserpina, por ejemplo, permiten imaginarnos ya el desaforado amor con que cada año se repiten las estaciones.

¹¹⁰ Alfonso Reyes. *Memorias de cocina y bodega* [1953]. *Obras completas XXV*. México. Fondo de Cultura Económica. 1991. p. 367.

Alfonso Reyes escribió sobre la gran fuerza que hace mover los átomos y los mundos algún día que hizo una meditación sobre el mole de guajolote, al cual calificó de “audacia ciclópea”, “resumen de una civilización musculosa como las de Egipto y Babilonia”;¹¹¹ pues para él este magno platillo no se puede comprender sin el diminutivo de su elaboración, sin atender al delicado y primoroso manejo que se debe hacer de cada ingrediente, el cual se cifra también en el uso lingüístico de los diminutivos, tan representativo del dialecto del español mexicano. Una vez que se ha degustado este portento culinario, dice Reyes, se “es más valiente en el amor y en la guerra, y [se] está dispuesto a bien morir como mandan todas las religiones y todas las filosofías”.¹¹²

Con el mismo primor del mole de guajolote, Lezama relata los famosos festines del capítulo VII de *Paradiso* y de “La curiosidad barroca” de *La expresión americana*, e igualmente son portentosos y excesivos, es decir, van llevando al lector por un camino que termina, en el primer caso, con la muerte del tío Alberto y, en el segundo, con la consolidación de la expresión americana por medio del señor barroco. Considero que la reflexión en torno al festín (es decir, la fiesta, el gozo de convidar) es la forma idónea de establecer las conexiones entre la sensualidad primera de comer y sus implicaciones en la poética de Lezama, así como Reyes va del diminutivo al mole de guajolote. Para ello retomaré algunas ideas planteadas a lo largo de este trabajo en el orden siguiente: primero, la hipertelia, entendida como un concepto que permite la anulación de la causalidad tradicional (a través de un impulso completamente natural: el hambre) para dar paso en su lugar al pensamiento relacional o “razonamiento reminiscente”, que es la base de la reflexión lezamiana; segundo, la voracidad, que considero una manifestación de la hipertelia que por medio del “exceso” permite la incorporación incesante de la cultura tanto a la poesía de Lezama como al grupo Orígenes; por último,

¹¹¹ *Idem*

¹¹² *Idem*

América, en tanto que la idea sobre la poesía que Lezama expone en la “Introducción a un sistema poético” es una forma también de interpretar la cultura y abarca por ello el continente americano, que es su contexto inmediato.

Hipertelia

El impulso hipertélico, que consiste en rebasar los fines, está, según Lezama, en los orígenes mismos del ser, en su deseo de movimiento; por ello lo denomina “hambre protoplasmática” y “mónada hipertélica”. Cuando la causa ya no corresponde al efecto, es decir, cuando el ser, arrebatado por su apetito, anula cualquier finalidad al traspasarla, la linealidad racional, aquella que obedece el consejo aristotélico de comenzar por el principio, seguir por el medio y terminar por el fin, es subvertida en pos de la sobreabundancia.

El trastrocamiento de dicha linealidad temporal es la causa de que el ensayo se configure metafóricamente. Es decir, la relación de Quevedo, Martí, Santo Tomás y los Evangelios es tan discontinua que difícilmente hallaríamos entre ellos una relación lógicamente plausible, que, sin embargo, encuentra en el plano poético un retiramiento o un discurso donde es completamente posible a través de la asociación metafórica. Ahora bien, la no linealidad no significa que en un festín lezamiano se comience por el postre y se termine en la sopa, sino que esa ruptura crea su temporalidad inconsecuente en la poética, esto es, en el proceso de invención del artificio literario, y no en la construcción de una trama, la cual puede estar perfectamente ordenada, como *Paradiso*, que, a pesar de su final (“podemos comenzar”), narra cronológicamente los primeros años de José Cemí. Sin embargo, la obra literaria de Lezama tiene como preocupación principal ese proceso de invención, ella evoca todo el tiempo un trabajo de taller con el lenguaje, cruzado por el eje de la reflexión sobre esa misma labor; por

tanto, pasar de largo el protagonismo del lenguaje en ella significa perderse del verdadero gusto (o martirio) de leerla.

La diversidad de asociaciones permitida por la anulación de la linealidad es circunscrita por Lezama para lograr atrapar sólo aquellas que nos otorguen la sensación de la totalidad y de lo primigenio, sin interesarse por aquellas formas lingüísticas marcadas por la fugacidad o la rapidez. Paradójicamente, el campo semántico que dentro de la “Introducción a un sistema poético” le proporcionará lo necesario a su propósito será el de la naturaleza, no el de la inmaterialidad estática y abarcadora del ser, como se pensaría en un principio. Por ello representa el conflicto del cuerpo y la esencia como una lucha entre buitres (“irritadas vultúridas”) o nos habla de la poesía como una corriente acuática. Las evocaciones al mundo natural son vastas: la gravedad, las grutas, los peces, las algas, el fósforo, etcétera. Al tomar como punto de partida lo material en su sentido más primordial, antecedente a toda especulación metafísica, se llega a configurar en el texto una totalidad sorprendente, (que a primera vista parece tener muy poco que ver con lo real), y que Julio Cortázar observó también en *Paradiso* a propósito del poquísimos realismo de los personajes de la novela:

[...] **Paradiso** se aparta del concepto usual de novela en que su acontecer no se sitúa en una fluencia tempoespacial y psicológica viables (de «vida»); de alguna manera todos y cada uno de los personajes están vistos en esencia mucho más que en presencia, son arquetipos antes que tipos. La primera consecuencia (que desencadena no pocas reacciones irónicas) es que mientras la novela cuenta la historia de algunas familias cubanas a fines del siglo pasado y principios del actual, con los más prolijos detalles de época, geografía, mobiliario, gastronomía e indumentaria, los personajes en sí mismos parecen moverse en un continuo absoluto, ajenos a toda historicidad, entendiéndose entre ellos por encima del lector y de las circunstancias inmediatas del relato, con un lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible.¹¹³

¹¹³ Julio Cortázar. “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p 60.

La no-historicidad y el “continuo absoluto” donde se mueven los personajes de *Paradiso* apuntan precisamente a esa ruptura de la linealidad, o sea la hipertelia, mientras que las “reacciones irónicas” de tal desbordamiento se manifiestan justamente logrando un efecto de universalidad o esencialidad a partir de lo más elemental. Felizmente testificamos el tránsito de lo concreto (el cuerpo, la naturaleza) a lo abarcador. Hemos transitado el puente entre lo minúsculo y lo ingente. A través de una poética que trabaja con lo real, es decir, lo palpable, y que reúne en un mismo tiempo toda la cultura, Lezama nos ha colocado ante una realidad mucho más compleja y abrumadora: la imagen.

Voracidad

La “apetencia de la imagen” es sin duda una manifestación de la hipertelia, puesto que hablar de lo voraz o lo festivo implica reconocer necesariamente un límite que ha sido rebasado: quien tiene un apetito voraz come más de lo suficiente, mientras que la fiesta está motivada por la simple certeza de que, como dice Gómez de la Serna, “lo más importante de la vida es no haber muerto”. Si conservamos la causalidad y la linealidad en nuestro pensamiento, enseguida le pondremos un reparo a aquellas cosas que superen el límite de lo preciso o lo justo, pues pareciera que sobran, es decir, son un gasto improductivo. Severo Sarduy, en su famoso ensayo “El barroco y el neobarroco”, dice sobre este añadido:

La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o la repostería: “¡Cuánto trabajo!”, implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido!*, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el godeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer.¹¹⁴

¹¹⁴ Severo Sarduy. “El barroco y el neobarroco” [1972]. *Obras III. Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica. 2013. p. 424.

El cuerpo y la imagen se complacen en el exceso de la incorporación. Ciertamente, como dice Lezama, comer es frutivo y conduce a la “visión beatífica”, es decir, a la imagen. Por tanto, ya que el cuerpo se ha convertido en la causalidad misma (“antecedente y consiguiente”), su voracidad será dentro del sistema poético de Lezama Lima la causa justa de la poesía, no un añadido inútil. Es a través del gozo del intercambio festivo de la sensualidad y el conocimiento (poético) que Lezama Lima nos convida de su festín, en el cual la voluptuosidad, el fasto, el regodeo y el placer son la condición sin la cual no existe la poesía y, por consiguiente, la imagen del mundo.

En el caso de Lezama, señala González Echeverría, el exceso no es una dilapidación o destrucción, como el *potlatch* de Bataille, sino que “desborda alegremente las limitaciones del lenguaje mediante un acto de voluntad, la fe, cuya validez o legitimidad está más allá de toda verificación, prefiriendo permanecer en el ámbito poético”.¹¹⁵ Si bien me parece que es justamente gracias al lenguaje, y no a pesar de él, que se desbordan las limitaciones de una forma de pensar y representar el mundo, estoy de acuerdo en que lo hipertélico está motivado siempre por una “buena fe”, en el mejor de los sentidos, que se verifica en el posicionamiento de Lezama como humanista. Igualmente, González Echeverría advierte cierta afinidad del exceso lezaminano con la idea de “suplemento” de Derrida, aunque haciendo algunos distinguos; sin embargo me gustaría retomar la idea del francés para apuntar algunas cosas que pueden ayudar posteriormente a este análisis: el suplemento es algo que justamente “suple” algo que hace falta, pero no es en sí mismo parte de aquello que completa, sino que su función es contingente, periférica y, en ese sentido, es un excedente. Derrida, que, dicho sea de paso, realiza estas reflexiones a raíz de la concepción de la escritura como un suplemento del habla,

¹¹⁵ Roberto González Echeverría. “La fiesta en Lezama”. Gema Areta Marigó [ed.]. *Op. cit.* p. 142.

observa que precisamente a causa de ese eventual vacío que siempre está dispuesto a llenar, el suplemento es parte de aquello que completa. Es decir, el suplemento nunca sobra, sino que constituye a lo otro,¹¹⁶ igual que el excedente en Lezama es la parte medular de su sistema poético.

Por otro lado, el placer de comer rebasa un límite que nos permite llegar a la imagen, a Dios (visión beatífica), a la eternidad (mediante la incorporación de ambrosía, según los griegos) e incluso a la muerte, como le sucede al Tío Alberto en *Paradiso*. Tomando la palabra “apetito” no sólo en la acepción de ‘gana de comer’ sino también de ‘impulso instintivo que lleva a satisfacer deseos o necesidades’ y de ‘deseo sexual’, podemos llegar también a la fruición del Eros, que en la “Introducción a un sistema poético” mucho tiene que ver con la voracidad. En el ensayo se habla concretamente de dos tipos de Eros: el cognoscente y el lejano.

El primero surge bajo la figura de Marcel Proust, quien llevado por el hambre de conocer va acrecentando su acervo intelectual hasta conseguir que éste se vuelque “en la reminiscencia como retrospectión temporal lograda tan sólo en el ordenamiento de la poesía”.¹¹⁷ Ese ordenamiento de la poesía nos hace pensar que, a pesar de la infinita posibilidad de juegos de lenguaje y la infinidad de conocimiento que se puede expresar con él, la poesía logra disponer de una combinación particular de palabras para lograr el orden justo que, en el caso de Lezama, dé una sensación de una totalidad primigenia. Considero importante tomar lo anterior en

¹¹⁶ “El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la *techne*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación. [...]

Si [el suplemento] representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. En algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma.” Jacques Derrida. *De la gramatología* [1967]. México. Siglo XXI. 1971. p. 185.

¹¹⁷ Lezama Lima. “Introducción a un sistema poético”. *Tratados en La Habana*. p. 38.

cuenta para evitar hacer una caracterización tan difusa de la poética totalizante de Lezama que el festín termine por ser una escamocha donde se habla de todo sin orden ni concierto.

El segundo tipo de Eros, el de la lejanía, designa la capacidad de la poesía de originarse a través de la distancia o la ausencia. Lezama, con el terror al vacío característico de la poética barroca, sostiene que a través de la vaciedad del espacio el cuerpo puede sufrir síntomas tales que pueden dar pie a la poesía. La sobreabundancia, el exceso, el gasto, el suplemento, etcétera, se originan a causa justamente del vacío, del Eros lejano, lo cual nos recuerda las reflexiones derridianas en tanto que el suplemento existe precisamente a causa de un hueco. Como el cuerpo representa toda causalidad y la linealidad ha sido subvertida, sobre él puede reobrar lo mismo el remoto brillo de las estrellas que la memoria, de cuyas lejanías tempoespaciales no podemos dudar.

América

Sobre las tierras americanas, la imagen encuentra su lugar siempre entre esas dos manifestaciones hipertéticas: el apetito del señor barroco y la ausencia. Se trata de un vaivén o de un contrapunto musical, que, como el diminutivo y el mole de guajolote, constituyen una misma cosa, lo cual no quiere decir que haya entre ellos un juego dialéctico a través de cuya síntesis se llegue a un fin. No. Para Lezama todo está en continuo y prolongado nacimiento, todo está por “invencionarse”.

Leyendo la “Introducción a un sistema poético” hemos visto la invisible figura de José Martí y sopesado la gravitación de su ausencia. Invisible por transparencia, como testigo y acompañante, gracias a su obra literaria y su muerte (su ausencia) la imagen alcanza a asentarse

bien en América, específicamente en Cuba. Tiempo después de escrita la “Introducción a un sistema poético”, en *La expresión americana*, Lezama Lima se referirá a Martí con estas palabras:

Pero esa gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo, la ausencia, la imagen y la muerte, logra crear el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible. En él culmina el calabozo de Fray Servando, la frustración de Simón Rodríguez, la muerte de Francisco Miranda pero también el relámpago de las siete intuiciones de la cultura china, que le permite tocar, por la metáfora del conocimiento, y crear el remolino que lo destruye; el misterio que no fija la huida de los grandes perdedores y la oscilación entre dos grandes destinos, que resuelve al unirse a la casa que va a ser incendiada.¹¹⁸

La “navidad verbal” es justamente el júbilo del nacimiento y sus posibles sentidos. Para Lezama el festejo del verbo y la creación simultánea “del remolino que lo destruye” cuando Martí decide unirse a la “casa que va a ser incendiada” (lo cual, de acuerdo con Irlemar Chiampi, se refiere a la Guerra de independencia), son el justo equilibrio de vida y obra. El revolucionario cubano acompaña siempre la vida cultural de su país, pues encuentra una expresión propia americana del quehacer poético basada en la luminosidad, la sencillez, a lo cual agrega su propia vida, convirtiéndose así en héroe nacional. La “Secularidad de José Martí”, texto publicado en *Orígenes* como editorial del número dedicado al centenario del nacimiento de aquél, está completamente envuelta por la gravitación de la figura del héroe, donde se lo califica justamente de mártir, en el sentido de que testifica y acompaña la ínsula por medio de su obra literaria.

En la anterior cita de *La expresión americana* la ruptura de la linealidad del tiempo y el espacio es la responsable de la transformación de Martí en la síntesis de las vidas de Fray Servando, Simón Rodríguez, Francisco Miranda, además de representar el “relámpago de las siete

¹¹⁸ Lezama Lima. *La expresión americana*. p. 146.

intuiciones de la cultura china”. Por su parte, en la “Introducción a un sistema poético”, Lezama indica que Martí puede llenar de significado el primer libro de la literatura cubana, el *Espejo de paciencia*, con una obra que no escribió. La hiperbólica elasticidad de su ausencia es producto también de la memoria, cuya característica es re-presentar lo pasado, es decir, lo ausente, en este sentido la “Secularidad de José Martí” es una evocación cuya finalidad es darle a la figura del poeta la fuerza necesaria para que su ausencia signifique no sólo su vida misma, sino el proyecto humanista de *Orígenes*, que buscaba también ser un nódulo del gran tejido de la imagen sobre la historia.

Situar la reflexión sobre el sistema poético en el contexto americano de *Orígenes* nos permite comprenderla como una reflexión también cultural, donde la “voracidad” de la imagen designa, además de la sobreabundancia del discurso poético, la capacidad americana de incorporar la cultura universal y forjar así una identidad que no está congelada en una definición. Sirva de ejemplo la frase de Lezama: “entre nosotros [los americanos] el barroco fue un arte de la contraconquista”.¹¹⁹

Nota final

Los términos que José Lezama Lima empleó en sus diferentes escritos para hablar de la “audacia ciclópea” del sistema poético son numerosos. Entre ellos está el “azar concurrente”, la “vivencia oblicua” o la “sobrenaturaleza”. Sin embargo, a lo largo de este trabajo he tratado de circunscribirme a los que aparecen en la “Introducción a un sistema poético” y algunos más de *La expresión americana* que considero importantes para no atosigar al lector con una sobreabundancia de términos que terminen por entorpecer su tarea.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 91.

He tratado de ser claro al hablar sobre las ideas de Lezama no para ponerles los puntos sobre las íes y fijarlas definiéndolas, pues hacerlo significaría ir en contra de su ensayística asistemática, sino para precisar mi interpretación y análisis del texto y sustentarlos lo más fielmente posible en éste. Una escritura sostenida por la metáfora difícilmente se resiste a incorporar interpretaciones múltiples, que muchas veces son validadas por su propio hermetismo o ambigüedad, lo cual constituye su verdadera riqueza. El ensayo de Lezama, como toda introducción, nos deja en la entrada de algo más. El sistema poético no está cerrado a otras interpretaciones ni está concluido en sí mismo, pues al igual que *Paradiso*, cuyo tema es la introducción de José Cemí a la imagen, parece terminar diciéndonos “podemos empezar”.

De acuerdo con los requerimientos de la poética que estudiamos, nuestra interpretación se basa en una forma metafórica de leer. Así, el texto “Introducción a un sistema poético”, que en principio no parece estar relacionado con Cuba y, en general, con América Latina, adquiere un nuevo significado, que no es añadido ni contexto prescindible, cuando comenzamos a relacionarlo con el lugar donde fue publicado, quiénes lo hicieron posible y cuáles eran sus motivaciones grupales.

Ideas aparentemente lejanísimas de la realidad como lo “hipertélico”, la ausencia o el “hambre protoplasmática” van poco a poco creando una nueva idea del tiempo y el espacio. La hipertelia y la voracidad acaban con la secuencia lógica del principio y el fin para llegar a una atemporalidad original, donde todo coexiste. Entonces todo está listo para nacer de nuevo en ese estado material primordial, por ello, las posibilidades del sentido son infinitas. Sin embargo, al dimensionar nuestra lectura y revisar rápidamente *Orígenes*, vemos que sus integrantes están también atravesados por una misma necesidad de reflexionar sobre el papel de la poesía y la historia que los lleva a relacionar su actividad poética con la cultura cubana, es decir, con su entorno social. Si ojeamos después el primer capítulo de *La expresión americana*, hallamos que se

aleja del espacio americano cualquier pesimismo o crepúsculo finisecular, y en vez de ello se lo considera un lugar donde, de acuerdo con su paisaje, todo está por ser invencionado.

Por tanto, lo hipertélico, la ausencia y el hambre protoplasmática son responsables también de una reflexión ligada a la historia y al presente del poeta, lo cual nos permite pensar, por ejemplo, que cuando Lezama hace aparecer en su ensayo a Santo Tomás de Aquino destruyendo la causalidad defendida a capa y espada por un androide, anticipa ya su crítica al “furibundo pesimismo” que con la idea de un eterno retorno de las mismas formas, sin ver que algo más puede ser nuevamente creado, le hace creer al americano “que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”.¹²⁰ La “Introducción a un sistema poético” conduce a un lugar entrecruzado de tiempos y alterado por otros espacios. El desasosiego que engendran la juventud y simultaneidad de dicho espacio debe encontrar, si hemos de seguir los planteamientos del sistema poético, un sentido, una corriente de agua entre las aguas. Existen en ese mundo primigenio el cuerpo, su indetenible voracidad y toda la historia de la cultura esperando que el sujeto metafórico les dé un sentido a través del lenguaje.

¹²⁰ *Ibid.* p. 72.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. Barcelona. Ariel. 1962.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México. Fondo de Cultura Económica. 1950.
- BARTHES, Roland. "El efecto de realidad" [1968]. *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós. 1987.
- CHIAMPI, Irlemar. "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 35. Núm. 2. 1987.
- CORTÁZAR, Julio. "Para llegar a Lezama Lima". *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967]. México. Siglo XXI. 1971.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México. Fondo de Cultura Económica. 1955.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología* [1967]. México. Siglo XXI. 1971.
- ETTE, Ottmar. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. México. UNAM. 1995.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. "«Orígenes» como revista". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. T. 49. Núm. 2. 1994.
- _____. "Situación actual de la poesía hispanoamericana" [1958]. *Antología personal*. México. Siglo XXI. 2007.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. "La fiesta en Lezama". Gema Areta Marigó [ed.]. *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid. Verbum. 2011.
- HERNÁNDEZ, Luis Rafael. "José Lezama Lima y la modernidad". Gema Areta Marigó [ed.]. *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid. Verbum. 2011.
- JAUSS, Hans Robert. "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria". *La literatura como provocación* [1970]. Barcelona. Península. 2000.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana* [1957]. México. Fondo de Cultura Económica. 1993.
- _____. "Las imágenes posibles". *El reino de la imagen*. Caracas. Editorial Ayacucho. 1981. [Publicado en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Núm. 17 y 18. 1948.]
- _____. "Introducción a un sistema poético". *Tratados en La Habana*. La Habana. Universidad Central de Las Villas. 1958. [Publicado en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Núm. 36. 1954]
- _____. "Orígenes". *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Núm. 1. 1944.
- _____. *Paradiso* [1966]. Madrid. Cátedra. 2012.
- _____. "Secularidad de José Martí". *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Núm. 33. 1953.

- MATAIX, Remedios. “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo”. *Pliegos de la Ínsula Barataria*. Núm. 4. 1997.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica. 1972.
- PIMENTEL, Luz Aurora. “El concepto del juego y de la fusión de horizontes en la producción de la narración metafórica”. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México. Bonilla Artigas / UNAM. 2012.
- _____. “La dimensión icónica de la metáfora”. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México. Bonilla Artigas / UNAM. 2012.
- _____. “Narración metafórica”. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México. Bonilla Artigas / UNAM. 2012.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*. Barcelona. Lumen. 2000.
- REYES, Alfonso. *La experiencia literaria* [1942]. *Obras completas XIV*. México. Fondo de Cultura Económica. 1962.
- _____. *Memorias de cocina y bodega* [1953]. *Obras completas XXV*. México. Fondo de Cultura Económica. 1991.
- _____. “Parrasio o de la pintura moral” [1949]. José Luis Martínez [ed.]. *El ensayo mexicano moderno I*. México. Fondo de Cultura Económica, 1958.
- SANTÍ, Enrico Mario. “Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente”. *Revista iberoamericana*. Vol. 41. Núm. 92-93. 1975.
- SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco” [1972]. *Obras III. Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica. 2013.
- SUCRE, Guillermo. “Lezama Lima. El logos de la imaginación”. *Revista iberoamericana*. Vol. 41. Núm. 92-93. 1975.
- URIBE, Marcelo. “Introducción”. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura* [edición facsimilar]. Tomo I. México. Equilibrista. 1989.
- YURKIEVICH, Saúl. “El eros relacionable o la imagen omnímota omnívora”. *Suma crítica*. México. Fondo de Cultura Económica. 1997.
- ZOID, Gabriel. “La carretilla alfonsina”. *Letras Libres*. Núm 1. Enero de 1999.
- ZAMBRANO, María. “La Cuba secreta”. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Núm. 20. 1948.