



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

José Lezama Lima: La Necesidad de un Cuerpo

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Literatura
Hispánica

Autor:

Simón Villalobos Parada

Profesor Guía:
Federico Schopf

Santiago, Chile 2005

Introducción

Es posible seguir en la poesía de José Lezama Lima (1910 – 1976) la iterativa presencia del cuerpo humano como imagen que dota de una sensibilidad material al espacio expresado en la escritura como mundo. Desde este cuerpo, que es imagen del hombre, el poema extiende una espacialidad y va haciéndose, a su vez, cuerpo participante de ella.

Cuerpo y espacio se articulan como ejes significativos de los poemas y coordenadas cosmovisivas del autor. Esta cosmovisión necesariamente atrae y organiza una serie de nociones. Uno de los objetivos de esta investigación es establecer dichas nociones para desde ellas interpretar la presencia y significación del cuerpo -su posible dilución o abismo. Para lograr este establecimiento básico he recurrido al estudio de la obra ensayística de Lezama, donde estos conceptos figuran entrelazados a una serie de citas de distintos autores que son fuentes del pensamiento que las contiene y administra, por lo tanto, ha sido necesario el estudio de estas fuentes para dilucidar de qué manera participan o soportan la cosmovisión del poeta y ensayista. He apoyado este estudio en la lectura de sus *Diarios*^{Note2} y de variada bibliografía crítica acerca de la poesía y ensayos del autor.

Ahora bien, esto plantea otro problema tratado en la investigación, este es el de la relación entre la ensayística y poesía de Lezama, problema que se extiende a una historia de la recepción crítica de su obra. Frente a él me limito a señalar la postura que seguiré y a indicar otras líneas de posibles estudios –que serían extensiones futuras de esta investigación- para intentar dilucidar dicha relación de manera menos ingenua.

Luego de este primer objetivo (estudiar las fuentes, su elaboración en los ensayos, establecer nociones como bases del análisis), postulo, como objetivo central, plantear una lectura de algunos poemas de Lezama, corpus extraído de los libros *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo Rumor* (1941) y *La Fijeza* (1949).

Para ello presento la hipótesis esbozada ya en el primer párrafo: el cuerpo como proyección del hombre es el elemento escritural que ánima de sentido y, por lo tanto, de movimiento y resolución potencial al poema; este último se presenta como abismo del cuerpo, imagen total o cuerpo devorador y, por lo tanto, inestabilizador de todo conocimiento y materia.

Capítulo I: Notas acerca de los ensayos

Para dar cuenta cabal de la presencia del cuerpo en los poemas seleccionados ha sido necesaria una revisión o rastreo de estas fuentes desde la elaboración ensayística del autor. Ahora bien, las citas en la ensayística no se pueden resolver con un conocimiento general, superficial o reduccionista sino considerando la lectura excepcional o extravagante que Lezama realiza, fijando, muchas veces, las disgresiones, cavilaciones, dudas o errores del autor incorporado. Una muestra de esto es su lectura de Descartes, pues Lezama no comparte, no utiliza las conclusiones de sus últimas *Meditaciones Metafísicas*^{Note3}, sino la confusión de las primeras: “*aquello en que parece reconocer como las verdades del*

Maligno, como si la veritas de Dios fuese igual y contraria al fallor, a la equivocación del Diablo."[Note4.](#)

En una entrevista -imaginaria, pues es una reconstrucción póstuma de conversaciones a través de anotaciones y citas- Armando Álvarez Bravo pregunta a Lezama por esta "alteración o exaltación"[Note5.](#) de sus citas, él responde:

"son frases que aparecen diseminadas en la obra de estos autores, sin que tengan la intención explícita que le comunico en mi sistema (...), son puntos referenciales que forman una proyección contrapuntística para lograr su unidad en esta nueva concepción del mundo y su imagen, del enigma y del espejo."

La risa del gordo, dice Héctor Libertella, pues Lezama "digiere o tritura todas las especies universales para exhibirlas en la debilidad de su certeza, en la falsedad o distorsión de su imagen y en la burla pasajera que tiñe la risa en cuanto toca o lee... ese elemento definitivamente crítico que Lezama viene a rubricar en sus límites"[Note6.](#), marcando así el límite de la crítica y el límite del conocimiento por donde se mueve o resbala el pensamiento poético y la escritura o como indica Libertella: la literatura crítica y/o crítica lírica[Note7.](#).

Entonces, verificar las fuentes como primer paso, su interpretación, su lectura o digestión en el ensayo, revisar los Diarios[Note8.](#) de Lezama donde anota: confusión de sustancia y esencia, diferencias entre Platón y Aristóteles, Descartes: fundador de la duda hiperbólica, los espacios ambivalentes que funda.

Primer Problema

Enfrentar una poesía extendida y quizás soportada en otra escritura que se arraiga en la filosofía, en la historia, teoriza, critica, problematiza, se incorpora a las discusiones circundantes, responde desde su orilla. Entonces ¿Qué relación existe entre el ensayo y la poesía de Lezama Lima? y sobre todo: ¿En qué medida estos ensayos podrían ser un soporte de su obra poética?

R: En la medida que los críticos han tomado estos ensayos como argumento de una poesía compleja, exasperante, a ratos dispersa, cuyas decisiones epistémicas están, sin lugar a dudas, elaboradas ahí, como un posible o necesario, según el crítico considere, paradigma de valoración. Pero cabe la posibilidad de que esta elaboración vaya más allá, supere el desarrollo de la poesía[Note9.](#), anteponiendo entonces un paradigma que desconcierta, que demora, evade la lectura crítica, situándola siempre dentro del pensamiento del autor, centro ilustrador de su texto:

"como efecto esotérico hubo que propiciar un acercamiento crítico excesivamente temeroso del código privado del escritor (...), los admiradores o estudiosos que se acercan a las obras fascinados de antemano por lo que ella les niega y a la vez les promete: una sabiduría pero en clave (...) escrito hermético y su cofradía."[Note10.](#)

A este sistema (*cofradía*) se restringe cierto circuito de lecturas de Lezama, sistema que los críticos han aceptado un poco deslumbrados, un poco impotentes al enfrentarse al erudito y desaforado contingente filosófico y crítico que el autor ideó, convirtiéndose en un constante repaso, relectura y puesta en andas del mentado *Sistema Poético*^{Note11.}, que muchas veces termina en el homenaje (Armando Álvarez Bravo, Cintio Vitier, Sarduy).

Emilio Bejel^{Note12.} plantea el problema de realizar una interpretación de la poesía de Lezama Lima: interna, es decir, un análisis textual dentro de la explicación poética del autor, o una externa que compare, sitúe, cuestione, relacione al contexto histórico, etc., basada en las preguntas *¿Qué se escribe? ¿Cómo? ¿Cómo se lee?*. A primera vista parece, según esta aparente situación opositiva, más lúcida la segunda opción, sin embargo, al evidenciar los desarrollos de Bejel y sus conclusiones (pareciera que estuviese hablando de Octavio Paz o, lo que es peor, como si Paz estuviese hablando de sí mismo) se cae o regresa a la premisa de que el objeto exige o predispone de ciertas herramientas que quizá, o seguramente, no existan aún al momento de intentar el análisis; se considera la dificultad del objeto artístico que se dispone como ruptura de un código y al hacerlo desafía a la elaboración o adaptación de un aparato en torno a su innovación y su diferencia. Además, Bejel no logra evitar la referencia a los conceptos de Lezama, usándolos según la definición del poeta, poniendo en duda, en mi lectura, la separación que el planteaba; la externalidad se convierte en un estudio de fuentes que se detiene muy largamente en el romanticismo (donde se acerca, en el ámbito latinoamericano, a las tesis de Paz)^{Note13.}.

En cuanto a la relación de poesía y ensayo como continentes de un pensamiento común en formas distintas que, finalmente, se intersectan como garantía última en la persona bibliográfica del autor^{Note14.}, se impone el problema, para la obra de Lezama Lima (autor, persona escrita, apuntada, biografiada como manifestaciones critico-periodísticas de una recepción) de verificar una historia de su recepción basándose en la suposición de que tal vez su poesía, objetivo de esta investigación, escrita desde 1937^{Note15.}, fecha que coincide con los primeros ensayos (*Del aprovechamiento poético*, 1938) recopilados, haya sido reconstruida desde otros hitos. Por ejemplo ¿Qué papel jugó la revista Orígenes, una revista que se editó desde 1944 hasta 1956 y de la que Lezama fue director y líder, en la construcción de estos hitos? ¿Quiénes la leían, cual era su difusión fuera de la isla? ¿En qué momento se hizo masiva la publicación de libros de Lezama? ¿Cuales fueron esos libros? ¿Qué papel jugó la recopilación de ensayos en estas ediciones? y por último ¿Qué papel jugó *Paradiso*, publicada en 1966, pero adelantados los primeros cinco capítulos en 1949 en Orígenes?

Esto plantea la misión de establecer primero una historia editorial de Lezama Lima para luego establecer desde donde se empieza a leer al autor y así situar la construcción del sujeto mítico de Trocadero 162 en la Habana y su magisterio -entre cuyos cófrades se contó a Julio Cortazar, toda la generación o generaciones origenistas^{Note16.}, Severo Sarduy, entre otros^{Note17.}-, sujeto que una vez comenzado el mismo Lezama se preocupó de modelar, como otros poetas o como cualquiera, con mayor o menor discreción o caída en el absurdo.

Dejo estas posibles investigaciones histórico-bibliográfica o de recepción para otros estudios, para no extender de manera impracticable el presente.

*

Libertella: “sería posible sacar acaso a Lezama de ese cuadro colgado. Vaciarlo, en fin, de su persona bibliográfica para ponerlo en el suelo físico, en la tierra del mercado; y leer allí todo lo que el propio autor ni siquiera pudo gobernar (...), eludir al hombre para verlo en el pathos de su letra, del que ya no dan cuenta ni el escritor ni el lector sino el modo como juegan sus intercambios.”^{Note18.}

Vaciar a Lezama y desde allí comenzar la escritura crítica de su poesía ¿sería posible? Creo que sí, pero después de un recorrido que critique conjuntamente su ensayística y novela, es decir, que logre informadamente derribar el mito de la Escritura^{Note19.}, que desafeccione o diferencie sus modos, sus objetos y sus alcances; que ingrese al Sistema Poético señalando sus sombras:

¿Es la ensayística un programa de la poética?

No, es una linealidad paralela que se intersecta con la poesía, bifurcaciones ambas del autor (y/o).

¿Posee esta ensayística otra jerarquía de lenguaje que la poesía?

No, el lenguaje posee una sola identidad, pero distintas posibilidades: *Del aprovechamiento poético* (1938):

“La poesía y la prosa se bifurcan en un ritmo formal más que en una inicial que necesita el caz poético para deslizarse. (...)El hecho de que haya un delirio poético y un desarrollo causal para la prosa, nos está diciendo que debemos aprovechar esa inicial poética despertada en una forma bien diferente.”^{Note20.}

De esto se desprende que el objetivo de las formas de la escritura sea uno y total: la iluminatividad^{Note21.} poética susceptible de entrar en la causalidad de la prosa, valer decir, crear un relato a partir del poema: una continuidad de lo discontinuo^{Note22.} iluminado o extático.

El poema entonces estaría animando el ensayo, sería su alteridad superior, este último no gozaría de la legitimidad del lenguaje lógico -el metalenguaje tanta veces velado y revivido artificialmente- o de la administración científica de las ideas; más bien insistirían en la cosmética retórica de la poesía, impulsando así un conocer poético como crecimiento, metonimia o cadena causal del poema, inserto en otro movimiento, dirección y tensiones.

“Vaciarlo, en fin...” si es posible pero después de sentar a la mesa los cuerpos ocupados, digeridos o sentar al gordo Lezama, es decir, partir del sujeto bibliográfico y en su risa ir rescatando los fragmentos que de noche parecen una sola voz hablando a tumbos (“...pero se oía una gran sonoridad que no se oía...”^{Note23.}), ponerlos a dialogar como personajes dramáticos de una escritura que los atiende mientras los va cubriendo, la prosa que, como

acotador plutónico, “rompe los fragmentos y los unifica”^{Note24.}, se recubre del poema o simplemente lo abandona.

La afirmación de que Lezama inventó en sus ensayos un sistema que sostiene su poesía es la liviana forma fácil para resolver, sólo aparentemente, la lectura de su poesía, cuando no la forma de eludirla. La articulación entre ellos es la de una poesía y un pensar poético, confundidos en un lenguaje no especializado, no diferenciado entre uno y otro, pero siendo el segundo portador de la razonable elaboración causal:

“En Lezama hay un deseo de expandir la poesía más allá de las fronteras de un racionalismo que considera estrecho; pero se propone, indisolublemente, enmarcar las conquistas de esa expansión en un sistema cognoscitivo racional, que incluía un proyecto utópico(...), una solución poético-católica”^{Note25.}

Por lo tanto, después de todo, quizás no llegue a ese vacío, quizás me detenga demasiado en seguir los fragmentos y deba concluir, apurar el diálogo con los poemas.

*

Obviamente, el planteamiento de esta investigación porta una ambivalencia, se podría decir, un error en su esquema formal: si el marco de la investigación para los poemas elegidos de *Muerte de Narciso*, *Enemigo Rumor* y *La Fijeza* son los propios ensayos del autor (más alguna bibliografía de investigadores, interpretadores o comentaristas de la Obra de Lezama: poesía, ensayos, *Paradiso* y narrativa) la ambivalencia se da en la figuración de este marco también como objeto, sobre todo en una primera etapa; o como marco dentro del objeto que encerraría.

Capítulo II: La Extensión y Otras Nociones de la Concepción Lezamiana

Extensión^{Note26.}: *Muchos escolásticos consideran que la extensión es una cierta propiedad del cuerpo que hace posible para este último ocupar un cierto espacio. En este caso el espacio aparece como una especie de receptáculo en el cual se hallan los cuerpos naturales en tanto que “cuerpos extensos”.*

Extensión es característica fundamental del espacio, según ella el espacio “es la cosa extensa por excelencia: Identificación en el lenguaje vulgar entre **extensión y espacio**: [...] Sin embargo, a veces se ha distinguido entre extensión y espacio, empleándose el primer vocablo en sentido metafísico y el segundo en sentido físico”^{Note27.}

Es decir, el espacio según el cuerpo que lo señala, en su alcance metafísico reversible y/o paralelo a su proyección física. ¿reversible y/o paralelo? conjunción / disyunción: yo^{Note28.}.

Sucre: La poesía de Lezama Lima propone el *logos de la imaginación*, lugar (espacio / extensión) “*donde se establecería la identidad entre el mundo de gnosis y el de la physis*”^{Note29.}, identidad de lectura ambivalente, tensa, pues señala la inestabilidad del hecho poético entre la imposibilidad de su alcance físico y la necesidad de referente como lenguaje proveedor de un conocimiento. La necesidad de su proyección es la necesidad de un cuerpo (¿es la poesía un lugar previo a él?), por lo tanto, su representación produce tensión hacia los dos polos de la representación barroca del cuerpo: espiritualidad / carnalidad (y/o), cuyo arquetipo es Cristo.

Barroco

Weisbach^{Note30.} plantea, como uno de los elementos del *arte de contrarreforma* la espiritualización del cuerpo, es decir, espíritu y psiquis en el cuerpo como coeficiente expresivo del héroe moderno; en el arte pictórico del S.XVI desde Miguel Ángel en adelante, incorporando el elemento heroico clásico resemantizado por el cristianismo.

La representación del cuerpo alejado de la teleología cristiana constituye, según Weisbach, su gesto vacío. Pero del vacío como golpe [en *Fragmentos de La Fijeza*(1949)] Lezama obtiene la penetración de otro cuerpo donde necesariamente uno se ausenta, es decir, la simultaneidad del reverso Kappa, apunta Lezama: el doble análogo egipcio *Ka* que en lo griego forma la letra *Kappa* “*que significa la palma de la mano, aludiendo ya a un reverso ocupado por el dos, formando parte del uno, la mano, pero totalmente diversa.*”^{Note31.} La ocupación del cuerpo en la extensión es el espacio propiciado por la ausencia o distanciamiento y, por lo tanto, vaciado de otro cuerpo. *Fragmentos* (1949):

*“El cuerpo completo en su doctrina es el que escoge,
se sumerge, cae o posee, como la tierra posee
el sentido curvo de su visión, los escalonados muros
derruidos por la espiral de la mirada, pues no es el espacio
sensibilizado sino la ocupación del temblor vaciado
por un golpe el que inaugura las bodas del conocimiento,
ya que el dolor del otro cuerpo es que comenzó por un vaciado que recibe.”*^{Note32.}

El espacio del sueño como reverso, segundo espacio de cognición e inestabilidad, relativización, desautorización de la lógica causal, aparece cuando la ruptura consiente que la escritura sobrepone a la causalidad no alcanza a imponerse^{Note33.}.

El sueño en el manierismo según Hauser consiste en: “El movimiento de figuras reales en un marco fantasmagórico, libre operar de los coeficientes espaciales según el objeto que desea alcanzar”^{Note34.}, ello provee de una:

- relación abstracta entre los hechos
- descripción concentrada
- observación más aguda de la realidad

Lezama atrae estos elementos estilísticos (“*libre operar de los coeficientes espaciales*”, etc.) haciendo de su poesía un contrapunto^{Note35.} que ambiciona siempre encontrar el nexo metafórico hacia el objeto deseado, inconcebiblemente incorporado: contrapunto estilístico y contrapunto de un espacio en la extensión referencial.

El barroco según *La Expresión Americana*^{Note36.} es el cumplimiento, la realización de un estilo europeo en América como ejercicio vital, Sigüenza y Góngora es el señor barroco, el primer *habitante* barroco americano:

“Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad (...), une la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico. Su Manifiesto filosófico contra los cometas, su Libra astronómica, justifican con la sorpresa de los nombres, la innovación en el verbo poético y el afán de conocimiento físico, de las leyes de la naturaleza, que van más allá de la naturaleza, como tentación para dominarla como el Doctor Fausto”.

Poeta, escritor de relaciones -que vienen a ser un primer antecedente narrativo de la novela en América, ligadas siempre a un hecho histórico-, astrónomo, profesor de astrología y matemáticas, figura preponderante en la cultura de Ciudad de México del s.XVII:

“Al lado de Don Luis errante, que no tiene donde encajarse, canónigo a regañadientes, colgado a nobles que le hacen sudar la llorada tinta de sus peticiones y miserias, su sobrino por tierras americanas Don Carlos de Sigüenza y Góngora realiza un esplendido ideal de vida. (...) Es el señor barroco arquetípico. En figura y aventura, en conocimiento y disfrute. Ni aún en la España de sus días, puede encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar un paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métrico y voluptuosos.”^{Note37.}

Sobrenaturaleza

José Ortega: “Si los ensayos nos dicen, pues, que la sabiduría es capaz de sustentar un mundo, la práctica nos dice que el mundo está por hacerse”^{Note38.}

Hauser: el Manierismo (s. XVI) no realiza una “*mímesis sino creación a la manera de la naturaleza*”^{Note39.}, crea la cosa no la imita, a diferencia de la teoría del conocimiento renacentista que “*sintetiza los elementos bellos de la naturaleza en una imagen de ella prefigurada por el objeto*”. Se da entonces la “*coincidencia entre la naturaleza que crea cosas reales y el hombre creador artístico*”, según distintas condiciones de objetividad divina y subjetividad humana.

Sucre: “*la imagen no es sólo la manera de ver la realidad, sino de modificarla, sustituirla*”^{Note40.}

La circunstancia del hombre de crear cultura como sustitución^{Note41.} necesaria de la naturaleza perdida -según Lezama poeta católico (“*todo acto poético o teocéntrico...*”), por el pecado original (imagen del destierro)-, es superposición, sustitución, reino de la imagen. Esto es indicado por Lezama como Sobrenaturaleza; el cuerpo sustituido es irrecuperable,

no se puede postular a otra situación excepto en la teleología imposible-inconcebible del Paraíso.

Por eso cuando leíamos lo indicado por Lezama Lima para Sigüenza, primer escritor de su genealogía barroca americana, encontramos la duplicidad (Kappa): “*innovación en el verbo y afán de conocimiento físico*”, porque a través de ese lenguaje la naturaleza va más allá de la naturaleza, se desprende, constituye otro reino donde la imagen por la palabra “*no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla. Así la literatura llega a ser el principio de libertad creadora frente a todo determinismo*”^{Note42.}

De esta manera la poesía, sucedería durante el día del hombre, el octavo día de la creación, cuando recibe el vacío de la caída y encara el *hágase* sobrenatural como extensión indefinible.

El vaciamiento de la teleología paradisíaca abre el espacio del hombre como “*monada hipertélica*”^{Note43.}, es decir, que va siempre más allá de sus fines visibles, proyectado “*sobre un espacio exangüe*” como constante desplazamiento (*sujeto metafórico*^{Note44.}). Es importante establecer el nexo con una de las fuentes de Lezama en cuanto a su constante parámetro de posible / imposible: Nicolás de Cusa:

“*El número abarca todo lo que admite proporción*”, utilizando proporción como comparación, pues el hombre conoce mediante la comparación; pero Dios es la entidad libre de toda relación y contracción, es el máximo absoluto que contiene todas las cosas, Unidad de ellas. “*El máximo, mayor que el cual nada puede haber, siendo simple y absolutamente mayor de lo que puede ser comprendido por nosotros, por ser la verdad infinita, no es alcanzado por nosotros mas que incomprendiblemente*”^{Note45.}. Por lo tanto es incondicionado^{Note46.} y marginalmente externo, a la vez que central.

Para la fundamentación de lo sobrenatural Lezama cita a Pascal: “*Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza*”^{Note47.}. El pensamiento de Pascal dialoga con la escritura de Lezama y es clave al establecer este término.

Por ejemplo, acerca de la imaginación define: “*Aquella soberbia potencia enemiga de la razón, que se complace en vigilarla y en dominarla, para mostrar cuánto es su poder en toda cosa, ha establecido en el hombre una segunda naturaleza.*”^{Note48.}, es decir, imaginación como potencia humana, como error que segrega la cultura, esto puede relacionarse con aquello señalado pomposamente por el mismo Lezama Lima como el octavo día de la creación.

Cabe destacar que la naturaleza es entendida por Pascal como “*esencia última de las cosas*” y es inconocible tanto en sí misma como si se proyecta al Cosmos, puestos ambos como “*extremos que se tocan, se reúnen a fuerza de ser lejanos, y se encuentran en Dios, y en Dios solamente*”, es por ello que se produce un *entredeux*^{Note49.} para el hombre –similar a la *docta ignorancia*^{Note50.} de Nicolás de Cusa-, es decir, el tránsito entre dos abismos: “*el fin de las cosas y su principio son para él infinitamente ocultos en un secreto impenetrable*”, puesto que el hombre sólo puede ver que “*todas las cosas han salido de la nada y han sido llevadas a lo infinito.*”^{Note51.}

La sentencia de Pascal se entronca en un sistema que concibe la vida del hombre como un movimiento incesante cuyo reposo es la muerte. El problematismo de una trascendencia en y desde esta situación no puede resolverse, y es por ello que define la existencia del hombre, dentro de esta segunda naturaleza, como orden alterno y vigente mientras el movimiento es sostenido.

Sobrepasado el hombre: *“no puede concebir lo que es el cuerpo, y aun menos lo que es el espíritu y aún menos que nada como puede ser que espíritu y cuerpo estén unidos. Este es el colmo de sus dificultades y, sin embargo, este es su propio ser”*^{Note52.} En este punto Pascal ilumina el problema del cuerpo desde las mismas coordenadas que el barroco, pero desarrollando la extensión imposible: “la extensión visible del mundo nos sobrepasa visiblemente”, porque existiría un movimiento del hombre en busca de resolución, es decir, de conocimiento en el mundo como esfera poblada de sentido en estas “últimas razones de las cosas” (physis) que no logra alcanzar y, también, en un macrocosmos superior e invisible. Según la unión de estos extremos el conocimiento de uno llevaría al otro. Me parece que esta imposibilidad es una de las articulaciones de la extensión de Lezama.

Incondicionalidad

De las superposiciones entre condicionalidad, es decir, causalidad e incondicionalidad, depende en gran medida la poética de Lezama Lima, pues en sus cruces van tramando la extensión que el poema persigue. Estas coordenadas segregan como temas las ambivalencias antes descritas (espiritualidad / carnalidad, realidad / sueño, y la aun no descrita entre historia / ficción), dirigiéndolas hacia la obtención de una extensión o espacio extensionable en que ocurran las excepciones a la causalidad, por súbito u oblicuidad^{Note53.}, generando una ruptura y un nuevo orden o reino. La sobrenaturaleza mantiene anclado ese lugar a las posibilidades culturales del hombre, que aunque marginado, según de Cusa y Pascal, de la cognición de lo divino persiste sobre esta *resistencia* de la materia a develar sus claves (Pascal) y proyectarlas hacia una finalidad, que configura el constante deseo de vulnerar estos límites. Sin embargo, *“su creencia en la poesía como vía paradisiaca”*^{Note54.}, esta mediada inevitablemente por ese *como*, es decir, poesía en sustitución de una vía paradisiaca: vaciamiento y ocupación de la imposibilidad y de lo inconcebible de Dios.

Capítulo III: Los cuerpos en y de la obra.

Dos concepciones del cuerpo figuran en la escritura ensayística y la poesía de Lezama Lima. La primera es la concepción específica de lo antropomórfico como signo de la escritura, a la cual parece aludir Vico:

“La mente humana se inclina naturalmente a contemplarse en el cuerpo y muy difícilmente a comprenderse a si misma por medio de la reflexión (...). Este Axioma nos ofrece el principio universal de la etimología en todas las lenguas, en las cuales los vocablos pasan a significar cuerpos y propiedades de los cuerpos a significar las cosas de la mente y el alma” [Note55.](#)

Por ello se puede seguir la constante proyección del cuerpo humano como materialidad o, en palabras de Lezama, *realidad participante* del acto poético. Ello, es necesario apuntar, determina la inclusión o participación del hombre en ese acto como vía de conocimiento o reconocimiento, organización de su propia imagen:

“Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre a intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen.” [Note56.](#)

Desde esta perspectiva, Lezama nos sitúa en la génesis de la imagen desde una existencia que es cuerpo: *“existo, luego soy”* [Note57.](#) parece decir, el ser como accidente del cuerpo que a su vez es imagen de imágenes. Y es esa la base de la pregunta: *“¿Por qué los griegos nos otorgaron el Ser?”*, que figura en un poema de *La Fijeza* (1949), pregunta que sugiere una diferencia originaria, una distancia, un *para qué* posterior y que inutiliza el fundamento ¿si ya éramos algo cuando otorgaron el ser? *Pensamiento en la Habana*, del mismo poemario, parece confirmar su adopción problemática:

*“que por nuestras narices no escogita un aire sutil,
sino que el Eolo de las fuentes elaboradas
por los que decidieron que el ser habitase en el hombre,
(...) Como sueñan humillarnos
repiendo día y moche con el ritmo de la tortuga
que oculta el tiempo en su espaldar:
ustedes no decidieron que el ser habitase en el hombre;
vuestro Dios es la luna
contemplando como una balastrada
al ser entrando en el hombre.”*

Entiéndase: *al ser entrando* como el occidente, desde la Grecia antigua, en el cuerpo previo del hombre americano.

En la articulación de Ser y cuerpo -dentro de esta primera acepción de cuerpo como metonimia del hombre y dentro de esta visión del cuerpo esencial que recibe al Ser y no como materia creada e insuflada por el espíritu o *la Inteligencia* que se puede leer en el *Timeo*^{Note58.} - media la imagen como Testimonio, es decir, el lenguaje: agente devorador de ese acoplamiento, verdadero centro irradiador que mide los desfases, los señala y sella sus grietas, cumple con “*empatar o zurcir los espacios de la caída*”^{Note59.}:

“Cómo concurre el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo, sus sobrantes, las libres exploraciones que cumple antes de regresar a su morada. Cómo ese ser puede contemplar ese cuerpo formando la imagen o el mismo ser recuperando el cuerpo para formar un objeto.”^{Note60.}

Todo esto se desarrolla en el lenguaje hecho poema o literatura, “*devenir o arquetipo*”^{Note61.}, instante o linealidad causal. Lenguaje, en fin, entendido del lado del cuerpo como “*señales que son símbolos que encarnan en signos*”, es decir, desde una materialidad previa, semejante a la del cuerpo y el Ser, “*sólo el símbolo puede dar el signo*”^{Note62.}, pero, a su vez, sólo el lenguaje inventa los cuerpos.

Este hecho nos entrega una segunda concepción de cuerpo, donde lo entendemos como la formación de la sustancia poética, es decir, mediante la imagen la sustancia del lenguaje obtiene un cuerpo sobrenatural:

“De esa manera, a la cantidad de monstruos que el hombre ha podido crear, la orquesta, la poesía –recordemos: la cultura es una segunda naturaleza, tan naturans como la primera; el conocimiento es tan operante como un dato primario- aparece el más cambiante instrumento de aprehensión, el que puede estar más cerca del torbellino y el que puede, al derivar de ese germen una sustancia, tener un cuerpo de la más permanente resistencia”.^{Note63.}

La metáfora del cuerpo, prevaleciendo quizá la antropomorfia de modo soterrado ¿no es también una proyección del hombre? La sustancia que crea un cuerpo como el hombre es cuerpo primordialmente.

Este uso más general del término comprende todo aquello que resiste, es decir, que existe y tiene duración. Por lo tanto, el poema que “*se va expandiendo- y concentrando, endureciéndose- con sucesivas acumulaciones y sedimentaciones*” llegar a ser el “*cuerpo resistente, no evanescente, que es la imagen total*”^{Note64.}; a la que nos referimos como “*el más cambiante instrumento de aprehensión*” contenido en el lenguaje [la imagen como cuerpo sobrenatural que comprende al cuerpo del hombre].

*

En su Diario el 7 de Septiembre de 1945 Lezama anota: “En el Libro del Tao se habla de uno inusual: Nietzsche habla de que el poeta lírico se identifica con el uno primordial. O. de la tragedia, pag. 55.”^{Note65.} Al ir a esa página se lee:

“La naturaleza, indemne aún a todo ataque del conocimiento, y que el contacto de una civilización no ha violado; eso es lo que el griego veía en el sátiro, (...) era el tipo primordial del hombre”^{Note66.}

tipo reconstruido desde la concepción dionisiaca del autor, que sirve para argumentar a continuación:

“La esfera de la poesía no está fuera del mundo, ensueño imposible de un cerebro de poeta; quiere ser justamente lo contrario: la expresión sin ambages de la verdad, y para esto le es preciso rechazar el falso atavío de esta pretendida realidad del hombre civilizado”.

A partir de este uno primordial -entendido como potencia, “*futuridad de un henchimiento*”^{Note67.}, “*la semilla y el acto, la semilla y la potencia*”^{Note68.} - Lezama intenta un sistema de ascensión numérica (pitagórica), como argumento de la mutabilidad de la imagen (reversibilidad, ausencia, vacío, ocupación, *tetractis* o ideología) sucesivamente al doble egipcio (*Kappa*), a la terceridad como ausencia o testimonio donde la poesía se sustancia en un germen o criatura y se produce la extensión como vacío en disposición al nacimiento (recordemos “*el espacio aparece como una especie de receptáculo*”). Pero a su vez confronta a una *mentira primera* ya denunciada por Nietzsche. Para el cubano ella recae en el traspaso de un fundamento mítico encarnado en un primer momento de la cultura griega, representada por el hombre dionisiaco o Sátiro de Nietzsche, al nacimiento del ser en la tradición socrática y al ser como reposo final en su perfección aristotélica, que lleva a *la parábola de la forma en la unidad*, es decir, sustituye la sustancia por la forma para llegar a la unidad, ya no primordial sino ideal de la materia, como determinación mental de ella. Según esto podemos entender la pregunta que en *La Fijeza* se hace por el ser desde un cuerpo previo.

Entonces comienza la deglución metafórica por la forma, la corrosión de la definición en la que podemos entender el verdadero alcance, el deseo de la escritura como voracidad, como posesividad, pues el lenguaje, entendido como semejanza e imagen se dirigen a la forma al nombrar una cosa pero en lugar de llegar a ella crean una trayectoria progresiva de metáforas operantes -como destrucción de la metáfora en otra metáfora que segrega un residuo o espuma de cada sucesión (metamorfosis) - que no hace más que marcar la distancia de la palabra o semejanza en relación a la forma ideal y finita; buscan el nacimiento del ser según la forma y obtienen a cambio una cadena de metamorfosis: “*de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece*”^{Note69.}, pues finalmente cuaja, se endurece en un cuerpo, germen sucesivo de sustancia poética.

La relación de esta semejanza con la imitación se debe al establecimiento del ser como Forma, como centralidad del arte y a esta mimesis como su objetivo último si seguimos la *Poética* aristotélica. Pero en ella encontramos una pregunta desatendida y sin respuesta, por omisión quizás: *¿Qué imita el bailarín?* Pregunta que Lezama responde: “*un tiempo que resiste como una sustancia y un espacio que vuela como esencia*”^{Note70.}, es decir, la seguridad de un tiempo o duración y un espacio que lo habla como la esencia predica una sustancia^{Note71.}: el tiempo señalado por el cuerpo que resiste fundando la extensión. *¿Qué imita el bailarín?* La mutación, el tiempo, el pensamiento de lo (im)posible.

Lo importante de esto es entender que de todo este movimiento en relación a esa forma eternizada, nace un cuerpo que finalmente, visto desde fuera, es el poema y que es tal debido a la resistencia, pues, como ya he dicho, todo cuerpo tiene una duración como materialidad, pero existe también una condición metafísica, por así decirlo, para esta resistencia, Lezama la señala en el diálogo con Descartes, anota en su Diario (2 de noviembre de 1939):

“... pues que es cosa, para mí manifiesta ahora, que los cuerpos no son propiamente conocidos por los sentidos, o por la facultad de imaginar, sino por el entendimiento solo y que no son conocidos porque los vemos y los tocamos, sino porque los entendemos o comprendemos por el pensamiento, veo claramente que nada hay que sea más fácil de conocer que mi propio espíritu”. Descartes, Meditaciones metafísicas.

[Luego responde:] “Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El Entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión regida tan sólo por el pensamiento. Esa comprensión sería un limitado mundo gaseoso que envolvería al planeta, sin llegar nunca a la intuición amorosa que penetraría en su esencia, como el rayo de luz penetrando en su propio destino.

Además la propia resistencia de la materia nos llevaría a la primera confusión entre esencia y substancia”.^{Note72.}

Es decir, la materia cierra su respuesta al lenguaje, su aprehensión total se hace imposible en el nombre debido a la confusión esencial entre lo que es y lo que se dice de lo que es [substancia (sic) y esencia], por lo tanto, su última resistencia recae en señalar ese error, la imposibilidad de suprimir esa distancia que la cadena de metáforas^{Note73.} o metamorfosis intenta salvar proyectando un predicado que se hace infinito.

El pensamiento de la forma, es decir, aquel idealismo que pretende conocer el ser propio en el espíritu y la realidad circundante a través del pensamiento, como son las conclusiones de Descartes, choca con esta resistencia y la soluciona calzando violentamente la materia con la forma, a grandes rasgos o de manera general. Pero en poesía, según la propuesta de Lezama, “*la imagen es el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma*”^{Note74.}, cuya progresión va formando un cuerpo desdoblado del ser^{Note75.}:

“...el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente del nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen.”^{Note76.}

Llegamos al doble simultáneo de la sustancia poética, la reversibilidad suplementaria que habita el primordial que es uno al preguntar por la realidad y realizar entonces el giro necesario que sostiene a su ausente de otro lado:

“Toda realidad de raíz poética o teocéntrica (...)engendra una reacción de irrealidad, que a su vez en toda realidad que allí participe (...)adquiere una gravitación, (...)donde la imago desciende.”^{Note77.}

Por lo tanto, podemos imaginar la imagen como un círculo que contiene una realidad participante simultánea a una irrealidad gravitante, confundidas y disectadas por el fiel hiperbólico que es la duda cartesiana y la acción del genio maligno^{Note78.}. La imagen como sustitución o restitución sobrenatural es *“marcha opuesta al conocimiento que va hasta el ser, donde el hombre habita una embriaguez que se hace evidente por la revelación, la presencia de la prueba hiperbólica es la única que puede trazar un continuo en aquel mundo que surgió como la discontinuidad mayor”*^{Note79.}. Esto es la poesía como instantaneidad pues, siguiendo lo indicado por Nietzsche para el tipo primordial, la poesía habita el mundo pero -agregamos- es una ruptura de su discurso: *“En poesía el punto nunca se continua”*^{Note80.}.

El poema otorga un estado, como hemos visto, a esa sustancia, pero ella sólo se hace continuo con la realidad por lo hiperbólico que separa y une los planos desenvueltos de realidad e irrealidad participante, porque -siguiendo la interpretación lezamiana de Descartes- en cualquiera de las dos respuestas que se dé acerca de la verdad pervive una embriaguez, una ambivalencia: sueño de la realidad percibida o vigilia donde lo irreal domina determinan la inestabilidad, la fisura de estar determinado desde el otro espacio, el reverso, o creando un consecuencia desde él.

Desde un extremo la duda hiperbólica es un eje móvil de la imagen sometida al cuestionamiento acerca de su referente o realidad, como énfasis que iguala en tanto que comprueba los extremos de la reversibilidad, *“pues no podemos estar muy seguros del contrapunto y continuidad de lo vigílico, como de lo incoherente y deslavazado de los hechos del sueño.”*^{Note81.} De esta manera, el espacio extenso o extensionable se funda como un constante desplazamiento, la duda como un minuterero y segundero que va movilizandolas masas pobladas por las sustancias. El movimiento dentro de este cuerpo final, predicado de una resistencia, sucede por la ocupación sustancial, es decir, corporal del constante vaciado provocado por el movimiento del eje hiperbólico, como el ensayo portando un error que lo impulsa *“pues el error no es pura negación”* sino un vaciado que dispone la creación a la manera del *“abismo de las primeras páginas de la Biblia.”*^{Note82.}

Por lo tanto, la ambivalencia que funda la extensión de un continuo desde la realidad como matriz necesaria o desde lo imaginario como posibilidad se presenta como el impulso de posesión o deseo por lo externo; todo lo que la instantaneidad de la poesía toca se incorpora al mundo inestable, se conjetura e ingresa al no ser siendo poético, cuya última garantía es la duración como posible corporalidad del deseo por la forma y la concatenación sígnica en su intento de realizar su hipóstasis imposible, pues en la búsqueda del ser como sustancia sólo se encuentra el cuerpo como resistencia.

De esta manera, Lezama cumpliría con su propuesta hipertelia intentando vulnerar los límites de lo literario^{Note83.}—o, más bien, poético, pues si a toda realidad lingüística imaginaria —entendiendo que el lenguaje refiere cuerpos mediante la imagen— contesta una actitud hiperbólica, es decir, la borradura de la separación entre necesario y posible incondicionado, se está indicando a ese lenguaje como único espacio posible para el conocimiento de esa realidad. Ya he planteado la no especialización metalingüística de los ensayos y las posibilidades articulatorias en relación a la poesía como metonimia o crecimiento, también he planteado la antropomorfización en la imagen como vía de

conocimiento humano; estos planteamientos no hacen si no confirmar la extraliterariedad de esta escritura^{Note84.} como ambición, deseo y aprehesión de un mundo restituido -o restituyéndose-, vuelto a encarnar por la poesía: la escritura como Cristo.

Capítulo IV: Interpretación de los Poemas

Intentaré demostrar los contenidos ya establecidos: cuerpo antropomórfico y cuerpo sobrenatural, duda hiperbólica, incondicionalidad, sobrenaturalidad, representación barroca, extensión; todos ellos elementos determinantes de la visión de mundo que atribuyo a los poemas.

Ahora bien, dicha demostración cumple con juntar los planos disectados en un primer análisis, en su articulación de continuidad y discontinuidad, pensamiento poético y poesía.

La participación de las fuentes queda contenida en los conceptos, es decir, en esta etapa ya no daré cuenta de los autores digeridos en la concepción del autor, sino que asumiré su presencia elidida en el pensamiento que se confronta a los poemas^{Note85.}.

Muerte de Narciso

Muerte de Narciso, es el primer poema publicado por Lezama en 1937. En él, las categorías que he esbozado figuran inestables y problematizadas pues su motivo central es la presencia del cuerpo humano como signo en la escritura abismado dentro del poema como imagen total. De esta manera, plantea el tránsito del yo tenso entre cuerpo e imagen (y/o) que es Narciso desdoblado, hasta la sobrenaturalidad como un todo que pone en crisis su encarnación imaginaria, lo diluye y lo desprende. La imagen final (mar, abismo) se hace potencia y significación de un todo por la incorporación o sacrificio de Narciso. Encarnación y sacrificio son elementos de Cristo como símbolo de las tensiones entre cuerpo y espíritu.

El doble simultáneo de Narciso está integrado, por una parte, por su representación dentro del motivo de la cacería como ciervo que huye por el bosque:

*“En chillido sin fin se abría la floresta
El airado redoble en flecha y muerte”.*

“Narciso, Narciso. Las astas del siervo asesinado”

y, por otra, por la imagen *incorporada* al río. Si en el mito clásico Narciso busca su imagen y finalmente cae a la fuente, en esta reescritura la línea separatoria o umbral entre Narciso y su reflejo desaparece desde un principio: imagen y cuerpo se igualan y diluyen en el torrente del río que es el espejo roto, estanque fluyendo como una continuidad que contiene a Narciso, buscado por el hablante:

*“Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo.
El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre.
Máscara y río, grifo de los sueños.
(...) boca negada en sangre que se mueve”*

Narciso está en el río como una imagen devorada por las aguas: una boca que mordió el espejo y se fue rota en el cauce: sangre y río se mueven, se indiferencian. El cuerpo deseado, en la cacería o como reflejo en el movimiento, se da como un testimonio y una ausencia en el continuo de la materia proliferada, que es la materia sobrenatural del lenguaje, necesariamente figurada en su doble articulación de realidad (referente) e irrealidad, simultáneamente participantes y gravitantes una en la otra, es por ello que en la búsqueda de Narciso se genera la duda:

*“Frío muerto y cabellera desterrada del aire
que la crea, del aire que le miente (...)”*

Su imagen en las aguas es inasible como totalidad y en la cacería desde un principio figura asesinado, por lo que Narciso es una ausencia reiterada, un vaciamiento que es una huella de la fuga, trayecto o muerte, desde donde se realiza la escritura (*huella – símbolo – signo*)^{Note86} como testimonio: huellas como larvas que constituirían un cuerpo^{Note87}.

De esta manera, y siguiendo el procedimiento de metamorfosis que he postulado, el verso aporta el residuo, retiramiento o huella de un cuerpo que escapó, entre una metáfora y otra que llega a destruirla, siguiendo la cadena metonímica de ausencias y semejanzas:

*“Cómo se derrama la ausencia en la flecha que se aísla
y cómo la fresa respira hilando su cristal,
así el otoño en que su labio muere, así el granizo
en blando espejo destroza la mirada que le ciñe,
que el miente la pluma por los labios, laberinto y alago
le recorre junto a la fuente que humedece el sueño.
(...) Una flecha destaca, una espalda se ausenta”*

Además, este testimonio es discontinuo -vaciamiento y ocupación parcial del cuerpo- por los fragmentos de materia circundante que cortan la imagen:

*“Ascendiendo en el pecho solo blanda,
olvidada por un aliento que olvida o desentraña.*

*Olvidado papel, fresco agujero al corazón
saltante se apresura y la sonrisa al caracol.”*

*“Ecuestres faisanes ya no advierten mano sin eco, pulso desdoblado
los dedos en inmóvil calendario y el hastío en su trono cejijunto”*

El abismo entre el cuerpo de Narciso como imagen imposible y la imagen del río como cuerpo imposible, por su devenir y la multitud indefinible de elementos que arrastra, se debe en primera instancia a lo indicado como *incorporación* de la imagen en la imagen y del cuerpo en el cuerpo, pero además hay un elemento de gran importancia que (in)estabiliza esta (con) fusión como identidad continua, este es la duda hiperbólica. Si Narciso es apelado en el poema sin lograr respuesta lo que va quedando es la pregunta intacta frente a otra pregunta que se superpone con un dejo irónico:

*“Desde ayer las preguntas se divierten o se cierran
al impulso de frutos polvorosos o de islas donde acampan
los tesoros que la rabia esparce, adula o reconviene.”*

reciben todas ellas la resistencia –duración del cuerpo ausente, alargamiento de su predicación sin llegar a la sustancia o forma imposible- que va segregando al cuerpo sobrenatural de esta fusión: ¿Narciso y el río? ¿Narciso o el río? Responde el simultáneo hiperbólico: yo, que es la imagen total deviniendo, acomodando la alternancia de sus posibilidades como un continuo en la extensión:

*“Si se aleja, recta abeja, el espejo destroza el río mudo.
Si se hunde, media sirena al fuego, las hilachas que surcan el invierno
tejen blanco cuerpo en preguntas de estatua polvorienta.”*

Cuerpo del sonido el enjambre que mudos pinos claman”

Siguiendo, esta cadena hiperbólica –en el sentido esbozado para la duda Cartesiana, ciertamente- Narciso es cuerpo de preguntas que *señalan* el umbral de su carnalidad fantasmal^{Note88.}, umbral convocado por la figuración de Cristo^{Note89.} como manifestación cumbre de lo incondicionado^{Note90.} actuante:

*“Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído
Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado”*

borde del cuerpo como materia o su dilución total en el espíritu: atravesar el espejo es salir de su imagen a su cuerpo, conquistar la sustancia, romper el umbral de realidad e irrealidad, pero también es llegar a la evaporación y al sacrificio en que Cristo se hace espíritu, es decir, no es posible saber a que extremo llegará Narciso si cruza la línea de las preguntas: los extremos se hacen ambivalentes.

El “*golpe en el costado*” concretiza este umbral o línea hiperbólica al tiempo que la borra: la lanza en el costado señala la carne porque la destruye, señala el espíritu en la carne en su tránsito por el umbral. Sin embargo, Narciso cruza abriendo la extensión:

*“Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado.
Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas”.*

De esta manera, “*abejas increadas*” preguntan por su enjambre que es un cuerpo *de sonido*, o sea, su imagen sobrenatural y el cuerpo abismado de Narciso en la imagen del poema. El espejo entrega el reflejo de un todo y una desaparición: el río se detiene en el mar que es *Fijeza* como éxtasis de la imagen^{Note91.} de un todo, pero este todo contiene la fuga total del cuerpo de Narciso como huella. A su vez, el espejo, símbolo de la fijeza, queda abismado por la imagen (*pleamar*) que lo excede como marco, pero que, sin embargo, permanece como único cuerpo total del poema, más allá de su representación o reflejo.

Noche Insular: Jardines Invisibles

En uno de sus ensayos de *La Cantidad Hechizada*^{Note92.}, Lezama presenta el río - ya leído en *Muerte de Narciso*- elaborado ahora como alegoría de la poesía, pero agregando a su significación la teleología imposible / inconcebible -y, por lo tanto, hipertélica- de la poesía como vía paradisíaca:

“Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo es el río que va hasta las puertas del Paraíso.”^{Note93.}

El paraíso como imagen total del poema, pero a su vez, como imposible sintético de las superposiciones materiales que acarrea el discurso o *súbito* inconcebible, es mi propuesta de lectura para “*Noche Insular: Jardines Invisibles*”, contenido en *Enemigo Rumor* (1941).

En primer lugar, el texto atrae la *Muerte de Narciso* a través de elementos metonímicos de sus imágenes principales:

*“El agua con sus piedras escuetas
piensa entre rocas sencillas,
y se abraza con el humo siniestro
que crece sin sonido.
Joven amargo, oh cautelosa,
en tus jardines de humedad conocida
trocado en ciervo el joven
(...) Escarcha envolvente su gemido*

*(...) tocando en lentas gotas dulces
la piel desecha en remolinos humeantes”.*

río y ciervo: cuerpo diluido en las aguas y cuerpo de las aguas en devenir, son imágenes que portan la función devoradora del río -como ya hemos visto-, donde la materia circundante confluye como fragmentariedad y superposición. Sin embargo, en “*Noches Insulares: Jardines Invisibles*” el río exhibe un fin aparente para esta materia, que puede ser entendido desde la alegoría del Puraná como la búsqueda de analogía entre sus elementos disímiles^{Note94.}.

Sin embargo, los objetos se disponen caóticamente, irónicamente, grotescos respecto de este fin, pues son cuerpo concebidos como “*cuerpos ficticios adquiridos por la sombra*”, fantasmas de un conocimiento, sobrenaturaleza que reconoce su secundariedad y el sentido negativo de su presencia sustitutiva:

*“con los grotescos signos del destierro
como estatua por ríos conducida,
disolviéndose va, ciega labrándose,
o ironizando sus préstamo de gloria.”
“en la extensión más ciega del imperio”*

De esta manera, el río no asciende ni progresa sino que destruye y recomienza la formación de los cuerpos, carece de sentido y dirección, es mutación constante y órbita en torno a una ausencia (*cuerpo abandonado y eco*):

*“su rumor de pronto despertado
como el rocío que borra las pisadas”*

*“en vuestros mundos de pasión alterada,
quedad como la sombra que al cuerpo
abandonando se entretiene eternamente
entre el río y el eco”*

Pero a estos cuerpos en la corriente de la sombra, que confluyen al no ser de la poesía, responde la contraparte que porta su develamiento en el tiempo de la luz, su posible participación como sobrenaturalidad en la utopía:

*“La luz vendrá mansa y trenzando
el aire con el agua apenas recordada”*

De este modo, llegamos desde el fantasma a la polaridad de la imagen en la extensión de luz y sombra, porque se ofrece o propone la posibilidad de habitar ese espacio sobrenatural develado por la luz y desde ahí conjeturar a su oscuro por el posible continuo de la imagen:

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

El *súbito* de la imagen -como incondicionalidad que destroza la cadena causal^{Note95.}- propone el habitamiento por el hombre de la utopía en esta segunda naturaleza, pero esta es una presencia que se inestabiliza debido a que figura sólo como imperativo futuro (*entrad, vivid*) o cuestionamiento en el *canto desprendido e increado*.

De esta manera, el poema como espacio posible reclama al cuerpo que lo dote de duración e hipérbole: un habitar hiperbólico^{Note96.}. Sólo mediante esta presencia el espacio se fundamenta como predicado del tiempo extendido hasta su revelación, es decir, el poema como imagen es el río diciendo su duración, que es sustancialidad ganada sólo cuando el cuerpo del hombre -como proyección y abismo- ocupa el espacio:

*“En esos mundo blandos el hombre despereza,
como el rocío del que parten corceles, (...)
Noble medida del tiempo acariciado.
En su son durmiente las horas revolaban
y palomas y arenas lo cubrían.”*

Sin embargo, la participación del hombre en ese conocimiento desde lo sobrenatural, es decir, desde el lenguaje –la imagen que es su cuerpo- es simultáneamente la entrada en su fantasma, pues aún la luz porta una sombra y danza pero “*ocultando el rostro*”. Así se extiende el espacio, integra sus polaridades pero mantiene ese rostro en lo imposible de la luz o del sueño. La finalidad del Puraná es una imagen avisada, adelantada por el imperativo pero inalcanzable, no incorporada por el “*hombre y sus dioses*” reconciliados más que en un futuro imposible:

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

De esta manera, vemos la proyección, el aplazamiento de esa imagen total como motivo del poema: la proliferación de la materia alternada en luz y sombra (“*desemejanzas, chaturas,*

concurrer con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras”) funda, en torno al hombre ausente / presente, no el cuerpo de la síntesis sino el predicado de un tiempo resistente deseando la imagen total del paraíso como corporalidad inalcanzable: “*El máximo, mayor que el cual nada puede haber*” que “*no es alcanzado por nosotros más que incomprensiblemente.*”^{Note97.}

Rapsodia para el Mulo

Si la sombra fue asumida en el poema anterior como el no ser al que la sobrenaturaleza se dirige negativamente, en *Rapsodia para el Mulo* -de la *Fijeza* (1949)-, ese oscuro (“*lo oscuro progresivo y fugitivo*”) se encarna, a la vez que se hace larval, en el abismo, símbolo análogo al río de Narciso.

El mulo ciertamente se sacrifica en su tránsito por el abismo. Es este ingreso sacrificial lo que determina su fertilidad, pero esto es sólo en tanto comprueba su resistencia como cuerpo y como predicado:

*“Seguir con su paso en el abismo.
Él no puede, no crea ni persigue
ni brincan sus ojos
ni sus ojos buscan el secuestrado asilo
al borde preñado de la tierra
No crea, eso es tal vez decir:
¿No siente, no ama ni pregunta?”*

Es decir, sólo después de su metamorfosis en “(…) *un oscuro cuerpo hinchado / por el agua de los orígenes*” o cuando las preguntas como rezo o progresión hiperbólica se hacen parte de su descenso anotando las resistencias (“*de cada no respuesta, de cada unidad de ruptura e interposición*”^{Note98.}) el mulo encara una creación:

*“Su don ya no es estéril: su creación
la segura marcha en el abismo.”*

*“la piel le tiembla cual si fuesen clavos
las rápidas preguntas que rebotan.”*

Esta creación como cuerpo final (árbol) “*tiende a obtener un triunfo sobre su parte negativa convirtiéndose en libertad del poeta frente a la autonomía de la imagen*”^{Note99.}; es por esto, que “la muerte súbita” (ambivalencia entre el lugar común y el súbito incondicionado de la imagen) del mulo frente al abismo no es una condición final, como la dilución de Narciso, sino una progresión del cuerpo que crea –simultáneamente- como residuo la incondicionada inversión del abismo en el Mulo, la imagen abismada en su invisible:

*“Pero ya frente al mar
la ola retrocede como el cuerpo volteado
en el instante de la muerte súbita.
Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón
que le lleva a caer hinchado en el abismo.
Sentado en el ojo del mulo,
vidrioso, cegato, el abismo
lentamente repasa su invisible”*

La morosidad del mulo bordeando el abismo (“*Lento es el mulo*”) se intensifica por su iteratividad: la espera pasiva, casi suspendida de los elementos repetidos -mulo y abismo-, como una frase dirigiéndose a sí misma (“*Paso es el paso del mulo en el abismo*”), densificándose, forma el predicando de la duración del mulo en el sacrificio, como una resistencia que exalta su corporalidad y la extiende a su continuo hiperbólico:

*“has puesto una cruz en los dos abismos.
Tu final no siempre es la vertical de dos abismos”*

El símbolo del árbol sembrado al fondo, no manifiesta más que la persistencia de esa duración transustanciada en la imagen final. Indica el súbito como ruptura de la causalidad, es decir, “*la libertad del poeta frente a la autonomía de la imagen*”, el *potens*:

“(…) que según Plutarco representaba en el toscano sacerdotal el si es posible, la posibilidad infinita que después observamos en el virgo potens del catolicismo (...).”[Note100.](#)

pues el sacrificio no entrega la negación, la imposibilidad de la muerte, sino que dispone del vacío para la ocupación de otro cuerpo que sobrevive predicando una continuidad:

*“Paso es el paso, cajas de agua, fajadas por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
Al fin el mulo árboles encaja en todo abismo”*

La imagen crítica del mulo funciona en las mismas coordenadas significativas que en Narciso, dentro de los coeficientes espaciales alterados que propone la extensión como una hipérbole o espacio de la desmesura, donde se establece una relación de excepcionalidad causal o incondicionado que pervive germinativamente en la imagen (*árbol*), pero que, en este caso, se margina al reverso oscuro del poema, acudiendo, de esta manera, al movimiento de la sustancia hacia el no ser gravitante, sin embargo, la realidad participante en la imagen como continuo volvería sobre ella “*como fijaciones hiperbólicas y libres de lo real*”[Note101.](#), es decir, como potencia o posibilidad.

Capítulo V: Conclusiones

Finalizando estas interpretaciones me parece, en primer lugar, que no hubiese sido posible llegar a ellas desde un análisis tropológico o tópico, mucho menos, desde uno contextual, pues como vemos la historia misma es para Lezama una posibilidad de contrapunto infinito^{Note102.}. He intentado independizar un punto de vista dentro de la *crítica lírica* o sistematicidad que el autor ha inventado, como un primer acercamiento para constituir una crítica de su poesía; no se si ha sido posible, debido a que Lezama particularizó no sólo una lectura de la poesía o de la filosofía o la religión en sus ensayos, sino más bien una visión global desde lo poético y yo he buscado esa visión en los poemas, articulada según su supuesto desarrollo en los ensayos, provocando el abismamiento de un cuerpo en otro y viceversa: el marco dentro del objeto, el objeto creciendo dentro de su marco.

Sin embargo creo que he fijado términos necesarios para la lectura comprensiva de los poemas. Me parece que la articulación entre extensión, cuerpo-imagen (*Kappa*) y resistencia aporta un eje de interpretación para muchos poemas de los tres libros citados. Así mismo, creo que la fundamentación de la poesía desde un primer reconocimiento o proyección del hombre como cuerpo (imagen) en el lenguaje, permite establecer las verdaderas ambiciones de la propuesta del autor, esto es, la realización del poema en un continuo que haga ambivalente lo posible-imposible y lo real, señalado por el habitamiento del hombre de una constante desmesura que es el conocimiento más allá de cualquier suspensión referencial en favor de la lógica, porque rompiendo su infértil estatus ficcional el lenguaje es en Lezama Lima una única identidad cognoscente del mundo como embriaguez e inestabilidad.

La necesidad de un cuerpo va justamente en esa línea de argumentación, pues sólo esa presencia desde lo real permitiría la creación “entre el súbito de la imagen y la extensión que ella despliega”^{Note103.}, es decir, el cuerpo es lo necesario pues lo posible parte de su cuestionamiento y su agnición en el lenguaje como referencia. Esa lectura desprendo de los poemas, en su constante alternancia entre carnalidad y fanstasma, pues del lado de la *physis* no sobrevive al lenguaje la carnalidad de los cuerpos, ellos no traspasan sino hiperbólicamente el umbral del lenguaje y, como en Narciso, sólo es posible encontrar las huellas de la carne pero esas huellas también son las de un fantasma, sin embargo, de esas huellas como larvas se hace la escritura.

La escritura como Cristo: la encarnación de lo sobrenatural de esta segunda naturaleza por la pérdida bíblica, cultural o, finalmente, ignorante (Pascal y de Cusa) de la primera, es la encarnación del fantasma, pero esta encarnación como deseo posee la constante posibilidad de traspasar el umbral: la aprehensión del cuerpo mediante su resistencia a ser aprehendido, la crisis filosófica entre tesis (*fijeza*) o dinamismo (*rumor*) que tiene al ser como telón demasiado de fondo, demasiado lejos de todo y al cuerpo proyectado alejándose según “sus posibilidades de creación”^{Note104.}, comprueban porque vacían la materialidad concebida en la poesía. Así sucede en *Muerte de Narciso* y en *Noches Insulares: Jardines Invisibles*.

Espero de esta manera provocar un primer espacio de discusión acerca de los alcances de la obra poética de José Lezama Lima. Sin duda, todo apunta en lo ya escrito a formular la

negativa de esta poesía a establecerse dentro de los márgenes literarios, pero ¿En poesía, cuáles son esos márgenes?^{[Note105](#)} ¿Se ha constituido la escritura poética alguna vez como algo meramente literario? Este es el cuestionamiento final que interpreto en, desde y para la obra, fundamentado por la coordenada referencial de lo necesario en poesía que titula este trabajo.

Bibliografía

Bibliografía del Autor

1. José Lezama Lima, *Confluencias*, Editorial Letras Cubanas; La Habana, Cuba, 1988.
2. José Lezama Lima, *Diarios* [1939–49 / 1956-58], Compilación y notas de Ciro Bianchi Ross, Ediciones Era, México, 1994.
3. José Lezama Lima, *El Reino de la Imagen*, selección y Prólogo de José Ortega, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1981).
4. José Lezama Lima, *La Expresión Americana*, FCE, México: 1993
5. José Lezama Lima, *Poesía Completa*, Letras Cubanas, La Habana 1985.

Bibliografía acerca del autor

1. Abel E. Prieto, *Confluencias de Lezama*. En: José Lezama Lima, *Confluencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
2. Armando Alvarez Bravo, *Órbita de Lezama Lima*, En: José Lezama Lima, *Órbita / ensayo preliminar selección y notas de Armando Alvarez Bravo*, Unión, La Habana, Cuba, 1966.
3. Brett Levinson, La responsabilidad de Lezama. En: p. 101-105, *Revista Chilena de Literatura* n° 42 (ago. 1993).
4. Cintio Vitier, *Crítica Cubana*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988.
5. Emilio Bejel, *José Lezama Lima, Poeta de la Imagen*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1994.
6. Guillermo Sucre, *La Máscara, la transparencia*, F.C.E, México, 1985.
7. Héctor Libertella, *Las Sagradas Escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires 1993.
8. Hugo Bello, Un americano señorial: José Lezama Lima. En: p. 47-50, *Mapocho* n° 40 (segundo semestre 1996).
9. Irlemar Chiampi, *La Historia Tejida por la Imagen*, En: José Lezama Lima, "La Expresión Americana", FCE, México: 1993.
10. Ivette Fuentes de la Paz, *Orígenes y la Sociedad Cubana de Filosofía*. En: **Filosofía, teología, literatura: aportes cubanos**, www.ensayistas.org/critica/cuba/fornet/fuentes.htm(Noviembre de 2005)
11. José Ortega, *Prólogo*, En: José Lezama Lima, *El Reino de la Imagen*, selección y notas de José Ortega, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1981.
12. José Carlos Rovira y Remedios Mataix, José Lezama Lima y la fundación imaginaria de la literatura colonial cubana, www.cervantesvirtual.cl (Agosto de 2005)
13. Remedios Mataix, *Lezama Lima: la escritura de lo posible*, www.cervantesvirtual.cl (Junio de 2005)
14. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

Bibliografía General

1. Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte* Vol. 2, Guadarrama, Madrid, 1957.
2. Blaise Pascal, *Pensamientos* de Blas Pascal [por E. D'Ors.], Garnier, París, 19--?.
3. Clemente Fernández, *Los filósofos medievales* Vol. 2, La Católica, Madrid, 1980.

4. Ernst Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*; [traducción de Alberto Bixio], Emecé, Buenos Aires, 1951
5. Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones / traducción del italiano, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot*. Buenos Aires : Aguilar 1956-1965.
6. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1936.
7. Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1964.
8. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* 5ª edición, Alianza, Madrid, 1984.
9. Platón, *Diálogos: Timeo* [traducción y notas por J. Calonge Ruiz], Editorial Gredos, Madrid, 1981.
10. Platón, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.
11. René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central, Caracas, 1968.
12. René Descartes, *Meditaciones Metafísicas y otros textos*, Editorial Gredos, Madrid, 1997.
13. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
14. Werner Weisbach, *El Barroco: Arte de Contrarreforma*, Espasa Calpe, Madrid, 1942.