

La futuridad del naufragio

Orígenes, estelas y derivas

Juan Pablo Lupi
César A. Salgado (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

| | |
|-------------------|-------------------------------|
| Luisa Campuzano | Waldo Pérez Cino |
| Adriana Churampi | Juan Carlos Quintero Herencia |
| Stephanie Decante | José Ramón Ruisánchez |
| Gabriel Giorgi | Julio Ramos |
| Gustavo Guerrero | Enrico Mario Santí |
| Francisco Morán | Nanne Timmer |

© los autores, 2019

© Almenara, 2019

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-36-9

Imagen de cubierta: Pieter Bruegel de Oude, *De val van Icarus* (circa 1560)

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

| | |
|---|-----|
| CÉSAR A. SALGADO JUAN PABLO LUPI | |
| La futuridad del naufragio (Prólogo en dos estelas) | 9 |
| BEN A. HELLER | |
| Cartas encontradas. Rememorando el cincuentenario de <i>Orígenes</i> (La Habana, 1994) | 49 |
| CÉSAR A. SALGADO | |
| La emergencia del origenismo en <i>Diez poetas cubanos</i> (1948) y <i>Cincuenta años de poesía cubana</i> (1952) | 61 |
| TOM BOLL | |
| Translation as consecration: Saint-John Perse in <i>Orígenes</i> | 87 |
| MARTA HERNÁNDEZ SALVÁN | |
| La lengua agónica de José Lezama Lima. | III |
| ALAN WEST-DURÁN | |
| <i>Langue, parole</i> y trasero en «Los siervos» de Virgilio Piñera | 153 |

| | |
|--|-----|
| PILAR CABRERA FONTE | |
| En la lente de Julio Berestein. «Lo que puede usted ver en el Museo Nacional» y las (más)caras de la cámara en Virgilio Piñera | 181 |
| MARÍA ISABEL ALFONSO | |
| Ediciones El Puente y los vacíos del canon literario cubano. Dinámicas culturales de los sesenta y el legado origenista . . . | 211 |
| AÍDA BEAUPIED | |
| Ruina, realidad, Exterioridad. Contradicciones y paradojas del (neo)origenismo en Antonio José Ponte y Fina García Marruz | 249 |
| ELENA LAHR-VIVAZ | |
| Birds of a feather. Reina María Rodríguez and the world republic of letters | 273 |
| KRISTIN DYKSTRA | |
| Triumphs of verticality / Horizontal reactivations. Forces at work in and around Soleida Ríos' elegy for Ángel Escobar | 299 |
| WALFRIDO DORTA | |
| Díaspóra(s) y Orígenes: un trabajo de archivo contra el origenismo de Estado | 327 |
| JUAN PABLO LUPI | |
| Crecida de la ambición (po)ética. Vitier, Díaspóra(s) y el arte de una teleología insular | 363 |
| De los autores | 403 |

LA LENGUA AGÓNICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Marta Hernández Salván | *University of California, Riverside*

En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua, pero desde luego, se le ve la raíz irónica a esa definición. Un caracol nocturno no se diferencia gran cosa de uno diurno y un rectángulo de agua es algo tan ilusorio como una aporía eleática.

J. Lezama Lima

La conocida afirmación de José Lezama Lima de que «sólo lo difícil es estimulante» adquiere más sentido cuando leemos el epígrafe anterior, proveniente de una entrevista con Ciro Bianchi Ross realizada en 1970¹. En ella aparecen dos de los elementos fundamentales de su poética. ¿Cuáles son estos dos elementos? Primero, la pregunta acerca de la naturaleza de la poesía sólo puede ser contestada a través de la poesía misma; y segundo, la poética es un arte que se define a partir de una contradicción interna irresoluble. La ironía de la afirmación lezamiana es doble: primero, porque provee información y luego porque niega el acercamiento inteligible a la poética, a pesar de que gran parte de la obra de Lezama es, precisamente, una reflexión sobre la poética. En este trabajo me interesa plantear que se trata de una poética asistemática y enigmática, a lo que se añade otra

¹ Esta entrevista se añadió como apéndice a los *Diarios de Lezama*, compilados y anotados por el mismo Bianchi Ross. «Sólo lo difícil es estimulante» es la oración que introduce *La expresión americana*.

complejidad: poética y lenguaje forman parte de un mismo universo ontológico donde poesía, política e historia son interdependientes y, por lo tanto, el mundo de la realidad social se vuelve tan difícil de desentrañar como el mundo poético.

La relación gnoseológica entre poesía y política explica el valor utilitario que ha tenido el origenismo en Cuba para el discurso oficial estatal. La crítica oficial, representada por Cintio Vitier entre otros, vio en su obra la posibilidad de redención del falso causalismo histórico de la República. Para Vitier la obra de Lezama hipostasiaba una apertura utópica fundada en lo cubano como signo aglutinador de la identidad nacional, a la que se podría llegar a través de la llamada «teleología insular» (1986: 396). Fue la vertiente más críptica de la obra lezamiana, como de todo el grupo Orígenes, la que rechazó el aparato cultural de la Revolución, que la tachó de hermética, formalista, vacua, inefectiva y anestesiada (Salgado 2002: 201). Dos décadas más tarde, el mismo grupo sería recuperado como símbolo precursor del proyecto nacional revolucionario de 1959. Según César A. Salgado, la nueva enmienda corrigió el silenciamiento del grupo, que había sido organizada desde importantes revistas como *Ciclón* (1956-1959), *Lunes de Revolución* (1959-1961) y *Casa de las Américas* (1960-1970) en su década inicial. El problema de esta crítica más reciente, como apunta Enrico Mario Santí, es que: «La Revolución inventa [...] a José Lezama Lima, en la medida en que es durante ella que su obra adquiere una proyección que no había tenido antes [...] no sólo a la difusión de esa obra [...] sino a la creación de Lezama como institución» (Santí 1985: 45). La crítica oficial cubana sometió la obra lezamiana al olvido durante los primeros años de la Revolución, y décadas después críticos como Cintio Vitier la interpretaron como alegoría nacional revolucionaria (Ponte 2002: 7-8).

Ahora bien, ninguna de esas lecturas ha tenido en cuenta la importancia de la carencia y la negatividad en la poética lezamiana, dos elementos presentes en toda su obra que se vuelven incluso más evidentes hacia el final, en títulos como *Fragmentos a su imán*. Como se verá

en lo que sigue, la negatividad y la carencia no surgen simplemente como resultado de la situación afectiva en la que se encontró Lezama al final de su vida². No es que me interese soslayar esas circunstancias vitales, sino que quiero demostrar que estos dos elementos –carencia y negatividad– están presentes a lo largo de toda su obra, y que su manifestación nos lleva irremediabilmente hacia la poética de su última época.

En «La dignidad de la poesía» (1956), Lezama afirma que el período católico produce la poesía más plena porque en esta época se encuentra la raíz de toda poesía, es decir, «la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente y la más grande imagen que tal vez pueda existir: la resurrección» (1977: 774). Lo inexistente puede representar una carencia, pero también puede ser un elemento de carácter místico y generador de sentido, como veremos que sucede en el caso del Tao. El concepto de negatividad tiene dos connotaciones distintas pero simultáneas. En términos lezamianos, la negatividad es primero la «contrarréplica de una afirmación», como la que se produce en cualquier operación dialéctica. Según Lezama, el acto simbólico es indescifrable, y por lo tanto sólo puede representarse a través de la intervención ética y metafórica del poeta, quien sólo puede interpretarlo, pero no descifrarlo. Por eso la interpretación del acto simbólico se define siempre como un contrasentido o una contrarréplica –es decir, como lo que Lezama denomina «vivencia oblicua»–. Por ejemplo, en «La dignidad de la poesía» afirma Lezama que

Esa gravedad que cobra la contrarréplica, como si tuviese que ser esperada en la propia imposibilidad de su arribada, encuentra en esa propia línea de vivencias oblicuas, que el genio de Napoleón no actuaba en el mar, sino paradójicamente se destapaba terrenalmente, es decir, sus batallas terrestres estaban regidas por movimientos de escuadras navales. (1977: 766)

² Para una interpretación de *Fragmentos a su imán* como obra aislada, cuya estética responde a las condiciones vitales de Lezama, véase por ejemplo Prieto 1984.

A su vez, me interesa explorar el concepto de negación en su acepción de destrucción, esto es, la negación de una afirmación entendida como desaparición o destrucción de esta última. En el sistema poético lezamiano estos dos movimientos ocurren sucesivamente, de manera que lo negativo existe de manera paradójica como un movimiento que genera lo poético y que, simultáneamente, lo define como su límite. Es decir, por una suerte de dialéctica negativa, lo inexistente genera lo poético: «En ese mundo paulino la sustancia de lo inexistente es siempre la nueva sustancia, la enemiga feliz de toda síntesis» (1977: 775). Y produce, por otra parte, una obligación ética sacrificial (la destrucción de un concepto o de un sujeto como único acto generador posible), que Lezama compara con los atributos de Saturno.

La obra surge de la carencia y para existir tiene que destruirse a sí misma. Para Lezama, la destrucción por sí sola es una práctica sin significado alguno, pero que se vuelve generadora cuando el poeta se destruye a sí mismo: un nuevo acto poético sólo puede surgir a partir de la destrucción completa del acto anterior. Lo que denomino aquí una lengua agónica atañe a la naturaleza de esta destrucción con relación al lenguaje poético. La naturaleza aporética de la poesía, que Lezama discute una y otra vez en su ensayística, en lo que él denomina su sistema poético, lleva la poética lezamiana irremediabilmente hacia la puesta en cuestión de la condición barroca de su lengua para revelar su naturaleza agónica. Es decir, una lengua que al manifestarse revela la carencia que la constituye y que, como el caracol, se oculta y se manifiesta simultáneamente.

LA INTERPRETACIÓN CATÓLICA DE LA OBRA LEZAMIANA

Lezama refuta la epistemología dualista de Kant y su trascendentalismo racional porque, en su opinión, la verdad no es racional, no es producto de un razonamiento dialéctico. Lo irracional ha sido interpretado por la crítica como una instancia trascendental, ya se trate de Dios o cualquier otra figura absoluta. Fernández Retamar, por

ejemplo, ha caracterizado de trascendentalista la poética lezamiana «en cuanto no se detiene morosamente en el deleite verbal, o considera al poema intermediario de una exposición afectivo-conceptual, sino como posible apoderamiento de la realidad» (1954: 86-87). Como Fernández Retamar, los origenistas identifican lo irracional con la fe religiosa. Tanto los poetas de Orígenes, en especial Cintio Vitier y Fina García Marruz, como los intelectuales que desde las páginas de *Lunes de Revolución* o *Ciclón* criticaron a principios de los sesenta su estilo por su hermetismo y orientación católica, afirmaron que la poética lezamiana gravitaba en torno a un idealismo de corte religioso. Así, para Vitier, la obra poética lezamiana produce «un dinamismo trascendente y teleológico que abraza el sueño y la videncia, de una inmotivada y profunda alegría anunciadora» (2001: 327). Según Vitier, el proceso poético es teleológico desde un punto de vista trascendental –y también desde un punto de vista histórico, como veremos más adelante–. García Marruz caracteriza la creación poética lezamiana como acto místico, puramente espiritual: «El deleitoso gongorismo de Lezama tiene que pasar por la difícil prueba de un riguroso ejercicio que lo acerca a la “noche oscura” de San Juan de la Cruz, ya que busca el ser conducido, por vía iluminativa, a una unidad primordial, si bien saltándose la vía purgativa de los sentidos, o más bien haciendo de lo frutal, anticipo paradisiaco [...]» (1984: 253).

Retomando la interpretación de Vitier, Jorge Luis Arcos sostiene que la imagen poética lezamiana está emparentada con la fe católica:

De ahí que la mayor imagen que pueda concebir el hombre, para Lezama, sea la imagen de la resurrección, es decir, la unidad de la materia y el espíritu en la sobrenaturaleza, concepto esencial de su sistema poético del mundo que encuentra su apoyo en la categoría paulina de la fe en «la sustancia de lo inexistente» como ejemplo de superación de toda estética materialista, o bien de todo idealismo subjetivo. (Arcos 1990: 11)

Según Arcos, la metáfora continúa en la temporalidad, en el mundo de lo condicionado, pero funciona como sustancia transformadora para el surgimiento de la imagen. Por eso el estudio de Arcos se propone analizar el rechazo de Lezama a pensar de manera dualista y acogerse a lo que llama *solución unitiva*: la imagen deviene encarnación, y juega por lo tanto un papel unitivo entre lo temporal y lo trascendental, tal y como sugiere el catolicismo ortodoxo. Arcos argumenta que no hay dialéctica en Lezama porque al ser trascendental, la imagen siempre impera sobre la metáfora. Por eso, según él, se produce una solución unitiva y no una síntesis: «Es conveniente precisar cómo Lezama se opone a la concepción idealista de la dialéctica entendida como síntesis de opuestos, a la que opone la dialéctica como unidad, de estirpe platónica» (1990: 41). También hace una interpretación del mito del pecado original del cristianismo:

Es decir, el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, pero al sobrevenir la «caída», el pecado original, perdió la semejanza y se quedó sólo con la posibilidad de la imagen [...] Lezama le otorga a la poesía al encarnar la imagen la posibilidad de reencontrar la semejanza, la unidad perdida, idea que deriva hacia la imagen de la resurrección dentro de su sistema poético del mundo [...] De ahí su confianza en que la poesía «lo unificará todo» [...] De ahí su «solución unitiva» frente a todo dualismo (1990: 41-42).

Arcos quiere demostrar que el sistema poético lezamiano se asienta esencialmente en un pensamiento católico de naturaleza tomista; el objetivo fundamental de esta poética sería el de conseguir una unión entre lo temporal y lo trascendente (la metáfora y la imagen), para lograr así la encarnación en la imagen como unidad que trasciende a la metáfora. Por eso Arcos aclara que el pensamiento de Lezama, a pesar de no ser dialéctico, no es dualista. Sostiene, al contrario, que no se trata de superar dos ideas contrapuestas con una síntesis que resuelva el problema. Como una idea trasciende a la otra, estas

no son contradictorias, sino complementarias. El objetivo es unir las para recobrar un elemento primigenio:

Esta relación entre la metáfora y la imagen, entre lo condicionado y lo incondicionado, entre lo temporal y lo eterno, explica a su vez las relaciones entre la caridad y la gracia, entre la vivencia oblicua y el súbito, como categorías centrales [...] La apetencia lezamiana por la unidad, por la “católica tomista solución unitiva” (Lezama 1953: 109), tratará de establecer una unidad, una encarnación, entre estos dos reinos. Por un lado, la metáfora, la vivencia oblicua, la caridad; por otro, el descendimiento órfico de la imagen, el súbito, la gracia. Ahora bien, [...] estas *categorías de relación* no se orientan en el pensamiento poético de Lezama hacia una síntesis de contrarios, sino que acoge una unidad en la poesía, pero esa unidad supondrá siempre la relación de trascendencia de la imagen, del súbito, de la gracia, por sobre la metáfora. (Arcos 1990: 13; énfasis en el original)

No creo que en el sistema lezamiano esta aprehensión de la realidad sea únicamente *unitiva*, para expresarlo en palabras de Arcos. En este sentido concuerdo con Brett Levinson cuando sostiene que en el sistema poético lezamiano no existe necesariamente una noción de lo absoluto hegeliano, tal y como ésta se entiende en la tradición metafísica de Occidente (Levinson 1996: 13). Creo además que no existe tampoco ese impulso cristiano por recobrar una unidad perdida y originaria. No se puede negar que el pensamiento lezamiano esté influenciado por la retórica y la doctrina católicas, pero esto no quiere decir que su sistema poético sea un proyecto teológico. Es decir, que sus creencias religiosas se representen de manera poética no quiere decir que su concepción de la poesía sea teológica. Al igual que muchas otras referencias culturales, el lenguaje religioso tiene un poder fundamentalmente metafórico, cuyo fin es la representación de una poética. En última instancia, esta semántica demuestra además la imposibilidad de conceptualizar o sistematizar un proceso definido precisamente por su carácter irracional. En este sentido, la identifica-

ción entre lo poético y lo religioso no debe ser interpretada de manera literal –como, por ejemplo, cuando en su ensayo «Exámenes» Lezama afirma que «un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión» (1977: 227)–. «Exámenes» es una reflexión acerca de la creación del poema con respecto a la relación entre la poesía como *technē* (el aspecto técnico, las reglas del *ars*) y su aspecto irracional o espiritual: «[...] el súbito de un verso mantiene su irradiación para propiciar los innumerables enlaces de significados» (1977: 225). Como se verá, Lezama no representa necesariamente este aspecto espiritual o irracional como momento trascendental, o no al menos de una manera tan clara como han afirmado Vitier y Arcos, entre otros críticos. No creo, además, que la visión religiosa de Lezama sea estrictamente católica; es mucho más heterodoxa, al punto de lo herético. No tener esto en cuenta simplifica un pensamiento que es mucho más complejo y sobre todo más asistemático de lo que ha sostenido la crítica.

LA PALABRA POÉTICA COMO ACONTECIMIENTO

La poesía surge de la tensión dialéctica entre lo causal y lo incondicionado, que Lezama describe como un doble movimiento de asombro en el que las metáforas discurren, la una hacia la otra, hasta producir una imagen. El procedimiento poético es, asimismo, un proceso gnoseológico en el que el poeta genera metáforas para conocer y alcanzar la «imago». ¿Pero cómo se desarrolla exactamente este procedimiento gnoseológico? Se llega a la imagen a través de un doble movimiento dialéctico cuyo motor es el asombro. La imagen aparece en el transcurso de una cadena cíclica de producción, de incorporación y devolución al final de la cual se engendra «un posible en la infinidad». ¿Cómo se alcanza el conocimiento y cómo se llega a la verdad? Mientras que la mimesis griega, tal y como la define Lezama, se sustrae a la posibilidad de la singularidad, sosteniendo así la metaforología aristotélica que ha permanecido en la tradición

retórica, el proceso metafórico lezamiano funciona como el *Ereignis* o el *acontecimiento* heideggeriano (Heidegger 2002: 56)³.

El *Ereignis* es un término difícil de explicar racionalmente, porque es una forma no metafísica de concebir al ser⁴. En la última etapa de su obra, Heidegger trata sobre la apertura extática del ser en el lenguaje. El lenguaje es para Heidegger *Ereignis* o acontecimiento que expone al ser y permite que el ser del hombre se muestre a partir de una relación entre ocultamiento y descubrimiento, o en la relación entre incorporación y pérdida de sentido que se da en la metáfora: «Language is not a tool at man's disposal, but that primal event which disposes of the highest possibility of man's being» (2002: 56)⁵. Por eso decir que lenguaje y *Ereignis* son equivalentes es también afirmar que el lenguaje no es un instrumento cuyo control dependa del ser humano. Por el contrario, el lenguaje produce sólo en determinadas circunstancias ciertos efectos de sentido que, al igual que el *Ereignis* conducen al simultáneo desvelamiento y encubrimiento del ser. El pensamiento de Lezama está recorrido por el advenimiento de una promesa que en su obra, como en la de Heidegger, está ligada con el

³ El concepto heideggeriano de *Ereignis* ha sido asimilado a nociones similares en la filosofía budista zen y con los conceptos de escucha y conocimiento que tanta influencia tuvieron en la ensayística lezamiana. Para más referencia: «[...] what Heidegger speaks about is a "dialog" between the languages of the East and the West, an inquiry into the different ways in which they speak. A good example [...] is an article by the Japanese philosopher Hajime Tanabe entitled "Todesdialektik". Taube approaches Heidegger's philosophy from the point of view of Mahāyāna Buddhism, especially Zen, and interprets Heidegger's analysis of death and his conception of *Ereignis* from that point of view» (Mehta 1976: 97).

⁴ Heidegger analiza el concepto más en profundidad en *Contributions to philosophy*, escrito entre 1936-1938. Otto Pöggeler dice al respecto: «These *Beiträge* follow the new point of departure to which Heidegger found his way in 1929-30; they seek to experience the truth of Being as *Ereignis*, as that clearing for the self-concealing which can then become a "pathmark" [...]» (1993: 224).

⁵ En una nota a pie de página, Heidegger aclara que el *evento* hace referencia al *Ereignis*.

lenguaje. Para Lezama la imagen se forma gracias a que «lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud» (1977: 839). Por eso la imagen se crea a partir de la interacción entre lo causal y lo incondicionado, es decir, lo inaccesible⁶.

EL CARACTER HIPERBÓLICO DE LA POESÍA

Para Lezama la poesía tiene la cualidad de ser hiperbólica. Lo hiperbólico es lo que en sentido etimológico –que es como Lezama entiende el vocablo– se refiere a lo excesivo; en tanto excede la medida o la regla, «La poesía pura es hiperbólica, como la duda primera de Descartes ha sido llamada por él *hyperbolique*: ideal lanzado más allá de toda posibilidad práctica» (Lezama Lima 2001: 60). La poesía es hiperbólica porque es excesiva y, en su monstruosidad, no puede existir. Según Mallarmé, como recuerda Lezama, la poesía es «le Monstre qui ne peut être» (2001: 60). Lo hiperbólico es también lo que no admite ser comprobado a través de un contraste experimental. La poesía, según Lezama, se da siempre como exceso, como suplemento y, paradójicamente, como lo que se resiste a una explicación o desciframiento. El mundo, sin embargo, sólo puede comprenderse «a partir de la poesía», y de ahí que, en la compleja cosmovisión lezamiana, no se pueda desligar lo histórico, o lo político, de lo poético. La pregunta fundamental en torno a la cual gira el pensamiento de la obra lezamiana es la búsqueda de la verdad, que en esa acepción conviene distinguir de su acepción realista y naturalista, y ante todo de su versión materialista y marxista. Para Lezama la verdad no existe de manera objetiva, como sucede en el realismo. Sólo se puede acceder a la verdad mediante el lenguaje poético, entonces lenguaje lógico

⁶ Según Juan Pablo Lupi, Lezama entiende *lo incondicionado* [*das Unbedingte*] en su acepción kantiana como fundamento del ser, es decir, lo que carece de causa externa (2012: 218). Como explica Lupi, a Lezama no le interesa tanto la acepción kantiana de este término como su recreación metafórica en el contexto de su teoría poética (2012: 59).

resulta suficiente para aprehender la realidad, que no es reductible al *logos* o al concepto. Al igual que el caracol nocturno, lo poético no puede definirse a partir de lo que se le opone, pues la diferencia entre ambos es simplemente parcial. La poesía, por lo tanto, no tiene esencia y no es una verdad. En términos heideggerianos se podría decir que el lenguaje lezamiano no busca expresar un pensamiento representativo o calculativo.

La insuficiencia de cualquier lógica es también lo que nos hace afirmar que su metodología inquisitiva no se basa en un idealismo ortodoxo⁷:

El argumento en que se barajaban San Agustín, San Anselmo y Gaunilo, de la existencia o no de las Islas Perdidas, más allá de las Afortunadas, porque fueron concebidas por el *eidos*, porque fueron pensadas, negado por aquellos que no aceptan que el pensamiento pueda crear una realidad, pero que aceptan, lo que es más desafortunadamente monstruoso, que la realidad pueda crear un pensamiento, negándose a aceptar lo que ellos creen que es la primera absurdidad, pero afincándose sonriente en la aceptación de la segunda, es decir, la realidad creando su percepción, su nombre y su definición. (Lezama Lima 1977: 789).

Lezama se refiere aquí a la prueba anselmiana y a la refutación que hace de ella Gaunilo. Partiendo de la premisa idealista de que Dios existe porque puede ser pensado, la prueba anselmiana demuestra la existencia de Dios a partir de una negación, es decir, la premisa de que no es pensable un ser mayor que un ser divino. Por lo tanto, se niega que haya un ser superior a él que sea pensable. La tercera premisa anselmiana establece que todo ser pensable existe en la realidad y que un ser que exista en la mente y en la realidad siempre será superior a un ser que sólo exista en la mente. A partir de estas tres premisas se deduce que si no existe un ser pensable mayor al ser superior, entonces

⁷ Lupi ha hecho un brillante y exhaustivo análisis de la influencia del idealismo del temprano romanticismo alemán en la obra de Lezama.

este último tiene que existir. De no ser así, tendría que haber otro ser superior a él que, existiendo en la mente como el mayor que se puede pensar, existiese también en la realidad. Como explica Salvador Delgado Antolín: «suponiendo la no existencia necesaria de Dios se llega a una contradicción por la cual hay que negar lo supuesto y, por tanto, el argumento concluye su existencia necesaria» (1987: 4). La prueba anselmiana había sido refutada por Gaunilo, quien afirmaba que si sólo existe lo perfecto, entonces el mundo debe estar lleno de cosas perfectas.

Lezama rechaza la proposición del idealismo subjetivo según la cual las ideas sólo existen en la mente del sujeto, pero además piensa que la afirmación materialista inversa –que sólo la realidad puede crear un pensamiento– es igualmente errada. A pesar de esto, Lezama piensa que la lógica de la prueba anselmiana puede generar «una posibilidad infinita del pensamiento»: «Si el *eidos* [idea] anselmiano parecía al ponerse bajo la adoración de pólemos, que al ser negado fortalecía la razón profunda de su existencia, visto desde la *imago obliqua* cobraba una prodigiosa fuerza de creación» (1977: 789). Esto le da pie para afirmar que la imagen proviene siempre de lo inexistente, concepto que parte de la crítica interpreta como un símbolo únicamente religioso. Para ello se apoyan en este fragmento de «Sobre la poesía», entre otros ensayos, como por ejemplo «Existencias», para demostrar el carácter intrínsecamente religioso de su poética: «la peculiar conformación de su “sistema poético” sobre la base de una “lógica poética” y de una visión religiosa del mundo, fundamentalmente católica, ofrece la clave para la comprensión de su pensamiento, el cual subordina la propia teología a la esencial cualidad poética de aquel» (Arcos 1990: 11).

La fascinación de Lezama con la prueba anselmiana radica, sin embargo, en su potencial para generar metáforas de un modo indefinido. Para Lezama todo lo que se puede pensar tiene un análogo o una metáfora, porque el pensamiento funciona a partir de la representación. «El cuerpo del *eidos* y de la *imago*» coinciden porque la

realidad material y su representación no se pueden desligar. Como afirma Jacques Derrida, es imposible interrumpir la presencia de la metáfora (1987: 64). Desde un punto de vista etimológico, la metáfora alude al vehículo y al transporte. Como vehículo, la metáfora nos transporta al espacio de la representación, y por eso no se puede hablar de la metáfora sin hablar a través de ella: la lengua es por definición metafórica. Como la lengua es metáfora, esta última no tiene nombre propio. Por eso la realidad no se nos aparece nunca de manera directa, sino que lo hace a través de la representación, es decir, de la metáfora.

LA POBREZA POÉTICA Y MÍSTICA

La mayor parte de la obra ensayística lezamiana se encuentra determinada por la dialéctica entre lo incondicionado y lo condicionado. Para Lezama lo incondicionado es el azar o el accidente, que visto desde un punto de vista psicoanalítico sería también lo inconsciente (o lo no simbolizable), como lo fue para los surrealistas. Desde un punto de vista kantiano, Lezama compara lo condicionado con la ley y lo incondicionado con la libertad. Ahora bien, el sistema de Lezama rechaza las dualidades y la causalidad entre la esencia y el accidente (Lezama Lima 1977: 800). Para Lezama el acto primigenio es lo más misterioso de la creación poética puesto que no tiene causa en sí. La poesía deviene en el mundo lezamiano acto constitutivo que le da sentido de ser a la realidad, pero nunca con otro fin que el de ser finalidad en sí misma, venciendo así todo determinismo. De ahí que la poesía —o por lo menos la de Lezama— sea indescifrable o al menos *difícil*, y por lo tanto, *estimulante*. Por eso dice que la poesía es hipertélica, porque «en la *poiesis* se enraiza el acto primigenio, pero de una manera hipertélica, es decir, rompe la concepción de cualquier finalidad [...]» (1977: 764). Esto aleja a la poesía de cualquier tipo de pragmatismo y la empareja con un acto improductivo, pero dicha hipertelia no es óbice para que

el *ethos* del poeta brote a través del acto poético. El hombre es el único que puede prolongar su ser hasta la infinitud, por medio de la imagen, para lograr así la resurrección, última gran dimensión de la poesía o la historia, donde lo incondicionado actúa sobre lo causal, resignificando el mundo, dotándolo de sentido. Los actos primigenios suscitan un apetito de desciframiento y de dificultad que estimula. Al mismo tiempo, dichos actos se conforman como realidades indescifrables. A través de la metáfora el sujeto interpreta los actos primigenios situándose entre el espacio de encantamiento y una situación simbólica. El acto primigenio es también la situación simbólica que el hombre transforma en imagen a través de la metáfora. El espacio simbólico y la metáfora no están mutuamente determinados, ya que esta última surge en «un espacio de encantamiento», es decir, que se produce de forma azarosa. Esta interpretación del sujeto se constituye como acto ético por excelencia, pues se trata de la manera en la que el hombre participa de la realidad para transformarla. Por lo tanto, según Lezama, el *ethos* del hombre o la constitución del sujeto político se realizan a través del surgimiento de la metáfora, lo que Lezama llama también «la vivencia oblicua», como variante de lo incondicionado o del azar. En la cosmovisión lezamiana el surgimiento de un acto transformador del lenguaje puede ser y de hecho es, a su vez, un acto histórico: crea una realidad en la que lo político y lo poético se determinan mutuamente. Pero esta penetración de lo incondicionado sobre lo causal de la imagen en la Naturaleza o en la Historia no ocurre por medio de absolutos como la plenitud, la abundancia o la positividad, sino a partir de la falta, de la carencia, de la ausencia. Sólo se puede penetrar en lo desconocido a través de lo que Lezama instituye como relación a la pobreza. Una pobreza, sin embargo, como sentido múltiple de ausencia, ya sea poética (Mallarmé) o mística (tao)⁸.

⁸ Lupi, en el libro ya mencionado, hace un análisis detallado acerca de las referencias mallarmeanas de Lezama, y en particular un extenso análisis sobre

El tao, cuya interpretación evoluciona a lo largo de la obra lezamiiana, es un tema constante en todos los géneros que practicó. «La biblioteca como dragón» (1963), por ejemplo, es un ensayo de *La cantidad hechizada* que elabora el tema en profundidad a través del análisis de la literatura clásica china. El ensayo versa sobre la interpretación y evolución del Tao a lo largo de la historia. En términos generales, el tao es una corriente de pensamiento y una práctica espiritual basada en los conceptos del vacío y lo inapresable, dos ideas que Lezama prefiere definir de manera espiritual y no intelectual: «¿Por qué ese afán de definir lo indefinible? ¿De expresar lo inexpressable? ¿De apresar lo inapresable?» (1977: 891). El título del ensayo, de hecho, se refiere precisamente a esta idea. El dragón simboliza lo inapresable, que relacionado con la biblioteca (lo intelectual), alude a los distintos modos interpretativos del tao. Es decir, que mientras intelectuales como Lao-Tse hablan del vacío a través de lo inapresable, otros como Kung-Tse (Confucio) dedican su vida a investigar los clásicos para descifrar el significado del «dragón» (lo inapresable) y codificarlo. Tanto es así que para Lao-Tse lo real y el nombre son equivalentes en un movimiento en el que el Tao y el hombre se unifican. A Lezama le interesa sobre todo el *Yi King* o *Libro de las mutaciones*, que tanto Lao-Tse como Confucio estudiaron en profundidad, y que él define de la manera siguiente:

Una enorme parábola es *tao*, con momentos *ying* y *yang*, primero y después, aquí y allá, un tiempo y otro tiempo, un lado y otro lado, [...] el embrión y su expansión, [...] postración y resurrección, [...] Pero no se trata de una antítesis, sino de un vaivén de lo informe y creador a lo informe creador. (1977: 920)

Para Lezama el tao no es una metafísica, sino que opera como lo hace su propio sistema poético. En el tao la ausencia crea una

el ensayo «X y XX» y la apropiación *sui generis* que hace Lezama del poema de Mallarmé «Prose (pour des Esseintes)» (2012: 124-128).

presencia que liberada de la ausencia actúa como imagen. Por eso dice Lezama que se crea un movimiento de vaivén del que surge una creación, que a su vez produce una nueva oposición y otra imagen, *ad infinitum*, como en la teoría anselmiana.

Con respecto a la pobreza dice Lezama en «A partir de la poesía»⁹:

Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera. Ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas. (1977: 839)

Por tanto, el poder de lo incondicionado reside en su negatividad y el poeta ha de ser el garante de esa negatividad: «El poeta como guardián de la sustancia de lo inexistente como *possibiliter*. No como en el mundo griego donde se corporaliza la nada del ser como ser la nada, por eso no necesitó la formulación del cero, sino la del no ser parmenídeo» (1977: 774). Para Párménides no puede existir el pensamiento desvinculado al ser; para Lezama, en cambio, como en el tao, el silencio y la nada pueden producir conocimiento.

⁹ Este ensayo se escribe en enero de 1960 y es parte de *La cantidad hechizada*. Ese año Lezama ha sido nominado como uno de los seis vicepresidentes de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), y es además asesor del Centro Cubano de Investigaciones Literarias. En esta época es posible que Lezama todavía estuviera entusiasmado con una revolución que prometía acabar con la corrupción y la desigualdad económica de la República. En este sentido, reivindicar «la pobreza» tiene también una connotación política a la que se alude en «El ángel de la jiribilla», un pasaje del mismo ensayo que demuestra su apoyo a la Revolución cubana y ha sido luego fundamental para la creación del discurso de institucionalización de la figura de Lezama como escritor revolucionario. La revista cultural electrónica *La jiribilla* retoma, por ejemplo, la metáfora que da título al ensayo de Lezama.

En la concepción lezamiana el poeta es como el mago Wang Lung, personaje de su extraño relato «Juego de las decapitaciones» (1977: 1231-1246). Cuando un mandarín arruinado le pregunta a Wang Lung «por qué no emplea el arte de la magia en darle vida a los muertos», Wang Lung responde: «porque puedo sacar de las entrañas de los muertos una paloma, dos faisanes, una larga hilera de gansos» (1977: 1233). La magia, por oposición a la poesía, siempre persigue algún fin y Wang Lung opta por transformar la magia en poesía. En lugar de hacer magia con el propósito de hacer revivir a los muertos, Wang Lung opta por hacer un acto improductivo, sin fin ni motivo. Como la poesía, su gesto es hipertélico; no persigue ningún fin, y por eso no anhela revivir a los muertos. La poesía debe poner al descubierto las entrañas de la realidad, su más recóndito espacio gnoseológico; ese es precisamente el rol del poeta. Ahora bien, esta exploración surge en la carencia. La pobreza lezamiana demanda una exploración del ser que no parta del ser sino del no-ser, es decir, una búsqueda que esté mediada por la poesía y su falta de finalidad, no por la magia. De ahí que Wang Lung considere que el truco de la decapitación, y por extensión la magia, están basados en un arte ordinario, un correlato del idealismo vulgar que crea la ilusión, no ya de que la idea pueda crear una realidad, sino de que la realidad se asemeje a la razón. Para Wang Lung la realidad se asemejaría a la razón si nos hiciera creer que, como la magia, la razón lo puede todo. Tanto la razón como la magia están determinadas por una finalidad que han de cumplir. Sin embargo, la poesía debe poder crear una realidad a partir de una idea, y esto debe surgir de la negatividad, es decir de la falta de logos y de la falta de finalidad, como el faisán que surge de las entrañas de los muertos.

EL CARÁCTER SATURNIANO DE LA POESÍA

Donde más claramente se percibe el engranaje de la dialéctica lezamiana es durante la teorización sobre la creación de la obra de

arte, ya que es en este caso donde se resuelve el conflicto de hacer de la obra de arte una realidad no mimética, no restituible, pero que al mismo tiempo pueda ser simbolizable. «La identidad gusta de asemejarse a lo saturniano», dice Lezama, «pero en esa aparente semejanza, se entroniza la perdurabilidad de lo idéntico» (1977: 805). Para Lezama, la obra es constitutivamente saturniana o melancólica, ya que para que se constituya como tal debe someterse a los principios de semejanza y de diferencia. En otras palabras, en toda *poiesis* no puede sino haber una restitución melancólica del objeto, pero al mismo tiempo debe darse su destrucción. De ahí la analogía con Saturno, el dios que devora a su prole para lograr su supervivencia. La creación surge a partir de esta paradoja que le es inherente, ya que no puede existir sin destruir su propia singularidad. Esto es lo que Lezama denomina el carácter saturniano de la obra; pero paralelamente, la poesía sólo puede darse a través del principio de semejanza, de la repetición. Como se ha visto ya, la poesía surge a partir de la relación dialéctica entre lo que Lezama llama lo incondicionado y la causalidad. En otras palabras, la *poiesis* actúa en el plano de lo simbólico, de una manera irrecuperable, intraducible. Pero para que este momento pueda ser reconstituido tiene que ser representable, es decir, tiene que poder someterse al principio de semejanza, y por lo tanto debe poder hacerse repetible.

Permitir que la poesía pueda ser representada a través de la repetición es destruirla, puesto que equivale a anular el principio de su singularidad. ¿Cómo sustraerse a esta gran paradoja? Para Lezama la única manera de superar esta contradicción aparece gracias a la resurrección de la imagen. A través de esta resurrección se anula el principio de causalidad y se hace desaparecer lo semejante. La resurrección es la única posibilidad de eliminar la muerte de la poesía. Este quiebre de lo semejante hace que la poesía pierda la cualidad mimética y representacional que para Lezama tiene la metamorfosis griega: «La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección»

(1977: 848). Durante el proceso saturniano la obra no desaparece por completo, sino que deja unos restos (cenizas) a partir de los cuales surge la imagen a través de la resurrección: «De esa incomprensible derrota de la identidad saturniana frente al desierto, queda como un residuo de los retos anteriores en *el uno*» (1977: 807). Sin embargo, la resurrección también representa el límite de la literatura, porque aunque queden los restos de la obra destruida, estos permanecen ocultos, o simplemente aparecen de manera indiferenciada como sucede en el barroco.

LA IMAGEN BARROCA COMO VERDAD

En «Éxtasis de la sustancia destruida» hay un camino que es el que está al borde de la boca de la ballena, y que conduce la metáfora hasta el continuo de la imagen. Ese es el instante en el que, como en la elevación mística, se llega a la iluminación: «La violenta sustitución seguida de una ráfaga hueca prepara el vacío, la ballena y el frasco, por donde se sale y entra como originario principal [...] Ahora ciego estoy [...] Ciego estoy, mi casa es la ballena» (1977: 856). Este momento de ceguera crea una experiencia que se resiste a la interpretación lingüística, y por ende al conocimiento. Pero este camino conduce a la revelación de la verdad que surge en forma de imagen. Paradójicamente la imagen sólo puede formarse a través de la lengua, y por lo tanto su surgimiento está necesariamente ligado a ella. Sin embargo sólo puede llegarse al momento de la revelación a través de una lengua poética, o más específicamente a través de lo que yo denominaría como una lengua agónica. Esta lengua es agónica porque, como hemos explicado ya, también es hipertélica, es decir, un acto sin finalidad.

Ahondemos más en el concepto de la hipertelia, característica fundamental para entender el carácter agónico de la lengua lezamiense. Cuenta Severo Sarduy que determinados animales ciliados huyen hacia el interior de la tierra cuando llega la marea, y después,

incapaces de volver, mueren lejos de las aguas a las que pertenecen. Estos animales entregan su vida al cometer un exceso que está por encima de sus capacidades (Sarduy 1999b: 1293). Son animales hipertélicos, porque han ido más allá de sus fines. Han excedido su límite y lo han pagado con su vida. En la hipertelia el fin es el exceso, el suplemento, pero a la vez es el término, la consumación. Por lo tanto este suplemento es también el término, la consecución, pero al mismo tiempo representa la destrucción. Carácter paradójico de la hipertelia: el suplemento es necesario para el ser de la obra, pero también produce su destrucción. Esto es porque en realidad la obra sólo puede llegar a alcanzar su ser a partir de su propia destrucción, de su propia muerte. En otras palabras, la literatura sólo puede alcanzar su verdad a través de su propia muerte. Como los animales ciliados, la literatura sólo puede llegar a su propio ser, a su propia verdad tras haber excedido su propio límite. Su verdad es también el término, el fin de la literatura, y al mismo tiempo es su muerte. Si la verdad de la literatura se encuentra necesariamente supeditada a su muerte, entonces la verdad sólo puede surgir en el momento en el que la lengua alcance su término, que es también el instante en el que alcanza su propio exceso. ¿Cuál sería este momento de suplementariedad o de exceso de la lengua? ¿Cómo nombrar este momento en el que la lengua deviene agónica?

En su improductividad, la cualidad hiperbólica de la poesía lezamiana se relaciona también con el lenguaje barroco en la acepción que le da Severo Sarduy. Precisamente por esto se puede decir que la cualidad hiperbólica de la poesía explica en parte el hermetismo del lenguaje lezamiano y su ser barroco. En el análisis estructuralista que Sarduy hace sobre el barroco, una de las características fundamentales de este estilo es la pérdida de referencialidad del significante y su capacidad de funcionar como significante vacío (Sarduy 1999a: 1203). En la argumentación de Sarduy el proceso metafórico lezamiano se forma a través de una acumulación de sentidos, que lo que hace es no privilegiar ninguno de los múltiples significados que se generan.

Así, por ejemplo, se muestra cuando, en *Oppiano Licario*, Fronesis conoce al joven que define la esencia de la poesía como fuente de la verdad. Para este último la poesía debe poder leerse de múltiples maneras, como un jeroglífico:

También la vuelta al *jeroglífico*, o sea a la sagrada escultura. En lugar de la letra, que llega a ser muy aburrida, se puede emplear el jeroglífico. Así, el simple dibujo de una palma, por la comparación de sus hojas con los rayos del sol, significa un planeta cercano; porque no entrega su fibra a su pesadumbre significa el himno de victoria. Alude también a la Judea por ser muy germinativa por esos lugares. (Lezama Lima 1997: 404)

La metáfora barroca, de acuerdo con la interpretación de Sarduy, hace que el significado se traslade, que pase de un significante a otro, y que por lo tanto ni el sentido ni el logos desaparezcan. El sentido simplemente transita, muda de lugar, pero el significante sigue funcionando dentro de un sistema logocéntrico y por eso no se desvanece. Por lo tanto hay acumulación de significados, pero este proceso acumulativo no se produce de manera aislada. En el proceso de la descentralización del significado el centro vacante no vuelve a totalizar alternativamente al resto del sistema. Lo que se produce por el contrario es un vaciamiento del centro, y este vaciamiento apunta necesariamente a la carencia constitutiva del sistema, como se vislumbra en «Recuerdo de lo semejante»: «El *omphalos* huye de nosotros y nos deja el sabor / de comenzar por un retroceso» (1977: 1070).

Jacques Lacan argumenta que el barroco es una manifestación que representa el deseo del sujeto cuyo cuerpo habla a través del lenguaje barroco. En este sentido, el barroco representaría con su materialidad física el alma humana. Lacan observa así la imposibilidad que tiene el discurso racionalista y analítico científico para desvelar al sujeto y la satisfacción paradójica que surge con este tipo de discursos, que, de acuerdo con Lacan, nada tienen que ver con el conocimiento (1975: 141). Por eso el lenguaje tiene que ver con la satisfacción, pero no con el conocimiento. En el barroco todo es

exhibición de cuerpos evocando satisfacción. Según Lacan, el barroco tiene la misma economía libidinal que la religión cristiana a la que representa, y además persigue el mismo objetivo, que es alcanzar la verdad. En el cristianismo, la verdad se alcanza mediante la incorporación del cuerpo de Cristo. Lacan argumenta que los exégetas de Aristóteles se aterraron con la revelación de que el goce, bajo la forma de verdad incorporada como cuerpo, es placer sexual. De ahí que Lacan argumente que la profusión de cuerpos en el barroco tenga la función de ocultar la existencia de este placer sexual: «Le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle» [El barroco es la regulación del alma por la pasión corporal de la visión] (1975: 147). Por eso el lenguaje y la satisfacción están marcados por la ausencia de lo que produce placer.

La lengua agónica representa la herida abierta de una expresión barroca abocada por sus características intrínsecas a su propio límite expresivo. Si el barroco satura el espacio, la lengua agónica revela la carencia del sistema que el barroco oculta. Recordemos que el carácter saturniano de la obra crea una paradoja: la obra surge a través de la resurrección de la imagen que se forma cuando la obra pierde su singularidad y su semejanza. En la poesía lezamiana esta destrucción de la obra deja un resto sobre el cual se forma la nueva creación. Ese resto espectral es lo que se pone al desnudo en la última poesía lezamiana y es también lo que constituye la lengua agónica. Cuando este resto se desvela, se hace visible la carencia constitutiva de la lengua que el barroco lezamiano trata de ocultar, así como la imposibilidad de alcanzar el conocimiento gnoseológico al que aspira. El objetivo del barroco es el exceso, que es a su vez el término y la consumación de la lengua, como denota su carácter hipertélico. Por eso, la monumentalidad del barroco, como afirma Wölfflin, es un síntoma de su declive: «Increasing size is a common symptom of art in decline» (1964: 39). De ahí que el sentimiento de goce y éxtasis que produce el barroco oculten en realidad la ansiedad que causa una carencia:

Baroque [...] wants to carry us away with the force of its impact, immediate and overwhelming. It gives us not a generally enhanced vitality, but excitement, ecstasy, intoxication [...] This momentary impact of the Baroque is powerful, but soon leaves us with a certain sense of desolation. It does not convey a state of present happiness, but a feeling of anticipation, of something yet to come, of dissatisfaction and restlessness rather than fulfilment. (Wölfflin 1964: 38)

Esto es precisamente lo que sucede en algunos poemas lezamianos en los que se acaba privilegiando el elemento creador o afirmativo, haciendo que la carencia se quede sin representación. Podemos observar esto en «La sustancia adherente», uno de los poemas de la segunda parte de *La fijeza* (1949). Desde el punto de vista meta-literario, el poema representa la creación de la imagen barroca, pero simboliza además la relación simbiótica entre el hombre, la naturaleza y el arte. El irónico título del poema se refiere sorpresivamente a una caracola, un molusco. El molusco se adhiere a una superficie para protegerse, de ahí que la sustancia (o el molusco) sea «adherente»: «se incrusta en aquella porción, carne y tierra». La ambigüedad del título se debe a la doble connotación de la palabra «sustancia», como esencia de algo y como líquido que se extrae de una materia¹⁰. Es decir que la sustancia se refiere tanto al molusco en tanto ser, que a un líquido adherente. Esta ambigüedad es parte de la estrategia discursiva que consiste en igualar lo sublime con lo terrenal; es decir, en última instancia, el poema habla de «una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo» (Lezama Lima 1977: 179)¹¹:

¹⁰ La sustancia adherente aparece como expresión equivalente al logos en «Exámenes»: «Que existe la piedra heráclea que abre los comunicantes y que el poema ofrece hacia su centro los imanes que sumergen al verbo, ya por un impulso hacia la ley de los torbellinos o por la sustancia adherente» (Lezama Lima 1977: 226.)

¹¹ Así define Lezama la naturaleza del acto poético en «Las imágenes posibles», ensayo publicado en *Analecta del reloj* (1948): «Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora,

[...] el brazo sumergido dignifica sus calambres y su blanco ausente; soporta el sueño de las mareas primero, y las miserables joyas que van taladrando su carne hasta quedar bendecidas por un róseo rocío doblador, para hacer tal vez con ellas una región de arenas como ojos, donde la pinza hueca, el pie vergonzoso son transportados con natural ligereza de aire espesado por luz dura de plata. (Lezama Lima 1977: 845)

La incrustación de piedrecitas u otras conchas va embelleciendo el brazo desnudo a través de varias capas de transformaciones estéticas, que pasan de ser joyas a arenas, y de arenas a ojos que van cubriendo «el blanco ausente» del brazo, hasta que su naturaleza primera queda oculta. La imagen se va creando progresivamente a través de este simbolismo metaliterario, de ahí que el título se refiera también a lo incondicionado (la sustancia o ser) y al azar, a lo causal que la hace adherente. El molusco representa así al ser (lo incondicionado), como metáfora de la representación barroca, con sus incrustaciones embellecedoras que saturan la concha.

Así, con su predilección por el *chiaroscuro*, la indefinición de las formas, y su carácter grandilocuente, el brazo, como el barroco, transido por la naturaleza y el tiempo, se convierte en un animal cuya muerte produce la resurrección del cuerpo como obra de arte: «Al pasar los años, el brazo sumergido no se convierte en árbol marino; por el contrario devuelve una estatua mayor, de improbable cuerpo tocable, cuerpo semejante para ese brazo sumergido. Lentísimo como de la vida al sueño; como del sueño a la vida, blanquísimo» (1977: 845). Esta obra de arte carece de vida, ha ido perdiendo el ropaje barroco que le insuflaba vida a través de la naturaleza, hasta quedarse desnuda y recobrar la forma del brazo desnudo y sin vida. Esta metamorfosis indefinida representa la vida que paradójicamente tanto el brazo como el molusco han perdido y simboliza además la transformación constante del barroco. Su color es además la síntesis

viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo» (1977: 179).

perfecta y la conjugación de todas esas fuerzas: «blanquísima», esto es, obra de arte que representa la pureza, la elegancia, pero sobre todo lo sublime: la luz de la creación infinita. El blanco representa así lo divino, la forma de las formas que aúna todas las metamorfosis que el barroco revela y a la vez eclipsa de manera sublime la carencia, la naturaleza perdida que renace con la imagen¹².

FRAGMENTOS A SU IMÁN

Como se explicó ya, Lacan argumenta que el barroco tiende a expresar una indeterminación semántica que tiene que ver con el *horror vacui* que una profusión metafórica intenta suplementar. De nuevo esto parece relacionarse con un determinado exceso o suplemento de la lengua, pero sin embargo no llega a identificarse con la muerte de la lengua, con una lengua agónica. En realidad, la casi infinita heterogeneidad léxica del lenguaje lezamiano es un síntoma de que faltan palabras o sobran palabras para expresar la realidad. Pero esta angustia se cubre con un exceso lingüístico, se cubre con una lengua afásica. Una lengua que a pesar de su afasia, o precisamente a causa de ella, habla mucho y por lo tanto manifiesta mucho goce, aunque, como nos dice Lacan, sea en realidad una lengua que no sabe nada. El texto que mejor expresa esta idea es precisamente *Fragmentos a su imán*, la última obra poética de Lezama, escrita en la década del setenta, y que prueba que esta década no fue tan gris como arguyen Ambrosio Fornet y tantos otros intelectuales, y que

¹² En «Confluencias», ensayo publicado en *La cantidad hechizada*, dice Lezama: «La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal [...] “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen» (1977: 1213)

además constituyó uno de los referentes más importantes para la poética de los años noventa¹³.

En «José Lezama Lima en La Habana», uno de los ensayos inspirados por su viaje a La Habana y su encuentro con Lezama, María Zambrano dice de Lezama:

Mientras le ofrecían la ortiga, Lezama era el imán que convoca a lo que ha de convocar siempre el imán, a prosternarse y a alzarse rítmicamente ante la luz nascente. La luz que despierta de los sueños más tercos, de los más lóbregos, aunque sean «pour cause», la luz que llama a cantar, a entonar, a entonarse con ella y por ella (2007: 213).

El imán, como su naturaleza bipolar indica, atrae ciertos objetos y repele otros. Sin embargo, la crítica sostiene que «tanto Zambrano como Lezama lo que hacen es valerse de las interpretaciones que hacen del imán un símbolo solar del dios egipcio Horus, cuyas representaciones más conocidas son la de un ojo o la de un disco solar con alas de gavián» (Valdés Zamora 2010: 255). Según esta simbología, el imán representa, como la luz solar, la fuente que genera energía con más potencia. Al compararlo a un dios, Lezama representa la plenitud y perfección espiritual que ilumina el mundo. Es el imán el que, como el de Apolonio de Tiana al que Lezama se refiere en su discurso «Ningún honor prefiero al que yo me gané», atrae un flujo de eventos y afirma el camino de la humanidad:

Nuestro pueblo de Dios había contemplado los veinte años de ausencia y el punto en la muerte, ley de José Martí, como si las extensiones de

¹³ La primera edición de *Fragmentos a su imán* se publicó en La Habana (Arte y Literatura) en 1977 con un prólogo de Cintio Vitier. Un año más tarde se reeditó en Barcelona (Lumen) con un prólogo de José Agustín Goytisolo y Cintio Vitier, y también apareció en México (Ediciones Era) con un prólogo de Octavio Paz. A raíz de la reinvención de Lezama en los noventa la obra se reedita en La Habana en dos ocasiones más: en 1993 (reimpresión en 1995) y 2002. La edición de 1995, con el mismo primer prólogo de Vitier, es la que se cita en este ensayo.

la ausencia se contrajesen en un remolino para la recepción del caballero, que posee en los bordes finos del tafetán de su levita de cobre insular, el imán de Apolonio de Tiana, que hace nacer el árbol en cualquier región del hechizo. (Álvarez Bravo 1966: 16)

Claros del bosque, cuya escritura inicia Zambrano en 1972, se publica en 1977 como libro de ensayos. Suponemos que *Fragmentos a su imán*, o al menos algunos de sus poemas, comienzan a escribirse alrededor de 1970. Dada la intensa relación intelectual que Zambrano y Lezama cultivaron, la proximidad temporal de ambas obras y el vocabulario lezamiano que Zambrano adopta, sería muy posible especular que el título de *Fragmentos a su imán* y su contenido, en general, esté inspirado por el pensamiento de Zambrano y sobre todo por *Claros del bosque*. Para Lezama, el imán representa la potencia absoluta y la singularidad de la expresión poética o de la postura ética, y los *fragmentos* representan el saber discontinuo de Zambrano: «Y lo entrevisto puede encontrar su figura, o lo fragmentario quedarse así como nota de un orden remoto que nos tiende una órbita» (Zambrano 1977: 14). Para Zambrano, como para Heidegger, el claro del bosque no representa el lugar que buscamos, sino el que se nos aparece y que produce el conocimiento *discontinuo*. Esta expresión es además símbolo de un conocimiento y una espiritualidad que sólo «entrevemos de manera fragmentaria». En «Exámenes», ensayo perteneciente a *Analecta de reloj* y publicado en 1950, Lezama se refiere ya a «lo discontinuo» y también a «los fragmentos». A este respecto, dice Lezama:

Pues aquel poema construido en el momento en que la poesía le era coincidente y lo penetraba, estableciendo así entre poesía y poema un simultáneo encuentro donde lo discontinuo puede brindarse como mansión y estado, se diferencia por esencia de aquel otro espectador que tiene que marchar reconstruyendo los *fragmentos*. (1977: 223; énfasis mío)

Una vez que ha creado su obra, el poeta ya no la reconoce porque esta ha adquirido su propia autonomía significativa, pero siempre

existe el temor a que la metáfora sea producto de una asociación mimética (es decir, su fragmento). Esto es inevitable porque el arte es mimético por definición, pero por eso debe existir otro elemento que se resista a la codificación simbólica (la imagen): «Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación, logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético [...]» (Lezama Lima 1977: 227).

Volviendo a la frase que sirve de título, «Fragmentos a su imán», observamos que las primeras incógnitas son de tipo sintáctico y gramatical. ¿Cuál es la acción? ¿A qué o a quién se refiere el pronombre posesivo? Obviamente, estas ausencias son deliberadas; más que una invitación a la hermenéutica, están más bien indicando el límite de la lengua y el «conocimiento discontinuo» al que se refería Zambrano. Por eso lo que podemos entrever son sólo «fragmentos». Sin embargo, estos fragmentos no representan un espacio caótico, sino todo lo contrario. La preposición «a», que indica dirección o término y que se refiere al sustantivo «fragmentos», nos da a entender que estos se encaminan hacia algún lugar representado probablemente por el sustantivo «imán». Hay que señalar que la posesión no se encuentra entre ambos sustantivos (fragmentos de su imán), como cabría esperar, sino que se refiere a un sujeto ausente o a los mismos fragmentos (los fragmentos se dirigen hacia sus imanes). Pero como dije antes, esta especulación es baldía porque la ambigüedad es deliberada e indescifrable. Lo importante es indicar que los «fragmentos» avanzan, se encaminan a entablar una relación con un «imán» que, a pesar de pertenecerles, está siempre por venir (porvenir).

Fragmentos a su imán representa un conocimiento (una lengua) que a pesar de ser discontinuo todavía no se ha constituido como tal y que en realidad está siempre por venir. Aun siendo discontinuo el conocimiento nunca se muestra como tal, sino que esta «discontinuidad» siempre está trasladándose y siendo repelida y atraída por el imán (el conocimiento). Hay que señalar además que es la «discontinuidad» la que se dirige hacia el conocimiento y no al contrario, lo

cual la convierte en el tema fundamental de la obra. Es este espacio de lo que se encamina hacia un porvenir y que a pesar de pertenecerle no se materializa nunca, el que se narra con la lengua agónica. En el estilo barroco la lengua agónica no se manifiesta, sino que se deniega y se oculta, y por eso el barroco representa los fragmentos de un anti-barroco que está siempre por venir pero que se deniega, como sucede en las poéticas que anteceden a esta obra. Por eso el barroco crea desolación, como argumenta Wölfflin. La lengua agónica representa este espacio denegado que se encuentra entre la ausencia y la presencia, la carencia y la plenitud, y finalmente, la repulsión y la atracción.

Mi tesis es que *Fragmentos a su imán* representa la traslación de una lengua barroca hacia otra lengua por-venir, como consecuencia del agotamiento de la búsqueda de una singularidad cuya condición contradictoria es constitutiva del barroco. Esta singularidad es de naturaleza contradictoria porque está abocada a ser entendida simultáneamente como causa primera y como realidad ontológica. Concebida como causa primera, esta realidad no puede ser cognoscible; sin embargo, es objeto de conocimiento cuando la concebimos como realidad ontológica. En otras palabras, el *horror vacui* del barroco se produce a partir de una búsqueda incesante de una singularidad imposible de concebir. Como ya hemos visto, el sistema poético lezamiano está basado en una paradoja irresoluble. Recordemos que según Lezama la obra de arte posee una condición saturniana: para constituirse como tal una obra debe ser singular y a la vez semejante o repetitiva, pero según Lezama la obra sólo puede existir a partir de la destrucción de su propia singularidad a fin de poder semejarse a las demás. La paradoja es que si la obra se destruye, pierde entonces su singularidad y su carácter de obra. Lezama resuelve esta paradoja con el concepto de la resurrección y la creación de la imagen, operaciones que según él anulan la causalidad y la semejanza.

Pienso, sin embargo, que con los conceptos de «imagen» y «resurrección» Lezama llega al límite de la representación y de la literatura.

Es decir, que sin los procesos de causalidad y de semejanza la obra no puede existir, porque la escritura, para existir, debe ajustarse al principio de la diferencia. Mi tesis es que este «vacío» produce un horror que el barroco trata incesantemente de ocultar. Como sabemos ya por Lacan, no existe nada peor que un vacío. Mientras que el barroco oculta este vacío, la lengua agónica de *Fragmentos a su imán* lo desvela y lo hace presente, convirtiéndolo así en la naturaleza de la obra, es decir, en un conocimiento discontinuo. El resultado de esto, como indicaba antes, es que el «vacío» se convierte en el tema fundamental de la obra y también de la lengua, pero no lo hace de manera única o simple. Es decir, no es que la lengua muestre su límite o negatividad, sino que, por lo contrario, los pone a funcionar y los desvela. De ahí que este trabajo haga hincapié en el hecho de que la carencia o la negatividad no son elementos que aparezcan repentinamente al final de su obra, sino que simplemente se «trasladan» y se desvelan.

Quizás uno de los poemas que con más claridad muestra esta transformación epistemológica y expresiva sea «¿Y mi cuerpo?» (1974), uno de los últimos de la obra:

Me acerco
y no veo ninguna ventana.
Ni aproximación ni cerrazón,
ni el ojo que se extiende,
ni la pared que lo detiene.
Me alejo
y no siento lo que me persigue.
Mi sombra
es la sombra de un saco de harina.
No viene a abrazarse con mi cuerpo
ni logro quitármela como una capota.
La noche está partida por una lanza,
que no viene a buscar mi costado.
Ningún perro esmalta
el farol sudoroso.

La lanza sólo me indica
las órdenes de la luna
haciendo detener la marea.
Es la triada del colchón,
la marea y la noche.
Siento que nado dormido
dentro de un tonel de vino
Nado con las dos manos amarradas. (1995: 102)

Este poema lúdicamente lorquiano establece una serie de oposiciones que giran en torno a visibilidad/invisibilidad, movimiento/inmovilidad y restricción/libertad. En realidad, el sujeto se encuentra siempre atrapado entre las dos opciones sin poder realmente acogerse a ninguna de las dos. El poema se desarrolla a través de la perspectiva de un sujeto inmerso en la noche que todo lo torna invisible: «Me acerco y no veo ninguna ventana»; al alejarse de la oscuridad, no ve sino una sombra con la cual no se puede identificar: «Me alejo / y no siento lo que me persigue. / Mi sombra / es la sombra de un saco de harina». El sujeto no se reconoce a sí mismo, pero simultáneamente no puede deshacerse de su sombra y de esta figura que no reconoce como suya: «No viene a abrazarse con mi cuerpo / ni logro quitármela como una capota». Cuando dice que «la noche está partida por una lanza» puede estar refiriéndose a la estela de luz del reflejo de los faros en el mar ya que: «La lanza sólo me indica las órdenes de la luna / haciendo detener la marea». La serie de oposiciones se rompe con la «triada del colchón, / la marea y la noche», que obviamente hacen referencia a su vigilia en el espacio inmóvil de una cama, desde la que sin embargo se puede observar con una visibilidad dudosa el movimiento del mar. Todas estas condiciones adversas sumen al sujeto en un estado de «ebriedad» que le impide moverse: «Nado con las dos manos amarradas».

A pesar de su comicidad, el poema alude también al espacio intersticial al que nos referimos con anterioridad. El poema está basado

en un movimiento traslaticio en el espacio y en el tiempo. Durante este movimiento el sujeto no logra identificarse ni situarse en el mundo, a pesar de su incesante búsqueda. Aunque es un poema no estrófico, está formado por versos eneasílabos, alejandrinos y trisílabos ordenados por rimas asonantes. Esto es importante porque los versos trisílabos se destacan del conjunto formado por versos mucho más extensos: «Me acerco / y no veo [...] / Me alejo / y no siento [...] / Mi sombra / es la sombra de un saco de harina». En estos versos la visión, el movimiento, las experiencias sensoriales y finalmente la materialidad del cuerpo son definidas de manera negativa. El poema finaliza además con la palabra «amarradas», que hace rima con «marea», indicando que la naturaleza se representa de manera opresiva. Todo es negatividad y carencia, sin embargo, lo que no se ha perdido es la posibilidad de reflexión y de representación. El poema dista de ser barroco, de manera que estamos ante un nuevo modo de representación que produce ebriedad, inestabilidad y carencia. El poema se desarrolla en la oscuridad absoluta, pero aunque no se vea, el cuerpo sigue presente a través de su representación como sombra. De manera que existe una lengua agónica (o precaria) no barroca, que puede sin embargo indicar la existencia de una lengua por-venir, es decir, una lengua cuya llegada se encuentra infinitamente diferida.

En «El cuello», la profusión barroca de la lengua y la opresión que esta produce se evidencian con la representación del ciclo vital a través de la descripción de una botella que en realidad representa el útero maternal:

El cuello de la botella
 incitación arco iris,
 es como la garganta del diablo.
 No pasa un dedo
 y la mirada tropieza con las culebras
 del fondo profundizado por la borraja.
 Yo, como una rana,

dentro de la botella, mi cuerpo
es un Atlas entre el tapón
y el anca que lentamente recorre
todo su fundamento maternal.
La uva emparenta con el cristal,
un equilibrio indescifrable,
como el aire en la balanza de Osiris.
El rocío sobre la uva en la mañana
se iguala con la respiración del pájaro,
bulto, después cuerpo de niebla
que comienza a respirar.
Descorchar, los ojos de vidrio de un indio sioux,
el instante del pelillo ante la luz,
y después la cascada ceñida de anillos
y de gritos que rodean el cuerpo dictando
los nuevos cuerpos que tropiezan
en la carnalidad rocosa del ombligo.
Dentro de la botella,
un tercio de año en la humedad de la cueva,
un esqueleto, un molino, las bodas:
el barroco carcelario. (1995: 41)

La descripción de la botella se lleva a cabo mediante una progresión ascensional de tamaño que muestra asimismo la progresión del proceso de producción del vino y de los paralelismos vitales que van suscitando la representación de cada uno de estos momentos. Así, por ejemplo, mientras que el nacimiento del niño se representa a través de la sensación de constricción que tiene el cuello de la botella, la uva se representa de una manera bucólica y a la vez liberadora: «El rocío sobre la uva en la mañana / se iguala con la respiración del pájaro, / bulto, después cuerpo de niebla / que empieza a respirar». Tras esto viene la celebración que coincide con el pasaje a la pubertad y que se representa mediante el descorche de la botella: «Descorchan los ojos de vidrio de un indio sioux, / el instante del pelillo ante la luz, /

y después de la cascada ceñida de anillos y de gritos que rodean el cuerpo dictando / los nuevos cuerpos que tropiezan en la carnalidad rocosa del ombligo». Estos cuerpos que se tropiezan con el ombligo (*omphalos*) o el falo son también los que representan el deseo. Este deseo que no puede colmarse, porque va siempre en búsqueda del objeto del deseo, no puede tampoco convertirse en ley, de ahí que en el último verso citado el cuerpo tropiece con el ombligo o el falo pero que nunca se convierta en centro. Los últimos versos del poema se refieren al envejecimiento del vino y del ser humano: «Dentro de la botella, un tercio de año en la humedad de la cueva, / un esqueleto, un molino, las bodas: / el barroco carcelario». De manera meta-lingüística, estos versos están apuntando al barroco como exceso o suplemento y al mismo tiempo como límite. Nos hablan de una lengua que no puede dar cuenta de la carencia y el *horror vacui* que produce, y que por lo tanto se da siempre como exceso de la lengua y a la vez su término.

Fragmentos a su imán se cierra con «El pabellón del vacío», un poema que se centra en el *tokonoma*, que a su vez aparece en el primer capítulo de *Oppiano Licario*, enfatizando así su importante simbolismo en esta última etapa de su obra¹⁴. En la tradición cultural japonesa, el *tokonoma* es un espacio de la casa reservado para la exhibición de objetos pictóricos o florales. Sin embargo, cuando se reciben invitados, el anfitrión no debe hacer alarde de ellos; por eso no debe mirarlos directamente y debe, además, sentar al invitado de espaldas al *tokonoma*. En *Oppiano Licario*, el personaje irónicamente llamado Margaret McLearn recuerda a su madre al asociarla con unas flores que está pintando, y después de haber comentado el fuerte valor

¹⁴ En su repaso por la historia de la cultura taoísta, Lezama refiere en «La biblioteca como dragón» que el pabellón del vacío es uno de los salones donde se hacía la ceremonia del té según el *Chuking* o *Libro del té*. Por extensión, el pabellón del vacío es también el *tokonoma*, que marca a su vez el origen de la imagen: «El Pabellón de la Imagen coincidía con el Pabellón de la Vacuidad y ambos con el Pabellón de lo Informe» (1977: 907).

sentimental de las flores en el Japón, el narrador dice: «En el recuerdo del *tokonoma*, donde se coloca una flor para avivar el vacío, se había cumplido la justicia de esa asociación, en su apariencia traída por las rotas semejanzas de la embriaguez» (1997: 151). Al igual que en «La biblioteca como dragón», este espacio es un referente vacío en el que se crea una imago a partir de la falta, convirtiendo así el *tokonoma* en un lugar de germinación de lo poético.

En «El pabellón del vacío» el *tokonoma*, y por extensión, el lenguaje, poseen características mucho más ambiguas. En el poema la metáfora de «la pobreza irradiante» o de lo precario ha sido sustituida por la metáfora del vacío o del *tokonoma*: «Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo, / palparme y poner la frente en su lugar. / Un pequeño vacío en la pared» (1995: 119). Según Lezama, el *horror vacui* es el miedo a quedarse sin imágenes, pero en mi opinión la angustia no se produce tanto por la carencia de imágenes como por la carencia en sí (1977: 1215). Por eso, como observamos en este poema, el vacío que bajo forma de *tokonoma* actúa como suplemento posee un misterio fascinante y a la vez sobrecogedor. En el poema el vacío no crea angustia, sino que como suplemento se convierte en un espacio de recogimiento en el que la lengua y el ser se repliegan: «Me voy reduciendo, / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el *tokonoma*» (1995: 120). En lugar del éxtasis ante la potencia generadora de la lengua, la mirada se sitúa ahora en el ángulo anverso, es decir, en el espacio del vacío y su poder de producción: «Me hago invisible / y en el reverso recobro mi cuerpo / nadando en una playa, / [...]» (1995: 120).

Por lo tanto, el *tokonoma* no sólo representa una clausura de la voracidad lingüística, sino que también es una apertura hacia una degradación de la lengua que se simboliza por unos arañazos que no llegan todavía a producir una destrucción total: «De pronto, recuerdo, / con las uñas voy abriendo / el *tokonoma* en la pared. / [...] De pronto, con la uña / trazo un pequeño hueco en la mesa» (1995: 119). De ahí que la lengua barroca sea una lengua agónica,

porque el espacio simbólico de la lengua es el *tokonoma*, es decir, el ámbito donde la lengua va desnudándose gradualmente: «Me voy reduciendo, / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el *tokonoma*» (1995: 120). Nunca llega a haber una destrucción total del espacio simbólico porque el vacío siempre hace germinar la palabra de nuevo: «Me hago invisible / y en el reverso recobro mi cuerpo / nadando en una playa, / [...]» Por eso, a pesar de que la lengua se repliega en el vacío, no pierde del todo su naturaleza alegórica: «Ya tengo el *tokonoma*, el vacío, / la compañía insuperable, / la conversación en una esquina de Alejandría. / Estoy con él en una ronda / de patinadores por el Prado. / Era un niño que respiraba / todo el rocío tenaz del cielo» (1995: 119). En el poema se va dando una alternancia entre lo gélido, que paradójicamente representa la realidad que surge del *tokonoma* (estandartes de nieve, helado de mamey, bosque congelado), y la falta de agua (lo árido y lo que se evapora), que da inicio a la producción metafórica de la infertilidad: «¿La aridez en el vacío / es el primer y último camino? / Me duermo, en el *tokonoma* / evaporo el otro que sigue caminando» (1995: 120). La ausencia de agua hace que el vacío ya no sea fértil y que por lo tanto el *tokonoma* represente dos realidades opuestas, pero no irreconciliables. Por una parte simboliza la presencia de una ausencia que, como imagen, es a su vez generadora de sentido. Pero también es la lengua estéril del bosque congelado, que sin embargo deja una traza o resto de agua que evapora la imagen (el otro) y que nos deja simplemente con el silencio: «Me duermo».

CONCLUSIÓN

La poesía es monstruosa e indescifrable y por lo tanto no puede existir. Sin embargo, sólo se puede acceder a la verdad a través de la poesía, aunque al no tener una esencia esta última no sea una verdad. El sistema poético lezamiano está basado en la creación de una ontología a partir de un sistema poético cuya naturaleza lo impide.

Esta imposibilidad es lo que crea una carencia o vacío al interior de un sistema cuyo objetivo es la creación de una epistemología a través de la unión entre lo ontológico y lo poético. La premisa fundamental del sistema poético lezamiano consiste en afirmar que todo acto poético es una combinación entre el azar, lo inexplicable o la diferencia (como lo incondicionado) y la ley, la razón o lo semejante (como lo condicionado). Para él la imagen poética surge a partir de esta combinación entre lo incondicionado y lo condicionado. Sin embargo, la obra de arte sólo puede producirse a partir de su propia destrucción. Como Saturno, la obra de arte debe destruir a su prole para poder constituirse como tal.

Como el dragón de la literatura clásica china, la poesía actúa de una manera irrecuperable, intraducible. Ahora bien, para que este momento pueda ser reconstituido, tiene que ser representable, es decir, tiene que poder someterse al principio de semejanza. La obra debe destruir su singularidad para adquirir la semejanza, pero simultáneamente debe destruir la semejanza para adquirir su propia singularidad. Lezama resuelve esta aporía con la resurrección de la imagen, que se convierte en la única posibilidad de eliminar la muerte de la poesía. Algunos origenistas han argumentado que la resurrección representa la poesía como epistemología trascendental e idealista. Para Vitier, entre otros, el concepto de la resurrección representa una verdad trascendental que supera la carencia ontológica del sistema poético lezamiano: «Lo que ahora me interesa destacar es el sentido de superación de un vacío que en todo pensamiento poético de Lezama se descubre, y que está en consonancia con lo que llevamos dicho acerca de su creación poética en el período anterior al triunfo revolucionario» (2001: 328).

Mi argumento no niega la religiosidad de la poesía lezamiana, sino que más bien demuestra que, dada su falta de sistematicidad, el pensamiento lezamiano no es necesariamente idealista, ni trascendental, ni católico. Si bien la carencia es parte constitutiva de su sistema poético, la negatividad lezamiana no consiste en la afir-

mación del «no-ser», sino en su ausencia. ¿Qué quiere decir esto? Según Parménides, la esencia del ser es permanente y por lo tanto se diferencia de cualquier otro organismo que se defina por su evolución y cambio. Sin embargo, el ser no se opone al «no ser», porque eso quiere decir que este último evolucionaría y eso es imposible porque el «no-ser» no existe. Para Lezama, en cambio, ni la ausencia ni la presencia son categorías esenciales; no son Ideas desde el punto de vista platónico. Son categorías cuyos significantes varían y se desplazan constantemente. La poética lezamiana está precisamente basada en esta movilidad: la metáfora se crea indefinidamente a partir de otra metáfora. La lengua es metafórica y crea una relación entre la incorporación y pérdida de sentido que Lezama denomina como «un continuo incorporar y devolver». Este proceso finaliza como una dialéctica negativa de la que surge lo inexistente y que, a través de la resurrección, se convierte a su vez en una fuerza que produce significantes, y así sucesivamente: «Los versículos privativos o negativos, llevados a esta solución visible del *ethos* de la poesía, en su doble refracción, a medida que se hacen más terminantemente negativos cobran una gravitación inversa. Llegan por la negación al posible y por el posible a la gravitación de lo inexistente» (Lezama Lima 1977: 771-72).

La aporía de esta operación reside en la condición saturnina de la obra: la obra sólo puede surgir a partir de su propia destrucción, y una de las funciones de la lengua barroca lezamiana es la de ocultar esta paradoja creando metáforas *ad infinitum* a través de un desplazamiento constante del significante. Pero esta operación no resuelve la paradoja y, en vez de crear singularidad, lo que hace es producir, para decirlo en palabras de Lezama, el «recuerdo» de lo semejante. Como hemos explicado, la ausencia y la presencia no son categorías plenas o esenciales. Por lo tanto, la poesía nace de una carencia que a su vez se convierte en presencia, y la destrucción de esta última vuelve a convertirse en obra. Sin embargo, ninguna de estas categorías es plena, y por lo tanto la destrucción y la construcción coexisten. Esto

quiere decir que cuando la obra (la presencia) se destruye, no lo hace completamente, sino que deja un resto presencial o fantasmático (la presencia de una ausencia) a partir del cual puede reconstruirse la nueva obra. Sin esta presencia fantasmal o resto no podría surgir la obra de nuevo, porque habría pura negatividad o pura presencia. En el primer caso no podría surgir una obra desde la pura negatividad (esta es la paradoja saturnina). Pero si hubiese pura presencia, no habría carencia a partir de la cual producir una nueva obra. La presencia constante del significante del barroco es una constante denegación de este resto fantasmal y convierte a este estilo en el límite de la lengua. Esto es precisamente lo que muestra *Fragmentos a su imán*, obra en la que surge una lengua agónica que está siempre entre la vida y la muerte, a la espera de una lengua por venir. En esa medida, este último poemario del autor muestra que el barroco oculta la paradoja irresoluble de su condición saturnina.

La secuoya, árbol milenario y originario de California, se caracteriza, entre otras cosas, por un inusitado modo de crecimiento. Este árbol es intemporal porque no muere nunca, pero su evolución es constante y paradójica, porque para crecer y renovarse el árbol ha de ser incendiado. Una vez que el fuego ha carbonizado su corteza, el árbol comienza a reproducirse de nuevo y a convertirse en un secuoya diferente. El árbol anterior no muere porque es intemporal, pero de su destrucción surge un árbol nuevo. La obra de arte es intemporal también porque nunca muere, pero su evolución, como la de la secuoya, también requiere de la destrucción. La negatividad y la carencia incendian la obra de arte porque la llevan a su destrucción y a su límite, pero por otra parte son la condición necesaria para su evolución. Esta destrucción de la lengua barroca es lo que vemos en la última etapa de la poesía lezamiana, y es lo único que permite su evolución. Es en esta etapa intermedia entre la destrucción de la lengua y su nacimiento donde se encuentra la poesía de *Fragmentos a su imán*. La carencia ya existía antes, pero el barroco la ocultaba y esto es lo que impedía su destrucción. Cuando la carencia se hace

visible, el barroco se destruye, y esta destrucción apunta a su vez hacia una lengua por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BRAVO, Armando (1966): *Órbita de José Lezama Lima*. La Habana: Unión.
- ARCOS, Jorge Luis (1990): *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana: Academia.
- DELGADO ANTOLÍN, Salvador M. (1987): «El argumento anselmiano en la obra de San Buenaventura». En *Thémata revista de filosofía* 4: 15-26.
- DERRIDA, Jacques (1987): «Le retrait de la métaphore». En *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 63-92.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1954): *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Orígenes.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (1984): «La poesía es un caracol nocturno». En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima, vol. 1, Poesía*. Madrid: Fundamentos, 243-275.
- HEIDEGGER, Martin (2002): *On Time and Being*. Chicago: University of Chicago Press.
- KOCH, Dolores M. (1984): «Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero». En Vizcaíno, Cristina & Suárez Galván, Eugenio (eds.): *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 143-155.
- LACAN, Jacques (1975): *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XX. Encore 1972-1973*. Paris: Seuil.
- LACLAU, Ernesto (1990): *New reflections on the revolution of our time*. London: Verso.
- LEVINSON, Brett (1996): *Secondary moderns. Mimesis, history and revolution in Lezama Lima's American Expression*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- LEZAMA LIMA, José (1977): *Obras Completas*. México: Aguilar.
- (1995): *Fragmentos a su imán*. La Habana: Letras cubanas.
- (1997): *Oppiano Licario*. Madrid: Cátedra.

- (2001): *Diarios (1939-1949/1956-1958)*. La Habana: Unión.
- LUPI, Juan Pablo (2012): *Reading anew: José Lezama's rhetorical investigations*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- MEHTA, Jarava Lal (1976): *Heidegger, hermeneutics, and Indian tradition*. Honolulu: University Press of Hawaii.
- PÖGGELER, Otto (1993): «Heidegger's political self-understanding». En Wollin, Richard (ed.): *The Heidegger controversy: a critical reader*. Cambridge: MIT Press.
- PONTE, Antonio José (2002): *El libro de los origenistas*. México: Aldus.
- PRIETO, Abel (1984): «Fragmentos a su imán. Notas sobre la poesía póstuma de Lezama». En Vizcaíno, Cristina & Suárez Galván, Eugenio (ed.): *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 209-223.
- SALGADO, César A. (2002): «The Novels of Orígenes». En *The New Centennial Review* 2 (2): 201-230.
- SANTÍ, Enrico M. (1985): «La invención de Lezama Lima». En *Vuelta* 9 (102): 45-49.
- SARDUY, Severo (1999a): «Barroco». En *Obra completa*. Vol. II. Paris: Alca XX, 1195-1262.
- (1999b): «La simulación». En *Obra completa*. Vol. II. Paris: Alca XX, 1263-1344.
- VALDÉS ZAMORA, Armando (2010): «Fragmentos a su imán: un modelo de espacio interior en la imaginación literaria cubana». En Breyse-Chanet, Laurence & Salazar, Ina María (eds.): *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*. Paris: Éditions Le Manuscrit.
- VITIER, Cintio (1986): *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2001): *Obras 4. Crítica 2*. La Habana: Letras Cubanas.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1964): *Renaissance and baroque*. Ithaca: Cornell University Press.
- ZAMBRANO, María (1977): *Claros del bosque* Barcelona: Seix Barral.
- (2007): «José Lezama Lima en La Habana». En Arcos, Jorge Luis (ed.): *Islas*. Madrid: Verbum.