UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Interactions Culturelles et Discursives (I.C.D.) E.A. 6297

THÈSE présentée par :

Enrique RODRIGUEZ PEREZ

soutenue le : **29 mai 2015**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Etudes Ibériques et latino-américaines

MÉTAPHORE ET DIFFÉRENCE DERRIDIENNE. ECRITURES DE LA POÉSIE DE JOSÉ LEZAMA LIMA

L'image de celui-qui-resurgit

THÈSE dirigée par :

GOMEZ-MULLER Alfredo	Professeur, Université François-Rabelais de Tours

RAPPORTEURS :

ARETA MARIGÓ Gema	Professeur, Universidad de Sevilla
MATAIX Remedios	Professeur, Universidad de Alicante

JURY :

ARETA MARIGÓ Gema	Professeur, Universidad de Sevilla
FORNET BETANCOURT, Raul	Professeur, Universidad de Bremen
GARROT, Juan-Carlos	Professeur, Université François-Rabelais de Tours
GOMEZ-MULLER Alfredo	Professeur, Université François-Rabelais de Tours
MATAIX Remedios	Professeur, Universidad de Alicante
ZAPATA, Mónica	Professeur, Université François-Rabelais de Tours

A Giovanna y Esteban

A Giovanna : La magia del enamorarse a favor de las soledades.

A Esteban : Semilla y germinación del poema en un nuevo rostro del resucitado, del naciente.

Agradecimientos

A Alfredo Gómez-Muller por su persistente apoyo y amistad, por su austera y precisa crítica de mis textos, por su desprendida generosidad y hospitalidad en Tours.

A la Universidad Nacional de Colombia y en particular a la Faculta de Ciencias Humanas y al Departamento de Literatura por permitir la realización de mi proyecto de doctorado en la Universidad François-Rabelais.

A Giovanna por su incondicional afecto y compañía durante esta investigación.

A mi tía Rosaura y a Aurarosa por su constante presencia a pesar de las distancias físicas.

A la Faculté de Lettres et Langues, al ICD, por la acogida y el aprendizaje allí logrado.

A la escritura de Lezama por suscitar el misterio y la pregunta

Résumé en français

La thèse se propose de caractériser l'image de celui-qui-resurgit (*resurrecto*) dans l'œuvre du poète cubain José Lezama Lima, en suivant une double approche phénoménologique et déconstructiviste. En prenant comme point de départ les concepts de différence, de métaphore et d'image, l'analyse se déploie en trois parties : esquisse d'une voie phénoménologique susceptible de rendre compte des éléments de signification les plus caractéristiques de l'œuvre du poète ; approfondissement de la poétique lézamienne et plus particulièrement de l'image du *resurrecto*; et réflexion générale sur l'acte de lecture à partir d'une expérience de prise de contact avec la poésie de Lezama par un public de jeunes lycéens de Bogotá, Colombie.

Dans la première partie, on esquisse une série d'éléments constitutifs de l'horizon d'interprétation de l'œuvre de Lezama. Avec Mikel Dufrenne, on interroge les conceptions du lecteur à partir de l'expérience esthétique et de la poétique phénoménologique ; avec Gaston Bachelard, on configure une poétique de la maison natale et de la maison paradisiaque, thèmes présents dans *Paradiso* et liés à l'image du *resurrecto*. Cette première partie aboutit à un questionnement à propos de l'origine historique de l'image du *resurrecto*, qui est au centre du poème « La mort de Narcisse », à partir de l'image du pèlerin dans le poème de Góngora « Solitudes ».

La deuxième partie est consacrée à une analyse approfondie de la poétique de la résurrection dans les essais du poète et de l'image du *resurrecto* dans sa poésie. Elle comporte trois moments : dans le premier, il s'agit de reconstituer le passage de l'être-pour-la-mort de Heidegger à l'être-pour-la résurrection en prenant comme point de départ la perspective des philosophes français critiques de Heidegger : Sartre, Derrida, Ricoeur ; dans le deuxième, la recherche s'enquiert de la conception de la résurrection dans les essais de Lezama et de la discussion qu'elle a suscitée chez certains commentateurs ; enfin, la dernière étape aborde l'image du *resurrecto* dans la poésie de Lezama, d'abord à partir d'une lecture analytique de trois poèmes: « Un pont, un grand pont », « Dador » et la dernière section du poème « Aiguille de divers », et ensuite par le biais d'une interprétation de quelques poèmes de son livre posthume *Fragments à son aimant* , où cette image du *resurrecto* se manifeste de multiples manières (la mère, le substitut, l'autre, les corps amoureux, le solitaire, le pèlerin ou le lecteur).

Finalement, et dans la mesure où l'œuvre de Lezama invoque le lecteur et le fait participer à sa poétique, la recherche présente quelques expériences d'écriture faites par des élèves d'un lycée public de Bogotá. La poétique de Bachelard, l'herméneutique de Ricoeur et la déconstruction derridienne seront ici mises à contribution pour orienter une réflexion sur l'acte de lecture et l'acte d'écriture, à partir de ces expériences de lecteurs non "spécialistes".

Mot clés: Lezama Lima, poétique, resurrect, image, métaphore, écriture, lecture, phénomenologie esthétique, déconstruction

Abstract

Metaphor and Difference: Writings about Jose Lezama Lima's Poetry

This approach to Cuban poet José Lezama Lima's work is meant to characterize the image of the *Resurrecto's* poetic art and poetry from the phenomenological and deconstructive perspectives, and particularly, from the ideas of difference, metaphor, and image. In order to achieve this purpose, a three-stage process is followed. Firstly, a phenomenological path that considers general aspects of the poet's work is sketched. Secondly, Lezamian's poetic art is deepened, particularly into the *resurrecto*'s image. And finally, the effects of Lezama's poetry on readers who experienced some of the poet's texts though a reading held in an educational institution in Bogota, Colombia are shown.

In the first part, the elements that constitute Lezama's work horizon of interpretation are sketched. Through Dufrenne, the concept of the reader is addressed from an aesthetic experience and a phenomenological poetry. With Bachelard, poetics of the native home and the paradisiacal house is configured. Such aspect is clearly seen in *Paradiso,* and it will be linked to the *resurrecto's* image later on. This first part finishes with an inquiry about the historical origin of the *resurrecto's* image, in the poem "La muerte de Narciso" originated from the Gongoresque image of the traveler in the poem "Soledades."

The second part deepens into the poetry of resurrection in the poet's essay and the image of the *resurrecto* in his poetry. This presentation is done in three steps. The first reconstructs the turn from Heideggerian being-towards-death to Lezamian being-towards-resurrection. This is achieved from the French philosophers' standpoint who moved away from Heidegger: Sartre, Derrida, and Ricoeur. The second gathers Lezama's essay concept of resurrection and annotations that other critics have written about this image. The third addresses the *resurrecto's* image in Lezama's poetry, and so, an analytical reading about the three poems –"Un puente, un gran Puente," "Dador," and the last section of the poem "Aguja de diversos"- will be presented. Additionally, an interpretation of some poems of his posthumous book "Fragmentos a su iman", will also be tackled. Here this *resurrecto's* image is multiplied and appears in diverse ways –as the resurrected mother, the substitute, the other, the bodies in love, the isolated, the other, the pilgrim, or the reader.

Finally, since the work invokes the reader and makes him part of its poetry, some high school students' writing experience in a public school in Bogota will also be included. Bachelard's poetry, Ricoeur's hermeneutics, and Derrida's deconstruction guide the reflection about reading and writing based on the experiences of those readers that are just approaching the poet's texts.

keywords: Lezama Lima, poetics, resurrect, image, metaphor, writting, reading, phenomenology esthetics, deconstruction

Tabla de contenido

A GIOVANNA Y ESTEBAN 2
AGRADECIMIENTOS 3

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS..... 4

TABLA DE CONTENIDO 6

LISTA DE ILUSTRACIONES..... 9

INTRODUCCIÓN..... 10
A. ESCRITURAS DE LA POESÍA DE LEZAMA LIMA: LA IMAGEN DEL *RESURRECTO*11
1. De la fenomenología estética y la poética de la resurrección hasta la pragmática de la lectura y la escritura. 22
2. La experiencia estética, la poética del resurrecto y las escrituras de la poesía de Lezama. Aspectos metodológicos..... 25

PRIMERA PARTE: 28

EL LECTOR, LA CASA NATAL Y EL PEREGRINO. UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA POÉTICA DE LEZAMA LIMA..... 28
A. LA FENOMENOLOGIA ESTÉTICA COMO HORIZONTE DE COMPRENSIÓN DEL LECTOR LEZAMIANO: LEZAMA Y DUFRENNE 29
1. Las condiciones del espectador y del lector en la experiencia estética y la experiencia poética 29
2. Fenomenología estética de la lectura 43
3. Desde la poética lezamiana 46
4. La poética originaria de Lezama Lima..... 59
B. LA CASA, ESPACIO PARA LA RESURRECCIÓN. LEZAMA Y BACHELARD: POÉTICAS DEL ORIGEN..... 71
1. Fenomenología poética : ensoñación y poesía 72
2. Poética y metafórica del origen 83
C. NARCISO: ENTRE EL PEREGRINO Y EL *RESURRECTO*. SOBRE LAS *SOLEDADES* DE LUIS GÓNGORA Y « LA MUERTE DE NARCISO » DE JOSÉ LEZAMA..... 103
1. De la metáfora a la lectura 103
2. La disolución del sujeto abstracto 114
3. Discontinuidad del tejido y discontinuidad del poema 131
4. Hacia las escrituras. 141

SEGUNDA PARTE: 145
A. MAS ACÁ DEL SER PARA LA MUERTE 147
1. Sartre: del "ser-para-la muerte" al ser para la libertad..... 147
2. Muerte en Derrida: la diferencia, el suplemento, el otro, la aporía y la escritura. 152
3. Ricoeur: narratividad, lectura y escritura. 163
4. Lezama y la muerte de su padre, la narratividad de Paradiso, la poesía, el otro. 171
B. EL SER PARA LA RESURRECCIÓN EN LEZAMA 177
1. Religiones y resurrección: visiones egipcia, órfica y católica..... 178
2. La imagen del resurrecto y el declive de la dicotomía alma/ cuerpo 184
3. Resurrección y poesía 186
4. Resurrección e infinita posibilidad..... 187
5. Resurrección, la poesía y el poeta: la causalidad y lo incondicionado..... 190
6. Resurrección, discontinuidad y escritura..... 197
7. La resurrección, el poeta y la escritura 202

8. El espacio gnóstico, la resurrección americana y la nueva concepción de la lectura y la escritura *208*
9. Resurrección, androginia y los ciclos de la lectura en Paradiso *221*
C. EL *RESURRECTO* EN LA POESÍA DE LEZAMA 234
1. El sujeto deformado en la poesía de Lezama *237*
2. La imagen del resurrecto *246*
D. EL *RESURRECTO* Y LA DESFIGURACIÓN DEL MUNDO EN EL POEMA "UN PUENTE, UN GRAN PUENTE" 247
1. El mundo desfigurado, el yo desdoblado *248*
2. El puente como una espiral imaginaria *248*
3. El puente que anda en su manuscrito *250*
4. El puente, los borrachos y el tiburón de plata *253*
5. El yo desdoblado que atraviesa el puente *255*
6. El puente invisible, la espiral desdoblada y la muerte *259*
7. La aparición del sujeto metafórico y la diferencia poética *262*
E. SOBRE "DADOR": EL CUERPO, LA ESCRITURA Y EL *RESURRECTO* 264
1. Sección I: La atmósfera mítica y festiva. *264*
2. Sección II: Ilusión, mito y escritura *265*
3. Sección III: Derivación y resurrección imaginaria del cuerpo. *266*
4. Sección IV: La piscina germinativa de la escritura. *271*
5. Sección V: La sobreabundancia, el durmiente, el cuerpo liberado y la resurrección por la imagen. *277*
6. Sección VI: De la escritura a la metáfora y la resurrección del cuerpo. *281*
7. Sección VII: El cuerpo germinativo *290*
8. Sección VIII: La luz deslumbrante y el cuerpo resurrecto. *294*
9. Sección IX : Androginia marina de las resurrecciones. *299*
10. Sección X: De la corporeidad al misterio de la resurrección, entre lo profano y lo sagrado. *302*
11. Sección XI: El viaje órfico del resucitado. *306*
F. EL *RESURRECTO* EN AGUJA DE DIVERSOS 311
1. La atmósfera mítica antes de la primera muerte *314*
2. La escena de la primera muerte *320*
3. La escritura entre dos muertes, antes y después de las resurrecciones. *323*
4. El resurrecto *324*
5. La escena de la resurrección *326*
6. La segunda muerte del resurrecto *329*
7. Repugnancia *330*
G. DECONSTRUCCIONES DE LA IMAGEN DEL *RESURRECTO*: FRAGMENTOS DEL RESUCITADO. 337
1. La madre resurrecta *340*
2. El suplente *342*
3. El otro *343*
4. La esposa resurrecta: *345*
5. El pescado y su cuerpo resurrecto *347*
6. El esperado *353*
7. Los cuerpos resurrectos *356*
8. El resurrecto de la noche *360*
9. El cuerpo del embriagado *371*
10. El nuevo caminante *375*

TERCERA PARTE: 382

LECTURAS Y ESCRITURAS A PARTIR DE LA POESÍA DE LEZAMA LIMA 382
A. EL LECTOR Y LA LECTURA EN LA POÉTICA DE BACHELARD 389
1. Una apología de la lectura 400
2. La poética de la lectura y la actitud crítica del lector 403
3. Una escritura en la escuela y fuera de ella 408
4. Una ética de la lectura y la escritura 411
5. Hacia el acto concreto de la lectura 412
B. LECTURA Y ESCRITURA DESDE EL POEMA: HACIA LA INTERPRETACION Y LA ACTITUD CRÍTICA DE LOS LECTORES 416
1. Fenomenología de la lectura: los tres momentos del acto de leer 417
2. Estética de la lectura: la sensibilidad, lo sublime y el asombro 419
3. Dialéctica de la diferencia en el proceso de lectura: la relación entre lo visible y lo imaginario y los vacíos textuales 420
4. Escrituras desde las lecturas: comprensión y producción del texto del mundo. 424
C. LECTURAS Y ESCRITURAS DE LOS POEMAS DE LEZAMA LIMA 427
1. Proyecto: "El poema en el espejo, escrituras y resurrecciones de la poesía de Lezama Lima" 428
2. Conversaciones con los creadores de las escrituras 440

CONCLUSIONES 457

BIBLIOGRAFÍA 460

Lista de ilustraciones

Ilustración 1: "Triste destrucción", por Cristian Ramos. A partir del poema de Lezama "Variaciones del árbol" 28
Ilustración 3: Dibujo de Daniel Zamora. A partir del poema de Lezama "Variaciones del árbol" 382
Ilustración 4: Guía de Carolina V 430
Ilustración 6: Guía de Carlos G 431
Ilustración 7. Guía de José H 431
Ilustración 8: Guía de Angélica R 433
Ilustración 9: Sensaciones producidas por el poema 434
Ilustración 10: Texto de Angélica R 435
Ilustración 11: Dibujo "Somos entre sueños" de Angélica R, versión final 435
Ilustración 12: Interpretaciones de Lucía G 436
Ilustración 16: Escultura de Claudia P. Versión final 438

INTRODUCCIÓN

A. ESCRITURAS DE LA POESÍA DE LEZAMA LIMA: LA IMAGEN DEL *RESURRECTO*

Esta aproximación a la obra del poeta cubano José Lezama Lima tiene como propósito central caracterizar la imagen del *resurrecto* en su poética y su poesía desde las perspectivas fenomenológica y deconstructiva. Para ello, se sigue un proceso en tres etapas: la primera con énfasis en una perspectiva fenomenológica tiene como propósito esbozar aspectos generales de la obra del poeta, la segunda tiene como fin profundizar en la poética lezamiana, en particular en la imagen del *resurrecto*, y la tercera busca mostrar los efectos de la poesía de Lezama en algunos jóvenes lectores de una institución educativa pública.

La escritura de Lezama produce ante todo cierta extrañeza y desacomodación en sus lectores e incluso para algunos puede convertirse en algo impenetrable, ante lo cual prefieren abandonarla. Sin embargo, cuando estos obstáculos se vencen y se opta por continuar y entrar en sus textos, se comprende que se trata de una escritura que se resiste a toda clase de prejuicios o preconceptos. Se trata de textos de ficción que surgen de combinaciones o juegos de metáforas que se superponen unas sobre otras o que generan una sensación de simultaneidad y cuya intención es afectar estéticamente al lector. Sin embargo, estos procedimientos no son meros artificios retóricos sino que develan un conjunto de relaciones novedosas que, a pesar de parecer caóticas, corresponden a una sistematicidad que nace de la poesía. En otra palabras, la escritura lezamiana es la puesta en escena de su *sistema poético del mundo*.

De modo que, bajo la apariencia de su linealidad, a veces intraducible, se aglomeran las metáforas que resguardan la sobreabundancia. Esto quiere decir que el impulso creador de la palabra es tal que rompe sus mismos significados y establece relaciones insospechadas. Entonces, en la palabra que sigue la continuidad de la línea sobre la página se acumulan con una movilidad infinita significaciones que desbordan la palabra misma. Este flujo incesante de sentidos creado por el traslado que produce la metáfora y que se agolpa en los versos de sus poemas, en las escenas de su obra narrativa o en las ideas de sus ensayos,

produce en el lector algo de angustia y de desconcierto pues se ve enfrentado a una ambigüedad, a una lucha entre el sentido y el misterio de los textos.

La intención del presente trabajo es acceder a la escritura lezamiana para desentrañar el universo poético que allí se pone en juego. El abordaje se hace por las vías de la fenomenología porque en ella no se elaboran conceptos previos para estudiar las obras literarias o artísticas sino que la conceptualización se va constituyendo en el transcurso de la interpretación. Para tal propósito se opta por las versiones: estética de Dufrenne y Bachelard, hermenéutica de Ricoeur y deconstructiva de Derrida. Desde estos puntos de vista, la escritura de Lezama se convierte en escenario para que el pensamiento y la imaginación tengan su lugar.

En primer lugar, la perspectiva de Jacques Derrida subyace a lo largo de esta ruta que se sigue sobre la obra del poeta, y en particular, sobre la imagen del *resurrecto*. Dado que para el pensador francés, la escritura es una huella, un tejido y una marca de quien ya no está ahí y que reconstruye su existencia y su haber estado en el mundo, su propuesta resulta apropiada para abordar a un poeta como Lezama. En segundo lugar, debido al carácter originario de la poética lezamiana, algunos elementos de la fenomenología poética de Gaston Bachelard son pertinentes para caracterizar la conciencia imaginante y la casa natal de las ensoñaciones en la que puede habitar el *resurrecto* y sus fantasmas. En tercer lugar, la fenomenología estética de Dufrenne es otra vía para la aproximación al poeta en tanto describe el proceso en el que ocurre la experiencia estética y da el carácter de *a priori* a la inmediatez efectiva, aspecto que permite abordar la obra de Lezama con mayor propiedad dado su carácter originario. Finalmente, debido a que la escritura lezamiana produce un efecto de atracción y repulsión sobre el lector que lo involucra precipitadamente sobre su textualidad, la hermenéutica ricoeuriana es pertinente para abordar el acto de leer pues según ella, el lector sale transformado de los textos en la medida en que, al leerlos, experimenta distintos niveles de lo temporal que lo sitúan ante sí mismo, ante los otros y ante el mundo de otra manera.

Las siguientes marcas de su escritura, en el comienzo o en el final de algunos textos de Lezama, son índice de que el texto interpela al lector y de que lo desacomodan de su cotidianidad. En su poesía, el lector es invocado, por ejemplo, en "El pabellón del vacío", último poema de su libro póstumo, cuando se escuchan los últimos versos del poeta que ya no está vivo: "Me duermo, en el *tokonoma*/ evaporo el otro que sigue caminando" (1994, p. 493); en ellos queda abierto el universo para que el lector se convierta en creador y continuador del poema. Al final de *Paradiso*, Cemí vuelve a oír una voz transformada que nos incluye como lectores: "Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar" (2006, p. 653). A pesar de que la novela se cierra aquí, el lector entra en el ciclo de nueva lectura. Al comienzo de su ensayo "Introducción a un sistema poético", se siente que un dedo misterioso en la altura escribe: "La impulsada gravedad del índice, prolongada en el *impromptu* de la nariz de la tiza, traza en el tormentoso cielo del encerado la sentencia de uno de los ejércitos: a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo" (2007, p. 186). Esta escritura cuya procedencia está más allá de la mano del escritor, sitúa al lector en una perspectiva en la que puede ver, desde el cielo y desde la tierra, el universo de la ficción. Se verá más adelante que la tiza y el tablero invierten su relación causal para provocar esta confusión en el lector. Entonces, el lector que no se había planteado el problema de escritura ahora se ve obligado a hacerlo[1].

Estos eventos de la escritura de Lezama hacen que la fenomenología de la lectura de Paul Ricoeur y la deconstrucción derridiana sean pertinentes para comprender, junto con la perspectiva de la ética sartriana del compromiso y de la vuelta a sí mismo y a los otros, el diálogo entre el lector y el texto y la transformación que el lector sufre después de la lectura. Además, estos elementos se convierten en principios orientadores para que los lectores accedan al poeta cubano en calidad de deconstructores. En este contexto dialógico, la imagen del *resurrecto*, desde la poética lezamiana, favorece este encuentro porque fluye en los ciclos de desaparición y reaparición, entre el fin y el comienzo del texto. Se completa así el encuentro con el poeta, en tanto lectura y escritura se tornan complementarias.

[1] En la tercera parte de este trabajo saldrán a la luz las respuestas de los lectores, gracias a este efecto deconstructivo.

En este cuadro dibujado por la escritura los dos extremos se juntan, no para cerrarse en una dialéctica de la contradicción sino en una diferencia de los opuestos que van generando más diferencias y aperturas del texto. Este movimiento de tensiones en el que las fuerzas opuestas se anudan o se sueltan produce el sistema poético que es el entramado de los elementos. O, como diría Ríos Ávila en "La imagen como sistema": "En el movimiento perpetuo de la espiral cada palabra es una aproximación, una reconstrucción perpetua del sentido. Pasamos de la escritura de la tiza blanca sobre el negro encerado, a la escritura de la tiza negra sobre el encerado blanco" (VARIOS, 1984, p. 127). Así cada espacio y cada instante se interconectan para formar en la imagen lo posible y lo imposible, lo legible en el movimiento y lo ilegible por el trazo discontinuo que invierte las direcciones.

Este ensamblaje móvil que se forja en la escritura configura el sistema poético, según Lezama: "Marcha de ese discurso poético semejante a la del pez en la corriente, pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen" (2007, p. 189). De manera que este movimiento no cesa, se trata de una combinatoria que se produce y reproduce en la escritura. Así, el sistema poético lezamiano es trazado por la escritura como un conjunto de imágenes y de diferencias producidas por un movimiento en espiral que atrae y dispersa los contrarios. En esta perspectiva la imagen está formada por las transformaciones de sentido que producen las metáforas. Así sucede con la imagen del *resurrecto*, de ahí que esta investigación se realice desde distintos planos de comprensión, para lograr una visión compleja de esta imagen.

El propio Lezama explica el carácter del sistema poético, pero sobre todo, la propiedad que éste tiene de actualizarse. Dice en "La dignidad de la poesía":

> El hombre de hoy, por ese sistema poético, puede unir, por ejemplo, la copa equilibrada en la cola del caballo, que vimos en el sarcófago etrusco, con un accidente familiar, como un presagio, convertido por esa extensión de la poesía, en un relieve hierático, de la misma manera que un pescador primitivo asocia una discusión familiar con el fracaso de la siguiente pesca nocturna, creando para nosotros, sus espectadores cansados, la deslumbrante causalidad de una discusión submarina ante el malicioso asombro de los peces, que se resguardan (2007, p. 235).

Es decir, resultan asociaciones insospechadas que, mediante las metáforas, producen sentidos nuevos. Pero no se trata de un capricho eventual ni del escritor ni del lector, sino son el resultado de congruentes interconexiones que la imagen produce. Es una especie de causalidad de lo incondicionado, como el mismo Lezama lo sugiere. En fin, el sistema poético incita al lector, en su actualidad histórica, en su presente vital, a participar del ciclo del nacer y perecer gracias a la imagen.

La siguiente aclaración de Lezama en el mismo ensayo es relevante para precisar que el sistema poético se distancia de la dialéctica de las oposiciones tan característica del dualismo reductor. En este sentido, su visión se aproxima a la propuesta derridiana de diferir las oposiciones y abrir la dialéctica hacia la diferencia. Así que su pseudoconcepto de *Différance*, productor de esta apertura, se asemeja a la movilidad del sistema poético lezamiano:

> Nos decidimos hacia un nuevo peligro, la grosera inmediatez de un desarrollo dialéctico en esas inmensas coordenadas centradas y aclaradas por la poesía, pues como al margen de esa prodigiosa sustancia que se avecina, nuestra época ofrece también una ominosa confluencia que lleva la poesía hacia la dialéctica, y ésta de nuevo hacia las fuentes de lo primigenio, pero el intento nuestro es un sistema poético, partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía y no un desarrollo dialéctico (p. 236).

A partir de esta concepción del sistema poético del mundo, definir la poesía resulta una tarea imposible. Sin embargo, con fino humor Lezama afirma que la poesía es "un caracol nocturno en un rectángulo de agua"[2] y con esta noción se abre todo un conjunto de tentativas de definir la poesía, siempre fallidas. Interesa entonces la experiencia estética que

[2] De ahí que Fina García Marruz comente lo siguiente: "Cuando le preguntaron qué era para él la poesía, contestó: «Un caracol nocturno en un rectángulo de agua». En seguida empezó a ironizar sobre su intempestiva declaración: desde luego, un caracol nocturno no se diferenciaba «gran cosa» de uno diurno, y lo del rectángulo de agua era «algo tan ilusorio como una aporía eleática». Los que lo conocimos más de cerca sabemos lo habitual que le era decir algo en serio y burlarse después ligeramente de la rotundidad de cualquier definición, como si recordase lo de nuestro Varela, que la idea que no puede definirse es la más exacta" (VARIOS, 1984, p. 243). En nota aclaratoria, Fina García escribe que esta afirmación se encuentra en "*Recopilación de textos sobre José Lezama Lima.* Selección y notas de Pedro Simón, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 17. La pregunta le fue hecha por Ciro Bianchi. De manera que este trabajo tiene en cuenta este juego entre el humor y la seriedad, en el que lo riguroso se hace flexible y a la vez profundo.

se tiene con el texto lezamiano, pues desata en el lector un movimiento en espiral de creación de imágenes. Por eso, señala García Marruz:

> Ello nos remite de nuevo a la imagen que escogió para visibilizar la poesía, comprobando nuestra sospecha de no estar ante una metáfora más, ya que el caracol es a la vez una forma fija, lograda, y una forma caminante, que sugiere, en su espiral truncada, una ascensión en principio infinita: buen símbolo entonces de la comunicación entre los dos reinos, de la ruptura de los «distintos círculos» por la línea errante o espiral que los atraviesa y trasciende (VARIOS, 1984, p. 247)

En la visión lezamiana, la poesía es un acto de escritura en el que cada palabra es un nacimiento, un espacio donde se aúnan y se funden todos significados. Según Benito Pelegrini, en Lezama "La poesía está situada en un Cosmos, lugar de las *ambivalencias,* de las equivalencias, donde todas las inscripciones resultan posibles" (p. 227). De modo que la poesía no es un mero juego retórico o una evasión de la realidad; es al contrario una puesta en obra de un tejido de imágenes en el que lo real se modifica y el vacío da forma a las palabras y a la vez las esconde. Continúa Pelegrini: "Sobre esta *«extensión poética*», sobre ese vacío intersticial entre las palabras, las cosas y los seres, la transgresión oblicua del poeta va a arrojar el puente conciliador de una red de imágenes que viene a ocupar la ausencia entre las cosas" (p. 233). Por esto, la poesía es la forma de llevar a la escritura el vacío y la plenitud y en ella el sistema poético, unidad y diferencia de lo probable y lo improbable, constituye la imagen. La palabra no puede ser captada ni a partir de las categorías que estudian el lenguaje, ni bajo la dogmática de la historia literaria, menos aún desde el rigor restrictivo del pensamiento que busca clasificarla y definirla bajo conceptos inmodificables.

En este sentido, Saul Yurkievich, precisa que:

> La poesía de Lezama Lima celebra una mística fantasmática (o un simulacro fantasmal). En ella se reencarna el espíritu fantástico. Concebido como un espíritu sutil y situado en el extremo del alma sensitiva, el *fantasticón pneuma* recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas del sueño y en determinadas circunstancias puede salirse del cuerpo para establecer contactos y provocar visiones sobrenaturales (p. 200).

Sin embargo, en este universo poético, el cuerpo tiene un peso material que lo mantiene entre lo aéreo y lo acuático, lo celeste y lo terrestre. De ahí que pueda llegar a ser el cuerpo *resurrecto*. No es una imagen vacía ni el receptáculo del alma, es materia que se

transforma, vehículo de la muerte y mano que guía la escritura. Dice Yurkievich, sobre la imagen del cuerpo en el poema "Dador": "En él penetra lo terrestre que le da consistencia carnal, infernal gravedad, soliviada por la poesía. Esta levitación mnemónica lo eleva, le regala el conversacional, la relación armónica, la simpatía entrañable del pájaro con la brisa, de la hiedra con la higuera. Triunfo órfico, suscita una invasión musical" (p. 196). Se verá entonces que la presencia del cuerpo en la poesía lezamiana es coherente con su visión sobre el ser humano que evita los dualismos que la tradición del pensamiento institucionalizó en la cultura. Así como la escritura, el cuerpo se eleva y desciende, resucita y se precipita en la muerte. Gracias a él se puede hacer el viaje por la región de la muerte, regresar a lo originario y proyectarse hacia el futuro. De modo que como dice Abel Prieto: "La poesía de Lezama se libera de todo elemento accesorio y sólo queda lo esencial a su sistema poético" (p. 210). Por eso la imagen del *resurrecto* emerge como aspecto central de su poética. En este sentido, el propio Lezama, en una conversación con Álvarez Bravo, se asombra de la fuerza creadora del poema que es como un cuerpo que germina sin cesar. Dice: "Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*" (SUÁREZ-GALBAN, 1987, p. 64). En este contexto, tal es el principio que guía este trabajo en la medida en que permite que se abra en distintos sentidos la imagen del *resurrecto* lezamiano.

La oposición sujeto/objeto también entra en crisis a raíz estas perspectivas. En la presente investigación ocupa un lugar preponderante, pues pone en cuestión el concepto abstracto de sujeto que terminó por definir de manera unilateral al ser humano. En Lezama, así como en Derrida, Bachelard, Dufrenne, Sartre y Ricoeur, esta idea de sujeto sufre modificaciones significativas. La intención no es eliminar esta noción, sino de verla de otro modo. Así lo sugiere Hélène Védrine en *Le sujet eclaté*, al afirmar que:

> Le sujet, avons-nous suggeré plusieurs fois, change de forme, mais subsiste au moins sous la double forme de la prise de conscience et d'un projet de création de soi par soi. Plutôt une subjectivité élargie inséparable de l'autre qui la questionne et la met en cause. C'est une certaine relation à soi et aux autres (VÉDRINE, 2000, p. 187).

Entonces, por una parte, en esta perspectiva es posible pensar la imagen del *resurrecto* como una ampliación del concepto de sujeto que ha quedado reducido a ser la sustancia o sustrato que resiste los cambios por oposición a los accidentes que son irrepresentables en el concepto porque son variables y fugaces. En este sentido, el *resurrecto* no es una idea abstracta del ser humano sino una imagen móvil de su condición vital. De otra parte, descomponer esta oposición conduce a liberar el cuerpo de su condena a ser cárcel del alma porque se desborda la oposición alma/cuerpo. Estos dos aspectos permiten pensar que el sujeto lezamiano toma distintas formas y no se puede reducir a un concepto único. Aspecto que reitera Védrine: "Le sujet n'est pas mort, il s'est déplacé. En renonçant à l'universalité, il a fallu renoncer à l'idée de simplicité et d'unité" (p. 184). De ahí que la riqueza de la poética lezamiana está en que al considerar que el sujeto es imagen, se multiplican las posibilidades de interpretación y, aún más, si se transforma en la imagen del *resurrecto*.

El alcance de Lezama es tal que en *La expresión americana*, en "Mitos y cansancio clásico", habla de sujeto metafórico y con ello da a la visión de lo americano un estatus lo suficientemente consistente para enfrentar el eurocentrismo y el excesivo protagonismo de esta idea de sujeto restrictiva. Esta imagen surge al comparar un óleo de Simone Martini y una lámina de los hermanos Limbourg, artistas renacentistas, en los que descubre que una combinación de objetos naturales y culturales produce una nueva expresión. Plantea entonces que: "Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión" (2001, p. 53). Este hecho tiene además una relevancia histórica pues más adelante se mostrará que existe una correspondencia entre la escritura como discontinuidad y la resurrección americana, hecho sugerido por esta afirmación que Lezama hace en esta primera conferencia de *La expresión americana*: "Pero nuestro ente de análogo cultural presupone la participación, sobre un espacio contrapunteado, del sujeto metafórico. Pudiéramos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelées* en su estéril llanura" (p. 54). Es necesario resaltar que no se trata de una ruptura o discontinuidad total con la cultura europea, sino que el sujeto metafórico, además de ser una modificación del

sujeto abstracto de la tradición, es el que permite tanto el distanciamiento como la continuidad. Continuidad que se crea a partir de la comunicación con toda la historia, que la imagen permite. Además, debido a que la cultura americana tiene un impulso muy fuerte hacia la imaginación por sus raíces míticas aborígenes y por la abrumadora presencia de la naturaleza que influye en su visión de mundo, su enlace con la cultura universal se vuelve más realizable. Por esto, Lezama anota: "Sorprendido ya ese cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes, es más fácil percibir o visualizar la extensión de ese contrapunto animista, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico" (p. 59).

Otro aspecto de la escritura lezamiana es la presencia de la metáfora. En su obra, la metáfora no es un recurso literario sino es el elemento que produce la simultaneidad y la infinitud de relaciones que van a conformar el sistema poético. No establece conexiones cerradas, se caracteriza por cierta espontaneidad e instantaneidad al efectuar los vínculos. Dice Lezama en *Analecta del reloj*: "Las asociaciones conceptuales son siempre más lentas que ese súbito logrado por la metáfora" (2010, p. 171), es decir, la metáfora produce un conocimiento del mundo inesperado y azaroso, un conocimiento imaginativo. De otro lado, la metáfora no es un componente aislado del sistema, actúa en consonancia con la imagen, no produce inmovilidad, actúa para que todo surja y resurja, como lo reitera Lezama en "Exámenes": "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, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio" (p. 172). Esto indica que no hay un solo sistema poético sino una movilidad incesante que recompone y crea nuevas relaciones, nuevos sistemas. Carmen Ruiz Barrionuevo expone de otro modo esta correspondencia entre imagen y metáfora, afirmando que "…si la imagen conforma la sustancia poética, la metáfora traza la red de analogía; suficiente para su logro" (RUIZ, 1980, p. 43). De modo que la aproximación entre metáfora e imagen es posible por una alternancia entre la movilidad de la metáfora y la fijeza de la imagen, pero una sin la otra no pueden subsistir, tampoco la imagen se pierde en la metáfora ni la metáfora se consume en la imagen. La relación no es ni de oposición ni de unificación, como anota Ruiz Barrionuevo: "En la

metáfora subyace la capacidad de anagnorisis o reconocimiento del hombre que provoca ese enlace con el mundo misterioso de la imagen" (p. 43). Es decir, la relación entre metáfora e imagen es semejante a la que hay entre el reconocimiento y el misterio, entre el develamiento y la ocultación. Así que nada queda develado por la metáfora y todo se mantiene velado en el misterio. La conjugación de estas fuerzas que se forman entre el aparecer y el ocultarse van a constituir el sistema poético.

En este entramado múltiple y variable que es el sistema poético la imagen se forma a partir del juego de las metáforas que borra los límites entre lo real y lo imaginario. Dice Lezama en "Introducción a esfera imagen": "Para mí no existe realidad ni recreación, hay imagen, es decir, creación. La palabra realidad de inmediato crea un dualismo, realidad-irrealidad, mientras que imagen y creación forman parte del uno indual" (2000, p. 286). El alma del sistema poético es por tanto la creación o lo germinativo, en tanto fusión de lo uno y lo dual, de la unidad y la diversidad; así desaparecen las dicotomías.

Entre las imágenes, anota Ruiz Barrionuevo,

> Es la resurrección la más alta imagen y por eso el período católico es la época de plenitud de la poesía, la posibilidad de alcanzar lo incondicionado sólo surge con el catolicismo, nos dice en "Las eras imaginarlas" (…). Y los objetivos de José Cemí, de Oppiano Licario, y del propio Lezama se resumen en el logro de la más alta potencialidad de la imagen: la consecución de su perennidad (1980, p. 46).

Esto quiere decir que en esta imagen de la resurrección se conjugan todos los elementos de la poética lezamiana. Y en este sentido señala Jorge Luis Arcos: "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" (p. 41). De modo que, paso a paso, los componentes del sistema poético se van ensamblando de tal forma que en la plenitud de sus diferencias todo se relacione. La resurrección llega a ser entonces la imagen por excelencia, caracterizada por la permanente creación en la que la muerte y la vida entran en una relación poética ya no dialéctica.

Se puede decir ahora que el sentido último de la poética lezamiana está en el regreso al origen, que no significa una vuelta en el tiempo, sino una actualización de lo primordial que

se hace posible por la imagen. Afirma Ruiz Barrionuevo al respecto: “La imagen se constituye en la realidad de lo incondicionado en la que se irrumpe a través de series de metáforas hasta que se capta la primera imagen y así se puede alcanzar esta trascendencia. Sabemos que en la experiencia individual de Lezama fue la muerte de su padre lo que le hizo hipersensible a la imagen” (p. 42). Este detalle que resalta Barrionuevo, muestra que la muerte en Lezama genera la imagen, y la más elevada es la del *resurrecto*, pues de algún modo su poética es la prolongación de la presencia del padre que ya no está y que regresa trasfigurado en muchos rostros imaginarios en la novela y en general en toda su obra, tanto lírica como ensayística.

Para comprender cómo se articula el sistema poético lezamiano y cuál es el lugar de la resurrección en él, las ideas de Ben Heller aquí se vuelven esclarecedoras:

> Translation and resurrection also occupy key places in Lezama's poetics of individual creation. Here, translation is most directly associated with movement and metaphor, while resurrection is allied with fixity and image. Metaphor is a crucial term in Lezama's poetic System, a connective force that establishes space in the world of the visible ("extension" is Lezama's more Aristotelian term) even as it attempts to eliminate the space between two objects. Metaphor also establishes the distinct identity of objects even as it moves toward the obliteration of differences between them. In Lezama's System, the result of the accumulation of these metaphors is the image, a tension or counterpoint between similarity and difference that conveys a regressive wholeness to the series of individual metaphors and that gives a substance to the invisible (HELLER, 1997, p. 134)

Este juego de oposiciones entre traslación y resurrección, entre movimiento y fijeza, también expuesto por Ríos Ávila, no es otro que el que se da entre metáfora e imagen. Esto es, que la movilidad de la metáfora se va proyectando hacia la fijeza de la imagen. Pero esta fijeza es ilusoria, porque si no ocurre el traslado de sentido que hace la metáfora no puede constituirse la imagen, por tanto el movimiento no cesa. De ahí que el intercambio de tensiones entre unidad y diferencia es lo que multiplica las posibilidades del sistema poético. Así que la imagen del *resurrecto* se disuelve en el movimiento de las metáforas, en los ciclos del renacer y el perecer. Lezama expone así esta síntesis del sistema en “Las imágenes posibles”:

> Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen, y formando la imagen, el símbolo y el mito -y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis-, nos damos cuenta de que se ha integrado una de las más

> poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte (2007, p. 183).

Se ve en todos los intersticios del sistema que germina la imagen, que la metáfora transforma y que el poema crea. No es posible llegar a un perfeccionamiento de este movimiento, pues la perfección está en el ciclo incesante. De ahí que la escritura sea tan abigarrada porque si no enlaza las metáforas móviles no puede integrarse al sistema poético y por tanto no sería escritura poética.

Un último aspecto que atraviesa esta investigación es la revaloración de los actos concretos de leer y escribir, gracias a que la poética y el texto lezamianos invitan a la participación activa y creadora del lector. Lo particular aquí es que dado el carácter fluctuante del texto de Lezama, sea poema, ensayo o narrativa, caracterizado por este movimiento en espiral y en ciclos que se reiteran sin término, el lector queda inmerso en este movimiento. Sin embargo, no pierde su propia libertad interpretativa dado que es atraído y a la vez expulsado de esta textualidad, capturado y liberado, adormecido y resucitado. En este sentido se da un proceso de lectura y escritura que permite un diálogo profundo entre el texto y el lector. Por estos motivos, la última parte de este trabajo es una muestra de estos efectos en algunos lectores jóvenes.

En síntesis, dentro de este tejido y esta movilidad de todos los elementos del sistema, el *resurrecto* tiene un lugar preeminente, aparece y desaparece, cae y se eleva. Bien lo dice Lezama en el "Preludio a las eras imaginarias": "el poeta es el ser causal para la resurrección" (2007, p. 258) en tanto escribe la historia del *resurrecto*.

1. De la fenomenología estética y la poética de la resurrección hasta la pragmática de la lectura y la escritura.

A partir de estos elementos de la poética lezamiana, se hace un recorrido por su obra en tres grandes etapas que corresponden a las tres partes de este trabajo, con la intención de reconstruir la imagen del *resurrecto*. En la primera se esbozan los criterios orientadores, en particular, los aspectos generales de poética e interpretación desde los cuales se aborda la problemática. Aquí se opta por un enfoque fenomenológico que se despliega en tres grandes

momentos: el primero para describir la experiencia estética y la poética del origen mediante una aproximación entre el poeta cubano y el filósofo francés Mikel Dufrenne; el segundo para explorar la poética de la casa natal, en particular, la casa paradisíaca, lugar originario donde se construye la imagen de la vida de Cemí y de los *resurrecto* s, a través de la visión de Bachelard y de la geografía de la casa de *Paradiso*; y finalmente, para seguir el proceso de transformación del sujeto abstracto en la imagen del *resurrecto* mediante una comparación entre la imagen del peregrino en las *Soledades* de Góngora y la imagen de Narciso en Lezama. De este modo, los aspectos orientadores de la investigación preparan al lector para que en la segunda parte se aborde la problemática central.

En la segunda parte, y a partir del horizonte interpretativo construido en la primera, se construye una arquitectura interpretativa de la poética de Lezama que superpone distintos niveles de reflexión. La intención es hacer una caracterización de la imagen del *resurrecto*, desde su origen, bajo un horizonte filosófico, desde la obra ensayística lezamiana y desde la crítica, para llegar a la imagen del *resurrecto* en su poesía.

Para empezar, se analiza la conversión del "ser-para-la muerte" heideggeriano en el *ser-para-la resurrección* lezamiano. Para ello, se aborda esta transformación a la luz de los filósofos que se han distanciado de esta concepción heideggeriana de la muerte y que terminan por aproximarse a la visión lezamiana. Para tal fin, se presentan los elementos más destacados de la crítica de Sartre, de Ricoeur y de Derrida a la visión absoluta de la muerte heideggeriana.

En seguida, se presentan las distintas relaciones de la idea de la resurrección con otros elementos de la poética en la obra ensayística de Lezama. Las relaciones que aparecen en estos textos está dadas en distintos planos y prueban el carácter sistémico de la poética lezamiana ya que, a medida que se van presentando, van surgiendo más conexiones entre los elementos. De ahí que la resurrección se defina por las relaciones que se crean con otros ámbitos de la poética lezamiana, la historia y la cultura. Entre ellas están las siguientes: los elementos de diversas religiones que se acumulan en la visión de la resurrección lezamiana; la imagen del *resurrecto* y el fin de la dicotomía alma y cuerpo; los vínculos entre

resurrección y poesía; la resurrección como infinita posibilidad; la resurrección, el poeta y la causalidad; la resurrección y la discontinuidad; la resurrección y la escritura; la resurrección en el continente americano; y la resurrección, la homosexualidad y la androginia en *Paradiso*.

Finalmente, se llega a la poesía de Lezama con el propósito de caracterizar y analizar la imagen del *resurrecto*. Para ello, se aborda de cuatro maneras esta imagen. En la primera, se describe la deformación del sujeto en el poema "Un puente, un gran puente" con el fin de mostrar cómo la poesía de Lezama modifica la idea de sujeto abstracto y crea una atmósfera imaginaria en la que lo interior y lo exterior se confunden. En un segundo nivel de aproximación a esta imagen se aborda el poema "Dador", para ir reconociendo los elementos que van a constituir el cuerpo *resurrecto*, pues en Lezama el cuerpo adquiere una naturaleza distinta ya que al desaparecer la dicotomía sujeto/objeto se borra la dicotomía alma/cuerpo. Enseguida, en la última sección del poema "Aguja de diversos" se va describiendo la escena en la que el *resurrecto* experimenta su resurrección. Este es el momento de mayor intensidad poética, pero también de mayor trascendencia para esta investigación, pues se trata de interpretar la imagen del *resurrecto* en este escenario mítico poético que despliega el poema en el que confluyen todas las imágenes y todas las metáforas lezamianas ya que es el imán en el que gravitan las combinaciones del sistema poético y en el que se hace concreta la imagen del *resurrecto*. Finalmente, a partir de esta visión del *resurrecto*, se llega al libro *Fragmentos a su imán* en el que esta imagen se multiplica, se metamorfosea en otras imágenes. Entre ellas, la de la madre que vuelve, la del suplente, la del otro, la del pescador, la del esperado, la de los amantes, la del solitario, la de quien nace a la luz y la del nuevo caminante, que podría ser la del lector. Con esto se tiene una perspectiva compleja de la imagen del *resurrecto* y de sus conexiones y diferenciaciones en los distintos poemas analizados.

De cierto modo, esta tesis de lectura de la poética de Lezama nace del prólogo que Rafael Gutiérrez Girardot hace a la edición de los *Ditirambos de Dionysos* de Nietzsche que él traduce y en el que muestra el enmascaramiento del poeta en Dionysos, Jesucristo y Nietzsche. Dice allí: "El poeta se enlarva, es decir, se enmascara y va sacándose de esa

larva con palabras" (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1995, p. 23). Algo semejante ocurre con la imagen del *resurrecto* porque se enmascara en otras imágenes discontinuamente. Así sucede en *Fragmentos de su imán* donde la imagen del *resurrecto* se multiplica.

En la tercera parte confluye la perspectiva teórica de la primera parte y la exposición de la poética de la segunda. Debido al carácter interpelativo de la escritura lezamiana, bosquejado a lo largo de este trabajo, es necesario abordar el acto interpretativo concreto en el que la escritura hace el llamado al lector: se trata del acto de leer. Para ello concebimos un proceso de lectura de algunos fragmentos de los poemas y de algunos poemas del poeta cubano en un colegio estatal[3] cercano a Bogotá. En esta parte del trabajo se retoman aspectos de la poética de Bachelard, pero relacionados con el acto de leer; seguidamente se hace un bosquejo teórico del acto de lectura de textos poéticos y de sus efectos en el lector. Para concluir, se hace una descripción de la metodología que se desarrolló en la actividad, se exponen algunas opiniones de los estudiantes participantes y se hace una selección de los textos, tanto escritos como gráficos, que surgieron de la experiencia. Con ello se cierra el proceso con la intención de que la perspectiva de lo poético y la poesía de Lezama, como acontecimientos de escritura, sean posibles de experimentar en el acto concreto de leer y escribir.

2. La experiencia estética, la poética del *resurrecto* y las escrituras de la poesía de Lezama. Aspectos metodológicos.

A continuación se presentan las tres grandes etapas de esta investigación. En la primera parte se delinean las nociones que guiarán el trabajo a partir de la fenomenología estética y la poética del origen, en la segunda se caracterizará la imagen del *resurrecto* y, en la tercera, se abordará el acto de leer y escribir mediante una reflexión general y una práctica concreta de escritura con estudiantes de una institución escolar.

[3] Debido a la complejidad de los poemas de Lezama se optó por proponer a los estudiantes la lectura de algunas imágenes sobre el cuerpo sin abordar el poema completo. Sin embargo, el poema "¿Y mi cuerpo?", de *Fragmentos a su imán* se leyó completo. A la vez, se hizo un taller de lectura de la parte inicial del ensayo "Confluencia" para que ellos tomaran algunos elementos de la perspectiva poética del autor. La experiencia se hizo en el colegio Francisco Antonio Leza de la localidad de Usme, cerca de Bogotá.

En la primera parte, se esbozan los elementos que constituyen el horizonte de la interpretación de la obra de Lezama. Algunos aspectos de la fenomenología estética de Dufrenne y de la fenomenología poética de Bachelard conforman la perspectiva de este trabajo. Con Dufrenne se aborda la concepción del lector a partir de la experiencia estética y de la poética fenomenológica; con Bachelard se configura una poética de la casa natal y de la casa paradisíaca, aspecto que se verá en *Paradiso*. Debido a la proximidad de estos pensadores con la poética lezamiana se hará un trabajo comparativo cuyo asunto central es la poética del origen. Esta primera parte termina en la tercera sección con una indagación sobre el origen histórico de la imagen del *resurrecto* a partir de la imagen gongorina del peregrino en su poema "Soledades".

En la segunda, se ahondará en la poética de la resurrección en la obra ensayística del poeta y en la imagen del *resurrecto* en su poesía. Esta exposición se hace en tres pasos: el primero reconstruye el giro del "ser-para-la muerte" heideggeriano al *ser-para-la-resurrección* lezamiano desde la crítica de los filósofos franceses que se distancian de Heidegger: Sartre, Derrida, Ricoeur; el segundo recoge la concepción de la resurrección en su obra ensayística y las anotaciones que algunos críticos han hecho sobre esta imagen; el tercero, aborda la imagen del *resurrecto* en la poesía de Lezama a través de una lectura analítica de tres poemas: "Un puente, un gran puente", "Dador" y la última sección el poema "Aguja de diversos"; en un segundo momento, a partir de la descripción de esta imagen en estos poemas se hará una interpretación de algunos poemas de su libro póstumo *Fragmentos a su imán* donde esta imagen del *resurrecto* se multiplica y aparece de diversos modos, sea como la madre resurrecta, el suplente, el otro, los cuerpos enamorados, el solitario, el otro caminante o el lector. De esta manera, se propone una lectura que hace eco de la observación de Reinaldo González, que no es la única y cierta interpretación sino una apertura posible entre otras:

> Conozco lectores de Lezama que no lo comprenden —realmente, todos sus lectores dudamos haberlo comprendido—, pero que disfrutan la flexibilidad juguetona de un idioma que debe arrastrarlos a una aventura poética ilimitada, que se sucede a sí misma y parece no conducir a parte alguna (R. González, 19??, p. 15).

Finalmente, y debido a que, como se verá en cada una de la partes de este trabajo, la

obra de Lezama invoca al lector persistentemente, se esbozarán algunos criterios sobre la experiencia de la lectura y la escritura, tanto desde la poética fenomenológica de Bachelard como desde la estética de la recepción y la deconstrucción. Debido a que leer y escribir son actos concretos de los lectores, con el fin de construir una visión íntegra y congruente con los presupuestos teóricos esbozados y con la naturaleza excepcional de la obra de Lezama, y en particular con su imagen del *resurrecto*, se realizó una experiencia de lectura de algunos poemas y de algunos fragmentos de poemas del poeta cubano. La intención es mostrar los efectos en el lector, y en este caso, reconocer que la imagen del *resurrecto*, a la vez que involucra al lector, lo sitúa en una condición en la que puede tomar distancia y construir una perspectiva crítica del mundo. Para ello se presentarán algunos textos producidos por estudiantes de educación media de un colegio estatal de Bogotá.

PRIMERA PARTE:

EL LECTOR, LA CASA NATAL Y EL PEREGRINO. UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA POÉTICA DE LEZAMA LIMA

Ilustración 1: "Triste destrucción", por Cristian Ramos. A partir del poema de Lezama "Variaciones del árbol"

A. LA FENOMENOLOGIA ESTÉTICA COMO HORIZONTE DE COMPRENSIÓN DEL LECTOR LEZAMIANO: LEZAMA Y DUFRENNE

Para adentrarse en la obra del poeta José Lezama Lima es pertinente otorgar al lector un papel relevante, debido a la naturaleza multisignificativa de su escritura. Para tal propósito, la perspectiva de Mikel Dufrenne, en particular la de su libro *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1992) —dada la cercanía con el poeta en muchos aspectos—, resulta propicia para esta investigación. Así pues, cabe comenzar este trabajo con una reconceptualización a la luz de la fenomenología dufrenniana, con el fin de establecer las correspondencias y los contrastes con la concepción lezamiana del lector, implícita en su poética del origen. No se propone aquí una mera aplicación de la estética del pensador (Dufrenne) a la obra del poeta (Lezama Lima); lo que se busca es hallar proximidades para enriquecer las lecturas de uno y otro, y esbozar caminos posibles para la investigación. Primero se aborda la fenomenología estética como perspectiva interpretativa, con base en la cual se hace una descripción del objeto estético, la experiencia estética y sus efectos en el espectador. Luego se esboza la dimensión crítica de la estética fenomenológica en Dufrenne y de la poética del origen en Lezama. Finalmente, se atienden las implicaciones que se derivan de estas dos vías para definir una concepción del lector. Para el desarrollo de estos aspectos y los vínculos entre ambas perspectivas se tiene en cuenta el carácter originario[4] de la poética lezamiana frente a la intención experiencial de la estética dufrenniana.

1. Las condiciones del espectador y del lector en la experiencia estética y la experiencia poética

En primer lugar, sobresale el hecho de que, en la fenomenología estética, el espectador aparece por primera vez como un elemento central del encuentro con la obra de arte. En este sentido, Dufrenne da un giro frente a la estética idealista que define la obra de arte como manifestación espiritual, racional, que se aparta de la imperfección del mundo sensible e ignora el papel del espectador. Por eso, "L'expérience esthétique que nous voulons décrire, pour en faire ensuite l'analyse transcendantale et tenter d'en dégager la signification métaphysique, est celle du spectateur, à l'exclusion de celle de l'artiste lui-

[4] Originario quiere decir en el caso de Lezama el estar en el primer comienzo de las cosas. No es una vuelta a un origen pasado, sino un estar en la actualidad experimentando el mundo como si naciera por primera vez. En Bachelard hay un sentido parecido.

même" (1992, p. 1). Así se inaugura una concepción del arte que da prioridad a la actitud receptora y otorga al espectador la voz que ha sido relegada en aquella estética que solo tiene por finalidad la caracterización de la obra. Debido a que aquí se trata de un estudio de la obra lezamiana, en la que el espectador es invocado por el poeta, el acto concreto de la lectura se vuelve un aspecto prioritario, que se aparta de la idea limitada de la estética centrada en la obra o en la contemplación de lo bello, sin reconocer el papel del espectador como agente que percibe las obras desde sus propias vivencias. En Dufrenne: "Par contre, il nous semble que la réflexion sur l'expérience esthétique oriente plutôt vers la contemplation par le spectateur de l'objet esthétique; et nous appellerons désormais expérience esthétique l'expérience du spectateur, encore une fois sans prétendre qu'elle soit la seule" (p. 4).

Este cambio de enfoque afecta todos los aspectos que tienen que ver con la experiencia de la obra de arte, y abarca el conjunto de relaciones que suceden en el mundo de la obra, el mundo del lector y los otros mundos en su entorno, puesto que reconocer al espectador conlleva reconstruir su proceso vivencial con los objetos en general y con las relaciones que entre ellos se producen. Para Dufrenne —heredero de la fenomenología husserliana, pero guiado por las modificaciones que Sartre y Merleau-Ponty[5] le introdujeron a esta—, la constitución del objeto en la conciencia es el modo en que la experiencia estética se manifiesta :

> Ainsi l'objet est-il toujours relatif à la conscience, à une conscience, mais parce que la conscience est toujours relative à l'objet, venant au monde dans une histoire où elle est multiple, où la conscience croise la conscience comme elle rencontre l'objet. On peut donc distinguer objet esthétique et perception esthétique (p. 7)

Esta es una transformación cualitativa que da paso al campo de lo fenomenológico. La modificación se denomina *epojé* o desconexión que se distancia de la percepción común que no logra reconocerse como conciencia de algo. Así, el objeto se convierte en objeto estético porque rompe con las determinaciones prácticas y se instala en la conciencia de la experiencia estética. En esta modificación de la actitud natural, la conciencia no se separa

[5] Pino Eunice, en sus *Estudos a estética de Dufrenne ou a procura da origen*, menciona estas modificaciones de la fenomenología en Dufrenne.

del objeto; siempre mantiene sus lazos con lo real y, como se verá luego, se desarrolla a partir de la plena experiencia sensible.

En fin, esta es una fenomenología estética porque transforma la experiencia inmediata en conciencia de la experiencia : "…nous décrirons la perception esthétique elle-même en l'opposant à la perception ordinaire, que nous aurons d'abord considérée dans son mouvement dialectique, comme nous opposons l'objet esthétique à la chose perçue en général" (p. 27). De esta forma, Dufrenne toma en cuenta las condiciones de recepción de la obra por parte del espectador y describe cómo se modifica la actitud natural ante el mundo para acceder a un plano estético que se constituye en la conciencia.

Por otra parte, una poética del origen como la de Lezama también muestra un vuelco frente a las poéticas modernas basadas en la dicotomía de forma y contenido o en una sobrevaloración de lo subjetivo. Esta poética está inspirada, a su vez, en poéticas negativas como las de Mallarmé o Valéry, las cuales, según explica Pierre Zima en *La négation esthétique: le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, se sobreponen tanto a la estética kantiana como a la hegeliana, y, por otro lado, logran rechazar el mercado, que sumerge al arte en una economía de intercambio, así como el pensamiento filosófico que subordina el arte al concepto y lo empobrece:

> Car l'obscurité mallarméenne est inséparable de la révolte poétique contre un langage dégradé par les lois du marché et les idéologies. La clarté dont parle Valéry est ce qui résiste à la communication commerciale et au "reportage": ce qui témoigne de la rupture irrémédiable entre le Poète et le monde, entre la conscience critique et une société dont les contradictions ne sauraient plus être réconciliées par les synthèses d'une dialectique affirmative ou des apologies néo-hégéliennes. La conscience moderniste en tant que *réflexion autocritique de la modernité sur elle-meme* se presente ici comme conscience negative régie par l'ambivalence, le paradoxe, l'ironie et le refus du système - du système philosophique et du système social en tant qu'ordre répressif et dégradé (ZIMA, 2002, p. 927).

Debido a que Lezama también entró en diálogo con estos poetas franceses, su obra refleja una actitud de retirada frente a las convenciones sociales, económicas y filosóficas, centradas en lo ideal y en la productividad. Para ello, opta por el retorno al origen para restablecer las relaciones primigenias entre elementos, objetos, acontecimientos y ámbitos que se abren como posibilidades infinitas. Aquí la palabra y la metáfora recomponen y dan lugar a nuevos vínculos desconcertantes o tan extremadamente expresivos que lindan con el

silencio o la abundancia de significado. Esta poética del nacimiento consigue crear el mundo mediante las imágenes: “Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierra con la dureza de un material extremadamente cohesivo” LEZAMA LIMA (2007, p. 161). El hecho de que todo esté junto y cohesionado por la imagen favorece la aproximación de los opuestos sin que se anulen entre sí, de modo que las dicotomías y jerarquías se disuelven. De esta forma, el mundo comienza a crecer y cargarse de materia visible y de movimiento invisible; ningún lado de la relación domina al otro.

De esta forma se desestabiliza la relación abstracta hasta ahora válida entre el sujeto y el objeto, y se restauran las relaciones concretas y cambiantes entre el poeta y el mundo. Este giro desborda las relaciones mecánicas del universo. Entonces, con la irrupción de la imagen como una nueva manera de relacionar los elementos y las oposiciones, lo sagrado, lo sensible, lo invisible y lo terrestre comienzan a entremezclarse de una forma más compleja. Según Lezama, la imaginación origina nuevas relaciones en tanto se vuelve acto en la palabra poética y se libera de la dependencia de un sujeto. Este nuevo modo de configuración se puede caracterizar como una fenomenología del origen porque en el mismo aparecer va brotando toda posibilidad de ser del mundo.

En este contexto, el lector es invocado por la poética originaria de un modo particular. Ante todo, se ve abrumado por la abundancia de metáforas del texto lezamiano que, antes que separarlo del contexto cercano, lo induce a leer en él de otra manera las posibles relaciones que se crean o las fuerzas ocultas que acercan los elementos, y lo lleva a despojarse de las estructuras estáticas del lenguaje para reaccionar expresivamente frente a lo real a partir de la ambigüedad que la imagen le produce. Dado que la metáfora lezamiana, como se verá más adelante, porta ella misma el aparecer y el ser como unidad, el lector se ve interpelado por el mundo mismo.

Con esto se han instalado dos focos que, a la vez que convergen, se distancian. Así, entre Dufrenne y Lezama se inicia una trama de tensiones y cercanías que favorecen al lector o espectador, quien puede generar interpretaciones sugestivas sobre las obras de arte a partir de su contacto con lo sensible a través de lo corporal y gracias a la metáfora que provoca una alteración de su manera habitual de relacionarse con el mundo.

a) El objeto estético, la poética y el lector

En la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Dufrenne comienza por una exposición fenomenológica del objeto estético. Desde este punto es notable la fortaleza de su visión estética gracias a la fidelidad que guarda con el mundo visible. Con ello se desbordan las dicotomías que hasta ahora han opuesto lo sensible a lo inteligible. Desde este enfoque, el objeto se va constituyendo en lo sensible y se transforma en obra de arte hasta tornarse en objeto estético, luego de lo cual se hace factible el encuentro entre el objeto estético y el sujeto concreto. Dice Dufrenne:

> Ce qui m'est présenté, c'est le sensible dans sa gloire, non point un sensible inorganisé et insignifiant, mais un sensible qui se dit en quelque sorte lui-même par la rigueur de son développement, et qui me dit encore autre chose à la fois par ce qu'il représente, dans la mesure où il est ordonné à une représentation, et par ce qu'il exprime en se disant lui-même (p. 44).

En esta interacción, quien percibe la obra es un sujeto concreto, condicionado por su entorno vital y su situación espacial y temporal. Sin embargo, debido a este encuentro, tanto la obra como el espectador sobrepasan sus propias determinaciones pragmáticas, aunque sin llegar a convertirse en entes abstractos.

Esta intensidad de conexiones que se disponen en lo sensible y que representan por sí mismo algo orgánico es el objeto estético. El objeto estético recompone dichas conexiones hasta formar un conjunto que afecta al espectador de un modo particular. Esto sucede por un ascenso de lo sensible hacia el campo de la conciencia perceptiva, mediante la cohesión entre el lenguaje, lo invisible y lo corporal.

A la vez, la ejecución de la obra y la presencia de un público van a concretar este acto configurante de lo sensible que deviene incesantemente en la experiencia inmediata:

> C'est dire que le spectateur participe doublement au spectacle: comme figurant dans un public, il collabore à l'exécution de l'œuvre en même temps qu'il se 'met en forme' pour l'appréhender; mais c'est comme conscience solitaire et recueillie qu'il recueille l'œuvre pour sa métamorphose en objet esthétique (p. 86).

Esta doble posibilidad del espectador —ser actor disimulado entre el público, dispuesto a participar de la obra, y a la vez espectador activo— es un aspecto que determina el alcance de la experiencia estética. Como se ve, el espectador deja de ser pasivo, se

involucra como conciencia de una representación y de sus transformaciones; sin abandonar el mundo de sus vivencias, forma parte de la ejecución.

Por otra parte, la obra de arte, transformada en objeto estético, no solo afecta al individuo, sino que genera un espacio de universalidad en el que los seres humanos se sienten parte de una colectividad: "Mais l'objet esthétique rassemble les hommes sur un plan supérieur où sans cesser d'être individualisés, ils se sentent solidaires" (p. 107). Así se cumple la experiencia estética, que, sin abandonar lo sensible, se aproxima a lo inteligible, y en la que el objeto estético logra diluir las fronteras entre lo individual y lo colectivo. Así, cuando ocurre la experiencia estética, cada ser humano se siente próximo al otro, compartiendo lo sensible, el sentimiento y la corporalidad que se ponen en juego en los objetos estéticos. Más adelante, en *Arte y política*, Dufrenne desarrolla esta relación con mayor amplitud.

Nada más próximo al universo poético lezamiano que gozar de lo sensible como punto inicial y punto final de toda percepción imaginante. Esta relevancia de lo sensible, concretado en lo imaginado, afecta al lector o al espectador, quien se ve involucrado existencialmente en este conjunto de relaciones imaginadas. No puede diferenciar lo sensible de lo inteligible, pues la imagen aproxima ambos planos y los fusiona. Así, un poema puede gestar este aparecer, como en "Aclaración total":

> Sus labios entonan, se prolongan en arco de violín,
> se prolongan en el hilo del tedio,
> el hilo del tedio y el hilo de la araña.
> Por el hilo de la araña baja la luna,
> por el hilo del tedio suben las manzanas. (LEZAMA LIMA, 1994, p. 167).

Si se sigue la reflexión, lo hallado en el poema es una fenomenología de lo sensible. En este universo de imágenes, todo elemento nombrado devela relaciones que se ocultan tras ellas. Lo poético resurge porque un conjunto de combinaciones fluye en la palabra del poeta. Por ejemplo, los labios, extendidos en forma de arco de violín, se alargan sobre la continuidad del tedio, que puede ser la continuidad que marca "el hilo de la araña". Por este hilo desciende la luna, mientras que por "el hilo del tedio" ascienden las manzanas. Al final de este conjunto de metáforas se ve una imagen constituida por múltiples conexiones, y entonces se hallan proximidades ocultas entre los labios, el violín, el hilo, el tedio, la araña,

la luna y las manzanas.

De esta manera surge en lo visible una trama o telaraña que comunica lo planetario con lo vegetal. El lector percibe cómo el hilo, la araña, la luna, las manzanas y todos los elementos se permutan hasta dejar de ser simples objetos del mundo cotidiano para transformarse en objetos estéticos. Y de esta forma acaece la experiencia estética, en la cual el espectador o lector se ve comprometido, pues debe interpretar esta telaraña metafórica, ya que su mirada ha sido trastocada. Esto podría llamarse una fenomenología poética, pues lo percibido viene a la conciencia en la inmediatez de lo sensible como figuración metafórica y trasfigura la experiencia de mundo en experiencia estética.

b) El lector y los objetos estéticos

Ante este flujo de vivencias del sujeto concreto, el objeto estético se va delineando en su plenitud y se va distinguiendo de los otros objetos:

> Or, l'objet esthétique a précisément un tel aspect que nous pouvons bien dès maintenant appeler affectif: il ne parle pas seulement par la richesse du sensible, mais par cette qualité affective qu'il exprime et qui permet de le reconnaître sans passer par le concept. Son unité n'est pas seulement sensible, mais affective (DUFRENNE, 1992, p. 193).

Lo sensible se enriquece a través del carácter afectivo del objeto estético, que va a determinar su autenticidad, como una fuerza identitaria que brota del objeto estético mismo y lo distingue de los demás objetos. Con esto, el lazo entre el espectador y la obra se fortalece a través de la experiencia, no teóricamente. Esta unidad afectiva que alcanza la obra facilita el encuentro con el espectador a través de un lenguaje poético auténtico que genera nuevas relaciones cada vez que el lector experimenta la obra[6].

En medio de un conjunto de relaciones entre cosas y eventos, tiempos y espacios, se va configurando el objeto estético. De ahí que todo objeto estético esté situado en el mundo y especialmente en un entorno concreto. Este objeto estético no es una abstracción o idealización de dicho mundo; por el contrario, es un acontecimiento que surge de las relaciones que allí se dan y que hacen posible que un espectador lo perciba. En contraste

[6] Esta dimensión afectiva corresponde más adelante, en el nivel de la crítica estética de Dufrenne, al a priori afectivo.

con la concepción idealista del arte, el objeto estético, visto desde la fenomenología, no es una representación de un mundo que se aísla de su escenario donde se configura para tomar formas puras o responder a conceptos abstractos de lo bello. Por el contrario, dice Dufrenne: "Or, le propre de l'objet esthétique, c'est que la signification, est immanente au signe, et prise par lui dans le monde des choses" (p. 199). Así, el objeto estético es un conjunto de significados entrelazados que nacen de las cosas.

Este universo de relaciones se confunde con el mundo del espectador:

> Ainsi mon rapport au monde et le monde lui-même sont-ils ambigus; j'ai mon monde dans le monde et pourtant mon monde n'est que le monde. Et c'est de la même façon que nous pourrons parler d'un monde de l'objet esthétique; il n y'a que *le* monde, et pourtant cet objet est gros *d'un* monde à lui(p. 200).

De modo que hay una comunión que favorece la comunicación entre el mundo del objeto estético y el mundo del espectador. Gracias a esta forma de interacción, no puede evadirse el acto concreto que los relaciona. Por ello se da un diálogo y un intercambio de horizontes que favorecen la recepción y la interpretación que el espectador hace del objeto estético[7].

Esta ambigüedad, que funde el mundo particular de la obra con el mundo general en el que ella se halla, es el horizonte sobre el que se constituye el mundo del objeto estético, que, a su vez, se mezcla con el mundo del espectador. Así, no hay manera de idealizar la experiencia; se mantiene la horizontalidad de la relación, en lo sensible y por lo sensible, para que el objeto estético y el espectador se encuentren.

¿En qué consiste este mundo del objeto estético?. A ello responde Dufrenne:

> Le fond, c'est ce par quoi annonce le monde comme fond de tous les fonds; l'idée cosmologique est vécue comme l'expérience, immédiate en toute perception, de l'horizon immanent à tout objet réel, par quoi cet objet se donne comme réel, et accessible en se situant dans le monde (p. 201).

Esto quiere decir que esa mundaneidad de fondo resulta cosmológica, es decir, factible de ser una vivencia para el espectador, que él experimenta en la percepción sensible y en la

[7] En el enfoque hermenéutico de Ricoeur, la presencia del lector en el acto del interpretar se hace más importante.

situación concreta del objeto estético que se despliega ante él. De modo que esta percepción no es mera percepción ilusoria o efímera, sino que es la manera como lo universal, el horizonte de mundo, adviene al objeto estético y también al mundo concreto del espectador.

A su vez, según Dufrenne, este universo relacional que es el mundo representado del objeto estético es abierto e inagotable :

> Le propre du monde, en effet, c'est d'être ouvert, de renvoyer indéfiniment d'objet en objet, de reculer toutes limites: inépuisable réserve d'êtres qu'atteste quantitativement l'indéfini de l'espace et du temps, mais que symbolisent aussi les mythes d'une puissance créatrice inépuisable ou du retour éternel des formes et des espèces (p. 224).

De esta manera, el mundo del objeto estético se vuelve una infinita sucesión de aperturas hacia niveles suprasensibles como los mitos, el espacio y el tiempo, y va evitando que tal objeto quede encerrado en los límites de lo representado. Entonces, el objeto estético, que surge como mera apariencia en lo sensible, se convierte en un campo de fuerzas creadoras que activan al espectador. La relación entre ellos, por tanto, se vuelve infinita, pues el mundo que se representa en el objeto estético, en lugar de limitarlo, lo dispone a nuevas relaciones que suscitan la imaginación del espectador. Por eso, las relaciones más sencillas se transforman en tramas complejas que fluctúan entre lo sensible y lo suprasensible. Esta fuerza creadora del objeto estético va a caracterizar las obras genuinas:

> Les œuvres véritables, même si elles déconcertent l'entendement, portent en elles le principe de leur unité, d'une unité qui est à la fois l'unité perçue de l'apparence lorsque l'apparence est rigoureusement composée, et l'unité sentie d'un monde représenté par l'apparence, ou plutôt émané d'elle, de sorte que le représenté signifie lui-même cette totalité et se convertit en monde (p. 234).

Por tanto, para Dufrenne, a diferencia de una estética que solo se restringe al carácter ideal de la obra, la unidad en la obra se forja en la apariencia y acaece como mundo. Una nueva complejidad surge mediante una recomposición de las conexiones sensibles capaz de romper el orden del entendimiento; allí lo representado que se ha transformado en mundo creado puede restablecerse como nuevo mundo representado y seguir incesantemente modificándose en el terreno de lo sensible. Esta mezcla entre desconcierto y unificación que se genera en la obra producen en el espectador una reorientación de sus relaciones con el mundo. Esto hace que sea una obra auténtica y legible de diversas maneras, pues no nace

de enlaces forzados y afecta en su inmediatez al espectador. Aunque los mismos espectadores vuelvan a las mismas obras, las experiencias estéticas son distintas cada vez y no se repiten de manera exacta.

Todo esto es posible porque el objeto estético logra ensamblar sólidamente lo visible y lo invisible, por lo cual no necesita salirse de la apariencia para ser percibido estéticamente. De ahí que Dufrenne afirme: "En bref, le monde exprimé est comme l'âme du monde représenté qui serait son corps; la relation qui les unit les rend inséparables, et c'est ensemble qu'ils constituent le monde de l'objet esthétique, par quoi cet objet a une profondeur" (p. 248).

Así, el mundo expresado es aquel conjunto de relaciones mediadas que han sido reelaboradas en la percepción estética para ser comunicadas al espectador, en tanto el mundo representado es aquel conjunto de relaciones que se constituye en la materia de lo expresado y cuya referencia es el mundo real y contingente. Entonces, entre el mundo expresado y el mundo representado se da un vínculo semejante al del alma y el cuerpo: lo expresado no puede surgir sin el lenguaje ni el sentimiento, y lo representado no puede separarse de los objetos que representa. Por eso, en el objeto estético, lo corporal es expresión de la profundidad, es decir que la materialidad del objeto estético, la expresión, es ella misma representación de lo espiritual que se manifiesta gracias precisamente a esa corporalidad. Con esto se supera el dualismo entre forma y contenido que domina la estética hegeliana precedente. Esta perspectiva eludía la presencia del espectador y daba a lo sensible y a lo corporal un lugar nada significativo, pues su valor se reducía a ser la forma sensible de un contenido espiritual; así, la concepción de la obra de arte se supeditaba al concepto de lo bello ideal y al imperio del espíritu absoluto.

Por otro lado, la poética lezamiana se halla próxima a esta visión fenomenológica. Para el poeta cubano, el entramado de elementos que la poesía crea nace de la imagen que reúne en lo sensible lo invisible. Por esto, en la apariencia se desatan las relaciones más insospechadas. La imagen mezcla el aparecer y el ser; de modo semejante, el cuerpo, en cuanto unidad perceptiva y representativa, se halla inmerso en este ensamblaje incesante e invisible de metáforas, mientras que el alma es también apariencia o, de otra manera, un cuerpo *resurrecto*, como se ve en su poesía. De este modo, las determinaciones que

someten el cuerpo a su corrupción física son liberadas por esta concepción de la resurrección, asunto que es el hilo conductor de la presente indagación.

Una fenomenología poética lezamiana se puede encontrar en diversos textos. En "Las imágenes posibles", por ejemplo, se exponen los modos en que las imágenes, las personas y las cosas interactúan en un conjunto relacional en el que ser y apariencia se entremezclan. Bajo esta mirada, entonces, no es posible separar el ser humano en la poesía y el poema:

> Al mismo tiempo que por la imagen puede trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser en el ente. Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones. (LEZAMA LIMA, 2007, p. 183)

Así es que la imagen puede crear el vínculo entre lo que es y aquello que hace que un ente esté ahí, vínculo que también la fenomenología logró trazar. De este modo, la apariencia no es sino la manifestación del ser, y este no es una entidad que se separa de la apariencia para explicarla, sino que debe su existir a tal aparecer. Aquí la imagen es el vínculo que nace de la distancia entre las cosas, como una forma de manifestación de lo que no es, un surgimiento desde el vacío que pone en acción las relaciones (proporciones, ocupaciones y desigualdades) entre las cosas y las personas.

De esta forma, en la poética lezamiana no se habla de una escisión entre el ser y el parecer, ni la imagen es un ente nuevo que se aísla en la mera apariencia como una quimera, sino que crea la visión de este conjunto relacional en el que lo que no es también es. En la imagen se reúne el ser y el aparecer, lo visible es porque es invisible y lo invisible deviene visible por el entramado que la imagen produce entre las cosas y las personas, continúa Lezama: "Pues es innegable que entre la jarra y la varilla de marfil, existe una red de imágenes, participadas por el poeta cuando las concibe dentro de una coordenada de irradiaciones". (p. 183). Por tanto, es el poeta, creador de estas conexiones, quien ha logrado desentrañar aquellos vínculos que se ocultan en las distinciones. En cuanto conciencia imaginante produce una red de nuevas relaciones que salen a la luz y la vez se ocultan en dicha apariencia, pues, de lo contrario, se convertirían en imágenes vacías. De ahí que en el poema permanezcan en el tiempo, que une eternidad y duración, y en el espacio universal y relacional. Dice entonces Lezama: "Y nos damos cuenta que si dentro

del poema subsiste la sustancia poética, donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración, y un espacio coincidente de un medio universal e indiferente y un espacio comparativo ocupado por objetos" (p. 183). En este complejo nexo espacio-temporal, la imagen creada por el poeta desata un universo de relaciones perceptibles por el lector; ahí el mundo es lo que es por la imagen y la imagen es lo que es por el mundo. Pero este no es un estado de relaciones inmóvil y terminado; por el contrario, fluye gracias a que el poema es movimiento y germinación, continúa Lezama: "Y las viejas pugnas entre generación y movimiento, resueltas en el germen sucesivo, en el germen poesía coincidente con el poema movimiento" (p. 183). Este es el sentido fenomenológico de la poética lezamiana, que, por un lado, vincula apariencia y ser, y, por otro, desata una serie incesante de transformaciones y resurgimientos[8]. Así lo describe el poeta:

> De esa manera, en una indiferencia y desolación totales, donde apenas puede vislumbrarse la torre, nos sorprende la existencia de un flujo (todo hacia uno) que va hacia la sustancia poética, hacia un ente del no ser (opuesto a la distancia, esa ausencia de las cosas, que no es propio no ser) del que se puede participar y puede ser mantenido en imágenes. Así, esa distancia, esa ausencia de las cosas, no es su enemistad, sino una llaneza de inmediato, donde deslizamos el espejo que suda rocío de enigmas y la lenta transpiración o vapor de las imágenes. (p. 183).

Este movimiento que tiende hacia lo uno no se consume en el vacío, sino que queda visible en las imágenes. Las imágenes brotan entre las cosas como vínculos profundos de este movimiento. Por estar en relación con las cosas, el lector es absorbido por esta fuerza que lo vincula a las imágenes y, por ende, a la unidad de la sustancia poética, pues —como ha dicho Lezama aquí— las relaciones ocurren entre las cosas y entre las personas y las cosas. Solo que el poeta tiene una situación privilegiada para hallar este movimiento germinativo e invitar al lector a participar en esta cadena de nuevas significaciones que la imagen provoca, así lo indica Lezama:

> Y la imagen, al verse y reconstruirse como imagen, crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo. Pues solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento. Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas. (p. 161).

[8] Como se verá posteriormente, se trata de una poética de la resurrección, pues todo resurge, en particular el cuerpo, al morir. No existe un estado acabado y final en el que todas las relaciones queden estáticas. Este es el sentido de la posibilidad en la poética lezamiana.

De esta forma se mantiene el carácter fenomenológico de la poética lezamiana, por cuanto el cuerpo subsiste como testigo de este movimiento poético de la imagen. En otras palabras, el ser humano, en su carácter de lector de imágenes, sensible y corporalmente situado, participa de esta unidad que las imágenes desatan. No se reduce, por tanto, a ser un ente contemplador neutral; entra en el camino germinativo de la creación que vuelve significativo el mundo por la imagen. Se ve, además, que no participa en un movimiento caótico, sino en un flujo dirigido a la convergencia de sentidos que nacen de la imagen. Puede decirse, entonces, si se compara con la fenomenología estética de Dufrenne, que el objeto estético para Lezama es el objeto imaginado, y con ello perduran las relaciones que atan el objeto al mundo y al espectador.

Finalmente, estas imágenes nacen de la conciencia imaginante del poeta, quien expresa su experiencia en el mundo. Así, Lezama ve que:

> Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna. *Es la hora del baño, vamos a almorzar, a dormir, tocan la puerta*, eran para mí como inscripciones que engendraban incesantes evaporaciones, inmutables y obsesionantes esbozos de novelas. Eran larvas de metáfora, desarrolladas en indetenible cadeneta, como una despedida y una nueva visita" (p. 294).

Entre lo nocturno del mundo y la mano del poeta surge esta escritura como expresión de una cotidianidad, de una temporalidad y de un espacio que puede ser traducido a metáforas, escrituras, objetos estéticos. Aquí las palabras son la fuente de una escritura del mundo que no cesa de cambiar y de generar nuevas relaciones, en novelas, poemas, ensayos, que, como objetos estéticos, dirigidos a un lector imaginante, producen en él una metamorfosis de su estar ahí inmerso en el conjunto de cosas y de acontecimientos de su entorno. Este universo de la obra se despliega en la experiencia estética, que devela otros sentidos y mundos ocultos. La respuesta del lector lezamiano es inevitable: tocado por esta mundaneidad vibrante, ve fusionado su propio entorno mundano con el de la obra. No puede, por tanto, diferenciar entre el mundo exterior recreado en la obra y su propio mundo, ni entre su conciencia y el mundo mismo. Se halla así, en cuerpo y espíritu, inmerso en este aparecer.

En este sentido, la escritura, comprendida como una manera de religar el mundo, nace de esta mano doble: la de la noche y la del poeta. La mano es aquí una parte del cuerpo que logra establecer el vínculo entre el mundo y el lenguaje. El poeta queda inmerso en este

juego de relaciones que no son sino instantes de la cotidianidad, que luego se van configurando como metáforas encadenadas y como obras literarias. Afirma Lezama en su ensayo "Confluencias":

> Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna. Es la hora del baño, vamos a almorzar, a dormir, tocan la puerta, eran para mí como inscripciones que engendraban incesantes evaporaciones, inmutables y obsesionantes esbozos de novelas. Eran larvas de metáfora, desarrolladas en indetenible cadeneta, como una despedida y una nueva visita (p. 294).

Esta es una fenomenología de la escritura, en cuanto describe la condición del poeta y sus vínculos con el mundo. La energía creadora captada por la mano deviene poesía sin abstraerse del mundo. El resultado no es una obra de ficción vacía, sino una obra en permanente contacto con esa abundancia nocturna que invoca al poeta y, por ende, al lector. Una expresión producida por las apariciones y desapariciones que van formando la secuencia expresiva. Así, no es posible alejar al lector de este fluir constante proveniente de la mano nocturna que cohesiona los elementos, que los escribe para el poeta y para el lector.

De esta forma, la fenomenología estética dufrenniana y la poética lezamiana tienen la ventaja de que no permiten aislar el sujeto concreto de su mundo, ni el cuerpo de su expresión. El efecto de integración de todos los ámbitos produce un lector atento, creador y siempre dispuesto a nuevas experiencias e inmerso en sus propias circunstancias.

Si bien Dufrenne hace énfasis en la experiencia estética, mientras que Lezama da prioridad a la conciencia imaginante, existen varios aspectos que los aproximan al hacer un análisis profundo. Especialmente, la relación entre mundo y conciencia de mundo es una constante en ambos. Sea en la experiencia estética o en la vivencia poética, un universo de relaciones surge entre las cosas mismas, que se acentúa gracias a los vínculos invisibles que hacen posible estas relaciones sin aislar la vivencia concreta de la idea esta vivencia. Como consecuencia de ello, el objeto estético provoca una reacción inmediata y una actitud en el lector que lo hace partícipe de este entorno relacional creado por dicho objeto. Así se configuran progresivamente todas las relaciones que entran en escena en la experiencia estética, referida a la relación del espectador con el objeto y a la poética, a la dimensión

creadora de los textos poéticos o de las obras de arte[9]. En este sentido, el lector se ve más comprometido con sus posibilidades creadoras y con su entorno vital.

2. Fenomenología estética de la lectura

Una vez caracterizado el objeto estético, cabe dar paso a la descripción de la experiencia estética. En este orden descriptivo, el encuentro del sujeto concreto y el objeto estético es un proceso que sucede en tres niveles, que corresponden a la estructura general de la obra de arte, según Dufrenne: 1) comienza por la presencia del objeto estético en lo sensible ante el espectador; 2) luego se produce la representación del objeto que la imaginación crea al relacionar lo empírico y lo trascendental o lo material y lo espiritual, y 3) finalmente este encuentro se completa mediante la reflexión del sujeto creador a través de la expresión de un mundo donde las cosas se liberan de lo inmediato de modo que la apariencia toma significado:

> C'est donc à une théorie générale de la perception que nous adapterons notre démarche et que nous emprunterons la distinction des trois moments que nous considérerons successivement: présence, représentation et réflexion. Cette distinction recoupe sensiblement les trois aspects que nous avons distingués dans l'objet esthétique: le sensible, l'objet représenté, le monde exprimé. (DUFRENNE, 1992, p. 419).

Así se va caracterizando la experiencia del objeto estético, que ya ha sido transformado en objeto para la conciencia, ha devenido en obra de arte y, a su vez, ha abandonado la experiencia común.

a) Presencia del objeto estético

La percepción de la presencia del objeto estético es el comienzo de la experiencia estética. Aspecto que se vuelve relevante porque es el punto de partida que asegura la conexión con el mundo en el ámbito de lo sensible. Dice Dufrenne: "Mais l'objet que je perçois se révèle à mon corps, et non pas en tant que ce corps est un objet anonyme justiciable d'un savoir, mais en tant qu'il est moi-même, corps plein d'âme capable d'éprouver le monde (p. 423). Esto significa que la experiencia estética es un acontecimiento concreto que se constituye a partir de la vivencia corpórea. Sin hacer la

[9] Posteriormente se verá qué efectos sufre el lector en cuanto interactúa con un texto estético que es expresión de lo poético y de la naturaleza productora.

separación entre espíritu y cuerpo, la inmediatez del objeto estético afecta la conciencia. Ya que el cuerpo mismo es espíritu, desde esta integridad se puede percibir el conjunto del mundo. De modo que cada gesto, acto mínimo o acontecer inmediato, va formando en la percepción estética una unidad con sentido. Desde esta perspectiva, el cuerpo es la apertura a lo espiritual, a lo universal y a lo inteligible sin desprenderse de su materialidad y contingencia.

Representación e imaginación

En el segundo momento, el proceso sigue manteniendo el enlace entre lo visible y lo invisible. Para Dufrenne, la imaginación ata la naturaleza y el espíritu para que se vaya configurando un mundo:

> C'est parce que l'imagination ne cesse d'élargir le champ qui lui est offert du réel et de lui donner sa profondeur spatiale et temporelle que l'apparence prend une densité et une consistence, et que le réel devient un monde, s'intègre à une totalité inepuisable sur laquelle l'apparence est prélevée para la disposition de mon corps et l'orientation de mon attention" (p. 446).

En otras palabras, la imaginación da fuerza a la apariencia, desborda los límites de lo real y transforma el espacio y el tiempo, y de este modo se consolida como materia de la experiencia. Entonces, lo real se vuelve mundo para el cuerpo, de acuerdo a su disposición concreta al estar ahí entre las cosas.

De este modo, la imaginación enlaza la presencia y la representación, espiritualiza el cuerpo. En tal sentido es una fuerza creadora de mundos y productora de nuevas relaciones que modifican lo real. Así, la imaginación al irrealizar abre mundo, despeja los límites de lo real para que se despliegue lo trascendente sin desprenderse de su materialidad. En este sentido, la imaginación no depende de los conceptos del entendimiento, sino que es generadora de nuevas relaciones y sentidos para el mundo. Dufrenne, al respecto, continúa afirmando en su *Phénoménologie* : "L'imagination est le naturant du monde; l'entendement pense une nature, mais l'imagination ouvre un monde. Le réel ne cesse d'être plat que par l'irréel qui le met en perspective et nous situe au milieu des choses, dans une monde qui se déploie autour de nous dans toutes les directions" (446).

Es decir, la imaginación provoca esta fusión y estas transformaciones que dan peso a lo

irreal y aligeran lo real. Entre este fluir reiterado, el cuerpo percibe el mundo y queda atento a su decurso. Es decir, la imaginación no es una facultad abstracta que solo crea el juego libre entre el entender y sentir, como en Kant, ni una facultad que sea superada por la razón, como en Hegel, sino que es la fuente originaria de la experiencia estética.

De igual modo, en Lezama, la imaginación toma un valor originario, distinto al que tiene en las estéticas idealistas. Es decir, no es una facultad de un sujeto abstracto que capta el mundo. Por el contrario, es una fuente creadora, ni subjetiva ni objetiva, que modifica tanto al sujeto concreto como a su mundo y los mantiene ligados mediante su fuerza creadora. Más adelante se precisan estos aspectos.

b) Sentimiento y profundidad del objeto estético

Esta experiencia se completa porque el sentimiento, en la interioridad, viene a constituirse en otro modo de mantener la relación con el objeto en lo inmediato de la presencia. Por esto, a través de él se despliega la profundidad. Este horizonte de percepción está dado por la forma del objeto, que es inagotable, y que hace que nos transformemos para poder captarlo. Continúa explicando Dufrenne: "L'objet esthétique est profond parce qu'il est au delà de la mesure, et qu'il nous oblige à nous transformer pour le saisir: ce qui mesure la profondeur de l'objet, c'est la profondeur d'existence à laquelle il nous convie; sa profondeur est corrélative de la nôtre" (p. 493).

Esto implica que no hay una sola y definitiva mirada, sino que las posibilidades para percibir tal fondo se multiplican. Cada vez que el objeto se da al sentimiento, este se proyecta distinto en su existencia. En este fondo, tanto el objeto como quien lo experimenta se hallan ante una amplitud que transforma el tiempo y el espacio en que acontece la experiencia. De ahí que, para Dufrenne:

> Le sentiment esthétique est profond parce que l'objet m'atteint dans tout ce qui me constitue; mon passé est immanent au présent de ma contemplation, il est là comme ce que je suis: non le résultat d'une histoire qui ferait de moi le terme d'une séquence causale, mais le siège d'une durée où je suis joint à moi-même; ce passé que je suis donne une densité à mon être et une pénétration à mon regard" (p. 501).

De esta manera se genera la experiencia estética, en la que se ponen en juego todas las fuerzas posibles que transforman la relación entre el espectador y la obra en la que, a pesar

de ser temporal y variable, se vuelve duradera: entonces, tanto el objeto estético como el yo se ven modificados en esta experiencia. Esto ocurre porque se trata una experiencia originaria ajena a la causalidad, en la cual se constituyen tanto el objeto como el sujeto. Se verá que en la poética lezamiana hay algo semejante.

Para no quedar inmerso en una experiencia subjetiva, explica Dufrenne:

> L'objet esthétique, pareillement, est rapport à soi en étant rapport à un monde. Il est profond à la fois par la perfection de sa forme, la finalité interne qu'il réalise comme un vivant, et par l'aura de sens qu'il diffuse et qui s'irradie en un monde: son intériorité est celle d'une chose qui secrète un sens par lequel elle s'illimite" (p. 512).

Así llega a ser plena la experiencia estética: el objeto al afianzarse en su relación con el mundo, logra ser una naturaleza viviente, proyectada hacia fines posibles y con un campo de sentido que emerge hacia el mundo y al espectador. Así, la profundidad de su constitución radica en que produce sentidos inagotables. De esta forma, el encuentro entre un sujeto concreto y un objeto estético permanece siempre abierto. Tanto uno como otro se arraigan en el campo fenoménico de su aparecer, pero se libran de sus limitaciones y determinaciones precisas porque su forma natural de ser los empuja hacia lo ilimitado. Así, el sujeto concreto, mediante la imaginación y el sentimiento, crea y recrea nuevas relaciones, en tanto el objeto estético produce sentidos que van más allá de su forma; por ende, la profundidad de esta experiencia surge de esta correlación.

3. Desde la poética lezamiana

La perspectiva de Lezama guarda cierta correspondencia con esta visión fenomenológica[10]. En su obra, la presencia del cuerpo, la función originaria de la imaginación y la comprensión del mundo a través del sentimiento son elementos centrales de su poética, aspectos que también se hallan en la perspectiva de Dufrenne. Solo que el poeta crea un universo de relaciones que constituyen su sistema poético del mundo, sin explicitar dimensión fenomenológica alguna. En dicho sistema poético, la posibilidad de experimentar el mundo como conjunto de enlaces con diversos sentidos, y de vacíos y

[10] Sin embargo, es necesario precisar que no se puede hacer una aproximación a la poética de Lezama bajo los mismos criterios con los que se aborda la obra de un filósofo. Para el poeta, la imagen es el elemento generador de sentidos, mientras que para el pensador lo son los conceptos y la reflexión. Lo interesante con estos autores es que mantienen el contacto del ser humano con el entorno inmediato y a la vez se distancian de él por vías distintas pero con intenciones semejantes.

rupturas que se velan, nace de un principio poético, indefinido, no causal sino imaginado. En este sentido, a continuación se presentan algunos rasgos de la poética lezamiana que son próximos a la fenomenología dufrenniana.

En primer lugar, el cuerpo en la poética de Lezama ocupa un lugar central, pues, a través de él, lo poético se vuelve concreto. Es una dimensión que tiene diversos matices, sea en su obra lírica, ensayística o narrativa. Sobresale la imagen del cuerpo *resurrecto* entendido como aquel que muere para renacer[11]. Esta concepción le permite crear ambigüedades y metáforas inesperadas; es un elemento del sistema poético de Lezama que permite desestructurar las dicotomías que enfrentan espíritu y materia, o sujeto y objeto. Dado que el cuerpo resucita, este acontecimiento borra los límites entre la vida y la muerte, y, en consecuencia, descompone el espacio y el tiempo lineal. El *resurrecto* nace del *resurrecto* en ciclos sucesivos del nacer y el perecer[12]; el cuerpo revive sin descomponerse ni en polvo ni en nada. Entonces, se vuelve imprecisa la ubicación del cuerpo en este proceso, porque no se consume ni en la corrupción en el mundo sensible cuando deja de vivir ni en el mundo posterior a la muerte. Todo deviene imagen, posibilidad, resurrección. He aquí algunos aspectos de esta imagen.

El cuerpo, que para Lezama es una disolución del espíritu, es un entramado que nutre la imagen. Es apertura de lo mítico, resurrección misma que se repite. Solo por el cuerpo hay poesía y conocimiento; así puede verse en el poema "Fragmentos":

> El cuerpo completo en su doctrina es que el que escoge,
> se sumerge, cae o posesiona, 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.
> (1994, p. 303)

[11] En su obra poética se hará el seguimiento de esta imagen. Para lograr esta concepción del cuerpo resurrecto, Lezama se distancia de la visión racionalista de sujeto, de la perspectiva católica de la resurrección y del ser-para-la-muerte heideggeriano.

[12] Si bien hay algunos parentescos con la idea de reencarnación del budismo, con la muerte de los egipcios o con las doctrinas pitagóricas, no puede hablarse de una correspondencia exacta de la propuesta de Lezama con estas visiones. Se trata de una elaboración o de una imagen, producto de un conjunto de metáforas, que generan un universo poético que se sustenta en sí mismo.

Esta unidad entre cuerpo y espíritu aparece desde el primer verso: el cuerpo es, en su plenitud, otra forma del espíritu, que a la vez se comunica cósmicamente con la tierra; de ahí que se vuelva mirada, temblor y golpe que instaura el conocer. Esto ocurre cuando otro cuerpo entra en escena. El lector se pierde en este desdoblamiento corporal que ya no diferencia la carne del sentimiento. Por tanto, la visión del cuerpo establece el juego poético que crea un universo de relaciones insospechadas. No poder ver ni tocar el cuerpo es la oportunidad de experimentar el mundo en un confuso fluir que mezcla todos los elementos. Esta mundaneidad, a pesar de nombrar un caos, forja un orden poético. Esto es posible porque "el cuerpo completo en su doctrina escoge, /se sumerge, cae o posesiona [...]" (p. 303)

Por otra parte, en sus ensayos aparece el cuerpo como una marca de la escritura. En "Confluencias", la palabra es la manifestación de todo el cuerpo y la sílaba es un gesto del rostro: "La palabra en los instantes de su hipóstasis, el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba, un fruncimiento de los labios o una irregularidad inopinada de las cejas" (2007, p. 294). Esto significa que el lenguaje es una metáfora del cuerpo, una sustitución de este, y se articula gracias a que el cuerpo es una unidad articulada de órganos y un modo de estar inmerso en el mundo en situaciones concretas. Y esta conexión con la totalidad del universo en cada instante también se refleja en el lenguaje, por eso: "El residuo de lo estelar que había en cada palabra se convertía en un momentáneo espejo. Una arenilla que dejaba letras, indicaciones. Una palabra solitaria que se hacía oracional" (p. 294). Por ello el lenguaje como sistema corresponde al orden del cosmos, y el vínculo entre el cuerpo y el conjunto de enlaces entre los elementos que lo envuelven forman una sintaxis expresiva. El vínculo es tal que "El verbo era una mano excesiva en su transpiración, un adjetivo era un perfil o una mirada de frente, los ojos sobre ojos, con la tensión de la oreja alzada del gamo" (p. 294). De esta manera, el lenguaje no se puede escindir del cuerpo y de su entorno relacional, en particular el verbo, elemento primordial de la expresión porque es la palabra que representa una acción en la que alguien hace algo, afecta a alguien o algo, en determinado lugar o tiempo y de tal o cual modo, es decir, cohesiona a su alrededor las demás palabras y el elementos de la significación; en este sentido, esta imagen lezamiana

parece sugerir que el mismo sudor de la mano desborda el orden mismo de la sintaxis[13]. Es decir, esta descomposición de la escritura es la manifestación de un conjunto de relaciones que se ponen en escena y que la mano recoge, dentro del universo que existe más allá de sí misma. Por eso es la "mano excesiva". Entre tanto, el adjetivo es un perfil o una mirada, es decir, determina un estado de cosas. Así se va construyendo el lenguaje, semejante a un enunciado del acontecer en el que el cuerpo habita.

Este lazo fecundo entre el lenguaje y el mundo es tal que la palabra se hace germinativa, gracias a que acoge la unidad entre lo cósmico y lo íntimo. Continúa Lezama en "Confluencias":

> Encontraba así en cada palabra un germen brotado de la unión de lo estelar con lo entrañable, y como en el final de los tiempos la pausa y el henchimiento de cada uno de los instantes de la respiración estarán ocupados por una irreemplazable palabra única. En cada palabra habrá un germen sembrado en los vasos comunicantes de la oración, pero en ese mundo el germen verbal, como en la sucesión del espacio visible e invisible de la respiración, logra el asombro connatural en el hombre de una coordenada temporal (p. 295).

La cohesión de la palabra en la oración es posible porque responde a una sucesión espacial impulsada por la respiración del cuerpo[14] y a la fuerza cohesiva del tiempo. En esta situación, el poeta se encuentra en medio de una tensión, como lo señala Lezama: "La espera y la llegada de la mano iniciaba la cadena verbal, o en el interminable desarrollo se encontraba la mano nocturna. A veces la espera de la mano era infructuosa y eso alejaba desmesuradamente una sílaba de la otra, una palabra de su otra compañera de navegación » (p. 294).

El poeta queda a la espera de una mano misteriosa y nocturna, que da unidad a la secuencia hablada o escrita. En ocasiones, esa mano cohesionadora no llega, y la mano del poeta no logra consolidar la expresión. Se trata aquí de un escenario complejo para la escritura, una búsqueda en la que el misterio y el poeta se comunican a través de la mano, en un acuerdo que hace posible articular el mundo. El poeta se debate entre la proximidad o

[13] De cierto modo, la abrumadora expresividad y el exceso metafórico de la propia escritura lezamiana responden a estas tensiones entre la palabra, el cuerpo y el mundo.

[14] La respiración en Lezama tiene un papel vital, por un lado, es un proceso cíclico del exhalar y el inhalar. Lo particular para el poeta es que padece dificultades en la regularidad de ese ritmo, por su enfermedad; ello le hace variar el ritmo de su respiración, aspecto que se refleja en su escritura. Por otro lado, se trata de un movimiento germinativo, de nacimientos y suspensiones en el flujo temporal que no cesa. Más adelante se verá cierta correspondencia entre la escritura y la resurrección en este sentido.

el distanciamiento de estas fuerzas cohesionadoras. Su mano corresponde al llamado de esta fuerza germinativa, pero a veces ella no está ahí.

De otro lado, el uso de la primera persona por parte del poeta acentúa estos lazos. El lector, confundido con el poeta en este ensayo, ya hace parte de la experiencia de escritura del poeta y, por ende, de la lucha en la que él se debate entre el lenguaje, el mundo, el tiempo y el espacio. A continuación, Lezama sigue describiendo esta impresión causada por la mano:

> Me asomaba de nuevo al traspatio y esa distancia entre el confín de la casa y la línea del horizonte se poblaba también de desconocidos. La presencia de la mano sobre la mano en la medianoche se trocaba en el desfile de los mulos penetrando en el bosque, en lo oscuro. Los observaba y veía cómo penetraban en un destino que desconocían con la más invencible resistencia (p. 305).

Y con esto se completa la escena de la escritura. Se ha visto que en ella se producen eventos en los que los elementos se articulan y forman las secuencias de las palabras. Estas no son sino manifestaciones de la articulación del mundo y el lenguaje, del poeta y el lector. No se trata de un estado único ni estático, sino de un movimiento constante que genera las escrituras de este mundo cambiante.

Este es el sentido fenomenológico de la poética lezamiana. En ella, la mano se convierte en un órgano perceptor, traductor y productor de esta escritura del mundo; existe, además, una mano de la noche, que visita al poeta para que ocurra la escritura, el ordenamiento metafórico del mundo. El encuentro entre esta imagen nocturna de la mano y la mano del poeta producen la cohesión en la escritura.

Así se establece la relación entre el cuerpo y la imagen. Lezama, en "Las imágenes posibles", propone que la primera condición de la imagen es la reconstrucción de un cuerpo: "Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente" (p. 161). Esto significa que el cuerpo da vida a la imagen y, por tanto, la imagen no es vacía ni meramente retórica. Y continúa el poeta: "Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen" (p. 161); es decir, el mismo actuar del ser humano en este mundo nace de la imagen; siendo cuerpo, el ser humano se reconoce como imagen: "él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el

cuerpo, al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 161). En otras palabras, entre el cuerpo y la imagen se crea un vínculo estrecho. La imagen no es imagen si no está referida al cuerpo, y el cuerpo no es cuerpo si a la vez no es imagen. De manera que estos dos términos, que parecían excluyentes, ahora en la poética fenomenológica lezamiana se fusionan. El cuerpo, perteneciente al ámbito de la materia corruptible y pasajera, deviene imagen inmaterial, forma perdurable que se eleva sobre lo finito. Por su parte, la imagen no es un ente vacío, sino un cuerpo pleno de materia. Más aún, el cuerpo llega a saberse imagen porque se sabe cuerpo. Por todo esto, el lazo entre ellos es indisoluble.

De esta relación entre imagen y cuerpo surge el desdoblamiento de cuerpo y ser. De ahí que la imagen sea testigo del nacimiento del ser en el cuerpo. En palabras de Lezama:

> De ese mismo testimonio, el desdoblamiento de cuerpo y ser se sitúa en esa interposición de la imagen. 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 el cuerpo formando la imagen o el mismo ser reocupando el cuerpo para formar un objeto. Por tanto el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo como sus vicisitudes, o en ocasiones su oscuro desenvolvimiento, sólo pueden ser testificados por la imagen; pues si el ser tomase proporcionada posesión del cuerpo o si el cuerpo fuese su justa y absoluta morada, la imagen desaparecería o habitaría una planicie sin cogitación posible (p. 162).

Lo particular de esta relación es que el ser tampoco puede definirse con un concepto absoluto que incluya lo corporal porque así la imagen desaparecería y con ella su posibilidad de volverse en el ser humano conciencia imaginante. Por esta razón se hace compleja la relación entre ser, cuerpo e imagen. No cabe para ellos devenir ente abstracto, pues el cuerpo liga al ser y la imagen; sin embargo a pesar de este enlace, ser e imagen no llegan a ser absolutos y por tanto no pueden anular o excluir el cuerpo. De ahí que entre imagen y ser se da una relación complementaria gracias al cuerpo.

Lezama también considera la imaginación como fuente originaria de comprensión y creación de mundos nuevos. La imaginación es la fuerza unificadora que instaura el misterio, el enigma y la causalidad poética del mundo. Así lo expone en "Exámenes":

> 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, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su

misterio (1953, p. 172).

De esta forma, entre metáforas e imágenes, formas concretas de la imaginación, se va originando un nuevo estado del mundo. La imaginación concuerda con el sistema poético porque vincula cada detalle, cada acontecer, cada cuerpo, en un todo. En este sentido, ya que el sistema es poético y no conceptual, no puede ser definido sino desde lo poético mismo como dice Remedios Mataix: "Entender a Lezama, y mucho mas intentar explicarlo, exige practicar una fe (...) que presupone la certeza de que nada es del todo hermético" (MATAIX, p. 13). De ahí que para hacer el ejercicio de interpretar lo que el sistema esconde —puesto que es un orden sugerido por las imágenes que crean diversas interpretaciones— es necesaria una actitud flexible cuya tarea sea la de indagar por este ajuste de elementos en el que todo se halla integrado, pero también desacomodado. Así, la tarea consiste en ir redescubriendo posibles relaciones que las metáforas van formando para hallar caminos factibles de comprensión.

Hay mucha cercanía entre esta propuesta poética lezamiana y la perspectiva dufrenniana, aunque se trate de dos caminos distintos, opuestos en muchos sentidos. Al poeta no se le puede abordar desde el rigor de los conceptos sino desde el juego de las imágenes. Para el poeta, la conciencia imaginante crea el universo poético y a pesar de ello no se convierte en una entidad vacía, sino que se encarna en los materiales que lo mantienen en contacto con lo visible. El hecho de que entre la imagen y el cuerpo haya una correspondencia constante evita que el sistema poético lezamiano sea un mero esqueleto metafórico.

En "Las imágenes posibles" puede verse que se trata de una conjugación que nace de la relación entre lo irreal y lo real y así el mundo se concibe como una imagen proveniente de nacimientos permanentes o de un movimiento que va de lo visible a lo invisible y viceversa:

> Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles (2007, p. 161).

Este carácter dinámico de la imagen, con apariciones continuas en medio de lo

discontinuo, va dando solidez al mundo allí creado. No se trata de que surja un mundo aparte del real, sino de que la imagen se hace historia y posibilidad. Es decir, como lo afirma en "Confluencias": "La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 296). Esta fuerza creadora de la imagen en la naturaleza devela su carácter productor, del que brotan, desaparecen y renacen incesantemente los elementos, las relaciones visibles y las invisibles, lo indomable y lo posible[15].

En tercer lugar, otro aspecto cercano entre Lezama y Dufrenne tiene que ver con que la expresión, tercer elemento de la experiencia estética, consiste en dar un tono particular a la representación para comunicársela a los espectadores mediante el objeto estético. Para Dufrenne, la expresión es el modo como se ajustan los elementos ante el espectador: "L'expression est en effet le troisième élément de la structure de l'œuvre. Mais inséparable du sujet, lui-même considéré comme inséparable du sensible" (DUFRENNE, 1992, p. 397). La expresión, por tanto, es el lazo entre el sujeto y lo sensible, y la forma más auténtica de establecer la conversación entre el autor y los espectadores:

> Du même coup, et parce que l'humain est immédiatement accessible à l'homme, elle est ce qui nous parle immédiatement; et la compréhension de l'œuvre est un dialogue que nous avons avec l'auteur. L'expression est le fondement de l'intersubjectivité. D'autre part, l'analyse peut encore reconnaître la fonction de l'expression dans l'objet esthétique. C'est elle qui confère à l'objet sa forme la plus haute parce qu'elle est sa plus haute signification; car elle est l'unité d'une physionomie, et l'on pourrait presque dire d'un comportement. Comme nous identifions un individu à un certain air qu'il a, dont aucun de ses signes particuliers ne peut exactement rendre compte, de même l'œuvre à une certaine qualité qu'elle rayonne et qui l'anime de part en part, même si nous ne pouvons pas la cerner (DUFRENNE, 1992, p. 405)

Esto significa que la expresión otorga unidad al objeto estético e incita al espectador para que responda a su llamado. La interacción se logra por esta mediación, que es una elaboración con rasgos inconfundibles. Este elemento está presente en la obra lezamiana y se vuelve concreto en su manera de escribir.

Para concluir, elementos como la relación con el mundo, el llamado al lector y el vínculo entre apariencia y ser están presentes tanto en el fenomenólogo como en el poeta. A su vez, el hecho de concebir este acontecer como un fluir cíclico que no conduce a un final

[15] Este aspecto también aparece en la crítica estética de Dufrenne.

definitivo acentúa este carácter fenoménico tanto de la experiencia estética como de la poética.

Sin embargo, se puede afirmar que la diferencia está en que, para Lezama, la fuente originaria es la poesía, mientras que para Dufrenne es la experiencia estética. Sin embargo, como se verá enseguida, no es posible concebir la experiencia estética sin una poética del origen.

a) La condición crítica y poética del lector lezamiano

Descrito el objeto estético y la experiencia estética, y vistas las proximidades entre la poesía y la fenomenología, ahora se avanza hacia la dimensión crítica. Este paso consiste en pensar, en términos kantianos, en las condiciones de posibilidad del poetizar, en un sentido trascendental. Esto implica tomar distancia tanto del objeto estético como de la experiencia estética, como lo hace Dufrenne. Sin embargo, en la medida en que Dufrenne propone hablar, para lograr este distanciamiento, de un "*a priori* afectivo", se separa de la concepción kantiana, ya que no se trata aquí de un *a priori* racional. Es decir que, para Dufrenne, las condiciones de posibilidad de la experiencia, que en Kant incluyen tanto las formas sensibles del espacio y el tiempo como los conceptos del entendimiento —que aportan unidad y estructura a la sensibilidad— ya no contienen esta limitación racional. En consecuencia, para hablar de *a priori* afectivo hay que distanciarse de la estructura que el entendimiento establece. Tampoco la razón práctica da un valor propio a la sensibilidad, y, en la razón estética, los sentimientos de lo bello y lo sublime se restringen a las experiencias del sujeto; dado que no es posible el conocimiento de lo en sí, del *noúmeno*, la disposición afectiva solo se limita a la esfera de lo subjetivo. Así, en el sentimiento de lo sublime, el sujeto se ve impulsado a la acción, pero siempre entrará en conflicto con las limitaciones de la razón. En fin, en Kant, las formas de la sensibilidad, el espacio y el tiempo, las sensaciones de libertad de la vida práctica y los sentimientos de lo bello y lo sublime no alcanzan a tener un valor que desborde las limitaciones intelectivas del sujeto. Ahora bien, Dufrenne, siguiendo los pasos de Husserl, amplía el horizonte kantiano de la estética sometida al *a priori* de la razón subjetiva, para caracterizar la experiencia estética como una condición propia de la existencia en el mundo, en medio de "las cosas mismas".

En este sentido, hablar de *a priori* afectivo en Dufrenne es dar a la sensibilidad y al sentimiento un lugar prioritario, pues es el modo más auténtico de entrar en relación con el mundo. Estas facultades no necesitan que los conceptos las ordenen para tener sentido para el sujeto, pues ellas mismas son modos de configuración de sentido y unificación de la experiencia misma con las cosas. En palabras de Ricoeur en su artículo "La notion d' *'a priori'* selon Mikel Dufrenne":

> À la première thèse, Dufrenne oppose un dédoublement de l'*a priori*: c'est, d'une part, une *structure* qui appartient aux objets, qui se montre et s'exprime hors de nous, en face de nous; c'est, d'autre part, un *savoir* virtuel de ces structures, sis dans le sujet humain. À la seconde thèse, Dufrenne oppose un sens concret de ces structures objectives, plus semblables à des physionomies qu'à des relations de degré intelligible, et un sens charnel de ce savoir subjectif, plus proche du sentiment ou de la saisie immédiate que de l'intelligence abstraite (RICOEUR, 1999, p. 326)

Por esta razón, Dufrenne habla de *a priori* afectivo, pues el sentimiento es el que se constituye como horizonte inicial de la experiencia con el objeto estético. Ya se ha visto cómo la experiencia estética es posible por la presencia, la representación y la expresión; así, en cada uno de estos ámbitos, la afectividad es la condición de posibilidad de esta experiencia. El *a priori* afectivo no es un principio que se dé antes de que el sujeto se relacione con el mundo, ni tampoco es un resultado posterior a esta experiencia. El a priori afectivo es condición de posibilidad del conocimiento del objeto estético.

Es decir, el *a priori* no se restringe al sujeto abstracto ni limita el conocimiento del objeto al fenómeno. Para pensar este giro respecto de Kant, es necesario abandonar el concepto de sujeto abstracto y dar paso a una concepción del sujeto concreto que se halla inmerso en una mundaneidad circundante. De esta manera, desde el punto de vista del conocimiento, la relación trascendental es replanteada. Entonces, dice el mismo Dufrenne: "El conocimiento no es posible más que si el mundo está abierto al hombre y el hombre abierto al mundo: el *a priori* expresa esta apertura recíproca; es el sentido presente y dado a la vez en el objeto y en el sujeto; asegura su comunicación al tiempo que mantiene su diferencia" (2010, p. 53). De cierta forma, se trata de considerar que la conciencia siempre es conciencia de algo, como lo muestra la fenomenología husserliana, y este sería el sentido de lo *a priori* de la afectividad, pues sin esta relación no puede pensarse ni el sujeto ni el objeto, ni el ser humano ni el mundo.

Por otra parte, para Dufrenne, en el campo de la estética fenomenológica, esta dimensión trascendental también tiene una concepción distinta del *a priori*:

> Mais puisque *l'apriori* qualifié à la fois l'objet et le sujet, et spécifie leur réciprocité, il est possible de déterminer cet *apriori* d'après les formes de la relation du sujet à l'objet. On pourra le déceler aux trois paliers que nous avons discernés, de la présence, de la représentation et du sentiment, où chaque fois un aspect de l'objet, vécu, représenté ou senti répond à une attitude du sujet, vivant, pensant, ou sentant (1992, p. 546).

Estas tres formas de ser del sujeto concreto (presencia, representación y sentimiento) en tanto modos de relación con el objeto estético muestran una correspondencia trascendental *a priori*, no en sentido kantiano, sino fenomenológico. Este *a priori* ya no se reduce al campo del conocer de un sujeto abstracto, sino que hace posible la concreta conexión de este sujeto con el objeto estético en un conjunto de relaciones determinadas; lo que significa que es un sujeto concreto viviente ante su presencia, pensante ante su representación o sintiente ante su expresión.

b) El a priori afectivo

Debido a que la esfera de lo trascendental se amplía, es necesario hablar de *a priori* afectivo o de condiciones afectivas de posibilidad de la experiencia estética. Este *a priori* es afectivo y no epistemológico, porque, insiste Dufrenne:

> L'expérience dont cet *a priori* fonde la possibilité est une expérience qu'il faut appeler existentielle, et les objets de cette expérience composent un monde accessible au seul sentiment. Un monde qui émane d'un sujet, qui le prolonge et qui l'explicite, non pas le monde qu'il connaît, mais le monde où il se reconnaît et selon lequel il est lui-même (1992, p. 552).

He aquí que el sentimiento posibilita que haya esta experiencia; no es el conocer sino el sentir el que hace posible esta relación. Atada al cuerpo, la experiencia estética alcanza su plenitud gracias a este *a priori* afectivo que deja situado al sujeto en su propio modo de estar, único y concreto. Esta cualidad afectiva es "totale et indifférenciée; elle est antérieure à la distinction de l'âme et du corps, de l'intérieur et de l'extérieur" (p. 560), afirma Dufrenne. Es decir, en cuanto hay un *a priori* afectivo, hay una cualidad afectiva que es su manifestación concreta; se trata de esos sentimientos universales o atmósferas sentimentales que una obra artística logra crear. Este es el medio que vincula el autor, la obra y el espectador, como lo anota Dufrenne: "Et c'est pourquoi nous avons pu dire que

l'affectif était dans l'œuvre même, aussi bien que dans le spectateur en qui il retentit; le sentiment est dans l'objet autant que dans le sujet, et le spectateur l'éprouve parce que la qualité affective appartient aussi à l'objet" (p. 561). Este tono sentimental o afectivo es el que hace posible esta comunicación. Debido a que es de orden afectivo, no hay ningún concepto previo que limite tal encuentro, por el contrario, tanto el sujeto como el espectador y la obra se vuelven copartícipes de este tono afectivo que les permite vivenciar la experiencia estética en este ámbito de lo sensible.

c) Conocimiento afectivo y estética pura

En esta región de lo trascendental fenomenológico se va ensanchando lo posible. La fuerza integradora de la experiencia estética va acercando lo lejano y lo próximo. Esta relación deja de ser individual para convertirse en un modo humano de relacionarse con las cosas a partir del sentimiento. Así lo expone Dufrenne:

> Les sentiments qu'expriment les catégories affectives au contraire, on peut bien les appeler des catégories humaines, alors que les émotions ne sont que des accidents; ces catégories sont les *a priori* existentiels en tant que connus eux-mêmes *a priori*; elles désignent les attitudes fondamentales de la personne en tant qu'elle se rapporte à un monde auquel elle est sensible (p. 584).

Bajo estos principios, el sentimiento, lejos de ser algo frágil y voluble, es un estado de ánimo fundador de mundos que abre el espacio para que estos se desplieguen y entren en contacto con todas sus condiciones y relaciones concretas. Es un modo originario de estar en el mundo que hace posible que obra y espectador, mundo y obra, mundo y espectador se encuentren gracias al vínculo de un sentimiento concreto y no de un saber puro.

En esta caracterización, queda finalmente el enlace que el *a priori* afectivo, en cuanto sentimiento, hace con lo histórico. Ya que aquello que se ve afectado es el tiempo y el espacio, entonces lo que se manifiesta ahí es la temporalidad del sujeto: "Et c'est précisément cette historicité du sujet qu'il faut maintenant considérer pour comprendre que nous ne sommes pas en mesure de survoler les catégories affectives" (p. 604), puntualiza Dufrenne. Con esto no se está postulando un concepto abstracto y atemporal del ser humano; por el contrario, gracias a las categorías afectivas, la experiencia estética ocurre en un campo concreto de sensaciones y sentimientos que acontecen en cada instante

del ser humano en su relación con el mundo, es decir, en el transcurrir mismo de la historia.

d) Experiencia estética y condición existencial

En consonancia con la dimensión histórica, para Dufrenne, dos aspectos se aproximan cuando se piensa en el *a priori* afectivo: lo cosmológico y lo existencial. En esta medida, la experiencia estética es una experiencia de ser, tanto del ser concreto del ser humano, como del ser de los objetos y de los eventos del mundo. Así, todo el conjunto de relaciones entre lo existencial y lo cosmológico se ponen en juego a través del sentimiento. Este sentimiento o universo afectivo no afecta solo al sujeto, sino que es un tono anímico que afecta la mundaneidad a través del objeto estético, producto de la afectividad de la experiencia poética de su autor. Es decir, lo afectivo brota tanto en el sujeto concreto como en el objeto estético, pero no por causa de una esencia superior, sino por las fuerzas naturales que condicionan tanto al ser humano como al mundo. En la experiencia estética, el estado común de las cosas se ve modificado por este sentimiento universal. Todo esto se percibe corporalmente aun cuando proviene de la imaginación creadora. Entonces, según Dufrenne:

> Si l'on accorde à *l'a priori* le sens ontologique que nous lui avons donné, on ne peut dire qu'il préexiste à l'histoire parce que l'histoire commence avec lui, mais il se réalise dans l'histoire; et c'est par là que l'histoire est haussée à l'absolu: il s'y produit véritablement quelque chose: ce n'est pas simplement du réel qui continue du réel ou qui s'ajoute à lui; la nature brute n'a pas d'histoire, mais elle devient histoire sitôt qu'elle est délivrée de son sens. C'est cela qu'attend et que requiert le réel (p. 672).

He aquí el sentido originario del *a priori* afectivo, pues su acontecer se da en el tiempo; así, lo histórico deviene afectivo y lo afectivo produce la experiencia estética. Es decir, el *a priori* afectivo hace posible la experiencia estética, pero precisamente porque se realiza en la historia: no es una entidad abstracta que explique el devenir, es el devenir mismo, que se concreta en el encuentro afectivo entre el sujeto singular y el objeto estético.

Bajo estas condiciones trascendentales, ser y aparecer[16], a pesar de tener naturaleza opuesta, mantienen en la experiencia estética una relación simétrica o complementaria, intencional —en el sentido fenomenológico—; puesto que toda conciencia es conciencia de algo, no puede separarse lo vivenciado de la vivencia. Así mismo, la apariencia es el modo

[16] Algo semejante se ha visto en la relación que Lezama plantea entre el cuerpo, el mundo y la imagen, esbozada en la página 23.

en que se manifiesta el ser, y en esta manifestación no somete ni rebasa el aparecer, sino que mantiene su carácter de ser ahí en tal aparecer. Con esto, la posición del ser humano en el mundo se modifica. La experiencia estética puede caracterizarse como una temporalización y una espacializacion mediante el sentimiento que nace del cuerpo al vincularse éste con el mundo. Es decir, precisa Dufrenne:

> L'homme est lié à cet avenir du sens parce qu'il est lui-même réel, et en tant que tel devient lui-même en faisant devenir le réel, en participant à l'aventure de l'être. Encore une fois, la qualité affective comme sens des *a priori* du monde est en même temps *l'a priori* d'un sujet (p. 673).

Así se alcanza el enlace último del sujeto concreto con su mundo; pero este no es un punto final, sino el inicio de un nuevo ciclo en el que el sentimiento es el suelo común.

A partir de aquí, tres asuntos siguen a la fenomenología estética dufrenniana: la naturaleza —ya prefigurada aquí—, lo poético como estado originario de lo mundano y la consideración del lector en el transcurso de su vivencia estética.

4. La poética originaria de Lezama Lima

En este nivel avanzado de la exposición de Dufrenne, las cercanías con Lezama siguen apareciendo. Entre la crítica estética y la poética del origen van surgiendo semejanzas. Por ejemplo, el *a priori* afectivo de Dufrenne parece estar vinculado con el *sistema poético del mundo* sugerido por Lezama. Este sistema poético, que no es ni abstracto ni concreto, ni irreal ni real, se da en el acontecer mismo; es comienzo y fin de lo perceptible y de lo nombrable, es fuente de la palabra e imagen inicial. Al respecto, dice Lezama en "Exámenes": "Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión" (2007, p. 30) Sin embargo, es una religión poética, no absoluta ni dogmática, pero sí anclada en lo sagrado, en el misterio y en el enigma de las imágenes. Parece una deformación de lo religioso, una gran metáfora inicial que deviene metáfora momentánea e imagen multiplicada, reproducción infinita de las cosas y resurrección incesante de los cuerpos.

Este sistema poético crea mundos, posibilidades y tiempos. Es una forma de vincular la realidad y la irrealidad. A semejanza del planteamiento de Dufrenne, según el cual el

mundo, el objeto estético y el sujeto concreto se encuentran gracias a un *a priori* afectivo y a un sentimiento que los cohesiona, en Lezama lo poético, como un sistema móvil y unificador, junta cada elemento visible e invisible. Pero el principio de esta unidad es indeterminado y no depende de una causalidad predefinida: es un juego de semejanzas y de diferencias.

En este *sistema poético*, el ser, el lenguaje y el mundo se vuelven posibilidad de enlace y desprendimiento como lo dice el propio Lezama:

> Hay en la urdimbre algo del relieve, de lo sustantivo que necesita la poesía como ser universal o como absoluto, para cumplimentar los enlaces con las pausas. Las infinitas seriaciones sobre las que actúa la metáfora para provocar la causalidad de cada sentencia poética dentro del continuo aportado por la imagen. A medida que la metáfora actúa sobre esas series en la infinitud, en el tiempo absoluto, los nexos tienen que ser más sutiles diferenciaciones en lo indistinto (2007, p. 208).

Ante todo, la poesía manifiesta su universalidad en el entramado del mundo, y enlaza lo vacío y lo lleno. Estas conexiones son provocadas por las metáforas provenientes de la imagen. Todas ellas son variaciones posibles que se reproducen en cada enunciado poético; sin embargo estás variaciones se vuelven diferencias imperceptibles. Por ello se mantiene el carácter poético de lo unificado y de lo unificador, a la vez que deviene infinito (pero no accidental ni caótico), como un sistema abierto que se rehúye constantemente cualquier conceptualización concluyente.

a) Entre la poética lezamiana y la poética dufrenniana

El *sistema poético*, como se ve, se realiza en la multiplicidad y en lo cambiante del aparecer. El origen de tal movimiento es la poesía. Afirma Lezama en una entrevista con Bianchi Ross: "La poesía es un *pneuma* universal. Todo lo creado, transformado transformante, es poesía. Poema es la concreción en el tiempo de ese espíritu que aparece desde los orígenes flotando sobre las aguas" (BIANCHI, 2009, p. 41). De manera que la poesía es el alma de lo real y lo imaginario; es la productora de un cosmos y de lo que allí sucede. En este sentido, en cada instante del existir humano, en su estar sumergido en el mundo y en contacto con la naturaleza, la poesía crea tal acontecer.

La poesía da forma al mundo, pero más por un azar que hace que cada elemento

confluya, a pesar de ser disímil, opuesto o semejante. Como lo afirma en "Saint-John Perse: historiador de las lluvias": "La poesía prefiere ser la configuración del azar concurrente" (1970, p. 297). Este conjunto que surge de esta fuerza creadora borra la dialéctica dicotómica o las simples oposiciones entre los elementos; genera nuevas relaciones, inesperadas conexiones que deforman o transforman lo acostumbrado. Así lo dice el poeta cubano en "Introducción a un sistema poético":

> En la poesía, por la misma supresión de lo antinómico, no se puede prescindir de los equivalentes, de las variantes al éste y aquél en las semejanza de las pausas y de las respuestas. El eco, el rocío, lo esparcido, en el mundo lucreciano se igualan a la claridad irradiante de las apariciones minervinas o la blancura de manteo en la intercesora o en las vírgenes prudentes (2007, p. 211).

Esto muestra la disolución de una dialéctica de opuestos. Y entonces lo posible llevado a acto se torna extraño, ambiguo y sugestivo; pareciera que cierto caos originario emergiera instantáneamente en el tiempo. De ahí que la poesía misma sea esta temporalidad diluida en lo múltiple de las metáforas, que son formas de la imagen que desata este azar.

Dufrenne esboza una idea semejante en su obra *Lo poético*. En esta, la poesía tiene un lugar muy particular, pues es la que otorga una perspectiva más precisa a la experiencia estética. Esto significa que, como se ha visto, en la relación del mundo del texto y del cosmos ocurre un vínculo primordial entre la naturaleza, el ser y el sentimiento. Por ello, Dufrenne afirma: "La poésie est poétique pour dire l'être poétique de la Nature. Car c'est la Nature qui est premièrement et fondamentalement poétique: poésie qui inspire toute poésie. Elle est poétique dans la mesure où elle exerce et exprime son *poiein"* (DUFRENNE, 1963a, p. 171). Esta valoración de la poesía está muy cercana de Lezama. Esto se ve, por ejemplo, en que, para Dufrenne, la experiencia estética es posible porque la naturaleza tiene su propio lenguaje. El mundo aparece, por tanto, mediado por la poesía. Y reitera: "La poésie est donc bien le premier langage, celui qui en l'homme répond au langage de la Nature, ou plutôt qui fait apparaître la Nature comme langage (p. 169). Es decir que la poesía, como lenguaje originario, corresponde al lenguaje de la naturaleza o, dicho de otra forma, vuelve a ésta el lenguaje primordial. En este sentido, la poesía conoce la naturaleza antes que las ciencias naturales. Así lo expresa Dufrenne: "… ce sont les poètes qui chantent la Nature, avant que la science par d'autres voies ne la découvre à son tour" (p.

143).

Por otro lado, también hay que advertir la dimensión temporal y aparencial de la Naturaleza: “Le temps n’est cause de rien: il n’est rien. C’est à la Nature, qui est temporelle, qu’on peut attribuer une puissance productrice” (p. 158). Al ser también una fuerza creadora, da origen a todo lo que existe. El hombre no es presupuesto o preformado en la Naturaleza, pero es producido por ella, incluso si, en cuanto es correlato de un mundo, su surgimiento es absoluto. Esto indica que hay una pertenencia entre el hombre y la naturaleza, pues ninguno es sin el otro: “Mais l’homme n’est présent au monde que parce qu’il est lui-même partie de la Nature” (p. 162)

En consecuencia, debido a estas relaciones entre el mundo y el ser humano y entre lo interior y lo exterior, dice Dufrenne: “Or nous nous demandions si l’on peut concevoir une unité de l’*a priori* antérieure à sa différenciation et à la dualité du sujet et de l’objet. Peut-être la Nature est-elle le lieu ou le moyen de cette union” (p. 163) Con esto se vuelve a la relación entre la poética originaria de Lezama y la poética apriorística de Dufrenne. Hay cierto énfasis del fenomenólogo en la presencia desbordante y originaria de la naturaleza, mientras que, en Lezama, este carácter originario está reservado para la poesía.

Por lo tanto, la correspondencia por excelencia se da entre la naturaleza y la conciencia. Este encuentro puede producir imágenes desmesuradas o sublimes que nos pueden abrumar. El poder abrumador de dichas imágenes lo brinda la poesía, que media entre lo inconmensurable y lo concreto.

Surge entonces otro elemento que acerca a Dufrenne y a Lezama. Se trata del lugar que da Dufrenne a la imagen en la configuración del mundo y de lo real. Aquí las concepciones parecen confundirse: “Si les images de la grandeur ou de la force nous sont données, c’est que la Nature tend à se révéler. Son devenir est un devenir vers la conscience, et la visée de son *poiein* est sa révélation à une conscience” (DUFRENNE, 1963a, p. 172) Así pues, la imagen es el resultado de esta energía natural que conjuga sus fuerzas y que busca en el poeta posibles sentidos por medio del lenguaje. Entonces, continúa Dufrenne: “L’image n’est plus le corrélât d’une conscience imageante, elle est l’annonce faite à l’homme d’une Nature naturante … Et finalement elle est poète en ce qu’elle parle: elle parle au poète qui

est en nous" (p. 174). De modo que el poeta es el receptor y el intérprete del habla de la naturaleza. Dado su carácter concreto y móvil, el único modo de nombrarla es poético, para no forzarla ni encerrarla en la lógica de la mera razón.

En Lezama, por su parte, el *sistema poético* está vinculado con la naturaleza, pero en su carácter de *sobrenaturaleza*, es decir, de sobreabundancia o exceso de significaciones y presencias, que solo la metáfora puede nombrar. Dice en "La imagen histórica":

> La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre. Lo natural potenciado hasta alcanzar más cercanía con lo irreal, devolver acrecidos los carismas recibidos en el verbo, por medio de una semejanza que entrañe un desmesurado acto de caridad, aquí la poesía aparece como la forma probable de *la caridad todo lo cree*, charitas omnia credit" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 279).

En este sentido, la imagen es mediadora y creadora de este fluir incesante que, mediante la comunión con el lenguaje, transforma e intensifica lo posible: "La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza" (p. 296). Por su parte, Dufrenne, cuando habla de la expresión del objeto estético, también sugiere la idea de sobrenaturaleza al hablar de la estructura de la obra de arte. Al respecto dice: "Mais il y a aussi une ambiguïté par excès, qui tient à la surabondance du sens, et c'ast celle que nous rencontrons dans les œuvres les plus authentiques" (DUFRENNE, 1992, p. 398)

Más próxima de Dufrenne se halla la poética lezamiana cuando el poeta dice: "No se manifiesta la sobrenaturaleza tan sólo por la intervención del hombre en la naturaleza, tanto el hombre como la naturaleza, cada uno por su propio riesgo, concurren a la sobrenaturaleza" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 296). Se trata de hallar el suelo común entre lo humano y lo natural. Esta búsqueda de lo originario, olvidado a causa de la noción idealista del arte y del sujeto, consiste en reconstituir las relaciones más elementales y nutricias del alba del mundo y el ser humano. Como si volvieran a desatarse por primera vez las raíces y los vínculos de la naturaleza, en la imagen reaparecen las tramas más recónditas e insospechadas del tejido del mundo. Todo vuelve a tejerse por primera vez, todo abunda.

En consecuencia, este giro hacia una dimensión trascendental de la fenomenología replantea la función del lector en este escenario. Dado que este *a priori* es estético y

fenomenológico, es decir, desborda el sistema kantiano, el encuentro originario es un encuentro entre el sujeto concreto y el objeto estético, y, en este sentido, el acto concreto de leer se convierte en una experiencia estética en la que se pone en juego el *a priori* afectivo. Por ende, el lector o espectador del objeto estético, entendido como sujeto concreto que vive y experimenta la obra de arte, es un eslabón en este conjunto de relaciones.

Por otro lado, en la postulación dufrenniana del *a priori* afectivo se destaca el sentimiento como sustento y condición de posibilidad de la relación entre el sujeto concreto y el objeto estético, pues esta relación se realiza con un temple anímico que afecta al lector sin mediaciones conceptuales. Es decir que el sentimiento produce la apertura para que quien experimenta el objeto estético entre en comunicación con él. Así, lo primero no es la obra ni el sujeto separados, sino la relación afectiva entre ellos.

En consecuencia, no puede definirse un lector abstracto, sino un lector activo, vitalmente afectado por la obra. Su condición sentimental, afectiva, lo dispone al diálogo, como espectador del objeto estético. Se trata de que el espectador tiene una experiencia estética de un objeto que le llega en plena presencia corporal, nacida de la imaginación y comunicada mediante un tono expresivo surgido del sentimiento.

En este sentido, el lector, sin otra mediación distinta a la del *sistema poético*, experimenta la obra de Lezama y se ve capturado por ella, en cuanto es requerido por el escritor, quien despliega su mano para que siga la secuencia imaginaria de metáforas. Su condición perceptiva o estética se vincula a esta poética del origen y en este acto de lectura va recreando perspectivas nuevas sobre sus obras, va generando un lector que renace en cada una de sus lecturas y relecturas. Por ello surgen nuevas lecturas de la obra de Lezama, y dado que dicha obra no se escinde del mundo gracias a su carácter eminentemente poético y creador, el lector lezamiano va transformando la mirada sobre el mundo mismo. Es decir, se halla en el ámbito de lo posible y de lo infinito.

b) El retorno al mundo de la vida del espectador o el lector

Luego de esta descripción de las relaciones más estrechas entre la experiencia estética del mundo y la poética de la naturaleza, se vuelve a la reflexión sobre la esfera de lo

mundano y sobre los efectos de la poética en el lector o espectador dentro de la esfera ontológica. Para ello, se recupera el *a priori* afectivo que hace posible la comunicación expresiva entre el objeto estético, el mundo, la naturaleza, el poeta y el lector. Dufrenne desarrolla la relación entre lo ontológico y lo fenoménico para lograr una descripción completa del evento estético y para evitar una evaporación de tal experiencia en el vacío. Por ello, dice Dufrenne a propósito del arte: "Il nous fait faire l'expérience absolue de l'affectif. Si nous pouvons lire les expressions du réel, c'est que nous nous y sommes exercés sur cet objet sur-réel ou pré-réel qu'est l'objet esthétique. Ainsi l'art a-t-il d'abord une fonction propédeutique" (1992, p. 661). Entonces, este objeto estético tiene una naturaleza que desborda lo real, pues, como se ha visto, surge de una mediación entre el mundo y el sujeto concreto. Ello sucede porque el ser humano puede leer o sentir el ser o identidad del sentido y de lo real: "Le réel et l'homme appartiennent tous deux à l'être, et l'être est précisément cette identité du sens, tel que l'homme peut le lire, et du réel, tel que le sens peut s'y inscrire" (p. 667). Esta copertenencia del sujeto concreto y el mundo sucede porque el ser es común a uno y otro.

Sin duda, en esta relación, es posible que lo subjetivo tome ventaja, explica Dufrenne:

> Mais peut-être ne suffit-il pas de dire que la nature est dite par l'artiste, et faut-il dire plutôt que la nature cherche à se dire par lui; l'art devient une ruse, et l'artiste un instrument pour la nature en quête d'expression. Tout soupçon de subjectivisme esthétique est alors levé; en disant son monde, l'artiste accomplit un dessein qui le dépasse, il délivre la nature de sa signification la plus cachée" (p. 670).

Este mutuo intercambio garantiza que ni el ser ni la obra ni el artista pierdan su función de "ser" propia en el conjunto de todas estas relaciones, ni se conviertan en meros instrumentos unos de otros. Con esto ya se dispone de unas condiciones que más adelante podrán dejar al lector y al espectador en medio de una relación equilibrada, como Dufrenne lo reitera:

> Encore une fois, la qualité affective comme sens des a priori du monde est en même temps l'a priori d'un sujet. Et dès lors, si l'art est le moyen qu'à cette qualité affective d'apparaître pour constituer à la fois le monde et l'homme, la nature et l'homme en ont un égal besoin: l'homme conquiert son être en même temps que la nature son sens (p. 673)

c) Una estética del espectador

Con esta aclaración sobre el ser del mundo, de la naturaleza, del ser humano y del sentimiento —concebido como el *a priori*—, es posible una relación justa entre todos los ámbitos sin que haya preponderancia de ninguno, como ocurre en una visión racionalista instrumental o en una estética idealista, en las que lo ideal o lo abstracto se imponen sobre los demás aspectos. Solo queda pensar en el espectador o el lector, quien entrará en este entramado fenoménico y se convertirá en eslabón de cada uno de los elementos.

Dufrenne insiste además: « l'art, au contraire, supposse et realise l'intersubjectivité: il invite l'autre à être lui-meme » (p. 675). Según esto, el arte genera un tipo de relación entre los seres humanos más amplia y libre, pues permite una interacción social coparticipativa, en la que cada uno mantiene al mismo tiempo su propio ser. Este poder ser sí mismo da campo a la autenticidad como lo dice Dufrenne:

> Et cette authenticité est un privilège qui s'étend de l'artiste au spectateur. L'objet esthétique déjà a besoin du spectateur pour être reconnu et comme achevé, exactement comme la nature a besoin de l'art. Mais en même temps que le spectateur est sollicité par l'objet esthétique, il est appelé à promouvoir l'art par la nature qui attend de l'homme cette promotion; il participe donc aussi à cette histoire absolue où se réalisent les a priori (p. 675).

Con esto está dado el conjunto de relaciones de todos los aspectos que intervienen en la experiencia estética[17].

En este sentido, explica el pensador francés, el espectador entra en un estado en el que transforma su relación consigo mismo, con el mundo y con los otros:

> Mais, du même coup, le spectateur partage la dignité de l'artiste avec qui il collabore… Ainsi l'objet esthétique, en même temps qu'il le convie à être lui-même, lui apprend ce qu'il est. Le spectateur se découvre en découvrant un monde qui est son monde; ainsi apprend-il que l'existentiel qu'il est et le cosmologique sont un, que de l'humain lui est commun avec le réel, que le réel et lui sont de la même race dans la mesure où un même *a priori* se réalise en eux et les éclaire d'une même lumière (DUFRENNE, 1992, p. 676).

En este sentido, el espectador ha abandonado su actitud habitual frente al mundo e ingresa a un plano en el que la conciencia y el mundo, mediante el objeto estético, despliegan una relación más profunda con lo real y lo cosmológico. De esta forma se da la

[17] Sin embargo, es necesario observar que cuando se afirma que la naturaleza espera, se le está dando un carácter que, en cierta medida, no es fenomenológico porque otorga un carácter independiente al sujeto estético. Para mantener la relación intencional, es necesario que tanto el ser humano como el objeto estético interactúen gracias a la relación y no a la supremacía de uno de ellos.

relación complementaria dialógica entre el artista y el espectador; se crea un universo de comunicación, y se comparte la experiencia del mundo de modo pleno y libre, pero en perspectiva, gracias a la mirada que tanto uno como otro aportan sobre el mundo compartido.

Desde otro plano de la relación, la naturaleza garantiza que haya cierta objetividad de lo poético. Por eso se crea una complicidad entre el poeta y el lector:

> Monde du poète, bien sûr, et monde pour le lecteur complice: il n'est pas question de récuser la corrélation intentionnelle. Mais le pour-moi ne masque pas l'en-soi, le monde singulier ordonné à une conception singulière est un possible du monde. Et le monde comme foyer des mondes c'est, comme dans une autre perspective l'univers, l'idée pour l'homme de la Nature. En sorte que c'est bien la Nature, en dernière analyse, qui assure l'objectivité du poétique (DUFRENNE, 1963a, p. 170).

Así, el mundo, que es singular para el poeta, no se consuma en la sola versión del creador, sino que es compartido y completado por el lector. Para ello, la naturaleza garantiza cierta objetividad, es decir, un campo de encuentro común a los dos que permite que ninguno tome su experiencia como válida frente a la experiencia de otros. Así se da el vínculo fenomenológico que guarda el equilibrio de la relación en la que la diferencia y lo común de cada perspectiva interactúan.

En este sentido, la relación que se establece sigue siendo de orden poético, es decir, no está restringida ni a la práctica ni a la relación inmediata con el mundo: "La poésie appelle le lecteur à être lui-même poétique: non point poète, mais collaborateur du poète, qui accomplit en lui-même ce que le poète a créé, mais sans créer, c'est-à-dire sans imaginer, pour son propre compte" (DUFRENNE, 1963a, p. 84). Ya que la naturaleza es la fuente de esta relación, gracias a ella, entre el lector y el poeta se da una pertenencia poética y una interpretación mutua. De ahí que no se trate de una visión subjetiva del mundo, sino de una visión poética, es decir, cósmica y creadora. En este sentido, Dufrenne le hace una exigencia al lector: "Imaginer ne peut être pour le lecteur qu'un moyen d'être présent et fidèle à l'œuvre, c'est-à-dire de se rendre présent le monde qu'elle propose, mais en se gardant de l'arbitraire et en respectant ce que ce monde a d'indéterminé, de seulement suggéré" (p. 82). De esta forma, el lector no elabora un concepto sino una imagen del universo que le propone la obra y que proviene de la naturaleza que se ha vuelto lenguaje.

Finalmente, retornando al punto inicial, en el ámbito de la fenomenología de la experiencia estética se crea una proximidad entre la obra, quien la ejecuta y quien la percibe. DIce Dufrenne en su *Phénoménologie*:

> La relation de l'œuvre à l'exécutant, et au spectateur dans la mesure où il est exécutant aussi, manifeste au mieux l'affinité de l'objet avec *l'a priori* vital. Et davantage, l'expérience esthétique suggère peut-être qu'il y a dans l'objet comme une complicité, et une réponse à la vie qui nous porte, parce qu'il est lui-même un produit de cette vie qui traverse l'artiste, et l'univers". (1992, p. 567).

Esto significa que esta interacción es posible, ya que el objeto estético recoge la experiencia de la vida que fluye, que no es conceptual sino vital. En él se activan todos los ámbitos de vivir y del existir.

Para el lector, esto constituye una experiencia significativa, gracias a la cual se ve sumergido en el poder imaginativo del lenguaje. Mediante esta posibilidad, realiza el vínculo con el mundo, se dispone al efecto que la obra le produce y da paso a nuevas experiencias con tal objeto estético u obra artística:

> Le lecteur doit s'associer à l'effort que fait le poète pour arracher le mot à son caractère d'outil familier et inaperçu, et pour lui restituer un aspect insolite et un pouvoir d'exprimer comme les choses plutôt que comme les signes; il lui faut donc lire à voix haute et de telle façon que le son porte et frappe" (p. 89).

Como se vio al comienzo, la perspectiva fenomenológica establece una interacción mutua entre un espectador individual y el objeto estético, y se vio que el objeto estético transforma las relaciones inmediatas del mundo. Este conjunto de conexiones tiene su fuente en una poética que se entremezcla con la realidad mundana y que se sostiene en un *a priori* afectivo y vital. Por esta razón, no es posible hacer la separación entre el mundo sensible y el invisible: todo ocurre en misma complejidad de la apariencia.

d) Hacia una poética del lector

Del mismo modo, en Lezama el lector se ve envuelto en una relación poética que lo desacomoda de sus condicionamientos cotidianos. Dado esta papel del lector como sujeto concreto que interactúa con la obra lezamiana, es necesario describir qué aspectos definen este sujeto. Ante todo, Lezama habla de un *sujeto metafórico*, es decir, de un sujeto que es

imagen. En principio, esto ya implica un giro radical frente a las relaciones construidas en una estética idealista. Llevamos el mismo procedimiento para la comprensión de la estética dufrenniana, precisamente porque su proximidad lo permite. En este sentido, el *sujeto metafórico* implica al lector. Ya se vio antes que el uso de la primera persona, por ejemplo, en "Confluencias", produce un efecto de inclusión del lector. Este ensayo, que es un híbrido entre la autobiografía y la reflexión poética, se abre de esta forma:

> Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un des-cendimiento. Su lentitud me impedía compararla con algo que descendía por una escalera, por ejemplo. Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies. Unía la caída de la noche con la única extensión del mar (2007, p. 292).

Se ha visto que la noche es para el poeta la fuente de la escritura y que la mano es el órgano del cuerpo que configura el enunciado de los sucesos vitales. El entramado que ha construido el poeta funde el conjunto de acontecimientos que él ha vivido, el estado del mundo, caracterizado por su movilidad continua y el decurso del universo representado en la noche, momento de un ciclo cósmico, en cuanto él es el momento opuesto a lo diurno. Así es como el lector queda incluido en esta mixtura de elementos. Entonces:

> La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción -que compruebo- es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrito, me decía: estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella: Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. Yo me decía, no es una pesadilla, más lentamente, pues puede ser que esté alucinando, pero al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad (p. 293).

Esta es una situación propicia para la experiencia poética con el mundo, un tanto semejante a la experiencia estética dufrenniana, ya que el espectador, la representación y la expresión se mantienen cohesionados con la experiencia vital. En Lezama, esta condición del poeta que lo ata al mundo y a sí mismo deviene lenguaje o articulación oracional que revela esta intimidad: "La espera y la llegada de la mano iniciaba la cadena verbal, o en el interminable desarrollo se encontraba la mano nocturna" (p. 294)

Esta caracterización del lector se enlaza con la visión del lector que se desarrollará en la última parte de este trabajo. Allí se verá, en coherencia con lo aquí planteado, que el lector se convierte en actor frente al texto de Lezama y a su vez el texto de Lezama desacomoda al lector de sus condicionamientos. Sobre todo le deconstruye la dicotomía vida/muerte. Así es posible observar que el lector logra crear, a partir de la experiencia estética de la poesía de Lezama, nuevas interpretaciones y nuevos mundos sin desligarse de los contextos reales y existenciales.

B. LA CASA, ESPACIO PARA LA RESURRECCIÓN. LEZAMA Y BACHELARD: POÉTICAS DEL ORIGEN

"Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 259)

"Les images poétiques suscitent notre rêverie, elles se fondent en notre rêverie, tant est gronde la puissance d'assimilation de l'anima, Nous lisions et voici que nous rêvons. Une image reçue en *anima* nous met en état de rêverie continuée" (BACHELARD, 1968, p. 55)

En la misma perspectiva fenomenológica con la que se han hallado las proximidades entre Lezama y Dufrenne, este capítulo aborda ahora la cercanía entre la fenomenología poética bachelardiana y la poética lezamiana. El objetivo es reconstruir progresivamente los elementos del espacio — en particular, de la casa— donde es posible el habitar poético y en particular donde mora la imagen del *resurrecto*. De este modo se afianza una interpretación que busca explicitar el diálogo entre el autor y el texto desde una mirada que incluya los contextos vitales del texto y del autor. Con este acercamiento se intenta probar que la obra lezamiana invita al lector a transformar la visión de su propio entorno.

En particular, se trata de construir una aproximación fenomenológica para luego analizar la imagen del *resurrecto*. Dado que estos autores se orientan hacia una perspectiva de lo originario, comprender este universo de relaciones facilitará la comprensión de la visión del *ser-para-la-resurrección*. Ya se ha visto antes que abordar lo originario implica reconocer el carácter cíclico del tiempo y de las vivencias humanas, a la vez que develar los lazos entre el carácter cíclico del cosmos, de la naturaleza y la condición del ser humano. Pero antes que concebirlo en su proyección hacia la muerte ineludible, se da prioridad al movimiento vital de la resurrección, en particular, del cuerpo capaz de la resurrección; es decir, capaz de rememoración, vivencia y proyección no hacia su aniquilación, sino hacia su renacer incesante y, en especial, a asumir la muerte como un lado de la vida cuya fuerza de germinación desborda los límites del cuerpo finito.

Aquí se parte del hecho de que, tanto en la fenomenología poética de Bachelard como en la poética lezamiana, lo poético y lo imaginario fundan el mundo. Ello es posible porque las relaciones entre lo invisible y lo visible se modifican bajo la perspectiva fenomenológica. Como se aclaró en el capítulo anterior, se trata de que en el aparecer mismo se dé el ser, sin

que uno se disuelva en el otro. Esto significa que lo perceptible entrañe lo invisible o, en otras palabras, que el sustrato de lo visible no se separe de su aparecer. Esta reflexión esboza algunos aspectos de la fenomenología poética de Bachelard como de la poética de Lezama.

Aspectos que aborda Bachelard, como la ensoñación, la concepción de la poesía y del poeta, y la modificación de la oposición sujeto/objeto, se relacionan con la poética lezamiana a través de la visión de la imagen como posibilidad y del carácter metafórico y originario del lenguaje. Por otro lado, las nociones de sistema poético de Lezama y de imaginación material de Bachelard se acercan a través de la poética de la casa natal y de la casa onírica. Así se muestra el carácter originario de lo poético en estas dos visiones. A partir de estos aspectos, en la reflexión contemporánea, la poética ha de ocupar un lugar central en los procesos de interpretación que exigen una formación de lectores y escritores acorde con estas perspectivas. Con esto se prepara la valoración que cierra este trabajo sobre las prácticas escolares de lectura de poetas como Lezama Lima, a la luz de visiones críticas ancladas en la relación inmediata con realidades cercanas y lejanas. Se verá así la pertinencia de estas aproximaciones en la escuela para asumir con otra actitud la sociedad de la información, el deterioro ético y político y la tragedia ambiental del mundo de hoy.

1. Fenomenología poética : ensoñación y poesía

Desprevenidamente caminamos por la calle que hierbe de gente y de humo. A paso rápido cruzamos el puente metálico hasta llegar a la mesa, frente a una pantalla multicolor. ¿Qué sucede en este monótono discurrir? ¿Quizá se percibe todo como en una duermevela o se ve solo la apariencia de que todo está ahí? Mientras se siente este flujo de vivencias, vienen a la memoria entre páginas estos versos de José Lezama Lima:

> Estoy en la primera esquina de la mañana,
> miro a todas partes y comprendo que no es la nada
> con su abrigo de escarcha.
> Es la mañana de las espinas,

me detengo con la respiración entre dos piedras.
Contemplo un hombre saboreando una espina de pescado[18] (1994, p. 444).

A partir de estos versos nace una imagen imprecisa y múltiple de lo existente; el conjunto de elementos se percibe entre la bruma de la mañana que los desvanece. Las espinas, las piedras y el hombre crean una escena sencilla y a la vez compleja, porque esas percepciones se agrupan simultáneamente para crear una visión. Entre la calle que nos acoge y esta atmósfera del poema, la percepción de lo real cambia, pero sin que desaparezan la calle rutinaria, los puentes, la mesa. Todo está ahí cercándonos. Enlaces espontáneos en nuestra imaginación se establecen entre la visión cotidiana e inmediata y el universo de estos versos[19]. Al hacer una aproximación más profunda se puede encontrar que esta visión es posible gracias a una concepción de la resurrección, dado que el cuerpo diluido en el tiempo capta el entorno de los pescadores, la conexión entre las espinas del pescado, la nada o desaparición, y la reaparición escenificada en una atmósfera ambigua que se balancea entre lo real y lo imaginario.

De modo que estas imágenes son indicios de otras conexiones ocultas de lo real que se generan gracias a la combinación que ocurre en ellas. Por otra parte, esto sucede solo al estar a diario en contacto con el mundo, mientras leemos; de esta manera se van encubriendo las relaciones entre los elementos y sus formas de aparecer ante los ojos. No es necesario hacer grandes reflexiones para reconocer estos condicionamientos. Basta con mirar los detalles e percibiendo con calma los objetos para hallar estas deformaciones.

Entonces, mediante la escritura del poeta, el estar en el mundo se transforma en relato imaginario a través de la creación de alianzas insospechadas entre elementos que desacoplan lo real. He aquí, por ejemplo, este fragmento de un texto de Lezama:

> Sentado dentro de mi boca asisto al paisaje. La gran tuba alba establece musitaciones, puentes y encadenamientos no espiraloides. En esa tuba, el papel y el goterón de plomo, van cayendo con lentitud pero sin causalidad. Aunque si se retira la esterilla de la lengua y nos enfrentamos de pronto con la bóveda palatina, el papel y la gota de plomo no podrán resistir el terror (1994, p. 146).

[18] En la tercera parte se verán interpretaciones de este poema por parte de los estudiantes que participaron en la experiencia.
[19] Hacia el final, al abordar el poema en su totalidad, se verá que es el resultado de una disposición del ser humano en la que se enlaza la vida y la muerte. Es una forma de resurrección que el poema logra crear al relacionar la espina del pescado, la espina dorsal, la vigilia y el sueño.

Este discurso resulta extraño cuando se lee por primera vez. Sin embargo, al revisar la disposición de las palabras, se observa un flujo de relaciones que desconciertan porque producen enlaces inesperados. Por ejemplo: sentarse dentro de la boca y asistir al paisaje, o contemplar la tuba, el papel y el goterón de plomo; son imágenes que desbordan la comprensión literal e invitan a reconocer en lo real aquello que genera estas inauditas conexiones. En este texto, un paisaje exterior se vuelve paisaje interior musical que desciende desde la lengua hasta la íntima música de la esterilla de instrumento musical, en este caso, la tuba que llega hasta confundirse con el estómago. Alguien, al tocar la tuba, crea un paisaje que está tanto fuera del sonido como dentro de él, tanto en la imagen exterior como en el sueño interior, es materia que pesa y tiene sabor; no es casualidad que el texto se llame "El peso del sabor".

De la misma manera, se ha desbordado la experiencia de lo cotidiano que comenzó, en esta reflexión, con la percepción de la calle, la mesa y la pantalla. Se han superpuesto planos de lo real entremezclados con ámbitos irreales que se ponen en escena tanto en los versos como en el relato de Lezama. Así se teje un campo de escritura que ata niveles de realidad e irrealidad de forma sutil. La calle, el puente metálico, la mesa, la mañana, la espina de pescado, el paisaje, la esterilla y la tuba conforman un tejido complejo.

Este hecho muestra que imaginar es un acto primordial que desajusta las relaciones evidentes o aparentes que se experimentan en el diario vivir. Es decir, a pesar de que parece un hecho normal, como recorrer una calle y sentarse en el escritorio, vivimos en medio de relaciones invisibles que fluctúan entre las cosas y que se configuran de acuerdo con el modo de percibir de cada ser humano. No van a estar, por tanto, dispuestas siempre de la misma manera, porque nuestro diario estar entre lo que existe es variable, y aunque se pase por la misma calle y se llegue a la misma habitación, leer los mismos textos de Lezama nunca va a ser con exactitud una repetición de la misma situación.

Ahora, en esta indagación sobre las experiencias que el ser humano tiene del mundo y de la función que la imaginación tiene en ello, nos encontramos con la perspectiva de Bachelard, quien en *El aire y los sueños*, afirma:

> Une réalité illuminée par un poète a du moins la nouveauté d'un nouvel éclairement. Parce que

> le poète nous découvre une nuance *fugitive*, nous apprenons à imaginer toute nuance comme un *changement*. Seule l'imagination peut voir les nuances, elle les saisit *au passage* d'une couleur à une autre. Dans ce vieux monde, il y a donc des fleurs qu'on avait mal vues! On les avait mal vues parce qu'on ne les avait pas vu changer de nuances. Fleurir, c'est déplacer des nuances, c'est toujours un mouvement nuancé. Qui suit dans son jardin toutes les fleurs qui s'ouvrent et se colorent a déjà mille modèles pour la dynamique des images (BACHELARD, 1943, p. 9).

De esta forma, el quehacer diario se ve atravesado por cierta inquietud o cambio de orientación sucesiva. Y es el poeta quien hace visibles tales matices y sus cambios en la experiencia de lo real y conforma las imágenes que toman tonos diversos. Se crea de esta forma una proximidad indisociable entre la mirada fenomenológica y la experiencia poética.

Esta es la actitud del fenomenólogo, que se debate entre lo percibido y la manera de percibir, según Jacques Derrida:

> Quand je décris le phénomène, je ne décris pas la chose en elle-même si on peut dire, au-delà de son apparaître, mais son apparaître pour moi, telle qu'elle m'apparaît. À quoi ai-je affaire en tant que la chôse m'apparaît? C'est une opération très délicate, il est très difficile de dissocier la réalité de la chose de l'apparaître de cette chose. Une chose m'apparaît, la chose est apparaissante, le phénoménologue décrira, par une opération de réduction, cette couche d'apparaître, c'est-à-dire non pas la chose [perçue], mais l'être-perçu de la chose, la perception, non pas l'imaginé mais l'imagination de la chose, autrement dit le phénomène pour moi, d'où la liaison de la phénoménologie avec la conscience, avec l'ego, le «pour moi» de la chose. Pour décoller cette pellicule de l'apparaître et le distinguer à la fois de la réalité de la chose et du tissu psychologique de mon expérience, l'opération est extrêmement subtile. C'est le recours au sens, nu, sauvage, qui demande une grande délicatesse dans la conversion du regard. Le *phainesthai*, c'est la brillance du phénomène qui apparaît dans la lumière, telle que la chose apparaît (DERRIDA, 1999, p. 76).

Esta es la condición fenomenológica que brota de la correlación entre la conciencia y las cosas. Se trata igualmente de la relación entre la cosa misma y su aparición, que implica el paso de una actitud inmediata ante el aparecer a una actitud reflexiva en la que esa aparición ya es aparición para quien lo percibe. Aquí se juega una diferencia casi imperceptible entre la realidad y su apariencia. Esa apariencia cotidiana y repetitiva que acecha al ser humano no es algo neutral ni abstracto; se hace concreto para cada uno de quienes experimentan este aparecer. Pero precisamente no se agota en ello; todas sus vivencias y sus modos particulares de ser percibido, con sus determinaciones físicas y corporales, confluyen para que en este devenir de lo aparente vaya apareciendo a su vez el ser de lo percibido. En este sentido, la apariencia no se agota en la percepción individual,

por eso, desde la fenomenología, se trata de comprenderla en su relativa manifestación en la realidad de las cosas. Esto significa que la experiencia que se tenga cada vez con tales cosas será diferente e irrepetible. Así, aquella apariencia sensible que afecta inmediatamente los sentidos se hace realidad inteligible, nada aparente, sino realidad en perspectiva, con matices vivos y cambiantes que el poeta acentúa para que brille más su aparecer.

En esta dirección, la actitud natural, desprevenida e inmediata frente a las cosas del mundo, que luego se transforma en experiencia fenomenológica, convive con la experiencia poética. Así se deduce de las observaciones previas sobre los poemas de Lezama, puesto que la relación que se tiene con el mundo, cuya apariencia pasa desapercibida, en medio de la monotonía y la rutina del diario quehacer, se convierte en una vivencia que resalta la infinitud de posibilidad que dicho aparecer tiene. Gracias, entonces, al uso de metáforas que hace el poeta, los objetos se manifiestan al lector o espectador en toda su plenitud y movilidad. Esto a su vez crea relaciones múltiples entre los objetos y los elementos para generar sentidos diversos.

En este sentido, la fenomenología poética de Bachelard describe estas conexiones mediante las combinaciones imaginarias de los cuatro elementos —tierra, agua, aire y fuego— o a través de disposiciones dinámicas del espacio y del fluir de la ensoñación. De igual modo, el poeta Lezama realiza estas combinaciones imaginarias que cohesionan, sutil y misteriosamente, el mundo y su elementos. Para él, el *sistema poético del mundo* es la manera en que se evidencia la fuerza germinativa de las imágenes y del lenguaje. ¿Qué ha pasado ahora con nuestra calle y nuestro puente metálico?

Es necesario destacar que a pesar de esta elevación hacia lo poético, que supone un distanciamiento de lo prosaico o cotidiano, no se produce una separación del mundo real; al contrario, el ser humano se ve más comprometido con su entorno vital debido a la significación múltiple que en la actitud poética queda develada. Para el pensador alemán Martín Heidegger, esta condición no es más que el *habitar poético* del ser humano, que consiste en vivir bajo el brillo de lo celeste y en la cercanía de lo terrestre. Este modo de habitar particular es el que pone en tensión lo invisible y lo visible. Dice Heidegger: “El habitar poético, por la vía de la fantasía, sobrevuela todo lo real. Con este temor se topa el

poeta cuando dice expresamente que el habitar poético es el habitar 'en esta tierra'" (HEIDEGGER, 1994b, p. 167). Para el ser humano, este es el modo natural y más auténtico de estar en el mundo. Por otro lado, siendo mortal, mora en la tierra y, a pesar de ello, recibe desde el cielo el destello de lo inmortal, de lo sagrado, pues históricamente el cielo ha sido la morada de los inmortales. Se completa así en un entrecruzamiento de cuatro dimensiones el habitar del ser humano. Este será el conjunto de lo poético que enlaza lo celeste y lo terrestre, lo sagrado y lo finito[20]. Así, en el aparecer se van tejiendo estas relaciones que, mediante su expresión metafórica, el poeta nombra para que el ser humano esté al tanto de ello. De esta forma, el poeta hace una tarea similar a la del fenomenólogo porque se encarga de describir el devenir de estos vínculos profundos.

a) Disolución de la oposición entre sujeto y objeto

La consecuencia de este cambio de perspectiva es la desaparición del dualismo sujeto/objeto[21], tan arraigado en el pensamiento occidental moderno de corte racionalista y caracterizado por generar una oposición excluyente. En ella, tanto el sujeto como el objeto quedan reducidos a abstracciones lógicas o a conceptos vacíos, porque se despojan de toda referencia espaciotemporal y parten de ignorar el papel que tienen los sentidos en la constitución de esta interrelación. Además, se presentan en una relación de contraposición. Así, desde el subjetivismo, el objeto queda reducido a ser un instrumento para el sujeto, y desde el objetivismo, el objeto se impone sobre el sujeto, quien no puede interpretarlo y menos modificarlo. Finalmente, esto condujo a un psicologismo desbordado o a un empirismo inmanejable. En estos términos, la relación se desequilibra. A partir de esta situación, la fenomenología toma distancia y hace la crítica respectiva mediante el restablecimiento de una relación de correspondencia. Elementos como la intencionalidad, la reducción fenomenológica, la intuición categorial replantean la relación entre sujeto y objeto. Ello implica que el conocer parte de los contextos vitales, de las condiciones del sujeto y se origina en la intuición y en la experiencia sensible; y por otra parte, implica

[20] Cuaternidad es un modo de nombrar las relaciones entre lo celeste, lo terrestre, lo humano y lo sagrado, que Heidegger considera envolventes y abiertas. Son los vínculos originarios en los que el ser humano se halla desde siempre involucrado.

[21] Se hace referencia aquí al dualismo dicotómico, de origen platónico y simplificado por el racionalismo moderno, que establece una relación de dependencia y jerarquía entre los dos lados de la oposición. De esta forma se pierde el vínculo mutuo entre ellos. El sujeto invade el objeto y lo convierte en cosa de uso y producción; lo inteligible somete a lo visible a las verdades eternas e inmodificables.

también que lo que se conoce no son objetos abstractos sino las cosas mismas situadas en contextos de significación particular, bajo coordenadas espaciotemporales variables, que dependen de relaciones a la vez flexibles y que se muestran al sujeto de maneras diversas.

Gracias a esta crítica de la fenomenología husserliana, Heidegger postula más adelante su superación del dualismo sujeto/objeto. Para ello describe la relación bajo la condición del estar *arrojado* al mundo del ser humano. Esto quiere decir que, sin categorías previas del sujeto y sin estructuras fijas para los objetos, el ser humano se ve inmerso en este universo de relaciones en medio de su cotidianidad. Él no puede preparar de antemano las condiciones para tales relaciones, pues ellas se dan así, de hecho, en tales circunstancias tanto espaciales como temporales. De esta forma, los conceptos de sujeto y objeto son insuficientes para describir esta situación del ser humano.

Por esta vía, Heidegger crea la categoría de *Da-sein*, "ser-ahí", para describir esta condición interpretativa del ser humano. Con ello se indica que el ser humano está lanzado al mundo, en su condición espaciotemporal, es decir, en su entorno vital, inmerso y ocupado en las cosas del mundo:

> A la constitución del ser del Dasein, le pertenece, como *constitutivum* de su aperturidad la *condición de arrojado*. En esta última se revela que el Dasein, en cuanto mío y en cuanto éste (concretísimo), ya está cada vez en un determinado mundo y en medio de un determinado círculo de determinados entes intramundanos. La aperturidad es esencialmente fáctica (HEIDEGGER, 2003, p. 241).

Sin embargo, esta situación del ser humano en la facticidad no lo condiciona a la estrechez de sus coordenadas. Debido a que es un ser finito que muere, que es temporal y activo, su vida se va constituyendo en el tiempo. En su actuar confluyen lo vivido del pasado, su actuar presente y su proyección hacia el futuro. Ello implica un movimiento en el tiempo que recoge sus experiencias anteriores y que se proyecta hacia delante. De manera que su estar arrojado es a la vez su *estar proyectado* y su *haber sido*. En estas condiciones de su existir, el ser humano no puede definirse como un sujeto abstracto y su mundo no es una estructura objetual estática. Este moverse cíclicamente en el tiempo lo vincula con un mundo que igualmente cambia en los ciclos del nacer y del perecer, del comienzo y del fin, es decir, de la historia que se despliega en el tiempo. Estas son las

condiciones del existir en el que sucede la experiencia estética de la obra de arte y la interacción del lector con el texto de Lezama.

Por otra parte, ya se vio con Dufrenne que el encuentro entre el espectador y el objeto estético es una experiencia estética temporal en la que el flujo de la historia del mundo se encuentra con la temporalidad del espectador. Ahora se acentúa este carácter temporal del ser humano, que conlleva un entrelazamiento con el mundo en su fluir histórico[22]. El asunto relevante aquí es que se da una proximidad entre esta visión del ser humano y la imagen lezamiana del *resurrecto* y del *sujeto metafórico*. Para llegar allá, es pertinente analizar la fenomenología poética de Bachelard, quien crea la visión del ser humano a través del poeta, del soñador. Desde esta perspectiva también se modifica la relación sujeto/objeto. Para Lezama, este asunto es primordial, pues, como se verá posteriormente, en el texto lezamiano, la diferenciación entre sujeto y objeto se pierde mediante un movimiento cíclico en espiral. La manera en que esta disolución se completa es a través de la imagen del *resurrecto*, quien permite situarse entre la vida y la muerte, y seguir un proceso sucesivo de resurrecciones que van cambiando la mirada sobre el mundo, sobre sí mismo y sobre los otros. De otro lado, este aspecto provoca en el lector una incorporación a este devenir cíclico de muerte y resurrección. Para ello, la imaginación toma un papel central, pues permite experimentar este fluir. Por eso, la propuesta bachelardiana se convierte en un apoyo importante para comprender este aspecto lezamiano.

b) El soñador, el poeta, el mundo

A partir de esta transformación de la relación sujeto/objeto en una relación fenomenológica se puede describir una peculiar manera en la que sujeto y objeto vinculan; se trata de la conciencia imaginante del soñador en la que la ensoñación lo vincula con lo soñado de tal forma que le impide apartarse de ello. En este sentido, se trata de que el soñador en el ensueño está inmerso en el campo infinito de las imágenes. Esto se debe al carácter originario de la ensoñación. En consecuencia, la oposición sujeto/objeto desaparece.

[22] Sin embargo, hay que tener en cuenta que Lezama propone un giro frente a la noción del *Dasein*, que, bajo el existenciario del ser-para-la-muerte, condiciona al ser humano a una finitud irrebasable. En la segunda parte de esta investigación se desarrolla esta problemática.

En consecuencia, el mundo ha de ser percibido de otra manera. En el ensueño, el soñador desborda la dicotomía sujeto/objeto porque se sumerge en el mundo. No puede saber si está despierto o dormido o si lo que ve es realidad o sueño. Se halla en un estado intermedio en el que logra captar el mundo como apariencia y realidad a la vez. Como en un trance en el que no funcionan los procesos de abstracción y explicación, el soñador se involucra en su propio aparecer entre las cosas y las acciones que el mismo proyecta. Pero dado que no está dormido sino entredormido, no puede separarse de la realidad concreta. Por eso, lo que ve es lo que es y mediante el lenguaje dibuja este estado del mundo.

De forma que la visión del ser humano como sujeto abstracto es insuficiente para responder a todo lo que el mundo ofrece, ya que la ensoñación abre el campo de lo posible, genera un ámbito infinito de relaciones en las que lo aparente e invisible se juntan. Ello implica la desaparición del dualismo alma/cuerpo. En su lugar, se habla ahora de *animus* y *anima,* que son las formas que surgen de la ensoñación, impulsos originarios que aproximan lo masculino y lo femenino, la realidad y la imagen. Es un vínculo de coexistencia, de equilibrio, en el que ni la realidad se impone sobre la imaginación, ni esta sobre aquella; en contraste, se produce un estado de equilibrio entre el *animus* y el *anima*, entre el impulso de la imagen y el peso de lo real: "Disons donc que pour nous, en gros, le rêve relève de l*'animus* et la rêverie de l'*anima*. .... C'est dans la rêverie qu'on peut trouver les éléments fondamentaux pour une philosophie du repos" (BACHELARD, 1968, p. 18). Esta es la fuerza del soñador, que responde a la diversidad de relaciones que el mundo brinda a su alma imaginativa, y a la vez lo mantiene ligado al objeto. Sigue diciendo Bachelard:

> Le *cogito* qui pense peut errer, attendre, choisir — le *cogito* de la rêverie est tout de suite attaché à son objet, à son image. Le trajet est le plus court de tous entre le sujet qui imagine et l'image imaginée. La rêverie vit de son premier intérêt. Le sujet de la rêverie est étonné de recevoir l'image, étonné, charmé, réveillé. Les grands rêveurs sont des maîtres de la conscience étincelante. Une sorte de *cogito* multiple se renouvelle dans le monde fermé d'un poème (p. 131).

Este *cogito* imaginante de la ensoñación tiene la capacidad de multiplicar las posibilidades del objeto. En el poema, expresión de esta ensoñación, se registra esta diversidad infinita del objeto que provoca el asombro a la conciencia imaginante del poeta. En esta experiencia, ni el sueño de la noche que hunde al soñador en la nada de lo

fantasmal ni el despertar del día que apresa al soñador en lo pragmático y lo instrumental son recintos para una fenomenología del ensueño. Más bien se trata de que "la rêverie pure, comblée d'images, est une manifestation de l'anima, peut-être la manifestation la plus caractéristique (p. 55). Es decir, en la ensoñación no se producen meros fantasmas, sino que, debido al vínculo íntimo con lo soñado, se trata de una ensoñación material, es decir, de un sueño del mundo, no de un sueño vacío sobre lo real.

c) Imaginación, realidad y fundación de mundo

Esta caracterización de la poética de la ensoñación conduce a pensar que lo propio del ser humano es su posibilidad de tener experiencia del mundo mediante la ensoñación. Esto se infiere de que el soñador no percibe el mundo exclusivamente en el sueño nocturno ni tampoco en la mera iluminación diurna, sino en este estado intermedio que une lo soñado y lo vivido; por eso, la ensoñación se constituye en el modo primordial del existir. Ella se convierte en una experiencia originaria del aparecer de las cosas del mundo, es decir, en una manera más auténtica de constituir el mundo, pues en la ensoñación lo fantástico y lo real se fusionan. Dado que esta imaginación del ensueño capta el lazo más profundo entre el ser y el aparecer, el poeta es quien desentraña estas relaciones primordiales. De ahí que el poeta soñador construye una perspectiva del mundo con infinitos sentidos. Por esto puede decirse, con Wunenburger, que: "A través de la imaginación, no se trata de huir de manera evanescente del mundo que nos rodea sino de percibirlo y enriquecerlo, a través de nuestras palabras, emociones y afectos incluso inconscientes" (SOLARES, 2009, p. 92). Esto significa que la imaginación es un modo de conocimiento del mundo y no una mera ilusión sin valor sobre lo real si se compara con el conocimiento de la ciencia. Por esto, Bachelard afirma: "La connaissance poétique du monde précède, comme il convient, la connaissance raisonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié. Toute primitivité est onirisme pur" (BACHELARD, 1943, p. 216). Por ello es preciso decir que la imaginación hace posible el conocimiento poético. En este sentido, Bachelard habla del *cogito* del soñador, no del sujeto, pues la relación entre sujeto/objeto es una abstracción posterior; la primera y más originaria relación es la que capta la belleza de los objetos mediante el asombro o la admiración.

Esta concepción fundacional de la imaginación también es compartida por Lezama. Para

él —como lo sugiere el texto "El peso de sabor", comentado anteriormente—, la imaginación origina y cohesiona el mundo mediante la imagen como elemento articulador:

> Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo. Pues solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento. Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas (LEZAMA LIMA, 2007, p. 161).

En Lezama, la imagen es una fuente cambiante que fluye, destruye y recrea las cosas. Existe una *sobrenaturaleza* cuya fuerza creadora provoca estas imágenes inesperadas y relaciones extrañas que desajustan los significados tradicionales. De este modo, la imagen no surge solo del sujeto que imagina, sino de otras relaciones externas a él, como la de la naturaleza y lo sagrado, que confluyen progresivamente en la facultad de la imaginación del poeta, para captarlas y llevarlas a la escritura, desde su posición concreta, histórica y finita. Según Lezama: "El hombre y los pueblos pueden alcanzar su vivir de metáfora y la imagen, mantenida por la vivencia oblicua, puede trazar el encantamiento que reviste la unanimidad" (p. 166) Este vínculo que se crea es indirecto, denominado por Lezama *vivencia oblicua*, porque de este modo va constituyendo los objetos a partir de la percepción temporal y variable de sus matices y no desde una posición única y rígida. De esta forma, es la imagen construida mediante las metáforas, la que va produciendo este conocimiento indirecto del mundo, donde hay mayores posibilidades de sentido, abiertas e infinitas, para ser percibidas por el soñador. De manera que el mundo se configura progresivamente mediante estos fragmentos o matices de los objetos que van sugiriendo oblicuamente, ante todo, sus relaciones, y no sus posiciones inmodificables y estáticas. De ahí que la imagen es la elaboración de un conocimiento relativo, inacabado del mundo, mediante metáforas. Al respecto, dice Irlemar Chiampi:

> De ese modo, el trabajo de Orestes consiste en leer la red de metáforas de las tablas y llegar, por la progresión de las semejanzas, al reconocimiento de Ifigenia. La experiencia de Orestes es la de la vivencia oblicua, que culmina en la forma final (la *gestalt*), propiciada por la serie de rasgos parciales (o simulacros) entretejidos por las metáforas (Chiampi 497).

Así, tanto en Bachelard como en Lezama, la imaginación y la imagen, ámbitos de lo poético, tienen una primacía porque son las formas inmediatas de conocer el mundo y de generar perspectivas sobre él. Se trata de una vuelta al origen; de ahí que lo poético sea el

ámbito de reconocimiento de un estado primigenio del mundo, puro y a la vez complejo, en el que se gestan todos los lazos posibles y las diversas maneras en las que se conjugan entre sí los tiempos y los espacios en el flujo de la historia. Jean Luc Pouliquen, al referirse a Bachelard, describe esta aspecto así:

> La poésie est pour moi un retour à l'origine: c'est à dire une tentative pour se tourner vers cet état premier où le monde, la vie étaient encore intacts, porteurs d'énergies neuves, porteurs de promesses, un état sur lequel le temps n'avait pas encore officié, produit ses effets corrupteurs, dévastateurs, destructeurs (POULIQUEN, 2007, p. 34).

De esta manera, este camino ha conducido a la caracterización de una poética del origen. No se trata de reconstruir un momento inicial para consumirse allí en un pasado inmóvil. Al contrario, el dinamismo de las imágenes consiste en un movimiento persistente de retorno a este estado inicial y, a la vez, de ubicación en el instante presente, mediante estas imágenes que surgen de la experiencia inmediata. Por eso, la casa natal se convierte en la casa del origen, en el recinto donde estas fuerzas del nacimiento continúan impulsando la vida de la imágenes, el conocimiento genuino del mundo, y donde reposan las fuerzas de la naturaleza y lo sagrado. En consecuencia, es aquí donde ocurre el paso de la muerte a la resurrección, es decir, el tránsito del renacimiento. Este es el refugio para que el *resurrecto* continúe su camino entre la vida y la muerte, como se verá más adelante.

2. Poética y metafórica del origen

Este recorrido descriptivo nos ha conducido ahora al campo de lo poético. Por ello se hablará de creación, de surgimiento o de germinación, aspectos que tienen que ver con la poesía. Explorar este nivel conduce a reflexionar sobre la concepción de poesía que se ha hallado tanto en Bachelard como en Lezama. Sus proximidades son inevitables y enriquecen la investigación porque permiten abordar los asuntos más relevantes sobre la relación entre poesía y realidad, entre poesía y lenguaje, y sobre todo para constituir una imagen del ser humano en el contexto de este entramado vital donde cada evento es una creación o un renacer que proviene de este furor de lo imaginario. En este sentido, es esclarecedora la afirmación de Víctor Florián en su último estudio sobre Bachelard: "Una imagen literaria pura es por consiguiente aquella que toma toda su existencia de la literatura y se presta a una exaltación cósmica"(2012, p. 53)

Es necesario reiterar que cuando Bachelard o Lezama hablan de origen no se refieren a un acontecimiento que ocurrió en tiempos remotos, sino a un estado presente en el que las cosas se hacen interpretables y susceptibles de ser imaginadas. En este sentido, hablar del comienzo es situarse en el mismo instante actual del aparecer. Esto significa que cada instante es la ocasión para el surgimiento de imágenes a partir de conexiones elementales que varían a medida que se van experimentando. En otras palabras, en cada experiencia vivida del ser humano, el encuentro con el mundo puede darse mediante la imaginación porque se genera una nueva mirada sobre él. Así, el encuentro entre el mundo y el ser humano es una apertura mediante la cual la imaginación enriquece lo percibido. Este acto se consolida en el lenguaje. Al respecto Bulcao dice:

> La poétique de Bachelard inaugure une perspective originale, en tentant d'étudier l'image à partir d'une perspective esthétique. Pour lui, l'image ne doit pas être appréhendée comme construction subjective sensorio-intelectuelle, ni comme représentation mentale fantasmatique, mais plutôt comme évènement objectif intégrant une imagétique, comme événement de langage (BULCAO, 2010, p. 27).

Esto quiere decir que esta poética no se crea de la pura experiencia subjetiva ni corresponde tampoco a una invención vacía. A pesar de que es el sujeto quien crea las imágenes, estas pertenecen al ámbito de lo imaginario, que desborda este campo de lo individual subjetivo. Por ello se habla de conciencia imaginante, en referencia a una constitución intencional de la imagen: la conciencia imaginante es conciencia creadora de un objeto, relación que no puede ser eludida.

Dado que esta relación, además de ser originaria, es cíclica y fluye en el tiempo, el lenguaje que corresponde a este movimiento es metafórico, puesto que captura el traslado y el flujo de relaciones que se entrelazan en este ámbito germinativo. En este sentido, la proximidad con Lezama es relevante, pues, para él, la sucesión de metáforas van constituyendo las imágenes que reflejan un movimiento en espiral de ciclos sucesivos. De otro lado, la concepción del tiempo desborda la sucesión lineal, y por ello se piensa en la verticalidad del tiempo que hace posible pensar la simultaneidad[23] con que lo originario surge a la par de lo actual e inmediato. En cada instante, según esto, confluyen las diversas

[23] Más adelante se verá la proximidad con la poética lezamiana. En esta, el tiempo también es simultáneo, discontinuo; por ello es posible la resurrección, gracias a la alternancia de instantes de suspensión y de germinación, de muerte y nacimiento.

dimensiones del tiempo (el pasado, el presente, el futuro). Este es el horizonte poético del tiempo, que Bulcao explica así:

> Dans la poétique, Bachelard a entrevu le pouvoir illimité de l'imagination en montrant que le poète fait de la solitude de l'instant fécond, la matière première de ses constructions. Le temps éclaté en instants nous permet d'appréhender par le vers poétique, l'univers dans sa profusion et sa diversité. Les instants poétiques, comme scintillements du langage, nous propulsent dans l'envol *verticalisant* et libérateur. Ils nous éloignent du monde appauvri de la perception et nous font vivre l'éxtase de la création. Dans la poétique, le but est donc la verticalité (BULCAO, 2010, p. 84)

Es decir, en cada instante todo nace y muere a la vez. No puede identificarse ninguna secuencia lineal del tiempo; solo rupturas instantáneas para que brote la diversidad de sentidos posibles. Por esto, la metáfora, al capturar poéticamente el instante vertical, fusiona estos sentidos y se desvía de la significación corriente de las palabras. Al respecto, Bachelard dice:

> En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons *vertical* pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe. D'où un paradoxe qu'il faut énoncer clairement: alors que le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical (BACHELARD, 1992, p. 104).

De esta forma, en el discurso poético o conjunto de metáforas enlazadas en diversas tramas, el lector debe interrumpir su decurso horizontal para ir rehaciendo las imágenes, ya que ellas invocan simultáneamente otras imágenes y otros objetos cuando transforman los significados. El tiempo de la poesía agrupa en sus diferencias aquel universo de significados que la metáfora evoca y transfigura.

En este mismo sentido, el tiempo en la poética de Lezama también es vertical y ascensional porque cohesiona pasado, presente y futuro a la vez. Esto conduce a que su narrativa y su poesía sea más bien espiraloide, como lo afirma Ivette Fuentes: "Esta espiral en constante formación y ascensión, es la figura que explica genéticamente su obra" (Rensoli y Fuentes 1990: 76) y no se ajusta a un devenir horizontal porque las temporalidades se fusionan en la simultaneidad de su aparecer. Entonces, suceder antes significa también suceder después y suceder después es una manera del suceder ahora:

> El mortal conoce momentos de aridez cuando no lo anima el verbo, cuando no lo anima la

> poesía, y los momentos de esplendor cuando está animado por la poesía, por la expresión, por el avance del análogo metafórico y en general por la resistencia que forma como una piel de la imagen. En este sentido el tiempo es para mí una resistencia de la *poiesis*, una resistencia de la creación (BIANCHI, 2010, p. 34).

En la escena de la muerte del tío Alberto en *Paradiso*, en la magia de la visión que produce la música cuando viajan en el coche, Lezama refiere esta concepción poética del tiempo como ese hilo destructor que se vuelve a rehacer de su ruina:

> Aparecieron después las plantas que necesitan del fuego para llegar hasta el hombre. Plantas que en sus metamorfosis tienen algún parentesco con la piedra, el fuego les extrae su segunda vida de resina aromosa, pues, en realidad, el tiempo es ese corpúsculo del fuego que recorre un hilo de cobre destruyendo toda configuración que le resista, con la excepción de la piedra a la que puede comunicar una ruptura brutal en la simetría comunicada por el hombre, pero que es capaz de configurarse de nuevo en su reaparición como ruina, con la excepción también de las metamorfosis que el mismo engancha, como el escorpión quemado dentro de un circulo para comenzar un conjuro de procreación estival (p. 339).

Se reitera aquí el carácter destructor del tiempo y esa resistencia de la piedra que parece la resistencia de la poesía. Se evidencia la forma en espiral de la temporalidad que rompe y comunica distintos elementos de la realidad. Este movimiento del tiempo también es una metamorfosis continua que se proyecta en el infinito como creación incesante.

La palabra logra velar esta multiplicidad simultánea y esta acumulación abrumadora y vertical como si el instante irrumpiera en un espejo:

> La palabra en los instantes de su hipóstasis, el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba, un fruncimiento de los labios o una irregularidad inopinada de las cejas. El residuo de lo estelar que había en cada palabra se convertía en un momentáneo espejo. Una arenilla que dejaba letras, indicaciones. Una palabra solitaria que se hacía oracional. El verbo era una mano excesiva en su transpiración, un adjetivo era un perfil o una mirada de frente, los ojos sobre ojos, con la tensión de la oreja alzada del gamo (LEZAMA LIMA, 2006, p. 318).

Esta es la concepción poética del tiempo que rompe su linealidad mediante la palabra. Como en Bachelard, en Lezama hay un desdoblamiento y una ruptura de las secuencias horizontales y se crea un conjunto poético que une distintos tiempos y espacios. Es el tiempo poético cuya fenoménica se experimenta en la apariencia múltiple de la imaginación.

a) La imagen como posibilidad poética

Esta ruptura con el tiempo cotidiano, restringido al movimiento de las manecillas del reloj, desencadena el inicio del tiempo de la imagen. Entonces, el poeta despeja el horizonte para la imagen. Así se constituye un universo de ficción cuyo entramado deja que lo posible y lo imposible se arraiguen en el fondo de lo imaginario. La imagen redondea el mundo para dejarlo leer de múltiples maneras. Este campo de lo imaginario no se opone a lo concreto, por el contrario, lo complementa como el lado más íntimo de su apariencia. Dice Lezama:

> La imagen, al participar en el acto, entrega como una visibilidad momentánea, que sin ella, sin la imagen como único curso al alcance del hombre, sería una desmesura impenetrable. De esa manera, el hombre se apodera de esa desmesura, la hace surgir y reincorpora una nueva desmesura. Toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal (2007, p. 298)

Se ve aquí que esta fuerza de la imagen que irrumpe ante la finitud humana desborda el límite de lo objetivo. Instaura el reino de la poesía, abre para el ser humano la totalidad de lo poético. Asegura para el mundo lo sagrado y le hace partícipe del movimiento creador de la naturaleza. La imagen, por tanto, es la posibilidad infinita.

De igual modo, para Bachelard, la imaginación es configuradora de mundo; es decir, restablece el lazo primario entre lo que existe y aquello que provoca su aparecer. En la imaginación se concreta la imagen, en ella se funde reflexión y sentimiento, ingenuidad y explicación. En este sentido, Mikel Dufrenne muestra ese ensanchamiento de la imaginación como campo fenoménico que en Bachelard logra superar los límites del idealismo estético: "L'imagination est donc le propre de l'être parlant; et la poésie est le fait de l'homme, non de la Nature. L'imagination est spontanément réflexive parce q'une 'âme', comme aime à dire Bachelard, s'y réfléchit: elle s'y exprime et s'y goûte, naïve et belle dans le miroir de la beauté" (1963b, p. 404). Así se conforma una fenomenología estética cuya fuente es la experiencia imaginante que excede la dicotomía razón/imaginación que considera que la imaginación es nada más que un paso inicial que se perfecciona en la razón. Se constituye, por el contrario, aquí una concepción que abre el reino de lo imaginario.

b) El reino de lo imaginario

Para Bachelard, lo fenoménico es poético porque es como una bruma sensible que resguarda lo imaginario[24]. En este horizonte perceptivo, el soñador se entrega a su exterioridad con todo su cuerpo y sensibilidad; a su vez, el mundo despliega su complejo tejido hacia el soñador. Un equilibrado fluir de aquí para allá, de abajo hacia arriba mezcla la imagen con lo que hay en el mundo. Lo real se puebla de visiones, de metáforas, de ensueños. Sin embargo, estos no son meras quimeras, sino perfiles precisos de la apariencia. Hippolyte rememora a Sartre para caracterizar este acto productor de la imaginación:

> L'imagination est l'aventure de la perception. Il faut aller plus loin encore; l'imagination comme élan créateur précède l'image qui n'en est qu'un produit. "Le conseil de bien voir doit être remplacé pour celui, paradoxal, de bien rêver, car il faut admettre le caractère primitif, le caractère psychiquement fondamental de l'imagination créatrice" (Sartre), citado por (HYPPOLITE, 1954, p. 92).

Así se completa el ámbito de lo imaginario, pues la imaginación desborda la percepción en la imagen. De manera que la ensoñación se convierte en intermediaria entre lo visible y lo invisible. Esta caracterización de lo imaginario es suficiente para experimentar un giro que logra conjugar de nuevo los vínculos elementales entre sensibilidad y concepto. Lo imaginario, por tanto, no es un juego vacío de imágenes, sino una concreción material de las ideas; y las ideas, formas sensibilizadas, visibles y aparentes que se hacen cuerpo aparente, en tanto el imaginador, el poeta, el soñador, producen imágenes y dan origen a la conciencia imaginaria del mundo.

c) Imaginación e historia.

Para el poeta Lezama, el reino de la imagen origina lo real y lo irreal, lo personal y lo universal. Capta tanto la historia individual como la historia de la humanidad. Es la primera mirada, el aparecer originario que se renueva incesante. Este es el origen que la poesía despierta desde las cosas, desde la memoria. Viene de la infancia y retorna a ella, es decir, siempre nos reenvía al *Paradiso* de la infancia porque ahí está la fuente del ser y del actuar. Cada ocasión para vivir, cada instante para asumir es el tiempo del poema, del niño que se resiste a la desaparición. Dice el poeta:

[24] Se puede recordar también el poema de Lezama, citado al inicio.

> El hombre es una respuesta, un seguir un hilo, que no se sabe cuándo se rompe. La respuesta de una pregunta intemporal. Existe una causalidad en lo no visible, no figurable, que aparecía como un juego entre los griegos. El hilo de un verso, dicho por alguien, continuado por otro verso o sentencia similar, nombre de hazañas de fundación de ciudades, que tenían la gracia de su ringlera o la igualdad de las sílabas finales (2007, p. 280).

Es otra manera de decir que el tiempo es imagen y la imagen es evocación y proyección. Semejante a la fenomenología de la llama de Bachelard parece que al contemplar una vela, fluyen de la llama otras imágenes que van complementando las otras imágenes. Entonces, "Toute rêverie devant la flamme est une rêverie qui admire. Tout rêveur de flamme est un état de rêverie première" (BACHELARD, 1975, p. 3). Irrupciones luminosas vuelven a salir cada vez que el instante vertical inicia el fuego. Es la misma historia que nace de lo luminoso de la imagen.

En este punto, nos perdemos entre Bachelard y Lezama; sólo hallamos el reino de lo imaginario, pero al mismo tiempo somos cuerpo que percibe la inmediatez de lo que existe. La memoria no recuerda, retorna al presente para vibrar en la imagen. Las cosas emergen del poema imaginadas, difusas y plenas. Se hacen historia pues, como dice Lezama en entrevista con Bianchi Ross:

> La poesía es un *neuma* universal. Todo lo creado, transformado transformante, es poesía. Poema es la concreción en el tiempo de ese espíritu que aparece desde los orígenes flotando sobre las aguas. Y el poeta es la descarga eléctrica que se establece entre poesía y poema, como si el poeta sintiese de súbito en el plexo solar la electricidad que le comunican los dos extremos de las manos (BIANCHI, 2009, p. 41).

Así que la historia, concebida como secuencia lineal en el tiempo, no logra ahora integrar en su movimiento el complejo conjunto de hechos y relaciones que le suceden a los pueblos y a los individuos. La historia de la imagen, en cambio, puede reconocer este devenir múltiple porque rompe la secuencia y la continuidad del acontecer. La historia se vuelve imagen, captura de tiempo simultáneo, ciclo que amasa instantes y épocas metaforizadas, imaginadas. Para Lezama, la historia es el conjunto de *eras imaginarias* que se superponen, se disimulan, se transparentan. La historia se teje en la historia personal y en el tiempo íntimo de la infancia creadora. Esta historia surge en el combate entre la causalidad y lo incondicionado; por ello: "La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección" (2007, p. 258)

d) Sistema poético e imaginación material: las imágenes de los cuatro elementos.

Desde una perspectiva dicotómica la imaginación se opone a la razón. En esa perspectiva, la primera es una actividad caótica, espontánea y desordenada, mientras que la razón da orden, jerarquiza, organiza y fundamenta lo dado. Así la razón es la que estructura la actividad espontánea y pasiva de la imaginación. Por el contrario en la fenomenológica y la poética, la imaginación crea un orden que rebasa lo racional y lo conceptual. En este enfoque, cada elemento de la materia se afianza en sus propiedades imaginarias; la imaginación, por tanto se vuelve material, no formal. Entre una y otra cosa, entre un movimiento y otro, entre un todo y un acto, se van configurando más enlaces; infinitos nudos van surgiendo y modificándose.

Aquí la elevación de la imaginación se agudiza. Mientras que en el curso horizontal de la metafísica, los objetos quedan abandonados abajo como instrumentos y los conceptos, acumulados arriba encuadrados en el estante de la abstracción, en la poética vertical se anudan y desenredan todos los elementos en lo vívido del tiempo poético. Para Bachelard, los elementos son los nudos de esta fenomenología de lo imaginario. Son nudos que desatan las relaciones y las transformaciones; el soñador lee y configura mediante la palabra este vuelo. Agua, aire, tierra y fuego, median en lo inmediato, fusionan los rasgos de lo real, y desatan el flujo incesante de las imágenes. El poeta nombra este enriquecimiento de lo concreto y de lo material; retoma el enlace entre lo elemental y lo espiritual. Bachelard describe estos elementos así:

> En particulier, l'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances. Elle assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essences! Elle reçoit avec égale facilité les matières contraires, le sucre et le sel. Elle s'imprègne de toutes les couleurs, de toutes le saveurs, de toutes les odeurs (BACHELARD, 1942, p. 126).

En el aire, "Les ailes de Mercure sont les ailes du vol humain. Elles ont une intimité si profonde qu'on peut dire qu'elles mettent à la fois du vol en nous et du ciel en nous" (BACHELARD, 1943, p. 46). La tierra es el espacio del ensueño, la base del cielo, la fuente del infinito: "La terre est immense. Plus grande que le ciel qui n'est qu'un dôme, qu'une voûte, qu'un toit. Il faudra des méditations et des pensées savantes pour donner l'infini à la Nuit étoilée, pour penser vraiment, contre les images naïves, à l'éloignement

prodigieux des astres" (BACHELARD, 1948a, p. 331). Y en el fuego, "En battant des ailes sur son nid, le Phénix est déjà une aile de feu, un feu qui s'envole, il est une flamme volante, il est ce souffle d'air qui agrandit le feu" (BACHELARD, 1988, p. 76).

De modo que la acumulación de sustancias acuáticas, la intimidad de las alas, la inmensidad del firmamento visto desde la tierra y la llama volátil son modos de aparecer que revelan el carácter diverso y a la vez integrado del universo imaginario. El tejido con la combinación de estos cuatro elementos es el espejo de lo real, es la fuente creadora de lo visible[25]. Concordancias, disonancias, proximidades y lejanías se van configurando entre estos cuatro elementos, son arquetipos de la imaginación que se acercan y alejan. Los poetas perciben dichos movimientos e intercambios de la materia imaginada y van develando estos lazos posibles a través de sus metáforas. Marie Christine Seguin lo describe así:

> Tout comme l'équilibre et la rupture de l'harmonie entre le feu, l'air, l'eau et la terre, qui s'accordent à montrer les mouvements ascendants et descendants de l'image, formant les bases constitutives du discours lezamien, la substantialité des quatre éléments sont conformes au système poétique (SEGUIN, 2005, p. 132).

De modo que esta poética de los elementos se vincula con una poética espacial y una poética de la ensoñación. A pesar de ser ámbitos distintos, hay un ensamblaje velado entre ellos. La ensoñación crea los vínculos y el espacio abre el lugar poético para el aparecer de cada elemento. Se trata de la poética del espacio y la poética de la ensoñación. Sin embargo, cada poética es una apertura de significaciones que se crea y recrea sin cesar. A su vez, cada elemento es inauguración de diversas posibilidades imaginarias.

e) La casa natal paradisiaca, el ensueño y la memoria del resurrecto.

En esta fenomenología de los elementos se puede precisar la proximidad entre el poeta y el pensador. Por ejemplo, hay grandes semejanzas en la descripción de la poética del habitar humano en la casa natal. Tanto en Bachelard como en Lezama, la casa natal es la fuente de la ensoñación y la memoria. En la infancia se guardan en imágenes las

[25] Para ampliar la visión de esta poética de los elementos y de sus relaciones con la poética del espacio y la poética de la ensoñación puede revisarse mi libro: *Ensoñaciones, Escrituras, Tejidos. Debates Bachelard-Derrida* (Bogotá 2003).

experiencias de iniciación del conocimiento del entorno, las fijaciones de los tonos del color y de las formas ahuecadas para el refugio y el abrigo, la entrada de la primera luz a los ojos y el alimento materno. Los contactos se interiorizan en la piel y las señales del cuerpo se van puliendo en este recinto. Entre el fenomenólogo y el poeta se van construyendo, mediante la palabra, los hallazgos interiores para resistir los embates de la exterioridad a veces hostil y cotidiana. Se yergue así la memoria y el cuerpo a partir de la fuerza creadora de las imágenes de la casa natal y de la casa onírica[26].

La vida diaria se llena de lugares y se acumula de espacios, gran parte de ellos impropios y rutinarios como la calle, el puente metálico, la mesa, el computador o la oficina. Esta es una condición que determina el desenvolverse entre la cosas y el quehacer diario, pero en ella domina la monotonía y la repetición mecánica de las rutinas. Sin embargo, durante el sueño vienen las imágenes de lugares que nos han impactado en la infancia y que se han quedado en nuestra interioridad. Precisamente, esta combinación entre la rutina y el sueño gesta las ensoñaciones. La casa natal es el motivo de esta ensoñación porque revive en la memoria los acontecimientos de la infancia donde ocurre el despertar hacia el mundo. De ahí que Bachelard afirme en "La maison natale et la maison onirique" en *La terre et les* rêveries *du repos* que:

> Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles, les maisons de la rue, quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes, hélas! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique (BACHELARD, 1948b, p. 109).

Bajo esta perspectiva, la descripción de la casa del señor Michelena en *Paradiso*, en las evocaciones del pasado de la familia de José Cemí, es una muestra del modo cómo se crea una imagen de ensueño que rompe las circunstancias de lo inmediato. Los efectos de la luz y el agua producen una visión encantada. "La casa, en el centro de la finca, tenía todas sus piezas con una goterosa iluminación. El exceso de la luz la tornaba en líquida, dándole a los alrededores de la casa la sorpresa de corrientes marinas" (LEZAMA LIMA, 2006, p. 164).

[26] Estea aspecto se evidencia en la experiencia de los jóvenes del colegio que participaron en el proyecto de lectura de Lezama. Se ve que la vuelta a la casa natal genera nuevas escrituras. El hecho de que la poesía de Lezama vuelva a esta atmósfera del nacimiento impulsa aún más la creación en los lectores.

El relato sobre la casa va creando esa atmósfera fantástica; va surgiendo una historia mezclada con esa iluminación que funde la tierra y el mar: "Desde la puerta al inicio de la escalera, situada frente a la granja ondulante por los sombreros de la luz y los carnosos fantasmas asistentes, solo entreabría su boquilla dentro del sueño golpeada, con nuevos músculos para el pegote de arcilla" (p. 164) Luego sigue la descripción de toda la casa y de su ambiente costero hasta fundirse con un relato reiterativo sobre un manatí. "La casa goterón se apagó y el bosque comenzó, aprovechándose de las lunaciones del cabrito y de la aguja, la zambra lenta, encalada, de las reproducciones que necesitan del rocío" (p. 166). Ahora aparece el manatí y sobre él se va creando una historia hasta su captura: "El manatí boquerón se dirigía gimiendo al custodiado árbol, pero las seis figuras rompían momentáneamente su circulo, se abrían en espiral, comenzaban a llorar, guardando la distancia del espejo corteza para mantener la borrosa imagen" (p. 167). Entre fiestas y divinidades la historia continúa, la casa se ha llenado de símbolos imaginarios que se tornan míticos. La atmósfera queda poblada de fantasmas: "Después de la ronda de las Nictimenes, habían elaborado los fiesteros un árbol muy ancho de tronco, simulacro de papel transparente con ventanas para los cardinales, donde iban llegando los músicos del cuarteto, cada uno en disfraz diferente" (p. 168). Al terminar la historia con la captura del manatí, confluyen las divinidades del bosque, de origen griego, y los personajes actuales a la historia que se cuenta. De esta forma, se funden los espacios y los tiempos en torno a la casa, el manatí parece un ser animado y mitológico. Finalmente, se retorna a la casa que ya ha adquirido un encantamiento total: "Recientemente, oídme bien, no hagan ruido, recientemente...contemplo izado el manatí y dejo sin terminar la sentencia, dirigiéndose a la casa oscurecida, de puertas cruzadas. Vacilaba en sus traspiés, y comenzó a golpear la puerta, saltando del bosque a la casa, golpeando la puerta con ramos de ruda" (p. 170).

En esta escena la casa se dibuja entre la bruma de la ensoñación. El narrador vuelve a la infancia con esa mirada colmada de sueños íntimos y de historias míticas. La casa deja de ser un inmueble para convertirse en una *casa onírica*.

Se ve entonces que la casa natal también resguarda los secretos de la infancia. Dice Bachelard: "C'est parce que vit en nous une maison onirique que nous élisons un coin sombre de la maison natale, une pièce plus secrète. La maison natale nous intéresse dès la

plus lointaine enfance parce qu'elle porte témoignage d'une protection plus lointaine". (BACHELARD, 1948b, p. 116). Bajo este principio recordamos que al inicio de *Paradiso*, Baldovina experimenta la angustia del asma de Cemí, el niño al sufrir el ataque transforma toda la atmósfera de la casa como si la muerte rondara: "Al ver Baldovina como toda la casa se oscurecía, tuvo deseos de acudir a la posta que cubría el frente de la casa, pero no quiso afrontar a esa hora su soledad con la del soldado vigilante" (2006, p. 113). Así ya queda instaurado un ambiente que confunde la realidad y la fantasía, pues la perspectiva imaginaria que se presenta desde el comienzo de la novela se llena de imágenes de delirio por la fiebre del niño. La casa natal mantendrá esta energía imaginaria hasta las últimas páginas de la novela, como se verá más adelante.

Esta primera experiencia febril determina el ámbito íntimo de la historia de Cemí y del despliegue de la interioridad durante toda la trama narrativa. Los personajes están enmarcados por este encantamiento que es como un retorno reiterativo al pasado que sigue ocurriendo como en el presente y se proyecta hacia el futuro. Es similar a un movimiento cíclico que comunica el piso de abajo, la cava, y el piso de arriba, la realidad, a la manera de Bachelard: "Si d'un pas solitaire, en songeant, l'on descend dans une maison qui porte les grands signes de la profondeur, par l'étroit escalier obscur qui enroule ses hautes marches autour du pivot de pierre, on sent bientôt *qu'on descend dans un passé"* (1948b, p. 140).

Baldovina, quien atiende a Cemí en su ataque inicial de asma siente ese vértigo de la escalera; percibe ese ciclo móvil y eterno del tiempo: la temporalidad íntima que revela los sueños primigenios de la infancia. Se crea así el universo imaginario que comunicará a todos los personajes poéticamente, íntimamente. Por eso, "Baldovina, como una acolita endemoniada, ofrecía para el trance su reducida cara de titi peruano, sudaba y repicaba, escaleras arriba y abajo, parecía que entraban en sus oídos incesantes ordenes que le comunicaban el movimiento perpetuo" (LEZAMA LIMA, 2006, p. 114). En este sentido, la escalera de la casa abre esa dimensión de lo imaginario, vincula los tiempos, por eso, la casa natal se envuelve de imágenes. La novela será el espacio abierto para esta ensoñación en el que después de estas suspensiones momentáneas de la respiración o de la irregularidad del ritmo de entrada y salida del aire, a causa del asma, se inicia el ciclo de

renacimiento sucesivos. Este aspecto se acentúa ya que la muerte del padre desencadena la trama de lo novelado y en ella, la imagen del padre resucita en diversos momentos de la novela[27] como si la respiración se interrumpiera cíclicamente.

La construcción imaginaria de la casa surge de la historia familiar y de la historia simbólica. La distribución de la casa natal desborda la estructura material. Así es posible inventar nuevas regiones gracias a la experiencia vital acumulada. Nacen ahora lugares de valor diferente, rincones y corredores, que tienen matices distintos, cada uno con huellas resistentes o borrosas, ásperas o sutiles, como dice Bachelard:

> On verrait alors que la maison a ses propres symboles, et si l'on développait toute la symbolique différenciée de la cave, du grenier, de la cuisine, des couloirs, du bûcher... on s'apercevrait de l'autonomie des symboles différents, on verrait que la maison construit activement ses valeurs, assemble des valeurs inconscientes. L'inconscient lui aussi a une architecture de son choix (BACHELARD, 1948b, p. 137).

La casa natal de Cemí ha forjado su historia personal y en compañía de los otros cercanos, es una proyección de la imagen del diario flujo de sus vivencias. Los planos de esta casa natal no responden a frías medidas y distribuciones sino a fuerzas imaginantes y materiales que afectan el orden meramente físico. Por eso, han surgido símbolos y valores en la casa natal de Cemí:

> Después de la pieza del Coronel y su esposa, aparecía el servicio, guardando la elemental y grosera ley de simetría que lleva a las viviendas tropicales a paralelizar, en las casas de tal magnitud, que todo quiere existir y derramarse por partida doble, los servicios y las pequeñísimas piezas donde se guardan los plumeros y las trampas inservibles de ratones (LEZAMA LIMA, 2006, p. 111) .

Las ventanas son otro elemento de la casa que se vuelve vehículo para comunicar lo íntimo con lo externo. Favorece la proyección del yo hacia la exterioridad y a la vez mantiene esa soledad interior. El mundo es distinto a través de la ventana. Para Bachelard la ventana es un ojo abierto cuando la casa natal está en pleno campo bajo la intemperie:

> Des thèmes aussi particuliers que la fenêtre ne prennent tout leur sens que si l'on réalise le caractère *central* de la maison. Nous sommes chez nous, cachés, nous regardons *dehors*. La

[27] La intención de este trabajo es mostrar distintos matices de la imagen de la resurrección que se desarrollaran en la segunda parte. Aquí ya se entrevé esta problemática. Pero por el momento, se mantiene el bosquejo inicial cuyo fin es presentar los elementos generales del enfoque fenomenológico para luego ir al análisis detallado de este aspecto.

> fenêtre dans la maison des champs est un œil ouvert, un regard jeté sur la plaine, sur le ciel lointain, sur le monde *extérieur* en un sens profondément philosophique. La maison donne à l'homme qui rêve *derrière* sa fenêtre —et non pas à sa fenêtre —derrière la petite fenêtre, derrière la lucarne du grenier, le sens d'un extérieur d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre (BACHELARD, 1948b, p. 131).

En este sentido, las descripciones de Lezama de la casa natal de Cemí enfatizan en los espacios que comunican la casa con el exterior: la verja, las puertas y las ventanas adquieren ese matiz mediador que permite fusionar la casa con la naturaleza. He aquí las descripciones tan detalladas de estos elementos:

> La casa de Prado, donde Rialta seguía llorando al Coronel, se expresaba por las dos ventanas de su pórtico. Una verja de hierro aludía a un barroco que desfallecía, piezas de hierro colado colocadas horizontalmente, abriéndose a medida que ascendían en curvaturas que se juntaban en una boca floreada. Por la mañana, a la hora de la limpieza, las otras dos puertas se abrían, quedando la verja detrás de un portal apuntalado por tres columnas macizas con una base corintia. Una de las verjas era tan solo una ventana, aunque respaldada también por puertas. La otra se abría como si fuese también una puerta (2006, p. 294).

De manera que el ambiente propicio para la soledad es la casa de los sueños. Allí se recoge el espíritu en sí mismo. Se concentran las energías interiores en torno al lugar que nace de las ensoñaciones. Este recogimiento multiplica los sueños y se consolida como la fuente de la soledad que a diario nos sostiene frente a lo externo que es poco durable y más bien variable; modificada sin fin por la noche, dice Bachelard, "La maison oniriquement complète est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries d'intimité. On y vit seul, ou deux, ou en famille, mais surtout seul. Et dans nos rêves de la nuit, il y a toujours une maison où l'on vit seul" (1948b, p. 118).

En *Paradiso*, ya en el capítulo XII, en situaciones paralelas, escenas de la historia de Atrio Flaminio, personaje fantástico griego, se funden con los recuerdos de Cemí y de su infancia. Entre un tiempo y otro el relato se va entrelazando. La casa natal se encubre entre esos recuerdos, parece el retorno al lugar inicial. Pero ahí hay un lugar que se ha guardado entre los miedos, el patio:

> Encima del patio el cabrito lunar cuadraba de blancura el centro de irrigación cariñosa de la casa que era la vaciedad de un cuadrado. La fuerza de un cuadrado generalmente era absorbente, era un vacío, que como la boca de algunas serpientes, atraía hacia su centro el tranquilo desenvolverse de esa familia, a los paseantes y los visitantes. El vacío del patio de una casa es su fragmento mas hablador, es, pudiéramos decir, su totalidad habladora. Es un vacío que puede ser discreto, sigiloso o aterrorizador. Cuando la familia va de excursión, se demora en el extranjero,

> o pasa un fin de semana en la playa, la cara de ese vacío se vuelve fosca, parece como si no se hubiese afeitado (p. 558).

Se observa aquí que se han acumulado los ensueños vividos durante toda la historia de Cemí. Las descripciones iniciales de la casa, más centradas en los adornos exteriores, como se vio antes, ahora están penetradas por una emoción imaginaria. Se entretejen con el mito griego en una vuelta al origen, tanto de la historia de Cemí como de la historia griega, que es uno de los orígenes de la historia, indirectamente vinculada a la historia americana a la que siempre se vuelve y se actualiza en la visión de este cuadrado vacío protegido por "el cabrito lunar"; esta es una visión que ensambla el cielo originario, estrellado y nítido, con el vacío de la casa. La ausencia de la abuela, de la madre y del padre han quedado allí en ese cuadrado vacío del patio. De esta forma, la imaginación va cerrando su ciclo creador alrededor de la casa natal. Un oscurecimiento va tomando fuerza, va envolviendo la casa, esta casa interior de los sueños en los que vuelven los muertos a resucitar como si la vida nocturna renaciera como lo dice Bachelard:

> Il nous suffit pour l'instant d'indiquer que les rêveries de la maison sont à leur maximum de condensation quand la maison devient conscience du soir qui tombe, conscience de la nuit maîtrisée. Une telle conscience, d'une manière paradoxale —mais si explicable! —émeut ce qu'il y a de plus profond et de plus caché en nous. Dès le soir, commence en nous la vie nocturne (1948b, p. 129).

La atmósfera de la memoria se va acentuando al final de la novela, la iluminación sobre la casa disminuye como si comenzase el fin de un ciclo y se anunciase el advenimiento de otro. La mirada hacia lo interior se acentúa y se distribuye como un recuerdo por toda la casa de la infancia. Vuelve el recorrido, de otra forma, aumentado por el flujo de la ensoñación infantil:

> Esa mañana el garzón hizo el descubrimiento del pequeño traspatio. Corrió con temeridad por el patio, sin perder el impulso ladeó la semiluna de la mesa del comedor y se paró en el traspatio. Había llegado al fin de la casa. Miró en torno para apoderarse del ámbito. A la derecha, la cocina; a la izquierda, el cuarto de la criada, con algunos muebles viejos. Penetro en la cocina, en un cajón estaban los poliedros carbonarios, elaborados por abejas malditas, oscuros panales para la digestión del diablo. En una de las hornillas, asfixiadas por las cenizas, saltaban las pavesas. Cogió de la caja de madera uno de aquellos poliedros negros. No sólo descubrió aquella mañana el traspatio, sino también cómo la mano se le podía oscurecer. El carbón que tenía en la mano, lo extendió por la pared, quedó una raya negra (LEZAMA LIMA, 2006, p. 567).

De manera que se va dando una síntesis imaginaria en este recorrido final de Cemí. Se

va modificando la casa natal y la casa real. La casa material y la casa espiritual se despiertan porque han formado los dos lados de nuestra vida, el ensueño y la realidad, la vida y la muerte para que se consolide el enlace entre lo visible y lo soñado. La casa, ahora *casa onírica*, es la arquitectura vital que se cohesiona en la memoria como imagen. Así lo dice Bachelard:

> Quel meilleur exemple peut-on donner d'images complexes, d'images aux incroyables forces synthétiques? Il est bien entendu que pour sentir en action toutes ces synthèses et en préparer l'analyse — en admettant qu'on n'ait pas l'imagination assez heureuse pour vivre synthétiquement les images complexes —, il faut partir de la *maison onirique*, c'est-à-dire réveiller dans l'inconscient une très vieille et très simple demeure où nous avons rêvé vivre. La maison réelle, même la maison de notre enfance, peut être une maison oniriquement mutilée; elle peut être aussi une maison dominée par l'idée du sur-moi (1948b, p. 145).

El último viaje de búsqueda de Cemí en el ómnibus lo conduce a la casa de Oppiano Licario, proyección ficticia de sí mismo. Es decir, regresa al reencuentro de su propia casa natal, la casa de Licario, único amigo que estuvo en la solitaria muerte de su padre. Se va hundiendo en la sombra: "Cemí siguió avanzando en la noche que se espesa, sintiendo que tenia que hacer cada vez mas esfuerzo para penetrarla" (LEZAMA LIMA, 2006, p. 647). La oscuridad provoca el encantamiento en el que se confunde realidad y sueño. Vuelve todo el universo de fantasmas y la ilusión se apodera de su ser. Se va completando el universo imaginario de su propia esencia. "La transición de un parque infantil a un bosque era invisiblemente asimilada por Cemí, pues su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen" (2006, p. 647). Al encontrar la casa todo adviene como un universo íntegro semejante a una resurrección de todos los elementos que allí están. La noche, el bosque, la naturaleza abren el espacio para que la casa se dibuje entre ello, también como un bosque abundante:

> Aquel bosque que había entrevisto al final de su marcha, donde los monos y los perros saltaban sobre un elefante que se hundía y elevaba, se le fue acercando. La casa misma parecía un bosque en la sobrenaturaleza. Se veía el entrelazado ornamento de la verja que servía también de puerta. En su centro, un cuadrado de metal muy reluciente, donde estaba la cerradura. El tamaño de esta última revelaba que necesitaba una llave de excesivas dimensiones, como para abrir el portón de un castillo. Por el costado de la casa se veía un corredor aclarado por la blancura lunar. El final del corredor permitía penetrar en una extensa terraza, que estaba rodeada de un jardín descuidado, donde faltaban las podaderas y el ejercicio voluptuoso. ¿Se atrevería Cemí por aquel corredor, cuyo recorrido era desconocido y su final, en la terraza, ondulaba como la marea descargada por un espejo giratorio? (LEZAMA LIMA, 2006, p. 648).

En un cierto movimiento de inversión la *casa onírica* vuelve a la casa natal de Cemí. La plenitud somnolienta de la noche, elaborada durante toda la vida, ensanchada mediante la imaginación sucesiva e incesante, como un bosque sobreabundante, ha dejado la casa natal en medio de la bruma imaginaria. El tiempo lineal y el espacio objetivo se han desbordado porque la ensoñación, con su profusión de imágenes de la infancia, ha elaborado un suelo mítico, pleno de rememoraciones y de huellas imaginadas.

Al hacer una lectura más a fondo, se puede afirmar que aquí la casa natal deviene casa de la resurrección o casa de los inicios del ciclo de las resurrecciones. La imagen de Oppiano, ilusión o espectro que vuelve a la vida de Cemí y proyección del Padre ya muerto, pervive en medio de este encantamiento de la casa. Esta rememoración y a la vez proyección imaginaria reposa en la casa onírica que resguarda la fuerza de lo *resurrecto*, de lo que vuelve a la vida, de la intimidad de Cemí que se renueva en los recuerdos. Entonces, la proximidad con Bachelard se hace más evidente, como se ve enseguida:

.

De esta manera, la casa del comienzo es la casa del final. Se han fundido los extremos del tiempo de la historia. El mundo se percibe desde la imaginación. Cemí retorna al lugar habitado en su infancia y vuelve a nacer. Ahora lo particular es que la visión está enriquecida por la magia y la ilusión:

> El hechizo de la casa estaba en los escalonamientos que ofrecía su entrada. Estaba construida sobre un mogote y la escalerilla para penetrarla se apoyaba sobre la tierra que tenía como dos metros de altura. Esa altura donde estaba la casa le prestaba todo su encantamiento. En lo alto de sus columnas chorreaban calamares, los que se retorcían a cada interpretación marina para receptar los consejos lunares. El avance de cada columna estaba interrumpido por peanas con piñas de estalactitas y en cada una de las hojas de su corona, se extendían y bostezaban lagartos cuya inquietud describía círculos infernales con sus ojos, mientras su cuerpo prolongaba el éxtasis durante toda la estación. Entraban y salían de la piedra las agujas; las abejas, el lince y el perezoso jugaban sin romper el silencio nocturno en la copa de un árbol formado por la luz cristalizada. Una mezcla de pulpo y estalactita trepaba por aquellas columnas inundadas de reflejos plateados. La casa parecía sin moradores, o estos estaban adormecidos como el lagarto durante el otoño. Mientras duraban sus sueños, iban uniéndose la gota de agua que forma la estalactita y la gota de la tinta del calamar, ablandando una piedra que repta y asciende en la medianoche. Cemí volvía ya por el corredor, cuando sintió como la obligación dictada por los espíritus de los hijos de la noche, de precisar que era lo que pasaba en el ángulo ocupado por el dios Termino, donde se veían dos bultos amasijados por el espesor de la nocturna (p. 649).

Concluye así la novela con el reencuentro en el lugar natal y en presencia de sombras

móviles y espectrales que podrían ser la comunidad de los que han resucitado en la imagen. La imaginación completa el movimiento. El retorno al lugar originario se llena de fantasmas, de dioses que cobran vida en cada elemento descrito en la casa bajo una mirada distinta. Los calamares, el mar, las piñas, los lagartos, las abejas, el lince, el perezoso. Toda la naturaleza que invade la soledad de la casa y la noche poblada de espíritus enriquecían la escena. Entre nostalgia y creación la casa respiraba aún intimidad, pero a la vez soledad. He aquí como se fue elaborando mediante la imaginación la casa onírica, la casa que protegía los espectros aun vivos gracias al ensueño.

Este breve recorrido por la imagen de ensueño de la casa deja ver la proximidad entre Lezama y Bachelard. La poética de la casa es el suelo común que los acerca. En este sentido, el origen de lo visible y de lo invisible es la imaginación porque logra mantener la diferencia entre apariencia y realidad. Para Lezama, la constitución del mundo se instaura en el encantamiento nocturno que evoca el recuerdo y el presente. Para Bachelard, la casa onírica guarda la intimidad, abre el horizonte sobre el que nace un mundo. La infancia cobra en ambos pensadores una relevancia significativa, desde ella se figura el destino, la memoria y lo imaginario. En la infancia se crea la casa más íntima, se vuelve a ella, a la casa natal, para que lo ido, lo muerto, lo lejano, lo más propio, retorne, resurja, resucite.

f) Sistema y poesía

La imagen de la casa poética es un aspecto de una poética plena. Se trata de la visión lezamiana que se funda en el sistema poético. Imagen de por sí contradictoria, pues ningún sistema puede ser poético ni lo poético un sistema. Sin embargo, aloja orden y caos, atadura y liberación. El poema mismo va dando orden al mundo, el poeta halla la metáfora del mundo. La imaginación origina sus sistemas de modo que todo tenga un vínculo velado, misterioso e incapturable. Así, queda siempre el margen que rebasa lo dado, la orilla de lo imposible abierto al fluir de un tiempo vertical:

> Las imágenes posibles forman parten de un intento imposible, de lo tocable por inalcanzable. Es cierto, porque es imposible, repite, con Tertuliano. Es lo que he llamado paradojalmente el Sistema poético, basado en la metáfora, la imagen, los mitos, la poesía (la imagen en la historia), el poema (resistencia en el tiempo), el poeta (urdimbre de lo incondicionado para la resurrección). El Sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía (LEZAMA LIMA, 2000, p.

287).

El sistema poético lezamiano esclarece, al ocultar, los elementos que hay en el mundo. Poetiza para urdir lo posible en el lenguaje. No resuelve ni explica; gesta las aperturas, las sombras, las ensoñaciones. Es un sistema asistémico porque no puede ser cerrado; por el contrario, desencadena la probabilidad. Así cada imagen prepara otra para que siga apareciendo mundo. La historia se forma de la nada llena de todo, de lo vacío que abruma de presencia y de ausencia. "El sistema poético no es un estudio filosófico sobre la poesía, sino una serie de ideas articuladas a partir de la poesía y que toma como base sus elementos propios, es decir, poema, poeta, metáfora, imagen" (BIANCHI, 2009, p. 40). De esta manera, todo se vincula mediante una imagen total que no puede completarse pero que da origen a mundos aparentemente fragmentados.

Sobre este aspecto, Alina Camacho en *La cosmovisión Poética de José Lezama Lima* afirma: "El sistema poético lezamiano intenta rescatar la imaginación, inocencia y unidad primigenia original. El poeta alcanza la verdadera sabiduría, afirma Lezama en «Paralelos», cuando cultiva, mantiene o logra la naturaleza de un niño (adolescente) o la de un primitivo" (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 36). Entonces, el sistema poético se arraiga en la infancia en la casa natal que se vuelve *casa onírica*. Se trata de un horizonte vital que recrea lo que existe y que se proyecta desde la niñez. Es un vínculo primordial que se sostiene desde la infancia hasta la muerte y que más allá de este ciclo es la fuente de posibles resurrecciones. En este sentido, es la atadura íntima que acerca el mundo al ser humano. Así, naturaleza, dioses, animales, ciudades, culturas se enlazan con esa columna imaginaria que los sostiene, el lazo que la imaginación crea en la historia y que permite que todo vuelva y renazca.

Como se ha visto, la poética del origen irrumpe frente a una visión racionalista de mirada estrecha que sólo se ancla en la razón instrumental y en el orden rígido. Entonces, en este giro que va del orden cerrado al habitar del poema, el universo con su *sobre-abundancia* acaece sobre el ser humano con todas sus posibilidades y proyecciones. La fortuna es que el ser humano logra preservar su mirada de niño para dejar florecer la pureza de las imágenes, sentir la libertad y la seguridad de cuerpo y de espíritu, y de estar vivo y en contacto permanente con el mundo a pesar de las muertes circunstanciales. De manera

que su mirada se libera de lo cotidiano y de lo útil porque su lazo primordial con la naturaleza y lo divino se yergue desde lo imaginario, y a pesar de ello, en lo inmediato mismo evidencia su existir. Se halla así inmerso en un ciclo constante de desapariciones y reapariciones.

En síntesis, esta fenomenología poética de la *casa onírica* de Bachelard y la poética del origen de Lezama, han preparado el escenario para comprender la imagen del *resurrecto*. Mediante ciertos detalles esbozados aquí, se puede prever que la resurrección será un asunto central en la poética lezamiana y que al hilar fino en su obra lírica surgirá esta imagen en el poema "Aguja de diversos". En sus ensayos, entretejida con múltiples matices, la imagen del *resurrecto* irá conformando una visión del ser humano compleja y sugestiva. De otro lado, dado que la infancia es una época que todo ser humano vive, al abordar desde la conciencia imaginante y desde la poética del origen, el lector tampoco puede eludir este llamado del poeta. Es decir, estamos llamados por la poética del poeta y la fenomenología del pensador a participar en este fluir interminable que va del vivir al morir, del nacer al renacer. Se trata de que la lectura es una experiencia creadora suscitada por esta experiencia onírica. Así lo afirma Marcel Schaettel en "Lecture et rêverie selon Gaston Bachelard": "La lecture bachelardienne est donc une expérience de *sympathie* qui cherche à retrouver, au-delà de l'intérêt immédiat, la rêverie créatrice" (SCHAETTEL, 1967, p. 233).

C. NARCISO: ENTRE EL PEREGRINO Y EL *RESURRECTO*. SOBRE LAS *SOLEDADES* DE LUIS GÓNGORA Y « LA MUERTE DE NARCISO » DE JOSÉ LEZAMA.

En los capítulos preliminares se ha hecho una aproximación fenomenológica en dos sentidos: el primero para caracterizar la experiencia estética y particularmente para reformular el papel del lector frente a los textos lezamianos; el segundo para esbozar una poética de lo imaginario y situar en ella la relación originaria que genera el movimiento vertical de carácter cíclico y la poética de la casa natal en la que se gesta la imagen del *resurrecto*. En este capítulo, se sigue una evolución de esta imagen a partir de la relación entre la poética de Góngora en *Soledades* y la poética lezamiana en "Muerte de Narciso". La intención es mostrar que la imagen del peregrino que aparece en Góngora puede prefigurar la imagen del *resurrecto* de Lezama; por eso el propósito es rastrear, desde la misma perspectiva fenomenológica, ciertos rasgos que permiten seguir esta transformación.

En esta aproximación deconstructiva a los poemas se van encontrando matices de escritura que abren otros modos diferentes de comprender el mundo. Aspectos como la metáfora, la desaparición del sujeto y la discontinuidad anuncian un efecto textual diferenciador semejante al propuesto por Jacques Derrida y otros autores que han replanteado el pensar actual y retornan a la proximidad con el poetizar.

Esta modificación de perspectiva restaura la intimidad entre el lector y el poema; por ende, hace pensar en el modo de actuar del ser humano en el mundo. En consecuencia, por esta vía se configura un camino interpretativo que desborda las oposiciones entre poesía y realidad. Bajo esta mirada el poema es un conjunto de metáforas que interpelan al lector. De esta forma, el poema lezamiano y el poema gongorino despejan el campo para el pensar y el actuar de los lectores en las condiciones del mundo actual.

1. De la metáfora a la lectura

"La infinitas seriaciones sobre las que actúa la metáfora para provocar la causalidad de cada sentencia poética dentro del continuo aportado por la imagen" (LEZAMA LIMA, 2007, p.35).

Diversas tramas se forman cuando los poemas "La muerte de Narciso" de José Lezama Lima y *Soledades* de Luis de Góngora se aproximan. En esta sección se esbozan tres posibles acercamientos: el juego simultáneo de las metáforas, la dilución del sujeto en los poemas y la discontinuidad del tejido que se configura. Estos entrecruzamientos textuales transforman la relación entre la escritura y el lector. A la vez, generan eventos deconstructivos de orden ético y estético que inciden en la formación de lectores y escritores en las instituciones educativas o fuera de ellas. Esto significa que no se conciben estos poemas sin sus lectores ni sus escritores.

a) Metáforas de lo sensible

El primer eslabón que encadena los dos textos tiene que ver con el carácter estético del lenguaje. Es decir, con la dimensión metafórica del texto creada por la distorsión del significado que da origen a un universo poético que funde lo sensible y lo invisible. Este conjunto de relaciones desestabiliza la realidad observable. Este efecto metaforizador se pone en obra en los dos poemas y puede caracterizarse bajo tres aspectos: la proximidad entre lo aparente y lo real o la retirada de lo sagrado, el juego entre lo luminoso y lo oscuro, y la multiplicación de las visiones de lo real gracias a la transformación de los significados.

Esta observación de Ricoeur guiará el desarrollo de esta problemática: "Parler métaphoriquement de la métaphore n'est aucunement circulaire, dès lors que la position du concept procède dialectiquement de la métaphore elle-même" (Paul, 1990, p. 372). De forma que la metáfora desestructura los conceptos y este modo de concebir la metáfora también se ve transformada por la metáfora. Ello ya orienta al lector hacia una lectura abierta que desajusta los significados rígidos. A partir de estos principios se observa que Góngora y Lezama en sus respectivos poemas generan juegos de relaciones en el campo de lo sensible, provocados por la metamorfosis de los significados.

b) La proximidad entre lo aparente y lo real o la retirada de lo sagrado.

Un particular tratamiento de la metáfora realizado por Derrida sugiere una retirada del ser, que bien puede equivaler a una retirada de lo sagrado. Según él, el lenguaje es el escenario de esa retirada; en este movimiento se inflaman las palabras y devienen

metáforas, es decir, conjunto expresivo que configura un discurso poético. Así afirma en "Le retrait du métaphore":

> Loin que je procède à partir d'un mot ou d'un sens connu ou déterminé (le retrait) pour penser ce qu'il en est de l'être et de la métaphore, je n'en viendrai à comprendre, entendre, lire, penser, laisser s'annoncer le retrait en général que depuis le retrait de l'être comme retrait de la métaphore dans tout le potentiel polysémique *et* disséminal du retrait (DERRIDA, 1987, p. 81).

¿Qué queda, por tanto, de esa retirada ? ¿Acaso el sentido del ser diseminado? En efecto, esta retirada del ser se encubre en la retirada de la metáfora, evento que implica movilidad, desplazamiento, recorrido, disolución del sentido único. Esto significa que en lo visible de este nombrar metamorfoseado se oculta lo no nombrado, es decir, el ser, lo sagrado; en otras palabras, lo divino se enmascara en la palabra y se retira del mundo[28]. En este contexto histórico, estos dos poemas, el de Lezama y el de Góngora, como un conjuntos de metáforas superpuestas y vinculadas de la más diversa forma, son huellas de esa retirada. En *Soledades* comienza un desprendimiento de los dioses que podríamos relacionar con la retirada heideggeriana del ser. Refiriéndose a Hölderlin, Heidegger dice: "Su venida (la de los dioses) a la presencia, demasiado cercana, obliga al poeta a retraer su decir nombrador y retirarlo a ese lugar ya citado de la lejanía respecto a ellos". Puede afirmarse que el peregrino de Góngora es una forma de retirada de lo sagrado y que la muerte de Narciso es, ya en el siglo XX, en la época posterior a la huida de los dioses en Hölderlin, otro enmascaramiento de esa retirada. De este devenir histórico queda la imagen del *resurrecto* en Lezama, que se abordará en la segunda parte, por cuanto es el rasgo de una partida casi definitiva y como resistencia a esta muerte inevitable de lo sagrado.

Desde el inicio de la "Primera Soledad" de Góngora se percibe la manera como se desdibuja el peregrino y se enmascara en lo visible natural:

> Del Océano, pues, antes sorbido,
> y luego vomitado
> no lejos de un escollo coronado
> de secos juncos, de calientes plumas
> -alga todo y espumas-,

[28] Este enmascaramiento ya se ha mencionado en la lectura que hace el pensador colombiano Rafáel Gutiérrez Girardo en su presentación de los *Ditirambos de Dionysos*. Bajo esta perspectiva se ve la transformación del peregrino de Góngora y del resurrecto de Lezama. Más adelante se verá la diseminación de la imagen del resurrecto en *Fragmentos a su imán*.

halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave.
Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que le expuso en la playa dio a la roca:
que aun se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.(vv. 23-33)

Esta escenificación del paisaje muestra el proceso de retirada. La evocación de Europa, de Océano y de Júpiter son marcas de lo sagrado metaforizado. El mundo se muestra despojado de la presencia de los dioses. Sólo el poeta enuncia mediante sus nombres aquello que ya no está; mientras el peregrino, a merced de lo desprotegido, sufre la tensión entre las fuerzas.

El poema crea la imagen del peregrino y con ella sugiere un desplazamiento continuo y la falta de un hogar fijo del protagonista lírico. El poema va a crear esa fluctuación constante entre la tierra y el mar. Una inestabilidad que se despliega por todo el texto. Se percibe una retirada del los dioses para dar paso al peregrino. Sin embargo, en la época de Góngora, la retirada definitiva hasta ahora comienza. El poema muestra ese desprendimiento que separa lo humano y lo sagrado, en tanto la metáfora configura esta nueva condición de mundo.

En Lezama, la metáforización del mundo se torna más originaria pues su época ya ha padecido la radical partida de los dioses. Queda Narciso como metáfora de lo humano, pero padeciendo su muerte. Por eso, la lucha entre el morir y el vivir se torna más combativa. De ahí que las metáforas adquieren una fuerza más encubridora. El lenguaje del poema revela la desprotección de la naturaleza, mientras lo sagrado se ausenta. Entre tanto, el ser humano se destroza en su resurrección[29]. La "sobreabundancia"[30] de las metáforas desencadena un mundo primordial y creador que reitera la ida perpetua de Narciso. Es decir, escribe el abandono del último símbolo de lo sagrado o de la mitología del autoreconocimiento:

[29] Esta es la idea lezamiana de la muerte para la resurrección, por oposición al ser para la muerte de Heidegger.
[30] Tanto en Lezama como en Derrida existe una idea semejante. Se trata en Derrida del desborde de la significación, mientras en aquel, en una abrumadora presencia de la naturaleza.

Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada
que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio.
Ya traspasa blancura recto sin fin en llamas secas y hojas lloviznadas.
Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado.
Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas (1994, p. 13).

Este retirarse es la manifestación de la partida en el lenguaje. La palabras son maneras metafóricas de nombrar el movimiento de alejamiento. Sin embargo, antes que ser un movimiento de resecamiento del lenguaje y del agotamiento de lo real, es un giro que desborda las reglas de la palabra y de los modos de significar. El chorro de abejas increadas incesantemente sigue apareciendo y la desaparición de lo mítico en la fuga de las alas resplandece en el poema.

De forma que, al establecer el enlace entre uno y otro poema, se comprende este movimiento de la historia de Occidente expuesta por Heidegger en los estudios sobre poetas como Hólderlin (1944) y Tralk (1959). Góngora, más que crear una retórica de la metáfora, devela la tensión entre el olvido de los dioses de parte de los hombres y la partida de aquellos, causada por el desencantamiento y la racionalización del mundo y por el excesivo valor metafísico del concepto de sujeto que define de modo abstracto al ser humano. En este sentido, Lezama vuelve a nombrar esta despedida mediante la muerte de Narciso que refleja de cierto modo la muerte del sujeto abstracto que se transforma en la imagen del *resurrecto*. De este modo, la visión del mundo se configura a partir de las metáforas y de esta imagen de la resurrección o de la superación de una época en la que la muerte domina. En esta metamorfosis, la condición histórica de los dos poetas se muestra diferente, pero a su vez una reluce en la otra.

De otro lado, esta metaforización de la poesía provoca que los planos de realidad se confundan unos tras otros; lo sagrado, lo real, lo objetivo, lo natural se desencajan de las coordenadas que el pensamiento racional ha forjado. Por ejemplo, el sol, la estrella, el sujeto, el dios, el peregrino, Narciso, el *resurrecto*, se van enmascarando uno en otro porque se desarticulan las relaciones entre lo visible y lo invisible. Por esto, lo visible se expresa como señal de la retirada de lo invisible. Quedan los rasgos diluidos en este conjunto poético. El entramado de tales vínculos semeja lo invisible como visible. Así se

puede jugar entre un ámbito y otro porque el sentido se disuelve y el tiempo converge en las metáforas, tanto gongorinas como lezamianas.

El poema de Góngora continúa:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
-media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo-,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,… (vv. 1-6)

En esta sección del poema se experimenta esta fusión de los horizontes sensible e inteligible: Zeus está oculto en Europa, diosa a quien raptó, pero a su vez en la luminosidad de la luna como su frente y en los rayos del sol que parecen ser su pelo. En el fondo está el paisaje que se ilumina y la imagen del dios cuidando las estrellas en un campo de joyas y belleza. El lector va a perder el lindero entre lo visible y lo sagrado. La metáfora logra desbordar estos límites y estas dicotomías. El lector puede ver desde lo celeste y a la vez desde lo terrestre.

Del mismo modo, el mundo metaforizado de Lezama diluye las diferencias y genera un universo poético en el que el cuerpo, el sonido, el enjambre, los pinos, la paloma, el clavel, los ojos, el abismo, la nieve y el cielo se relevan entre sí. Sin embargo, conforman un caos ordenado que enlaza los distintos planos como una multiplicidad cohesionada. La imagen inicial del oleaje cargado de sonidos se reúne con la visión del clavel y con la imagen de los caballos que retornan al mutismo. Se agrupan los objetos y las sensaciones como una experiencia primigenia del mundo:

Cuerpo del sonido el enjambre que mudos pinos claman,
despertando el oleaje en lisas llamaradas y vuelos sosegados,
guiados por la paloma que sin ojos chilla,
que sin clavel la frente espejo es de ondas, no recuerdos.
Van reuniendo en ojos, hilando en el clavel no siempre ardido
el abismo de nieve alquitarada o gimiendo en el cielo apuntalado.
Los corceles si nieve o si cobre guiados por miradas la súplica
destilan o más firmes recurvan a la mudez primera ya sin cielo (1994, p. 12).

En el trasfondo de estas relaciones crece la metáfora del sol. Ocurre una superposición

histórico-temporal de sensaciones en una sucesión de ámbitos de ser, de objetos y acciones que se integran en multiplicidad de sentidos. Por ejemplo, el sol que da sentido al mundo, es decir, el sol de lo sagrado, arroja al ser humano a su propio mundo, a su propio estar ahí en medio de las cosas. Así lo confirma Derrida en "Mythologie Blanche": "Dès qu'on admet que dans une relation analogique tous les termes sont déjà pris, un à un, dans une relation métaphorique, tout se met à fonctionner non plus en soleil mais en étoile, la source ponctuelle de vérité ou de propriété restant invisible ou nocturne" (1972c, p. 291). Es decir, la metáfora del sol rehace las relaciones lumínicas de lo real.[31]Se convierte en fuente de las metáforas porque permite que se entremezcle luz y sombra "en la mudez primera ya sin cielo".

En la proximidad de estos textos fulguran las metáforas sobre el lector de tal forma que le desestructuran su mirada habitual sobre lo real. Como en un bosque simbólico[32], la imagen reúne la historia, lo inmediato, los dioses, la naturaleza. Ante las metáforas, el lector desde su actualidad es interpelado por los poemas. Una nueva sintaxis se ha configurado, como lo explica Derrida: "Mais c'est aussi parce que le métaphorique ne réduit pas la syntaxe, y agence au contraire ses écarts, qu'il s'emporte lui-même, ne peut être ce qu'il est qu'en s'effaçant, construit indéfiniment sa destruction" (p. 320).

Según esta observación, este desvío múltiple del sentido crea una borradura. Es decir, estos textos poéticos a medida que van constituyendo conexiones inesperadas van sin cesar velando los significados: "Besó la raya pues el pie desnudo/de el suelto mozo, y con airoso vuelo/ pisó del viento lo que del ejido /tres veces ocupar pudiera un dardo" (Góngora vv. 995-998), y hay muchos ejemplos. De modo que se va acrecentando el universo de relaciones que producen una tensión o una lucha entre los contrarios bajo la protección de la palabra. Entonces, a medida que cada elemento sale a la luz, al mismo tiempo se retrae en la sombra. El poema de Lezama insinúa: "Lenta se forma ola en la marmórea cavidad que mira /por espaldas que nunca me preguntan, en veneno /que nunca se pervierte y en su escudo ni potros ni faisanes" (1994, p. 10). El carácter barroco de estos textos reside en el hecho que producen un entramado de claroscuros. Esta tensión sucede por la disolución de

[31] Más adelante se expondrán estos efectos sobre los poemas.
[32] Este deslizamiento sobre el lenguaje ya se ha comenzado a configurar en Baudelaire. Viene a la memoria el poema "Correspondances".

la dicotomía que históricamente se ha consolidado en el pensamiento racionalista: la oposición entre lo sensible y lo inteligible. En estos poemas el mundo de la apariencia, móvil, pasajero, falso e inconsistente, no fundamenta su existencia en el mundo permanente, verdadero e inmutable de lo ideal. La relación vertical que parte del contenido a lo aparente se troca en una relación horizontal y simultánea entre el aparecer y el ser, mientras que el tiempo se hace vertical, de acuerdo con la poética bachelardiana, porque no es sucesivo sino simultáneo. Esto permite percibir a la vez en lo visible el sentido de lo visible, sin buscar el fundamento fuera de él.

c) La luz mítica que protege lo natural

Este giro producido por la retirada de la metáfora genera una discontinuidad y esta distorsión de la oposición entre lo sensible y lo inteligible hace posible que se cree un juego de luz y sombra en el que se resguarda la naturaleza. Se trata de un distanciarse de la visión racionalista y metafísica que se ha apoyado en la dicotomía y en la preeminencia de lo inteligible frente a lo sensible. Los cambios que dieron paso a la modernidad, como la institucionalización del monoteísmo y la definición del ser humano como sujeto, provocaron una separación entre lo sagrado y lo natural. La razón cartesiana forjada en el sujeto pensante se impuso sobre las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, el poeta, en este caso Góngora, reacciona ante esta acentuación del dualismo. En particular, las obras de arte del barroco, y en especial la poesía, logran el distanciamiento.

Frente a esa excesiva iluminación, consolidada en el Renacimiento por el triunfo de la razón y del sujeto, y de la geometrización y de la perspectiva, poetas como el cordobés se desvían de este programa moderno. Este extravío genera un cambio de mirada frente a la naturaleza. El poeta siente la fuerza del imperativo de razón que actúa sobre lo natural para dominarlo, pero toma otro camino. La metáfora del sol que él inventa ayuda mucho a comprender este giro. Por su parte, Derrida muestra en "La mythologie blanche" lo originario y primordial de la metáfora del sol: "Or le soleil, de ce point de vue, est l'objet sensible par excellence. C'est le paradigme du sensible *et* de la métaphore: il (se) tourne et (se) cache régulièrement" (1972c, p. 299). De este mismo modo, en Góngora, este ocultarse de la luz entre la sombra, generando una lucha irresoluble, deja ver la tensión histórico-poética entre lo inteligible y lo visible.

Ahora bien, al hacer una aproximación detallada a los poemas de Góngora y Lezama, esta metáfora se desliza por ellos de distinta forma. Debido a que el sol, desde los griegos, es, para su mitología o para su pensamiento, un símbolo del conocer, es pertinente reflexionar sobre su fuerza transformadora. Lezama también devela este juego de luz en la poesía gongorina:

> Su poesía adquiere su campo de bipolaridad y refracción, entre el heliotropo, su claridad segadora, y la piedra imán, que suma el remolino hacia una dirección, la estrella polar. Sus objetos, cordajes y cabelleras, sus peces y cetreras, parece que alcanzan el total de su índice de refracción, pues el rayo cenital de su metáfora tiende a refractarse en ese escudo heliotrópico (2010, p. 155).

Es de anotar que su texto "Sierpe de don Luis de Góngora", publicado en 1951 en el número 28 de la revista *Orígenes*, es un escrito que establece el nexo entre la época gongorina y la poesía del siglo XX. Lo particular que encuentra Lezama en la poesía de Góngora es la manera como se entreteje la metáfora que fusiona luz y sombra. Como Góngora, Lezama, desencadena estos giros espiraloides para mostrar, las transformaciones del lenguaje y de la relación entre lo visible y lo invisible, esto es, las nuevas formas en que muerte y vida se juntan.

Este entramado se puede presentar de la siguiente manera: el sol, por un lado, es el reflejo sensible o la apariencia del dios en la mitología griega y, por otro, es la representación del bien, de lo bello y del conocimiento puro, en el pensamiento platónico y aristotélico. Esto facilitó el tránsito a la Edad Media, época en la que el sol se asimiló a Dios, y al Renacimiento, momento en el que el sol comenzó a representar la luz de la razón. Con todas la implicaciones que esto trajo, la visión de la naturaleza quedó reducida a mero escenario o adorno a disposición del actuar humano. Se volvió objeto de estudio y reflexión para los humanos o instrumento de la divinidad para manifestarse a los hombres.

Sin embargo, frente a este progreso de la historia, en el poema gongorino el sol recobra su natural fuerza creadora, deja de ser símbolo abstracto y se funde con el movimiento cíclico e inacabable de la naturaleza. Su mirada retorna hacia la aldea, pues reconoce el deplorable estado de la vida cortesana, que representa esta visión artificial frente al mundo. El peregrino se halla inmerso en ese fluir vertiginoso. Halla ahí protección a su soledad: "¡Oh bienaventurado albergue a cualquier hora!", dice el poeta.

Durante todo el poema la presencia de la naturaleza abruma. Brota como la fuerza productora de las metáforas que crecen como ramificaciones y floraciones:

> De el verde margen otra las mejores
> rosas traslada y lilios al cabello,
> o por lo matizado o por lo bello,
> si aurora no con rayos, sol con flores;
> negras pizarras entre blancos dedos
> ingenïosa hiere otra, que dudo
> que aun los peñascos la escucharan quedos (vv. 248-253).

La naturaleza recobra su movimiento incesante, abundante, continuo e indeterminable. Se manifiesta en su sublimidad, en lo desaforado de su impulso viviente. No como el lugar paradisiaco y neutro del cristianismo, ni tampoco como el paisaje de fondo a que quedó reducida en el Renacimiento. Más bien en Góngora es fuerza que brota de lo desmesurado y que aviva en el peregrino un estado placentero y contemplativo. En la "Soledad Segunda", el poema revela esa presencia superior, por ejemplo, en este pasaje:

> Rompida el agua en las menudas piedras,
> cristalina sonante era tïorba,
> y las confusamente acordes aves
> entre las verdes roscas de las yedras
> muchas eran, y muchas veces nueve
> aladas musas; que -de pluma leve
> engañada su oculta lira corva-
> metros inciertos sí, pero suaves,
> en idïomas cantan diferentes;
> mientras, cenando en pórfidos lucientes,
> lisonjean apenas
> al Júpiter marino tres sirenas (vv. 348-360).

Entre tanto, en "La muerte de Narciso" la naturaleza ha desplegado toda su fuerza irrefrenable. Después de todo, en el embate racionalista posgongorino, la expresión deviene salvaje. La sobreabundancia de lo natural se manifiesta en el poema. Si Góngora reacciona de tal manera frente a la historia que reduce la naturaleza a la razón que la mide y delimita con las categorías que resultan de un excesivo predominio de lo instrumental, Lezama debe ir decidido a la embestida contra todas las formas del racionalismo de la modernidad, sea empirismo, positivismo, idealismo, entre otros. En tal sentido, el poema lezamiano recrea el mundo a la manera de la naturaleza, su expresión debe recobrar para ella su modo

originario de ser. La tarea de la palabra poética es liberarla de estos racionalismos unilaterales e instrumentales y protegerla del deterioro provocado por la industria y el modo capitalista de vivir.

Por esto, la luz de lo espiritual se va desdibujando en estos textos. Se disuelve de nuevo en la naturaleza y recupera su estado originario y creador y, por tanto, como en un caos primigenio que tiende a un orden más allá de cualquier concepto, restaura su valor germinativo. He aquí esta profusión natural en "Muerte de Narciso":

> Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados,
> aguardan la señal de una mustia hoja de oro,
> alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes.
> Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo.
> Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
> islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas.
> El río en la suma de sus ojos anunciaba
> lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía (p. 10).

De esta manera, todos los elementos fluyen y se tropiezan unos con otros, se atraen y se repelen: los toronjiles, el agua y el río, la hoja y el agua se aproximan y reordenan; el rubí humanizado sube; el otoño invade las islas y la paloma sin voz vuela entre las hojas; se percibe el reflejo de la luna en el río y el viento que vuelve fulgor todo. Se han trastocado las relaciones, los objetos no pueden verse aislados sino se configuran a partir de sus relaciones con los otros. Escondido en este fluir que no cesa se halla lo sagrado y el río es un trazo débil, un eco perdido de la divinidad.

En fin, esta diseminación de la metáfora transforma el sentido de lo real y establece relaciones insospechadas, variables, simultáneas y diversas. Las oposiciones se borran y el mundo nace en la apariencia como una complejidad de conexiones entre planos superpuestos y móviles. Ecos de dioses, fuerzas naturales, animales, vegetación, ciudades, montañas, se mezclan con sentimientos y acciones. El conocimiento del mundo se instaura en la metáfora, en el poema pues allí nacen las visiones de lo real. Están la atmósfera y la tierra propiciando toda resurrección.

2. La disolución del sujeto abstracto

Se ha visto a través de la crítica fenomenológica, de Dufrenne, de Heidegger y de Bachelard, que el concepto abstracto de sujeto para caracterizar el ser humano no da a los contextos vitales, constituidos en lo sensible, ningún valor pues son circunstancias accidentales que no aportan nada a la categoría de sujeto como sustancia[33]. Esto quiere decir que las vivencias, las percepciones sensoriales y corporales son un momento que se supera mediante el concepto de sujeto. Este sujeto además es pensante, conceptualiza, abstrae y duda y sobre todo sabe que es él mismo quien realiza estas operaciones. Para ello no necesita los datos inmediatos sensibles, sino que pasa al proceso de ordenamiento, categorización. De ahí que conocer sea tener la capacidad de lograr esta organización y establecer mecanismos durables y fijos para las definiciones. Superado el caos de lo sensible y de los sentimientos, se accede a la verdad. Por tanto, el sujeto conocedor de la verdad es el que usa los conceptos para relacionarse con los objetos.

Ya se ha visto que el giro fenomenológico consiste en ir *a las cosas mismas* en su darse. Esto significa que la verdad no es algo inmodificable y no se da únicamente a través de los conceptos sino que se va constituyendo gracias a las experiencias inmediatas, intuitivas y directas con lo que existe. Por eso, se habla de una intencionalidad de la conciencia que implica una correlación que no elude el vínculo entre la conciencia y lo conocido. Las variantes de este principio están en los autores mencionados y en los que enseguida servirán de apoyo para analizar el paso del "ser-para-la muerte" al *ser-para-la-resurrección* en Lezama: se trata de Sartre, Derrida y Ricoeur quienes, siguiendo estos principios de la fenomenología husserliana, se distancian de la visión del ser humano definido sólo por la categoría de sujeto en oposición a los objetos exteriores.

Este deslizamiento o ensanchamiento de la concepción del ser humano conduce a la vez a un replanteamiento de la forma como se ha definido el lenguaje. El giro consiste en que bajo esta mirada, ya el lenguaje no es un instrumento de un sujeto para nombrarse o

[33] Se hace referencia aquí a la idea de *hypokeimenon* aristotélica, entendida como sustancia o sujeto que siendo categoría de ser que se opone a los accidentes que corresponden al aparecer, es el sustrato de todo ente particular. Esta caracterización es heredera del dualismo platónico, se mantiene en la Edad Media y en el pensamiento moderno tiene diversos desarrollos, desde Descartes hasta Hegel, pasando por Kant. Así va configurando una idea del yo que se aparta de lo vivencial y cotidiano y queda constreñido a lo ideal abstracto.

nombrar los objetos o el mundo circundante. Se trata ahora de concebir el lenguaje como constituyente originario del ser humano mismo, esto es, que el ser humano es lenguaje. O de otra manera, que nombrar el mundo es conocerlo, experimentarlo, vivirlo en la palabra. No se requiere separar la palabra que nombra de la cosa o evento nombrado, pues la palabra misma es mundo.

De otra parte, pensar el ser humano en términos de sujeto es dar prioridad a su permanente presencia, pues se trata de definirlo por su propiedad de no modificarse a pesar de los cambios. En este sentido, el sujeto es sujeto porque está presente y da cuenta de su ser y del mundo por su presencia. Este aspecto ha sido explicado tanto por Heidegger como por Derrida. Para salir de este cerramiento, Heidegger hace ver la importancia de la ausencia y del tiempo, mientras que Derrida muestra la escritura como huella del ausente y de la *Différance* o acción de diferir, de aplazar, de suplir[34]. En el caso de Bachelard, se ha hecho referencia ya al *cogito* del soñador como relación de conocimiento que une en la ensoñación la conciencia imaginante y lo ensoñado. Esto es la poética de la ensoñación. Finalmente, en Lezama, como se desarrollará en la segunda parte de este trabajo, sucede también un ensanchamiento de la concepción de lo humano y del mundo a partir del "*sistema poético*" fundado en la imagen y la metáfora en donde el sujeto se desprende de las restricciones metafísicas de la razón instrumental. Así se incluye también en el poeta esta dimensión creadora y poética del lenguaje que se corresponde con el distanciamiento de una visión abstracta del sujeto y del mundo como suma de objetos.

a) El sujeto ausente

Este desbordamiento del sentido mediante la metáfora ocasiona a su vez la desaparición del sujeto entendido como sustrato o categoría abstracta. Esto significa que se pone en suspenso esta perspectiva y que, por tanto, la verdad del conocimiento no está ni el objeto ni el sujeto. Al operarse así una desestructuración de estas dos categorías, la experiencia de lo real no se basa ni en la mera percepción subjetivista ni en la neutralidad objetivista. Por ende, el concepto de verdad se hace relativo y depende de los contextos en que ocurre el encuentro entre el mundo y el ser humano. En tal sentido, ni la categoría de sujeto ni la de

[34] Estas dos propuestas se desarrollarán más adelante y en la segunda parte de este trabajo, al mostrar cómo Heidegger y Derrida cambian esta concepción de sujeto.

objeto pueden garantizar el experiencia de lo real. Frente a esta limitación, Derrida propone en "Freud y la escena de la escritura" que:

> Le 'sujet' de l'écriture n'existe pas si l'on entend par là quelque solitude souveraine de l'écrivain. Le sujet de l'écriture est un *système* de rapports entre les couches: du bloc magique[35], du psychique, de la société, du monde. A l'intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable. Pour décrire cette structure, il ne suffit pas de rappeler qu'on écrit toujours pour quelqu'un; et les oppositions émetteur-récepteur, code-message, etc., restent de fort grossiers instruments. On chercherait en vain dans le 'public' le premier lecteur, c'est-à-dire le premier auteur de l'œuvre (DERRIDA, 1967b, p. 335).

La problemática que resulta de esta visión del sujeto es que la escritura lo deconstruye. Este se desliza entre el mecanismo de la escritura o el bloque mágico, la sociedad y el mundo; no hay forma de capturarlo como una entidad estable y fija. Se requiere sobrepasar los esquemas tradicionales de la comunicación porque la escritura no es un instrumento que un sujeto usa para expresarse, ni éste tampoco es ni el autor único, ni la escritura está dirigida a un lector ideal. Si se escribe en la tableta de cera, esta marca se borra para dar paso a nuevas escrituras, puesto que en la historia de la cultura las escrituras se diversifican y en el mundo se crean y recrean interconexiones que van variando en la historia según la perspectiva desde la que se perciban.

En una caracterización más de fondo, Derrida continúa explicando en "Freud et la scène de l'écriture" por qué el bloque mágico, o mecanismo para grabar la escritura, produce unos efectos de fondo que desestabilizan el concepto restringido de sujeto:

> Remarquons que la *profondeur* du bloc magique est à la fois une profondeur sans fond, un renvoi infini, et une extériorité parfaitement superficielle: stratification de surfaces dont le rapport à soi, le dedans, n'est que l'implication d'une autre surface aussi exposée. Il unit les deux certitudes empiriques qui nous construisent: celle de la profondeur infinie dans l'implication du sens, dans l'enveloppement illimité de l'actuel, et, simultanément, celle de l'essence pelliculaire

[35] El bloque mágico hace referencia a un dispositivo que copia y borra a la vez y es usado por Freud. "'Le bloc magique est une tablette de cire ou de résine, de couleur brun foncé, bordée de papier. Au-dessus, une feuille fine et transparente, solidement fixée à la tablette en son bord supérieur, tandis que son bord inférieur y est librement apposé. Cette feuille est la partie la plus intéressante de ce petit dispositif'"(DERRIDA, 1967b, p. 330). Este dispositivo permite una repetición que no requiere la presencia de un sujeto constante. Derrida explica el mecanismo así: "Si l'on enlève de la tablette de cire toute la feuille de couverture — celluloïd et papier de cire — l'écrit s'efface et, comme je l'ai fait remarquer, il ne se reconstitue plus par la suite. La superficie du bloc magique est vierge et de nouveau réceptrice. Mais il est facile de constater que la trace durable de l'écrit se maintient sur la tablette de cire et reste lisible dans un éclairage approprié" (p. 331). Afirma en seguida: "le bloc magique le représente tout entier et non seulement dans sa couche perceptive. La tablette de cire représente en effet l'inconscient" (p. 332).

de l'être, de l'absence absolue du dessous" (DERRIDA, 1967b, p. 331).

De manera que se disuelve la unidad del sujeto y se abre una estratificación hasta el infinito. En capas que se superponen, así que la presencia del sujeto llega a ser ausencia que puede reiterarse sin que el sujeto que escribe esté ahí presente. Bajo estas condiciones, hablar de sujeto único de la escritura no es posible. Por tanto, asumir la deconstrucción del sujeto abstracto es comprender que se modifica, es decir, que se difiere, se desplaza, se traslada entre estas capas o niveles que van de lo superficial a lo profundo y así pierde su carácter absoluto. En este proceso deja marcas, sigue un movimiento de retirada; gracias a ello produce metáforas o escrituras que aparecen como huellas sin necesidad de que esté allí presente; por eso, su unidad se fragmenta en sucesivas apariciones y desapariciones. De otro lado, esas marcas escriturales podrán ser leídas en infinitas ocasiones por diversos lectores, quienes en su constante estar situados espacial y temporalmente no podrán definirse como un lector único, sino que de acuerdo a sus contextos vitales, serán lectores distintos cada vez que leen estas distintas marcas del sujeto fragmentado que se desplaza por estas capas entre el aparecer y el desaparecer.

Este aspectos nos va acercando a la imagen del *resurrecto* que se desarrollará en la segunda parte de este trabajo. Dada esta ubicuidad de la escritura y por ende de su creador, la imagen del ser humano que resulta podrá fluir entre la presencia y la ausencia, entre la vida y la muerte. Por esto, en esta parte de la investigación se quiere mostrar que una primera imagen distorsionada del sujeto abstracto es la imagen del peregrino en *Soledades* de Góngora y que, comprendida esta transformación, al hacerse una lectura comparativa con Lezama, la imagen que surge es la del Narciso *resurrecto*. Con ello se llega al momento de la historia donde las categorías arraigadas a lo largo del proceso de consolidación de la cultura Occidental quedan desajustadas, modificadas; en otras palabras, deconstruídas por la poética lezamiana, en un sentido similar al propuesto por los pensadores referidos en este trabajo.

A continuación se irá precisando este desplazamiento y se reitera que el papel de la escritura es decisivo en ello. En particular, en la escritura de Góngora quien es un eslabón clave para llegar a la escritura lezamiana. Es inevitable con ello pensar que la relación lectura y escritura se afecta en profundidad, aspecto que resulta necesario caracterizar una

forma de vinculación entre una y otra. Esto conduce de nuevo a replantear la concepción del lector o receptor, quien aquí como en las secciones precedentes y posteriores, se vuelve lector activo, imaginante, también deconstructor.

b) La escritura, suplemento que deconstruye al sujeto.

En primer lugar, al abandonar la teoría lingüística saussuriana que parte de la dicotomía entre la imagen acústica y el contenido, la escritura restablece su posibilidad creadora. Se libra de la condena platónica de tener un valor de verdad degradado debido a su apariencia inconstante y sensible y toma la forma del suplemento, es decir, puede deslizarse sobre los significantes y los significados indistintamente. Este desplazamiento es posible porque ya no pertenece a un autor único o a un sujeto inmodificable. Así como sucede con la metáfora, la escritura abre vínculos inesperados entre los elementos porque es apariencia de apariencia, rasgo o trazo sensible que no depende de un referente, sino que en su mismo nombrar se hace visible aquello nombrado. Es decir, su huella resguarda el sentido, porque no hay otro mundo detrás de dicho aparecer que sustente tal trazo. Tampoco existe una entidad con validez universal que sea soporte de tales desplazamientos de la escritura, dado que el sujeto abstracto ya se ha diluido. Derrida indica este carácter suplementario de la escritura en su texto "Del suplemento a la fuente: la teoría de la escritura", donde afirma: "L'écriture est donc toujours atonale. La place du sujet y est prise par un autre, elle est dérobée. La phrase parlée, qui ne vaut qu'une fois et reste 'propre seulement au lieu où elle est', perd son lieu et son sens propre dès qu'elle est écrite" (1967a, p. 443). En otras palabras, la escritura se roba el habla, es decir, la diluye y le quita su pertenencia a un sujeto. En la escritura ya no está el sujeto sino un tejido dispuesto para ser leído reiteradamente e interpretado de diversa forma. El sujeto abstracto muere en la escritura y, por tanto, no tiene el poder de limitar al lector ni a sus variables lecturas.

La escritura disloca el sujeto. Así lo explica Derrida en "Ce dangereux supplément...": "Ayant d'une certaine manière, disions-nous, reconnu cette puissance qui, inaugurant la parole, disloque le sujet qu'elle construit, l'empêche d'être présent à ses signes, travaille son langage de toute une écriture.." (p. 204). Es decir, la palabra misma descompone al sujeto y lo hace ausentarse para que su escritura tome el valor de nombrar lo que es. Así es que la palabra deviene palabra poética.

c) La escritura como huella del sujeto.

En segundo lugar, y para finalizar esta caracterización de la escritura, la desaparición del sujeto se reafirma al describir la escritura como huella. Ya al comienzo de esta reflexión, la metáfora se ha asumido como una huella de la retirada de lo sagrado. Bajo esta condición, la escritura no es sino una transformación de la metáfora en tanto se vuelve metáfora del mundo o suplemento que fluye libremente entre los significados y los significantes. Es pertinente aquí destacar la observación que hace Derrida en "De la grammatologie":

> Il faut penser la trace avant l'étant. Mais le mouvement de la trace est nécessairement occulté, il se produit comme occultation de soi. Quand l'autre s'annonce comme tel, il se présente dans la dissimulation de soi.…Le champ de l'étant, avant d'être déterminé comme champ de présence, se structure selon les diverses possibilités — génétiques et structurales — de la trace (p. 69).

No es posible, por ello, explicar ni lo real ni la escritura referidos a un sujeto o a un sustrato que sea su fundamento. Sólo hay huellas, rasgos y marcas de la ausencia de quien ya no está ahí; posibilidades del sentido de manifestarse y de moverse sin un destino demarcado ni una ubicación espacio temporal determinada por las relaciones objetivas.

A partir de estos giros respecto del sujeto y de la escritura puede afirmarse que la ausencia, el suplemento y la huella son aspectos de la poética de Lezama y de Góngora que se hallan en sus poemas "La muerte de Narciso" y *Soledades.* Ante todo, como ya se vio, son universos creados mediante juegos metafóricos, proyecciones infinitas de imágenes y rasgos de escritura que trastocan el significar y conceden toda su energía creadora a la palabra misma, en tanto no refieren un mundo real ni un mundo imaginado sino a la capacidad creadora del lenguaje. Esta alteración poética ocurre por una desaparición de la noción vacía de sujeto, pues los poemas no son expresión de una subjetivad o de una entidad metafísica que comprende el mundo. Más bien, el poema, la metáfora y la escritura son el origen de las relaciones más elementales entre el ser humano y el mundo. Esta dicotomía que separa al ser humano del mundo se diluye y da lugar a una imagen del ser humano semejante al peregrino en Góngora y al Narciso *resurrecto* de Lezama. De este modo, estos dos textos recogen una experiencia histórica del pensar porque son indicio de una quebradura en la forma de concebir el estar de ser humano en el mundo y el mundo mismo.

d) El peregrino que retorna a su interioridad desde el mundo

En Góngora, el peregrino es la imagen que borra esta idea fija de sujeto. El perfil móvil y sin un alberge estable dan al peregrino ese carácter fluctuante, aéreo y flexible. El peregrino expulsado del mar, náufrago acogido por la montaña, atado a la naturaleza sin poder ser su dueño y señor, afirma la idea poética de que el ser humano no se valida por su relación con un fundamento absoluto sino que tiene la propiedad de ser un caminante que viaja por el mundo y en cada instante y lugar vive a plenitud.

El peregrino anda de un lado a otro, recorre incesantemente lugares en el tiempo y en el espacio. Esta condición genera una imagen inestable del ser humano que lo deja a la intemperie a merced de las fuerzas naturales. A su vez, insinúa una relación distinta con el mundo porque se integra a él no como su dueño y señor, es decir, no como sujeto prepotente y dominador de los objetos y de sus relaciones a través de leyes fundadas en su racionalidad avasallante que los somete a sus explicaciones universales e inmutables, sino como elemento que se entreteje con lo existente en una relación horizontal y multidireccional. Esta caracterización del ser humano se distancia de la visión racionalista instrumentalizadora que opera bajo las dicotomías jerarquizadas en las que lo sensible, lo corporal y lo natural quedan sometidas a las explicaciones universales y verdaderas de los conceptos. De ahí que, frente a estos condicionamientos, en estos versos de la "Soledad Primera" de Góngora, por el contrario, se perciba una permeabilidad ante lo real en la que todo se hace inestable y fluye entre el aparecer el ocultarse:

> Del siempre en la montaña opuesto pino
> al enemigo Noto,
> piadoso miembro roto
> -breve tabla- delfín no fue pequeño
> al inconsiderado peregrino
> que a una Libia de ondas su camino
> fió, y su vida a un leño.(vv. 15-21)

Hay aquí una oscilación entre la montaña y el Noto, entre el aire y la tierra; entre lo divino y lo natural, entre la diosa amante de Poseidón y el leño; entre el camino y la vida. El peregrino se debate entre estas fuerzas y su talante racional y recto se ha desdibujado. Sin embargo, no experimenta angustia sino una tranquilidad contemplativa pues encontrará

hospitalidad en la montaña que fue el hogar del ave del dios Júpiter. Entonces, lo sagrado y lo natural confluyen para recibir al peregrino:

Del Océano, pues, antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas
-alga todo y espumas-,
halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave.(vv. 22-28).

Hasta ahora y durante todo el poema el peregrino mantiene una figura imprecisa, casi inexistente. Esta ilusión muestra la fragmentación del sujeto porque sus rasgos individuales aparecerán dispersos en instantes discontinuos:

Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que le expuso en la playa dio a la roca:
que aun se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.(vv. 28-34).

En primer plano se ve la arena, una parte rota de la nave cuando toca la roca y las peñas se dejan seducir. El lector, antes que nada, ve un conjunto de relaciones mundanas sin que aún aparezca alguna precisión física o psicológica del peregrino; en el momento en que aparecen se hallan disgregadas. Es decir, no es desde un sujeto neutro que se constituye el mundo, al contrario, son las relaciones que fluyen desde el afuera, con toda su dinámica en el tiempo y el espacio, que construyen la relación con el peregrino.

El joven por fin aparece pero está desnudo. Su vestido se lo ha robado el mar pero lo devuelve a la arena. Luego el sol le seduce. El peregrino desaparece de nuevo en medio de ese universo de relaciones míticas y reales que fluctúa entre mar y tierra:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al sol le extiende luego,
que, lamiéndole apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento le embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo. (vv. 34-42).

Así, la imagen del peregrino se va fragmentando por todo el poema. Simultáneamente se exhiben los demás elementos de este universo: los cabreros, las doncellas, la abeja, las aves, las bodas de los labradores y toda la abundancia que la naturaleza provee. El peregrino no logra dibujarse como centro sino como elemento de un conjunto más complejo:

> Pintadas aves, cítaras de pluma,
> coronaban la bárbara capilla,
> mientras el arroyuelo para oílla
> hace de blanca espuma
> tantas orejas cuantas guijas lava,
> de donde es fuente a donde arroyo acaba.(556-561)

Se va desvaneciendo la imagen del peregrino y toma protagonismo, en la "Primera Soledad", todo el escenario que le produce calma y tranquilidad. Así se enfrenta a la hipocresía de la corte y al artificio del reino y de la ciudad. La vida campesina y la naturaleza se disponen para que el peregrino sienta que allí puede habitar en equilibrio y mesura. Así se restablece el vínculo primario entre ellos:

> De una encina embebido
> en lo cóncavo, el joven mantenía
> la vista de hermosura, y el oído
> de métrica armonía.(267-269)

Se avista un vuelco que pone en cuestión la razón ordenadora, el poder y la hegemonía del sujeto, entendido como ente abstracto, que ha violentado el mundo y la naturaleza al someterlos a sus categorías de medición con fines utilitarios. La consecuencia es la retirada del peregrino, por tanto, la desaparición del sujeto abstracto. Ello produce un descentramiento pues lo humano ya no es la medida para el conocimiento y la relación con el mundo. De este modo, se inicia, con Góngora, una fuga de este dualismo que se ha arraigado entre la naturaleza y el ser humano. Esta fuga se hará más radical en el poema de Lezama, en el que Narciso, al retirarse de este ordenamiento, inicia su resurrección.

Desde el punto de vista de Reinaldo González, este paso del peregrino al *resurrecto* tiene grandes implicaciones tanto a nivel histórico como en la concepción de la poética lezamiana: "Ya existía una definición de Lezama como 'peregrino inmóvil', basada en su metaforismo, lo que él llamaba la mirada oblicua, la conquista de eras imaginarias, lectura

de la historia desde el ámbito poético, donde su literatura alcanzaba impensada 'levitación' (2009, p. 205). Así que la imagen se puede deslizar e intercambiar: peregrino es el poeta, el que vuelve a viajar, el que ya no está y que ahora crea la imagen del *resurrecto*, otra forma de peregrinación entre el vivir y el morir. Por eso, continúa González: "Autocalificado 'el viajero inmóvil' ('Yo no viajo; por eso resucito'[36]), Lezama convidaba a una movilidad permanente" (2009, p. 125).

e) Narciso que muere para la resurrección

Hay diversas marcas en el poema de Lezama que indican que el sujeto abstracto se disuelve. Bajo esta perspectiva, Lezama crea con Narciso una nueva imagen del ser humano que desborda los límites de la visión metafísica que ha considerado que el sujeto es su representación ideal. En este sentido, este poema de Lezama es el relato de la propia resurrección de Narciso, de su fuga sin alas. Evento que rompe con todos los principios sobre los que se sostenía esta visión metafísica del sujeto en la que no cabe el acto de la resurrección tal como se plantea en el poema. Ni en el sentido cristiano que parte del dualismo alma/cuerpo y que considera que el alma se libera del cuerpo a la hora de morir es posible esta resurrección por la imagen que ocurre en Narciso, pues en la visión lezamiana, el dualismo entre cielo y tierra o entre lo visible y lo visible desaparece. Tampoco cabe en esta propuesta poética la concepción heideggeriana existencial de que el ser humano está condenado a su "ser-para-la muerte" que sitúa al ser humano en una condición insuperable frente a la muerte. Por el contrario, se consuma el principio poético lezamiano que transforma la visión negativa de la muerte en posibilidad, en resurrección[37] y que da prioridad a la vida como proceso germinativo. Entonces, el sujeto que antes se ha metamorfoseado en el peregrino de *Soledades* de Góngora, muere a través de la imagen de Narciso para resucitar en esta nueva imagen; así comienza un nuevo ciclo cuya fuerza creadora es la resurrección. Otro aspecto a destacar es que este es un retorno al mito inicial griego en el que el ser humano se autocontempla como imagen en las aguas que lo reflejan

[36] Afirmación que Lezama repetía en muchas ocasiones.
[37] Puede afirmarse que en "La muerte de Narciso" aparecen los primeros rasgos de la imagen del resurrecto. Posteriormente, en "Aguja de diversos", esta imagen se volverá más explícita. Para llegar a ella, es necesario abordar el poema "Dador" donde se muestra esta disolución del sujeto abstracto a partir de la preeminencia del cuerpo y se crea un universo imaginario en el que es posible la vida del resurrecto. La *piscina de la metáfora*, el viaje órfico, la luz deslumbrante, la androginia serán los aspectos que conformarán este espacio-tiempo de la resurrección.

hasta fundirse con la naturaleza y transformarse en la flor del narciso. En este sentido, en esta imagen del ser humano confluyen diversas tradiciones y distintas épocas de la historia. En fin, esta compleja síntesis de la imagen del *resurrecto* incluye otras tradiciones, como la órfica, la budista y la egipcia[38]. En general, la poesía de Lezama recoge diversas tradiciones que han tenido en la resurrección un elemento relevante en la concepción del ser humano y de su relación con el mundo.

De esta forma, el Narciso de Lezama es una imagen plurisignificativa del ser humano que surge en el declive de la modernidad que centró su mirada en un sujeto racional abstracto y en una visión de mundo apresada por esta razón instrumentalizada. Este esfuerzo de acoplar las distintas versiones que se han creado sobre el ser humano en la historia y por ensanchar la mirada para incluir elementos antes excluidos, tanto en el pensamiento como en la poética, toma forma en la escritura lezamiana, caracterizada por su ritmo fracturado, hilvanado y deshilvanado de sus versos que construyen este proceso cíclico del nacer y el desaparecer para entretejer las distintas elaboraciones de la cultura durante la historia. Esta es una lucha con el lenguaje que se evidencia tanto en Góngora como en Lezama debido a que la exigencia de sus respectivas condiciones históricas así lo amerita. Es decir, que esta escritura desdibujada, desestructurada, es la forma más consecuente de incluir la historia en el poema. De ahí que haya que nombrar estas condiciones críticas, de Góngora y Lezama, a través de las metáforas que producen traslados del sentido y facilitan la ruptura de las reglas de la semántica y la sintaxis del idioma para devolver al lenguaje su máxima potencialidad expresiva. Así se concentra la fuerza del poema en la escritura misma que en el primer caso se hace espacio y tiempo para el peregrinaje y, en el segundo, para la resurrección.

Góngora plantea una poética divergente frente a su contexto histórico cultural en el que, en primer lugar, la explicación de la realidad se hace preferentemente a partir de las normas de la razón y de la ciencia, pues es la época en la que se instaura un pensamiento riguroso y sólido gracias a los descubrimientos de Galileo, de Copérnico y a la visión cartesiana entre otras; en segundo lugar, en la que los movimientos literarios y artísticos comienzan a distanciarse de la estética de la perfección, del equilibrio y de la armonía que se consolidó

[38] Este aspecto se desarrolla al abordar la poesía posterior de Lezama.

en el Renacimiento; o en tercer lugar, en la que la existencia del universo deja de sustentarse en la creencia en un Dios creador y único. La poética de Lezama, por su parte, sigue este mismo impulso gongorino y se distancia, de forma más radical, de su contexto histórico social ya que en el siglo XX se ha consumado la crisis del arte y de la sociedad puesto que, por un lado, la tendencia de la racionalización se transformó en racionalización instrumental, a causa de la industrialización, la tecnificación y la acumulación del capital como motor de la economía, y por otro, en la desvalorización de la reflexión humanística y del arte. En ambos sentidos se afianzó el uso abusivo de la naturaleza[39], asunto que ha conducido a los problemas actuales ambientales ya irreversibles. Frente a estas condiciones, el carácter originario de lo poético en Lezama despeja caminos alternos que ponen en cuestión esta regularización de lo cotidiano. Su propuesta se vuelve relevante porque abre otro camino de interpretación de la realidad distinto en el que la poesía, la imagen y la metáfora son los modos concretos de desdibujar estos excesos. Desde esta posición, el sujeto, monumento por esencia del pensamiento moderno racionalista, pierde su carácter de verdad, de sustancialidad y de universalidad tras el efecto metafórico del poema. En particular, Narciso, que no es ni mito ni realidad, es el suplemento escrito del sujeto en tanto lo disuelve en el libre juego imaginario que lo transforma en imagen irrealizada en el espejo. Este reflejo, a su vez, genera sucesivamente nuevas imágenes del Narciso, discontinuas, multiplicadas pero encarnadas en lo real y que pueden convertirse en modos distintos de concebir el mundo y el ser humano en los que ningún absoluto ni ninguna dogmática tengan lugar.

Esta nueva condición imaginaria se forma como una era distinta, así como lo enuncia el comienzo del poema: "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo, / envolviendo los labios que pasaban/entre labios y vuelos desligados" (1994, p. 9). En esta nueva atmósfera, que trae al presente la visión plural griega de lo sagrado, el tiempo es trenzado por la divinidad y envuelve labios entre labios y labios entre vuelos interrumpidos. De esta manera, el poema se convierte en un tejido que al cambiar su modo de referirse a lo real abre en la palabra un vuelo imaginario. A través de las metamorfosis continúas y discontinuas, la diferencia entre la naturaleza, lo sagrado y lo humano desaparecen; así se ve en estas

[39] Heidegger (1964) ha desarrollado esta idea en su texto "El Final de la filosofía y la tarea del pensar"

metáforas: “La mano o el labio o el pájaro nevaban”(p. 9), es decir, el labio puede ser la mano o el pájaro o transformarse en evento climático en el que estos elementos se encuentran abrigados por un velo sagrado. Sobresale el hecho de que sea el comienzo de un periodo circular que ya sugiere un movimiento cíclico: “Era el círculo en nieve que se abría” (p. 9). Culmina esta apertura poética de la muerte de Narciso con la imagen de la mano fundida con la seda. “Mano era sin sangre la seda que borraba /la perfección que muere de rodillas /y en su celo se esconde y se divierte” (p. 9). La mano parece haber muerto pues por ella no corre la sangre[40], con esta expresión ya se sugiere el inicio de su muerte y el ciclo sucesivo de sus resurrecciones, de ahí que los distintos matices de la palidez de esta primera estrofa sean preponderantes. Sumado a ello, la mano como si fuera seda borra la perfección y fluctúa entre lo aparente y lo oculto en un juego divertido. De manera que su desaparición en la blancura es el comienzo de su resurrección en el poema.

Este múltiple proceso de borradura sólo deja la huella del sujeto ya muerto y convertido en imagen que renace. De cierto modo puede decirse que esta muerte del sujeto en la imagen de Narciso no es sino una forma de resurrección en la que ya no es sujeto sino imagen, es decir, en la que ha abandonado todo su carácter de ser sustancia permanente y de ser la única idea abstracta o verdadera representación del ser humano. Con la imagen de Narciso el sujeto se hace concreto y es una forma entre otras de referirse al ser humano. Por tanto, es inútil buscar en la subjetividad del escritor, en la figura mítica de Narciso o en el concepto de sujeto un soporte único para esta experiencia. Para ello, la escritura acumula metáforas que superponen o reemplazan o se deslizan entre los elementos, por esto, Dánae, los labios, los vuelos, la nieve, la mano y la seda se combinan para que tanto el mundo de lo sagrado, el cuerpo, la naturaleza y lo humano se encuentren en planos simultáneos sin que ninguno de ellos sea el predominante. En otras palabras, en esta combinatoria escrita, mundo, imágenes, mano y rodillas, rehacen sus vínculos originarios. La borradura de la imagen de Narciso que admira su perfección borra las distinciones entre sujeto y objeto, entre escritor y escritura, entre labio y vuelo, en fin, entre la naturaleza, lo sagrado y lo humano.

[40] Hay una imagen de la mano recurrente en Lezama en la que la mismma mano se desdobla la mano en el papel. Esto desborda la perspectiva de una subjetividad esencializada ya que el cuerpo genera este reflejo.

Este abrumador nacimiento de metáforas va resguardando el mundo, el ser humano y la escritura bajo una nueva experiencia que recorre lo originario. Toda esta tempestad de imágenes dejan al lector inmerso en el mundo mítico e imaginario, alejado de toda medida positivizada del espacio y del tiempo. Sin embargo, no queda encerrado en un universo vacío o puramente ilusorio.

En este contexto, Narciso se vuelve imagen peregrina[41] del ser humano, marca leve o borradura de un sujeto disuelto:

> Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla
> y como 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 le miente la pluma por los labios, laberinto y halago
> le recorre junto a la fuente que humedece el sueño (p. 10).

Esta es una compleja comparación que enmascara el mito de Narciso y lo actualiza. A su vez, oculta la presencia de un sujeto, porque la imagen está descompuesta de tal modo que éste desaparece en este tejido que superpone los elementos; sólo su labio y su mirada se ven pero su aparecer se desvanece entre la ilusión del espejo y del sueño. Al intentar una descomposición de la imagen, se halla lo siguiente: existen dos términos comparativos, pero cada uno es complejo. En el primero hay dos elementos separados por la partícula comparativa "como"; la ausencia que se derrama en la flecha que a su vez se aísla, sugiere una fragmentación mientras que la fresa que al respirar teje o configura una de sus propiedades físicas, se asemeja a un cristal. En el segundo la construcción sintáctica y los eventos nombrados se encadenan de una manera mucho más abigarrada. Veamos: hay dos marcas comparativas, la repetición del término comparativo "así" que organiza las dos posibilidades más generales. En el primero describe el acto de morir del labio en el otoño y en el segundo la destrucción de la mirada por el granizo en el blanco espejo. En este segundo evento, la caracterización de la mirada se hace de dos formas y la proposición se divide a través de la repetición de la partícula "que". La primera, hace referencia a la

[41] La imagen del peregrino contiene además el sentido de quien pasa de una región a otra sin destino fijo. De algún modo, esto le sucede al resurrecto quien va de una muerte a otra muerte, regresa a la vida, vuelve a morir, resucita y así continúa en un ciclo infinito. Este ciclo se vuelve más particular en Lezama porque tiene una forma de espiral que luego se observará con mayor detalle en su poemas posteriores.

mirada "que le ciñe", es decir, que le rodea; la segunda, más compleja, hace referencia a la mirada "que le miente la pluma por los labios", es decir, a la mirada que falsea la pluma entre los labios, metáfora que sugiere que la escritura y el vuelo se confunden pues la pluma tiene esas dos connotaciones; con ella se escribe y forma parte de la alas y con ella la mirada crea una ilusión en la que la pluma y los labios también pierden su diferencia. A la vez insinúa la ilusión que Eco produce al seducirlo. Finalmente, hay un tercer elemento que a pesar de que por su distribución sintáctica rompe el conjunto anterior, sigue caracterizando la mirada. El pronombre indirecto "le" es el enlace que muestra que aquello a lo que se refiere es a la mirada: "laberinto y halago/ le recorre junto a la fuente que humedece el sueño". Aquí la imagen se cierra con la referencia a algunos elementos del mito griego, que como dice Pedro Correa Rodríguez en su libro *La poética de Lezama: Muerte de Narciso*, "Simplemente refresca un mito que probablemente sabía pero cuyos detalles, por su insignificancia y sencillez, habían sido olvidados" (CORREA, 1994). Así que si volvemos a este mito, la imagen lezamiana adquiere un sentido mayor, como se aprecia en la escena de Ovidio (vv. 413-419):

> Aquí el muchacho, del esfuerzo de cazar cansado y del calor,
> se postró, por la belleza del lugar y por el manantial llevado,
> y mientras su sed sedar desea, sed otra le creció,
> y mientras bebe, al verla, arrebatado por la imagen de su hermosura,
> una esperanza sin cuerpo ama: cuerpo cree ser lo que onda es.
> Quédase suspendido él de sí mismo y, inmóvil con el rostro mismo,
> queda prendido, como de pario mármol formada una estatua (NASON, 1983, p. 65).

De manera que estos dos elementos se juntan, el laberinto y el halago, siendo cada uno es tan rico que puede evocar varios sucesos del mito. En primer lugar, el laberinto, quizá producido por la repetición insistente y seductora de Eco a quién Narciso despreció y quien terminó convertida en piedra, o quizá referido a los ciclos sucesivos de sus transformaciones: su llegada al infierno a causa de su muerte y su posterior metamorfosis en flor, hecho que parece repetirse sin cesar[42] y que sugiere que su muerte realmente es una

[42] De nuevo aquí está presente la imagen del resurrecto. Narciso al morir deambula por el infierno, luego se convierte en flor, es decir revive transformado y se inicia un ciclo laberíntico. El proceso se hace más complejo cuando Lezama revive el mito de Narciso y el lector hace lo propio al leer a Lezama. Y si el lector vuelve a leer este poema, el ciclo se repite y si otros lectores hace lo mismo, el ciclo se multiplica. De aquí que el enlace entre resurrección y escritura se pone en escena. Posteriormente se verá en los poemas tanto de

resurrección. Por eso, ocurre en un instante la suspensión de sí mismo, como si quedara muerto contemplando su propia belleza. En todo este conjunto de relaciones extrañas y repetitivas desaparece la concepción de sujeto único y durable. En segundo lugar, el halago, referido de nuevo a las palabras de Eco y a la ilusión de que ese otro que refleja a Narciso, el ilusorio, el de la fuente, se ha enamorado de él. Estos dos elementos fundidos en la mirada se confunden en el sueño provocado por la fuente.

Así se ve un sujeto fragmentado en el conjunto de estas metáforas de Lezama que evocan la escena de Ovidio. De modo que la flecha, la fresa, el cristal, el granizo, la pluma, los labios y el espejo van creado la ilusión de una presencia. Sin embargo, el dinamismo de las imágenes hace imposible que un sujeto único e inmodificable pueda formarse a partir de ellas. Finalmente el sueño de la fuente lo irrealiza todo. Como en un laberinto de imágenes Narciso queda disuelto, entre el tiempo mítico griego y el presente lezamiano. Se desata entonces un incesante intercambio con el lector que lee tanto un texto como el otro y vuelve a reconstruir un evento y otro cruzados con su propio tiempo, el tiempo de su lectura. Así las metamorfosis siguen un ciclo de repeticiones infinitas.

Más adelante se ve que este fluir de ida y vuelta, de subida y descenso, se irrealiza aún más hasta conformar la ausencia pura: "La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa /extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte" (p. 10).

Ahora, espejo y cabello ya en la playa, donde termina el río y comienza la muerte, se confunden, en lo imaginario de lo inexistente, con lo ausente. Ni espejo ni cabello son objetos reales ni perceptibles, más bien el espejo se duplica para preguntar al cabello duplicado, y así en infinitas sucesiones y superposiciones de realidades se prolonga la muerte de Narciso que sigue muriendo en la imágenes que son su propio espejo.

He aquí como las ideas derridianas de ausencia, suplemento y huella toman forma poética en el texto lezamiano. Sólo se escriben los desplazamientos multiplicados de la muerte de Narciso mediante un conjunto simultáneo de imágenes y de ciertos rasgos de las cosas. El sujeto abstracto se destruye entre estas huellas. La escritura es su suplemento y su

---

Dador como de *Fragmentos a su imán*, en particular cuando en el "Pabellón del Vacío", poema que cierra el libro, el otro sigue caminando

huella que sólo queda como huella porque no mostrará ningún sujeto sino la mera figuración, la vida que fluctúa entre lo ausente y lo presente. Lezama lo escribe de otra forma en "Introducción al sistema poético": "El mismo pico de la tiza traza sobre el encerado otros de sus vuelos: soy, luego existo" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 186). Narciso se convierte así en un relato, en un rasgo escrito, en una marca escrita por la tiza, que vuela de la escritura de Ovidio a la escritura de Lezama, convertido en un "yo soy" imaginado.

Esta deformación histórica, alterna a la visión racionalista instrumental, que va desde el naufragio del peregrino hasta la muerte de Narciso, es un modo de interpelar al lector actual sobre su contemporaneidad. Lipovetsky en "La era del vacío" ha rastreado esta crisis y encuentra cierta relación entre esta autoafirmación contemplativa del sujeto que termina por desvanecerse y el vacío del existir, al respecto dice:

> …el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediatizados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera. (LIPOVESKY, 2010, p. 52).

Finalmente, Narciso muere pero resurge en sucesivas transformaciones. Es una imagen que se halla inmersa en una lucha entre cielo y tierra, entre ilusión y verdad. Su muerte se actualiza en el poema de Lezama como una forma de resistir el declive de la historia. Con ella, se entra en la *era imaginaria* donde la imagen del *resurrecto* crea otra posible manera de relación con el mundo. Lejos de convertirse en otra ilusión vacía, la muerte de Narciso interpela al lector sobre su propia batalla consigo mismo y con el mundo. Le pregunta sobre lo sagrado y sobre la naturaleza cuando lo invita a imaginarlos.

Vuelve entonces el mito original a reiterar la muerte de Narciso. Queda el cuerpo liberado de la muerte, solo queda un rastro en la naturaleza producto de la transformación es su huella. De ahí que Lezama pueda hablar del cuerpo *resurrecto*. Así se ve la imagen en Ovidio (vv 504-510):

> Entonces también, así, después que fue en la infierna sede recibido,
> en la estigia agua se contemplaba. En duelo se golpearon sus hermanas
> las Náyades, y a su hermano depositaron sus cortados cabellos,
> en duelo se golpearon las Dríades: sus golpes asuena Eco.

> Y ya la pira y las agitadas antorchas y el féretro preparaban:
> en ninguna parte el cuerpo estaba; azafranada, en vez de cuerpo, una flor
> encuentran, a la que hojas en su mitad ceñían blancas (NASON, 1983, p. 66).

Finalmente, otro matiz de la resurrección se halla en Aída Beaupied, en *Narciso Hermético*, al afirmar: "'Muerte de Narciso' describe la muerte del ego y el nacimiento del poeta" (BEAUPIED, 1997, p. 147). Con ello, se muestra otra forma de ruptura frente al sujeto abstracto mediante la escritura y la imagen.

3. Discontinuidad del tejido y discontinuidad del poema

Se ha visto que la huella que queda de esta muerte es la escritura. Por tanto, a continuación se hace un recorrido por algunos aspectos de esta escritura, tanto de Góngora como de Lezama, para precisar su carácter discontinuo y ver que eso hace posible que el lector al internarse en ella y casi desaparecer en su maraña textual, resurge del texto metafóricamente resucitado. Se trata de mostrar que esta escritura, al romper la linealidad espaciotemporal crea una atmosfera de contrastes que lejos de sacar al lector del mundo lo lanza con mayor decisión en él. De otro lado, estimula su imaginación para que comience su tarea desde sus experiencias vitales, al activar su capacidad creadora. Esto se refiere a lo que Octavio Paz cree del acto de leer poesía: "El goce poético no se da sin vencer ciertas dificultades, análogas a las de la creación. La participación implica una recreación; el lector reproduce los gestos y experiencias del poeta" (PAZ, 1998, p. 43). Para precisar este aspecto, se abordaran ciertos aspectos comunes de la escritura de Góngora y Lezama: el uso del hipérbaton, los blancos que generan el texto y la textura múltiple de sus poemas.

Además de la metáfora que simula lo sensible y el desvanecimiento del sujeto en la escritura, se produce un juego textual discontinuo. Se rompe la secuencia lineal del libro, de la estrofa, del verso y se despliega el texto por los márgenes de la página blanca. Este giro hacia el texto, entendido como tejido o conjunto de conexiones simultáneas, da lugar a los espacios blancos o huecos que se abren entre las marcas de la página. A su vez, estos vacíos desbordan las señales de la letra y rompen los márgenes hasta conectarse con lo que hay fuera de la página o fuera del libro como la realidad y los otros textos. Así se van abriendo diferencias o discontinuidades que se reproducen sucesiva y incesantemente. Para Derrida, el texto es un espacio de diseminaciones y de acumulación de metáforas y metonimias que

enriquecen el texto tal como lo expone en *La dissemination*, en "La double séance":

> La dissémination des blancs (nous ne dirons pas de la blancheur) produit une structure tropologique qui circule infiniment sur elle-même par le supplément incessant d'un tour de trop: *plus* de métaphore, *plus* de métonymie. Tout devenant métaphorique, il n'y a plus de sens propre et donc plus de métaphore (DERRIDA, 1981, p. 315).

De ahí que se construya una escritura fragmentaria que nace de las rupturas y la discontinuidades. Es decir, todo conjunto de significaciones se destroza para recomponerse en las infinitas lecturas y reiteraciones o suplementos móviles que aplazan y reconstruyen, crean y rompen.

Estos giros de sentido sucesivos y superpuestos crean un universo poético que se trenza en sí mismo y por fuera de sí. He ahí como el poema de Góngora va reuniendo los blancos del sentido, mediante grietas que esconden la significación. Se percibe una apariencia tejida que se va reconfigurando en cada verso y un pliegue textual, aspecto que más adelante se retomará. Veamos este fragmento de la "Soledad Primera" que muestra una serie de serranas o cantos que vienen al oído del peregrino y que son textos que se van intercalando unos entre otros y dentro de todo el poema:

> Del verde margen otra las mejores
> rosas traslada y lilios al cabello,
> o por lo matizado o por lo bello,
> si aurora no con rayos, sol con flores;
> negras pizarras entre blancos dedos
> ingenïosa hiere otra, que dudo
> que aun los peñascos la escucharan quedos (vv. 247-253).

La música se oculta como una variación que vuelve desde los montes, se oculta en el alba y en las rosas, toma la forma de las flores como si el sol se multiplicara en ellas; enlaza el verde de la naturaleza y el cabello del joven hasta fusionarlos.

Entre tanto, otra serrana crea el contraste entre lo negro y lo blanco y otra hiere hasta producir un silencio en los peñascos. La sucesión avanza y va cubriendo de música todo el espacio natural hasta provocar una armonía que se funde con los seres míticos, las Hamadrías o divinidades campestres:

> Al son pues deste rudo

sonoroso instrumento,
-lasciva el movimiento,
mas los ojos honesta
-altera otra, bailando, la floresta.
Tantas al fin el arroyuelo, y tantas
montañesas da el prado, que dirías
ser menos las que verdes Hamadrías
abortaron las plantas:
inundación hermosa
que la montaña hizo populosa
de sus aldeas todas
a pastorales bodas (vv. 248-266).

Finalmente, el personaje perdido en medio de este concierto natural y fantasmal, abrumado por las metáforas de la música que tejen esta forma concreta de escritura, se dispone a contemplar tal universo de perfección. Así queda construido un conjunto de sonidos inaudibles, de tonos en blanco que acaban y comienzan sin cesar. Los planos de realidad: instrumentos, voces, naturaleza, divinidades se entrecruzan en lo cóncavo de este contorno. El peregrino absorto se fusiona en intimidad con el mundo a pesar de que el sonido le haya llegado fraccionado:

De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de métrica armonía (vv. 267-270).

Mientras tanto, en el poema de Lezama, la discontinuidad de la escritura se acentúa. El desorden temporal y sintáctico de los versos produce un choque sucesivo en el sentido. Al enlazar los objetos entre sí, se pierden los contornos y a la vez se crean los vacíos que dan espacio a lo imaginario. Bajo la mirada derridiana, la blancura se vela para que se configure una movilidad metafórica que trastorna la dirección lineal de la lectura. Esos blancos se leen detrás entre la nieve, desde las hojas hasta el vidrio, desde los nidos hasta los corales tibios, del rizo de las voces a los pinos, hasta desvanecerse en la aguja del canario y en el viento desdoblado:

La nieve que en los sistros no penetra, arguye
en hojas, recta destroza vidrio en el oído,
nidos blancos, en su centro ya encienden tibios los corales,
huidos los donceles en sus ciervos de hastío, en sus bosques rosados.

> Convierten si coral y doncel rizo las voces, nieve los caminos
> donde el cuerpo sonoro se mece con los pinos, delgado cabecea.
> Mas esforzado pino, ya columna de humo tan aguado
> que canario en su aguja y surtidor en viento desrizado (p. 12).

En detalle, la interrupción sensorial comienza por la imagen tan opaca: "La nieve que en los sistros no penetra," aunque musical y liberadora, pues deja la nieve en la hojas y la destroza en el vidrio para que sea escuchada. De pronto, hay un salto y surgen los nidos blancos como nieve diseminada; en un quiebre espacial, aparece la imagen marina que deja ver cómo se iluminan los corales; en seguida, la sintaxis rota evoca "los donceles en sus ciervos de hastío, en los bosques rosados". Al final, de nuevo, se abandona el mar y retornan los arboles de la tierra.

La discontinuidad se agudiza en el siguiente par de versos: "Convierten si coral y doncel rizo las voces, nieve los caminos /donde el cuerpo sonoro se mece con los pinos, delgado cabecea". Ni semántica ni sintácticamente la linealidad tiene un orden para crear el sentido de lo enunciado. Se abre un hueco infinito que el lector ha de llenar para aproximar los objetos y las acciones. La nieve vuelve, el sonido se confunde con los pinos y parece humanizarse.

Al terminar la estrofa, el pino se desvanece entre la blancura que ya se vuelve humo y agua y desaparece, entretanto, una aguja esconde un canario y el viento invade a plenitud el paisaje. El mundo se ha borrado y se transforma: "Mas esforzado pino, ya columna de humo tan aguado/que canario en su aguja y surtidor en viento desrizado".

Ante tanta discontinuidad el lector se halla en apuros pues debe despertar de su somnolencia cotidiana para poner su mirada en lo no mirable. Si en Góngora, tal discontinuidad se muestra sobre todo en el desorden de la frase y en la superposición de planos de significación, en Lezama, se agrava debido a los vacíos entre cada elemento, a tal punto que el significado parece perderse como pura imagen muda. Entonces, vuelve la idea de la sobreabundancia derridiana del sentido, o diseminación, tan cercana a la sobreabundancia lezamiana. Sobre esto, de nuevo en "La double séance" encontramos:

> Si la polysémie est infinie, si nous ne pouvons la maîtriser comme telle, ce n'est donc pas qu'une lecture finie ou une écriture finie reste incapable d'épuiser une surabondance de sens. Sauf à

> déplacer le concept philosophique de finitude, à le reconstituer selon la loi et la structure du texte: que le blanc, tel l'hymen, se re-marque toujours comme disparition, effacement, non-sens (DERRIDA, 1981, p. 309).

Esta sobreabundancia consiste en que significado, naturaleza y lenguaje se acumulan, brotan simultáneos. El agotamiento de la idea de sujeto, abstracta e incorpórea, y del lenguaje objetivo dan origen a un desbordamiento de significaciones que irrumpe abrumadoramente sobre la escritura. La forma lingüística no puede responder a esta sobrecarga múltiple. Esta abundancia quiebra el tiempo lineal y el orden discursivo y por tanto el lenguaje se ve desestructurado, deconstruido. Ya que se trata de un nacimiento infinito de lo que existe en el mundo, de la naturaleza que germina incesantemente y de las experiencias del ser humano surgidas en un tiempo discontinuo y simultáneo, el poema es la forma más pertinente para nombrar esta quebradura.

En este sentido, González Echavarría, en "Lezama, Góngora y la poética del mal gusto", observa estos mismos rasgos en la textura lezamiana:

> Lo sublime en Lezama se manifiesta en ese fragmentarismo, en la existencia quasi-independiente de pasajes de virtuosismo, que sobresalen por su encrespamiento, que se alzan o elevan por si solos y que no dependen de la forma externa y englobante, genérica del texto. A pesar de la esfericidad, del sistematismo de Lezama como escritor, estos pasajes tienen vida propia (Roberto GONZALEZ, 2001, p. 434).

a) El texto plegado, el hipérbaton.

Los textos de Góngora y Lezama tienen pliegues que se encojen en los versos. De esta forma, se experimenta la superposición de planos, se aumenta la densidad del sentido y se crean espacios en blanco como se ha visto. Estos versos arrugados aparecen desordenados, es decir, toman la figura de hipérbaton para que el lector perciba el efecto a través de todos sus sentidos y de su conciencia imaginante antes que con el orden del entendimiento. Los dobleces ocultan significados y generan conexiones caprichosas y tensiones entre lo claro y lo oscuro. Los pliegues dispersan y multiplican, rehacen y borran, ocultan y develan.

En este fragmento de la "Soledad Segunda" de Góngora, por ejemplo, la dobladura provoca enlaces y tensiones entre los objetos que invierten el orden natural:

> Éntrase el mar por un arroyo breve
> que a recibillo con sediento paso

de su roca natal se precipita,
y mucha sal no sólo en poco vaso,
mas su rüina bebe,
y su fin (cristalina mariposa,
no alada, sino undosa)
en el farol de Tetis solicita (vv. 1-9).

Se percibe la entrada del mar al arroyo, como si fuera él el mar al río y no al contrario; la imagen se construye desde el fin hacia el comienzo, desde la muerte hacia a la vida. El doblez recomienza desde la sal hasta el vaso y genera la imagen negativa de beber la ruina. La descripción acaba al mencionarse el fin, pero se incrusta a través del paréntesis otro pliegue en el que aparece la mariposa cristalina que ondea también, plegada como el movimiento de las olas. Al desdoblarse este oleaje, porque la forma es el mismo contenido, el mar se ve en su sucesivo y perpetuo movimiento de pliegues; finalmente, asoma la diosa Tetis que reclama el fin. El punto seguido cierra la compleja arquitectura de este conjunto de imágenes que mezcla mar y río. El lector recorre en la apariencia el juego de las olas textuales y experimenta esta mezcla como si se hundiera en el mar mismo de la palabra y en la infinitud tejida del mar.

En la secuencia del poema ahora la mirada se dirige al movimiento que, producido por la tensión entre Océano y Centauro, mención mitológica evocada en contraplano, se roba la arena de la playa en movimientos de ida y vuelta:

Muros desmantelando pues de arena,
Centauro ya espumoso el Océano,
medio mar, medio ría,
dos veces huella la campaña al día,
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tarde ya torrente
arrepentido, y aun retrocediente (vv. 10-16).

En seguida aparece otro pliegue que anuncia la tensión que se disemina por todo el poema: el acercamiento y el alejamiento del mar y la tierra, movimiento pendular que sufre el peregrino, pues ni se halla aquí ni allá: “medio mar, medio ría”. Hasta que el mar agitado arroja al peregrino hacia el reposo de la montaña, aunque allí se duplique la huella como un ciclo diario de tiempo que va y vuelve, que amanece y oscurece. Este es el tiempo para que

el mar suba al monte como una arteria que ahora tiene la dulzura del agua del río y el movimiento del torrente que nace arriba de la montaña aunque se arrepienta y quiera retroceder.

Este es el pliegue y repliegue que se sucede en todo el poema. De esta manera, se ocultan e iluminan los planos sucesivos de realidad. La escritura curvada, saliente y entrante da origen a este balanceo que el lector ha de remontar. En un instante sin poder esquivarlo, el lector se halla inmerso en la transformación del mar en ría como si fuera el peregrino que halla en la montaña la armonía de la aldea.

Entre tanto, en el poema de Lezama se reproduce un movimiento plegado en espiral como de caracol[43], pero provoca una sensación semejante que oculta y desoculta lo visible y lo invisible. "Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol/enterrando firme oído en la seda del estanque" (LEZAMA LIMA, 1994, p. 10). Un elemento deviene otro, se duplica y se confunde con el otro. El caracol del oído va de lo externo hacia lo interno, pero al mismo tiempo vuelve a salir hacia "la seda del estanque". Entonces, la plegadura textual lezamiana se torna más auditiva que visual[44]. Esto vuelve más compleja la labor del lector pues debe trastocar sus sentidos para destorcer el pliegue.

En Góngora también este movimiento en espiral aparece discontinuamente a través de la imagen de la serpiente. Lezama mismo toma este rasgo para esbozar sus nexos con el poeta español. En su texto "Sierpe de don Luis de Góngora", afirma: "En el juego de esos colores la figura se transfigura, la forma se transforma, pues parece que con ese disfraz de noche, la distensión del sentido procura la transfiguración de la metáfora en el discurso imaginario, en la incesante trasmutación de la imagen" (2010, p. 150).

Esta conciencia poética lezamiana ayuda a comprender la imagen serpentaria de Góngora en la "Soledad Segunda". El título de su texto es el mejor indicio: la figura de la sierpe en Góngora. Este es un movimiento de enroscamiento, torsión y deslizamiento de la

[43] Este movimiento espiraloide y cíclico reaparecerá de distintas maneras tanto en la escritura ensayística de Lezama como en su poesía y narrativa. Mas adelante se mostrará que corresponde al carácter cíclico y espiral de la resurrección que se mueve entre el nacer y el perecer.

[44] En el texto "Tympan" de Derrida (1972) se expone una relación semejante. En ella el tímpano, que es un dispositivo natural del oído, pero también un mecanismo para hacer la marca de la escritura en la imprenta, comunica lo exterior y lo interior. Es el margen que une el margen de la página con otro texto.

serpiente que reproduce el movimiento textual que gira en círculos irregulares y muestra una faz y otra, oculta un lado mientras muestra el otro y repta por la página como por una selva de blancura:

> Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada,
> aljófar vomitando fugitivo
> en lugar de veneno,
> torcida esconde, ya que no enroscada,
> las flores que de un parto dio lascivo
> aura fecunda al matizado seno
> del huerto, en cuyos troncos se desata
> de las escamas que vistió de plata (vv. 320-327).

b) Los blancos del espejo quebrado; La luz diseminada.

Finalmente, la textura fluctúa entre matices de iluminación que muestran la quebradura y las sombras. Brillos que producen sombras y sombras que relucen. La apariencia luciente de los versos nace de las metáforas, de la ausencia del sujeto uno y abstracto y de la discontinuidad textual. Esta ilusión de luz proviene de un sol sensible, por oposición al sol inteligible del Renacimiento y del racionalismo que ordena el mundo. La naturaleza más bien abrumadora y forestal interrumpe este orden y deja que entre por las hendijas de las ramas la iluminación. Así las metáforas de la escritura, del sol sensible, despejan y abren el vacío para que los rayos se trasluzcan entre las letras como oscuridades que se aclaran. En "Mitología Blanca", Derrida describe este juego así:

> Or le soleil, de ce point de vue, est l'objet sensible par excellence. C'est le paradigme du sensible *et* de la métaphore: il (se) tourne et (se) cache régulièrement. Comme le trope métaphorique implique toujours un noyau sensible ou plutôt quelque chose qui, comme le sensible, peut toujours n'être pas présent en acte et en personne, et puisque le soleil est à cet égard, par excellence, le signifiant sensible du sensible, le modèle sensible du sensible (Idée, paradigme ou parabole du sensible), le tour du soleil aura toujours été la trajectoire de la métaphore (1972c, p. 299).

Esta retirada de la luz de la razón provocada por la metáfora se dibuja en Góngora con distintos matices. Veamos estos versos de la "Soledad Primera":

> Pasaron todos pues, y regulados
> cual en los Equinoccios surcar vemos
> los piélagos del aire libre algunas
> volantes no galeras,

sino grullas veleras,
tal vez creciendo, tal menguando lunas
sus distantes extremos,
caracteres tal vez formando alados
en el papel dïáfano del cielo
las plumas de su vuelo.
Ellas en tanto en bóvedas de sombras,
pintadas siempre al fresco,
cubren las que Sidón, telar turquesco,
no ha sabido imitar verdes alfombras (vv. 602-615)

Esta sobreabundancia natural, ya tiene cierto tono lezamiano que el mismo poeta cubano logra entrever en Góngora. Así lo explica Cécile Guilbert: "La lumière régnant partout, le poète devient le prêtre qui consacre la nature entière comme hostie (corpus dei) affirmant la transsubstantiation de la totalité de l'être en verbe" (1999, p. 120). En esta perspectiva, en el poema, la visión no alcanza a percibir los mares del aire en los equinoccios. La metáfora transforma el cielo en mar y las galeras o barcos pequeños que no vuelan, en grullas que parecen veleros sin serlo. Prospera la existencia pero se mengua la luna entre los extremos de la luz y de la sombra, entre la luna que crece y la luna que se vuelve delgada. Simultáneamente, forma letras aladas en el papel que ahora es cielo como si la escritura se transformara y ligara cielo y tierra, como si la pluma dibujara la letra en la página que no es página de papel, producto de la madera terrestre, sino ilusión invisible de aire celeste.

Estas plumas fluyen entre bóvedas, cielos sin luz o cielos de sombras; irreales relucen pintadas al fresco, cubren la ciudad oriental de Sidón. Sin embargo, allí no han podido dibujar el verde natural. Las plumas son escrituras del cielo que imitan con tonos más coloridos el paisaje de la tierra. He aquí el contraste que ilumina las sombras y que vuelve más verde lo desértico.

En la "Soledad Segunda", Góngora crea la imagen del sol que se reproduce en el mar y se dispersa por los objetos como un eco luminoso que se irrealiza en los espejos:

Cuantas del océano
el Sol trenzas desata
contaba en los rayados capiteles,
que, espejos, aunque esféricos, fieles,

bruñidos eran óvalos de plata (vv. 696-700).

Lezama agudamente comprende este intercambio de luminiscencias de Góngora:

> La incesancia de la luz de don Luis no busca oscuros donde destellar, se despliega en una extensión donde los chisporroteos y las luces entreabren la sucesión de sus hogueras, sus faroles en las desmesurada extensión de una oscuridad que comienza por desaparecer el objeto del blanco, el móvil de relámpago cetrero…La luminosidad de su conocimiento poético se hace equidistante, en un fiel de total aislamientos sin paisaje (2010, p. 147).

Entre tanto, en el mismo Lezama, esta luminosidad disminuye aunque aumenta el contraste entre los elementos. Más próximo a la noche de la historia, es decir, en el contexto de la crisis de la modernidad en la que vive, el paisaje se ve envuelto en la lucha entre la luz y la sombra. El eco del sol es la luna y la luna su reflejo irreal que como un rubio espejo vigila en la noche. Mientras un juego de luces, casi invisibles como de tornasol en tornasol, sufre un cambio que va de la luz al sonido y continúa la búsqueda dentro de un espejo rubio que puede ser otra alusión a la luna, pero ahora oscurecida por la muerte. De este modo se dibuja la atmosfera en sombra con un leve reflejo fantástico de la muerte que a su vez parece una oreja universal que captura el sonido. Entonces, la luz más bien se oye como un profundo desvanecimiento en lo sombrío. Este es el tiempo de la muerte de Narciso que quizá se reproduce en la muerte de la luna y en la rubia evocación de la puesta del sol:

> Húmedos labios no en la concha que busca recto hilo,
> esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden
> al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,
> busca en lo rubio espejo de la muerte, concha del sonido (1994, p. 13).

Así se pueden seguir auscultando más fenómenos lumínicos en los poemas. Esta luz diseminada en pleno contraste en Góngora y ensombrecida en Lezama es el indicio de las mitologías de la naturaleza y de las huellas de lo sagrado que se han borrado en los huecos del poema, en la blancura de su escritura plegada y que están en retirada.

c) Texturas multiplicadas, alas en fuga.

Queda el enlace de los hilos textuales, la ida y la vuelta de un poema a otro que trenza los sentidos, que se conecta con el tiempo histórico y que queda resonando en el tiempo más próximo de los lectores. El hallazgo del margen entre estos dos textos, a pesar de

quedar en el blanco de las páginas, comienza a atarse a fuerza del aparecer y desaparecer. Entre Góngora, Lezama y sus lectores se suspenden las alas para que el movimiento continúe indefinidamente. Para que la metáfora de la textura se multiplique, para que siempre haya un lector que quede abrumado de metáforas, dislocado del mundo, desacomodado, estética y poéticamente en suspenso en actitud pensante[45].

Entonces, en la "Soledad Segunda", entre las alas, en el fragor de la lucha aérea queda el testigo de las soledades:

> Con sordo luego estrépito despliega
> (injuria de la luz, horror del viento)
> sus alas el testigo que en prolija
> desconfianza a la sicana diosa
> dejó sin dulce hija,
> y a la estigia Deidad con bella esposa(vv. 974-979).

Del otro anverso, el espejo padece en silencio la partida de Narciso, quien destrozado se fuga sobre el mar, trágicamente en caída:

> Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado.
> Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas (p. 13).

Aletean ahora en la página las huellas de las escrituras de Lezama y Góngora como reflejos. La página como espejo, el mar como universo sublime del movimiento, las alas como acrobacia del pensamiento que dejan una estela transformada en abejas, en arquitectura móvil de alas innumerables. En éste, que es el tiempo de la resurrección, de la llegada y de la partida del peregrino y de Narciso, comienza el aleteo de la lectura en la escritura, el diálogo creador entre el lector y los textos.

4. Hacia las escrituras.

Este recorrido poético ha permitido asomar la mirada a la cosmología poética de Góngora y Lezama. Este mismo carácter imaginante, este ilimitado tejido de metáforas, antes que alejarnos del mundo real y de la praxis cotidiana, nos atan a su diario y concreto

[45] Mas adelante se verá que entre la escritura y la resurrección hay un lazo indisoluble. Esta suspensión provocada por la escritura genera una pausa, un blanco, para que renazca la nueva versión en el lector. Así se muestra en la tercera parte.

manifestarse. De forma que como lectores nos sentimos más comprometidos con ese entorno próximo que suele ser alienante, abigarrado de monotonías, fatigante y polucionado por las máquinas. A pesar de ello, nos interpela y nos transforma en lectores que interpretan ese entorno en sucesivas experiencias creadoras que van configurando perspectivas instantáneas, distintas y móviles, tanto frente a estos textos poéticos como frente al mundo de la experiencia del lector.

Así poética y metafórica se funden con la pragmática de lo inmediato para que se geste un desbordamiento de ese encuadramiento temporo-espacial. Se rebaza el tiempo cotidiano. Esta fuerza de la palabra que juega entre metáforas, que destroza al sujeto y que inventa relaciones insospechadas, se dispone para el lector. Lo reconcilia con el mundo más próximo pues desde la lejanía poética que le ha dado alas se las arrebata para que no se pierda en la mera especulación vacía.

De forma que este recorrido por estos poemas permite considerar el acto concreto de la lectura. Aprendemos de Góngora y Lezama a leer críticamente, es decir, a percibir las simultaneidades, las metáforas, los espacios blancos, los pliegues del texto, las desapariciones y reapariciones de las imágenes y la transformación de las dicotomías en entrelazamientos múltiples sin final. En el lector el entorno deviene textura, conjunto de conexiones, entrelazamiento o mundo de objetos configurados bajo diversos sentidos. El mismo se convierte en un nudo de este tejido en el que se juntan diversos planos de realidades y de ficciones. Reconocemos que hay otras perspectivas y que no se agotan las interpretaciones en la interpretación de un lector.

Ocurre de esta manera la transformación ética del lector. Los textos poéticos encantan al lector y luego lo expulsan de lo imaginario[46], así le devuelven su oportunidad de vivir y de reconocerse a sí mismo como único, pero en relación con los otros. El carácter abierto de estos textos poéticos sitúa al lector en una posición de ventaja porque, como un don de la historia y de lo sagrado, le despeja el ámbito de su propia libertad y la de los otros. Por eso, Ricoeur, al referirse al relato de ficción, dice: "C'est cette dialectique de concordance discordante du personnage qu'il faut maintenant inscrire dans la dialectique de la mêmeté et

[46] De nuevo aquí se hace referencia a la dialéctica de la fenomenología de la lectura de Paul Ricoeur ya descrita en el capítulo anterior y puesta en escena en la última parte de este trabajo.

de l'ipséité" (Paul, 1990, p. 176). Afirmación que tiene algo de circular en tanto que lo que hace concordar los elementos provoca la discordia. De forma semejante, estos textos de Góngora y Lezama, al provocar la dialéctica entre lo vacío y lo lleno, entre lo liso y lo plegado, que sufren el peregrino y Narciso, llevan al lector a estar en lo propio de sí pero también inmerso en su exterioridad circundante.

A la vez, desde el lado de la escritura, una ética de sí mismo también se construye. Debido a que la escritura borra la idea abstracta de sujeto y lo pone en ausencia, deja abierto el campo para las interpretaciones y las repeticiones de las lecturas en contextos cada vez distintos. En este sentido deconstruye la verdad, la pone en cuestión, le da la oportunidad al lector para cree su propia lectura como una escritura, es decir, su auténtica verdad relativa y flexible. En este sentido, esta propuesta investigativa en torno a Lezama está en consonancia con la propuesta derridiana. Notemos aquí como aparece la problemática en *La Dissemination*:

> La vérité de l'écriture, c'est-à-dire, nous allons le voir, la non-vérité, nous ne pouvons la découvrir en nous-mêmes par nous-mêmes. Et elle n'est pas l'objet d'une science, seulement d'une histoire récitée, d'une fable répétée. Le lien de l'écriture au mythe se précise, comme son opposition au savoir et notamment au savoir qu'on puise en soi-même, par soi-même (1972a, p. 92).

Así se completa el recorrido a través de estos dos textos poéticos en los que la escritura toma una forma particular, como distanciamiento de una situación histórico cultural. A su vez, como un evento deconstructor que al desestructurar el sistema de la lengua, recrea mediante la metáfora nuevas maneras de interpretar el mundo. Finalmente, se han hallado conexiones entre los textos que fluctúan entre una imagen del peregrino y una de Narciso *resurrecto* que dejan al sujeto abstracto, forma o concepto creado por el pensamiento moderno que termina por convertirse en figura vacía, dado el dualismo jerárquico en el que se sustenta. Como consecuencia de ello, las imágenes gongorina y lezamiana del ser humano hacen posible otra manera distinta de concebir el mundo, el ser humano y la naturaleza. Esta nueva perspectiva se hace concreta en el acto de leer y de escribir pues, según la visión derridiana y las propia escrituras gongorina y lezamiana, el lector se ve involucrado en esta textualidad de modo que se siente impulsado a dar una respuesta a esta interpelación.

Así concluye la primera parte de este trabajo, en ella se prepararon los horizontes de reflexión que en la segunda y tercera parte se desarrollarán. De forma que desde la relación entre Dufrenne y Lezama se caracteriza la experiencia estética y la poética del origen, mientras que desde la relación entre Bachelard y Lezama, se perfila la conciencia imaginante y la poética de la casa como espacio para la resurrección construida a partir de la metáfora y de la ensoñación. Así es posible llegar a este tercer capítulo de la primera parte en el que se abordan las conexiones entre Góngora y Lezama para desentrañar algunas características de sus textos. En cada uno de estos pasos, la presencia del lector que entra en diálogo con el texto es decisiva.

SEGUNDA PARTE:

UNA POÉTICA DE LA IMAGEN DEL *RESURRECTO*

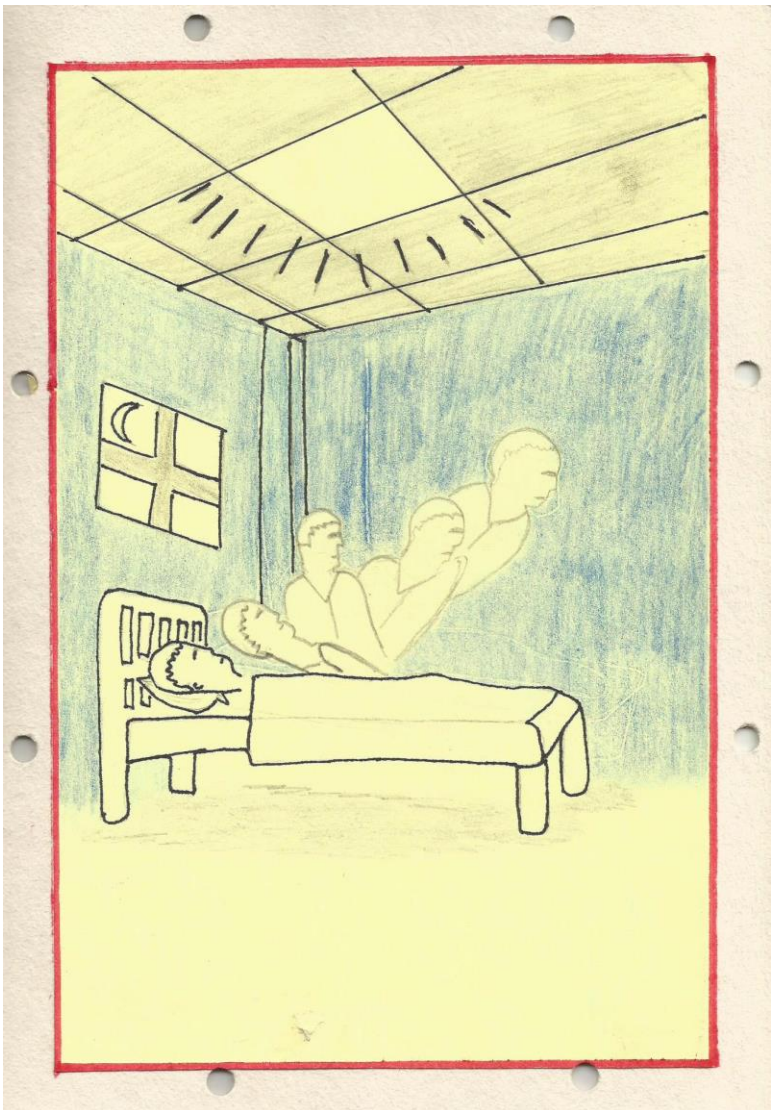


Ilustración 2: Dibujo de Julian Morales, inspirado en el poema de Lezama "El pabellón del vacío"

Para constituir una poética del *resurrecto*, asunto central en esta investigación, se propone una aproximación múltiple con el fin de mostrar la complejidad que suscita esta imagen de la poética lezamiana. Esta imagen surge en la última sección del poema "Aguja de diversos" de *Dador*. Para llegar a ella se ha hecho una aproximación fenomenológica, de modo que al entrar en la poética lezamiana, como lectores desprevenidos y atentos, se establezca un diálogo sin presupuestos o conceptos ya definidos. De manera que puedan constituirse las imágenes desde la correlación entre lector y texto. Entre la "infinita posibilidad" de la poesía de Lezama, esta imagen del *resurrecto* sobresale como un punto de gravedad que concentra su poética.

Para acceder a su complejidad se irán mostrando diversas capas que pueden ir constituyéndola. En primer lugar, analizar las consecuencias que se derivan de la afirmación de Lezama en su entrevista con Álvarez Bravo en la que postula su distanciamiento de la concepción heideggeriana del "ser-para-la muerte" mediante su principio poético del *ser-para-la resurrección*. Seguidamente, se analizan las diversas relaciones de esta visión sobre la resurrección que se generan en la obra ensayística de Lezama para ir restituyendo el tejido de la imagen del *resurrecto*. En el decurso de este camino interpretativo surge la problemática del sujeto pues esta imagen deforma la idea de sujeto tradicional que ha derivado en una reducción abstracta del lo que es el ser humano y de su vivir. Finalmente, mediante un recorrido por el poema "Un puente, un gran puente" y "Dador" se llega a la imagen plena del *resurrecto* en la última sección del poema "Aguja de diversos". En esta refiguración de la imagen, el lector se halla ante el propio desbordamiento de la imagen, o ante su sucesivo desenmascaramiento en su libro póstumo *Fragmentos a su imán*.

Esta superposición para constituir la imagen del *resurrecto* se hace aquí de forma sucesiva, debido a que, para efectos expositivos, se sigue la linealidad visual de la misma escritura; sin embargo, para ser consecuentes con el sistema poético lezamiano, se trata de una superposición simultánea de estos horizontes que se conjugan en la discontinuidad del

texto del poeta. Así se muestra la complejidad de la imagen del *resurrecto* en la que interviene la experiencia del lector, como se evidenciará en la tercera parte.

A. MAS ACÁ DEL SER PARA LA MUERTE

Para comenzar el análisis de este giro de Lezama frente a la idea heideggeriana del "ser-para-la muerte", resulta pertinente revisar las críticas de Sartre, de Derrida y de Ricoeur a esta visión existencial de la muerte. Al hacerlo van surgiendo ciertas proximidades de estos pensadores con Lezama. Entonces, aspectos como la muerte del otro, la deformación del sujeto abstracto y la relación de la muerte con la escritura, la lectura y la narración se convierten en asuntos compartidos gracias al distanciamiento de la perspectiva heideggeriana. En Lezama se vinculan con la imagen del *ser-para-la-resurrección*. De esta manera, se muestra que el poeta no hace un simple cambio accidental de lema, sino que su poética tiene una fuerza histórica y reflexiva de alcances profundos.

Los alcances del postulado lezamiano, como lo afirma Remedios Mataix en su libro *La escritura de lo posible*, afectan el pensamiento sobre lo latinoamericano a la vez que replantean la mirada del racionalismo moderno. Dice Mataix:

> La *filosofía* de esa posición totalizadora configura una doctrina ontológica cuyo resultado más espectacular es la negación del "ser-para-la-muerte" de Heidegger y las corrientes existencialistas, con ese "ser para la resurrección" por la poesía que ya conocemos, pero tuvo otros. Como ha señalado Emilio Bejel, el de Lezama es un pensamiento que se inserta en "la corriente que minó la ideología basada en la lógica racionalista, el sujeto individualista y la representación realista", en su caso, de la mano de un Eros Cognoscente que privilegia el discurso poético sobre el lógico (son "las imágenes posibles", no los razonamientos posibles) y apunta hacia lo desconocido armado de un saber en el que la *aletheia* ha desbancado a la *veritas* y el silogismo del sobresalto al *cogito* cartesiano, de modo que "ha derivado no una disciplina, sino una manera secreta, un plein air, algo que en algún momento se llegaba dichosamente a descubrir (MATAIX, 2000, p. 174).

1. Sartre: del "ser-para-la muerte" al ser para la libertad

En cuanto a la crítica sartriana al "ser-para-la muerte", en *L'etre et la néant* tres aspectos sobresalen. El primero tiene que ver con el carácter factual del existir. Bajo esta mirada, no puedo saber cuando *mi* muerte llega porque hay otras circunstancias exteriores a mí que

hacen que esa muerte ocurra o no en tal o cual tiempo. Por tanto, ¿cómo puedo saber que la muerte me llegará y que es la mía?. Según Sartre: "La mort est un pur fait, comme la naissance; elle vient à nous du dehors et elle nous transforme en dehors. Au fond, elle ne se distingue aucunement de la naissance, et c'est l'identité de la naissance et de la mort que nous nommons facticité" (SARTRE, 1943, p. 590). Es absurdo que ello ocurra como un puro hecho, sin explicación y sin embargo pasa. Para el ser humano este acontecer es incontrolable, por eso la condición de "ser-para-la muerte" no puede ser la única determinación absoluta para dar sentido a la vida de un individuo. Ya que la proyección hacia la muerte sucede por azar así como hemos nacido, instaurar esta proyección hacia la muerte como la posibilidad que más permite al ser humano estar en lo propio de la manera más auténtica resulta artificioso e insuficiente.

El segundo aspecto de la crítica sartriana tiene que ver con su concepción de la libertad. Según Sartre:

> La liberté qui est *ma liberté* demeure totale et infinie; non que la mort ne la limite pas, mais parce que la liberté ne rencontre jamais cette limite, la mort n'est aucunement un obstacle à mes projets; elle est seulement un destin *ailleurs* de ces projets…La mort échappant à mes projets parce qu'elle est irréalisable, j'échappe moi-même à la mort dans mon projet même (p. 592).

En este sentido, la libertad supera a la muerte porque la muerte se halla por fuera de los proyectos de cada ser humano, precisamente porque no es mi posibilidad para ser libre ya que es irrealizable, es decir, no puedo llevarla a cabo porque en ella precisamente ya no existo. En consecuencia, la muerte no me constituye como ser humano existente, luego la muerte no impide que libremente logre mis proyectos, es decir, no es esa posibilidad que anula todos mis proyectos porque está por fuera de mi campo de acción. Ya muerto no soy libre, no soy alguien, no existo.

La tercera crítica parte de las mismas limitaciones ya enunciadas y tiene que ver con la presencia del otro, pues no sólo está mi muerte que absurdamente puede llegar, sino ante todo está el otro quien también es un existente que está a mi lado. Dado que la muerte está más allá de mí, antes que ser mía, es del otro. Dice Sartre : « Ainsi, la mort n'est aucunement structure ontologique de mon être, du moins en tant qu'il est *pour-soi*; c'est *l'autre* qui est mortel dans son être" (p. 591). Con esta afirmación, se puede decir que la

muerte es constitutiva del ser del ser humano en tanto muerte del otro. Por esto, primordialmente está que el otro pueda morir y eso sí puede formar parte de mi existir práctico y vital porque al no ser yo quien muera puedo tener una experiencia completa de la muerte del otro. Por tanto, la muerte me constituye en tanto es del otro, como lo explica Sartre: "Il est absurde que nous soyons nés, il est absurde que nous mourions; d'autre part, cette absurdité se présente comme l'aliénation permanente de mon être-possibilité qui n'est plus *ma* possibilité, mais celle de l'autre" (p. 591). De modo que no está dentro de mis posibilidades morir porque es inmanejable para mí, a pesar de que esté vivo y algún día muera. Lo primordial es que el otro muera porque este evento me deja frente a este otro que ha muerto como otro que ha tenido una vida y cumplió un ciclo íntegro entre su nacimiento y su muerte. Sartre dice: "*Mortel* représente l'être présent que je suis pour-autrui; *mort* représente le sens futur de mon pour-soi actuel pour l'autre" (p. 592).

Estos tres aspectos deconstruyen el "ser-para-la muerte" heideggeriano. Si ser mi posibilidad, me deja en medio del otro, me permite ser libre y proyectarme sin límites, un conjunto de relaciones que no son únicamente mías desencadenan mi nacimiento y mi muerte, por tanto, no es connatural a mi estar vivo dirigirme a la muerte en la soledad de mi propio existir. De este modo, la cercanía con Lezama resulta llamativa. Para Lezama, la muerte es una fuerza mítica que se halla en el límite del sistema poético donde se da una lucha entre la naturaleza y la sobrenaturaleza, así que la muerte rebasa mis condiciones concretas. Afirma en su ensayo "Confluencias":

> Al borde mismo de la muerte las coordenadas del sistema poético bracean con desesperación, agotada la naturaleza subsiste la sobrenaturaleza, rota la imagen telúrica comienzan las incesantes imágenes de lo estelar. Allí, en la más intocable lejanía, donde los pitagóricos les situaron un alma a las estrellas (2007, p. 300).

De manera que ya en la sobrenaturaleza se está en el reino de la imagen puesto que, como ya se ha citado, ha dicho Lezama: "La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza" (p. 296). Y esta supracondición creadora de la sobrenaturaleza, me deja libre, no me determina en mi concreto estar; por el contrario, cada vez me inicia en mi propio nacimiento. Morir por tanto para cada ser humano es estar ante su propio renacer, en el ámbito donde, como dirá el poeta, sucede la resurrección por la imagen; es estar inmerso en este devenir donde se dan los ciclos del nacer incesante.

Este descentramiento de la muerte individual, como en Sartre, abre el espacio para el reconocimiento de la muerte del otro. La muerte permite el renacimiento en el otro, el otro sigue a su muerte, el otro ya puede estar muerto pero puede sobrevivir o resucitar en el relato, la imagen o la memoria que de él se tenga. Para ello, el cuerpo deja de ser el recipiente del alma, a cambio puede convertirse en espectro durable que continúa vivo después de la muerte gracias a la imaginación. Por ejemplo, cuando Lezama escribe a su madre, el poema muestra que ella no se ha ido y sigue fragmentándose, respira y siente el vacío, se convierte en metal, luego en evaporación del café hasta reducirse a un cabello, a un órgano mínimo de su cuerpo:

> A mi lado el otro cuerpo,
> al respirar, mantenía la visión
> pegada a la roca de la vaciedad esférica.
> Se fue reduciendo
> a un metal volante con los bordes
> asaltados por la brevedad de las llamas,
> a la evaporación de una pequeña
> taza de café matinal,
> a un cabello (1994, p. 407).

A pesar de esta progresiva desaparición, en esta imagen la madre pervive resucitada porque el poeta ha logrado nombrar su muerte, ha captado la muerte del otro, de la madre, y con ello, ha dado a los lectores la oportunidad de volver, cada vez que quieran, a experimentar esta metamorfosis final de la madre. La madre perdura en este poema, vuelve a morir, renaciendo cada vez que vuelve a oírse el poema.

De esta manera, por la imagen, se ha experimenta la muerte del otro. Pero además, mediante la escritura, el poeta se ha hecho libre, ha desbordado su propia muerte porque ha escrito el poema no para enunciar su propia muerte sino la del otro y además permitir al otro, al lector, que él también, bajo esta libertad de la imagen tenga experiencia de la posible muerte del otro, en su caso de su propia madre. De manera que no reduzco mi muerte a mi condena solitaria y a la angustia de sufrirla en algún momento futuro sino que la experimento como abierta hacia el otro, hacia los otros.

Se verá más adelante en Lezama que la imagen de la muerte se multiplicará a través de

otras imágenes como la del ausente, del amante o del solitario, entre otras, y hasta con la imagen de su cuerpo, como en el poema "¿Y mi cuerpo?", en el que

> 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 (p. 475)

Aquí el poeta ve que su sombra es un objeto, un saco de harina, que no es su sombra, que se halla separado de ella, mientras la noche está destrozada por la lanza. Pero lo misterioso del poema es que esa lanza tampoco se dirige a su cuerpo. El poema logra velar, en este objeto que produce la muerte, la referencia a la muerte de Cristo, a quien le hundieron la lanza en el costado el día de su crucifixión. El poeta también, como Cristo, sobrevive a la muerte y al final del poema, dice: "Nado con las dos manos amarradas" (p. 475).

Esta visión poética de la muerte sucede de este modo porque la escena se recrea no desde la condición mortal y insuperable de la muerte, sino desde la posibilidad del ser humano de sobrevivir a la muerte, de su *ser para-la-resurrección*. Es tal la probabilidad de experimentar su resurrección que hasta sobrepasa la muerte de Cristo, emblema por excelencia de la resurrección religiosa. De este modo, gana para el ser humano una ampliación de la perspectiva en la que la vida se sobrepone a la muerte y, a la vez, invita al lector a tener esta experiencia y repetirla si lo desea.

En síntesis, esta figuración lezamiana de la muerte es factible gracias a la potencia de la imagen. De forma que la muerte, antes que ser una anulación del existir de un individuo, se torna en posibilidad de resurrección. Esta condición, a su vez, permite comprender que el conocimiento del ser humano no es absoluto. Dice en su ensayo "Confluencias": "Todo lo que el hombre conoce es como un enigma, conocimiento o desconocimiento de otra jerarquía, de lo que conocerá plenamente en la muerte, pero tiene vislumbres de que ese enigma posee un sentido. Lo imposible, lo absurdo, crean su posible, su razón" (2007, p. 280). En la vida por tanto es imposible tener un conocimiento total, sólo vivencias

fragmentarias de un sentido total que lo desborda, por ello no puede justificar su muerte. Sin embargo, continúa el poeta, "La imposibilidad de que el hombre justifique la muerte hace que ese imposible convierta la resurrección en un posible. Lo que no es verdad ni mentira, el hombre lo percibe como verdad" (p. 280). De ahí sea más auténtico para él tener, bajo el misterio de la poesía, una visión de la muerte que sea sólo rasgo momentáneo de algo enigmático como la resurrección. Y este es el principio que, como se verá, al abordar los poemas de Lezama que tratan este asunto constituye parte esencial de su poética.

De esta manera, se ha considerado, a una con Sartre, que el horizonte del "ser-para-la muerte" de Heidegger debe ser ampliado ya que si se asume como está descrito por el pensador alemán, puede ofrecer un horizonte de posibilidad muy estrecho a la libertad. El *ser-para-la-resurrección* transforma la manera de concebir la vida porque no la define en términos de finitud insuperable e insuperable. El resucitado, imagen del muerto que repite su muerte porque ha resucitado, se hace concreta a través del cuerpo *resurrecto*. En él germina la vida y por la escritura, se hace reiterable y compromete al lector a vivir la libertad por la imagen. Finalmente, se completa el diálogo fecundo y vital entre el escritor y el lector, asunto decisivo para Sartre: "Ainsi l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage" (SARTRE, 1948, p. 53). Y de algún modo, le permite hacer concreto su *ser-para-la-resurrección*, en el modo lezamiano.

2. Muerte en Derrida: la diferencia, el suplemento, el otro, la aporía y la escritura.

Desde una segunda perspectiva, los desplazamientos de Jacques Derrida frente a la caracterización de Heidegger del "ser-para-la muerte" conduce a otros desarrollos como la diferencia, el suplemento, el otro, la aporía y la escritura. Ello permite hacer un seguimiento del asunto y encontrar así algunas proximidades con Lezama.

En primer lugar, la deconstrucción de las dicotomías ocurre porque la *Différance* o seudo-concepto derridiano desacomoda las oposiciones, y entre ellas, la relación de la vida y la muerte. Este cambio de la relación jerárquica altera la idea del "ser-para-la muerte" heideggeriano y deja la escritura, trazo o rasgo sensible, en el lugar del evento de la muerte.

En ella la presencia, la sustancia y el sujeto pierden su carácter de sustrato o de fundamento. De este modo, no es posible afirmar que la muerte sea la forma de liberación del cuerpo, de acceder al mundo de lo inteligible y de abandonar lo visible. Y a pesar de que Heidegger hace una crítica a esta caracterización, no alcanza a reconocer que al morir los trazos visibles que quedan del ser humano son marcas de su existir que guardan toda su posibilidad de ser. En ese sentido, el "ser-para-la muerte" anula hasta la misma posibilidad de la escritura. Por eso Derrida toma distancia de esta visión heideggeriana y se encuentra con la escritura que aplaza la muerte. En este sentido, en la *L'écriture et la différence* afirma:

> Plutôt: la différance n'étant pas une essence, n'étant rien, elle *n'est* pas la vie si l'être est déterminé comme *ousia*, présence, essence/existence, substance ou sujet. Il faut penser la vie comme trace avant de déterminer l'être comme présence. C'est la seule condition pour pouvoir dire que la vie *est* la mort, que la répétition et l'au-delà du principe de plaisir sont originaires et congénitaux à cela même qu'ils transgressent (1967b, p. 302).

Se ve aquí que estos trazos que el ser humano hace en su vida, ya sea con letras, dibujos, gestos teatrales, en fin, no caben dentro de la dicotomia esencia/existencia y todas las que de ella se derivan. En particular, que si se define el existir humano por la oposición ausencia/presencia, estas huellas escritas muestran que la vida no está definida solo por la presencia; al contrario, que la ausencia, cuando aquel ser humano que hizo esos trazos, ya no está, es lo que da testimonio de la riqueza de su vida y además sobrevive a su propia muerte. Esto significa que al definir el ser a partir de lo permanente presente se niega el campo infinito de posibilidades que la escritura tiene para el ser humano pues no le permite valorar su no estar ahí. En este sentido, Derrida sigue la crítica de Heidegger a la reducción del ser a lo permanentemente presente porque restringe la concepción de lo humano a lo sustancial y a ignorar su condición de estar ahí en medio del mundo. Sin embargo, se distancia de él, en tanto no tuvo en cuenta la escritura. Poder, mediante la escritura, diferir la muerte en la vida y tener la posibilidad de repetir indefinidamente, mediante la escritura, lo vivido, permite deshacer la dicotomía entre el vivir y el morir. Principio que no se puede asumir desde la perspectiva del "ser-para-la muerte" porque el evento que anula todas las posibilidad de ser ya ha sucedido y no es posible la repetición. En este sentido, la posición derridiana desborda la visión de la muerte de Heidegger y además da al cuerpo el lugar que no ha tenido en la historia del pensamiento dicotómico. Ya que el trazo que hace el ser

humano mientras vive es corporal y sensible pues al quedar escrito en la página visible se pone en evidencia que el cuerpo no es un mero receptáculo pasajero del alma ni una materia meramente corruptible que se deshace cuando ésta lo abandona al morir. Al contrario por la muerte comienza a tener sentido toda la escritura de quien ya no está ahí pues un trazo hecho por la mano en lo sensible, un gesto escrito en el mundo del aparecer, una marca gráfica en una página pueden contener infinitos momentos de lo vivido que perduran a pesar de que aquel quien lo produjo ya no esté. Esto quiere decir que la escritura atestigua esa no presencia y borra la oposición ausencia/presencia y, por ende, las demás.

Esta transformación culmina en la disolución del sujeto abstracto en tanto es el trazo concreto que deja la escritura, la marca que queda ahí en la página o en el espacio visible, el que permite repetir, rememorar la vida de quien ha muerto. Esto es, que no requerimos de su presencia para saber de él, por un lado, y por otro, que este ser humano que vivió no fue un ente abstracto o neutro, un alma prisionera en el cuerpo que esperaba liberarse de él a través de la muerte, sino alguien que experimentó el mundo en su instantaneidad y diversidad en cada momento de su estar aquí entre las cosas. En consecuencia, con Derrida, es necesario pensar la relación entre la muerte y la escritura.

En la visión dualista, por el hecho de que la presencia predomina sobre la ausencia, la escritura está desvalorizada porque es cambiante y no garantiza el conocimiento de la verdad, además es peligrosa porque quien la produce no está para probar que lo escrito es cierto. También por la herencia platónica, la escritura está alejada de la verdad porque produce ilusión, adormece, es una droga, como lo expone Derrida en *De la grammatologie* y en *La dissémination.* Ahora interesa reconocer que un aspecto básico es que escribir es una forma de diferir la muerte, de aplazarla: “La mort est le mouvement de la différance en tant qu’il est nécessairement fini. C’est dire que la différance rend possible l’opposition de la présence et de l’absence… La différance produit ce qu’elle interdit, rend possible cela même qu’elle rend imposible” (1967a, p. 206). En este sentido, la visión de la muerte derridiana desborda el existenciario heideggeriano del “ser-para-la muerte” en tanto la escritura puede estar antes o después del evento de la muerte: antes puede nombrarla sin que ocurra y después puede rememorarla cuando ya no puede volver a ocurrir, es decir que puede hacerla posible y a la vez enunciarla desde lo imposible. O, en otras palabras, la

pueda adelantar o posponer. Esta ambigüedad derridiana se aproxima al *ser-para-la-resurrección* lezamiano puesto que la muerte queda relativizada, morir no es un final absoluto, es un comienzo, un renacer; si es así, la muerte puede estar antes o después de la resurrección. Y además este movimiento cíclico puede ser nombrado por la metáfora, una forma particular de escritura, que recompone las relaciones y las saca del círculo cerrado de lo absoluto.

En segundo lugar, la visión de la escritura parte de las reflexiones de Derrida sobre Rousseau de *De la grammatologie*. Allí afirma que la escritura es un suplemento, es decir, una forma que puede desplazarse y que se libera de la presencia de quien escribe. De esta manera produce un espaciamiento, es decir, una ampliación del espacio (así como produce una desestructuración del tiempo como se ha visto) que permite que la escritura se deslice y aparezca de distintas formas, siendo suplemento o imagen que se va superponiendo sobre una serie de referentes que han perdido su dependencia de un sujeto y de lo inteligible. Entonces, en este movimiento del diferir se vela la suplementariedad de la muerte, se la vuelve relativa y nada trascendente: "Différance dangereuse, bien entendu. Car nous avons omis le maître-nom de la série supplémentaire: la mort. Ou plutôt, car la mort n'est rien, le rapport à la mort, l'anticipation angoissée de la mort" (p. 261). De forma que el enlace entre la escritura y la muerte se hace más evidente. "Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir est la constitution même de la subjectivité" (p. 100), entonces, en tanto la escritura desarma la dicotomía entre lo ausente y lo presente y entre la vida y la muerte, la constitución del ser humano como dispuesto para morir no puede reducirse a una posibilidad terminal. La escritura es aquello que difiere, atrasa o despliega la muerte de tal manera que la escritura no puede situarse ni en un antes ni en un después del acontecimiento del morir, y porque además el sujeto, el muerto, ya no está para decirlo, por eso solo queda esta escritura a la manera de un testamento, como reitera Derrida en "Linguistique et grammatologie": "Tout graphème est d'essence testamentaire. Et l'absence originale du sujet de l'écriture est aussi celle de la chose ou du référant". (p. 100).

Un tercer aspecto que lleva a nuevas consideraciones respecto del "ser-para-la muerte" heideggeriano es el lugar que tiene el otro en esta visión. Este aspecto deja ver a su vez como se van entrelazando la crítica sartriana y la visión lezamiana del otro en relación con

la concepción y la experiencia vital de la muerte en Derrida. Un esbozo de ello se encuentra en "La parole soufflée" en *L'écriture et la différence*: "La mort est une forme articulée de notre rapport à l'autre. Je ne meurs que *de* l'autre: par lui, pour lui, en lui. Ma mort est *représentée,* qu'on fasse varier ce mot comme on voudra" (DERRIDA, 1967b, p. 268). Es decir, que es prioritario pensar la muerte del otro antes que la propia muerte. Sin embargo, este asunto se encuentra sobre todo en *Memoires pour Paul de Man* y en *Politiques de l'amitié*. Se trata de reconocer en la muerte, no el fin del individuo que se halla ante su última y máxima posibilidad que lo determina como mortal, sino como un acontecimiento, siguiendo un poco la critica sartriana al "ser-para-la muerte", que es ante todo del otro, pues cuando muero no puedo saber que esa es mi posibilidad definitiva; mientras que sí tengo la oportunidad de experimentar la muerte del otro en tanto lo veo o siento morir. Entonces, el evento de la muerte del otro me sitúa como ser finito. Dice Derrida: "La *possibilité* de la mort 'arrive', si je puis dire, 'avant' ces différentes instances et les rend possibles. Il faut préciser: la possibilité de la mort de l'autre *comme* de la mienne ou de la nôtre instruit mon rapport à l'autre et la finitude de la mémoire" (DERRIDA, 1988, p. 53). Por tanto, la memoria aparece como el campo para la evocación de la propia vida. Acto que no puedo hacer si me muero.

Debido a que Heidegger da prioridad a la voz frente a la escritura y que no incluye en su fenomenología existencial el cuerpo, su visión de la muerte se vuelve aun más limitante. Para el pensador alemán, se rememora la voz del otro, del amigo muerto que se ha escuchado mientras se está vivo y se ha compartido con él, la vida y la palabra. "Toute voix de l'autre est en quelque sorte voix de l'ami, figurée par la voix de l'ami pour le *Dasein*[47]. Car seul le *Dasein* peut et doit avoir un ami qui parle. Seul il a une oreille pour l'ami qui parle" (DERRIDA, 1994, p. 359). Sin embargo, el amigo del *Dasein* (que es el otro más cercano a él) es aquél que habla y a quien se escucha, pero que no escribe, porque es una especie de forma abstracta incorpórea: "L'ami, donc, semble une fois nommé dans *Sein und Zeit,* mais il garde le silence même si sa voix est *évoquée.* Il n'apparaît pas, il n'a la visibilité d'aucune figure déterminée, il n'a aucun statut subjectif, personnel, sexuel. On ne

[47] El *Da-sein* en Heidegger es una manera de nombrar el existir del ser humano, su ahí espaciotemporal. Con este casi-concepto evita que de nuevo se piense en un sujeto abstracto a la hora de caracterizar el ser del ser humano.

peut même pas décider s'il est vivant ou mort" (p. 345). Entonces, en la perspectiva del "ser-para-la muerte", la escritura no tiene lugar porque sólo se oye la voz casi muda e informe del amigo[48]. Este otro no es sino un amigo abstracto que no puedo reconocer como mortal porque solo escucho su voz mientras está vivo y no tengo necesidad de escribirle y ni de que él me escriba. Por eso, no puedo atestiguar sobre su vida a los otros porque no escribí su amistad, por lo que nadie podrá leer nada escrito ni de él ni para él. De modo que no lo reconocí en cuanto otro mortal. Para Derrida en cambio, el amigo sólo al morir puede devenir otro y dejar una marca de que ahí estuvo como amigo: "L'amitié par excellence ne peut être qu'humaine mais surtout, et du même coup, il n'y a pour l'homme de pensée que pour autant qu'elle est pensée *de l'autre* et pensée de l'autre comme *pensée du mortel"* (p. 252). De manera que es necesario desbordar las restricciones del *Dasein* y su proyección hacia la muerte para entrar en una experiencia de la muerte que sí incluya al otro, como amigo, y deje un camino abierto para su reaparición en la escritura de ese mortal a pesar de que ambos, uno y otro, el amigo y el otro, mueran. En este sentido se logra rebasar la muerte heideggeriana.

En este aspecto también hay una proximidad con la idea lezamiana del *ser-para-la-resurrección* puesto que en la escritura del poeta hay una conciencia de que el lenguaje, en particular, el lenguaje metafórico, trae la imagen del otro. Así que justo en su último poema, publicado ya póstumamente, "El pabellón del vacío", nombrando su posible muerte, termina con estos versos. "Me duermo, en el *tokonoma* /evaporo el otro que sigue caminando" (LEZAMA LIMA, 1994, p. 493). Como se ve, la escritura permite repetir el evento irrepetible de la muerte, pues el lector, a pesar de que no esté el poeta presente, puede volver a esta escritura y releer muchas veces la imagen del otro en el poema o también ser ese otro del poema que continúa vivo. A la vez que el poeta en su escritura vuelve a vivir para el otro, para el lector "que sigue caminando".

Un cuarto aspecto tiene que ver con el carácter aporético de la descripción heideggeriana de la muerte se relaciona con el hecho de entenderla como única posibilidad que anula las

[48] A pesar de que en Heidegger la ausencia tiene un lugar, el pensador no alcanza, como se vio antes, a postular la escritura como la manera de testimoniar la muerte. De otro lado, dada la ausencia o la lejanía de la presencia del otro, se escucha es su silencio, no se lee su escritura. Para escuchar su habla o sentir su ausencia es necesario que todavía esté vivo.

posibilidades más propias del *Da-sein*. Derrida en *Aporíes* muestra que esta visión del ser humano conduce a una gran aporía: "Si la mort, possibilité la plus propre du Dasein, est la possibilité de son impossibilité, elle devient la possibilité la plus impropre et la plus ex-propriante, la plus inauthentifiante. Dès lors, le propre du Dasein se voit, du dedans le plus originaire de sa possibilité, contaminé, parasité, divisé par le plus impropre" (DERRIDA, 1996, p. 134). Esto significa que siendo la muerte la última posibilidad que anula todas las posibilidades del ser humano, ella se convierte en un límite que nos expulsa de lo propio, por lo que no habría lugar para la autenticidad. La aporía está en que el adelantarse hacia la muerte contiene en sí una posibilidad que anula las demás. Es decir, este "ser-para-la muerte", a la vez de que puede dejarnos en lo más propio, nos suspende esta opción. Esta contradicción hace necesaria una relativización de la muerte para poder salir de la encrucijada.

Finalmente, en un último texto, «Je suis en guerre contre moi-même», que apareció en *Le Monde*, el 19 de agosto de 2004, dos meses antes de su muerte, y como testimonio escrito de esa inminencia, Derrida insiste en que la escritura es una manera de señalar la muerte como posibilidad, pero no para anular todo lo posible sino para preservar la ausencia de quien ya no está ahí. Es decir, para él, queda la escritura como una marca de esa desaparición:

> La trace que je laisse me signifie à la fois ma mort, à venir ou déjà advenue, et l'espérance qu'elle me survive. Ce n'est pas une ambition d'immortalité, c'est structurel. Je laisse là un bout de papier, je pars, je meurs: impossible de sortir de cette structure, elle est la forme constante de ma vie. Chaque fois que je laisse partir quelque chose, je vis ma mort dans l'écriture (DERRIDA, 2004, p. 5).

Como se ve, mientras que la visión heideggeriana del lenguaje se centra en la escucha, Derrida resalta el valor de la escritura. Ya que la escritura es una marca que no necesita de la presencia de quien la produce, cuando ocurre la muerte este trazo no se borra, más bien recoge el recorrido de una vida e incluso puede replicarse indefinidamente a pesar de la muerte de su autor. Continúa Derrida: "La survivance, c'est la vie au-delà de la vie, la vie plus que la vie, et le discours que je tiens n'est pas mortifère, au contraire, c'est l'affirmation d'un vivant qui préfère le vivre et donc le survivre à la mort, car la survie, ce n'est pas simplement ce qui reste, c'est la vie la plus intense possible" (p. 10). Esto

significa que la escritura es la forma del lenguaje que captura con mayor intensidad lo vivido y además lo resguarda de la destrucción definitiva.

Estos aspectos de la crítica derridiana a la visión existencial de la muerte están cercanos de la imagen lezamiana del *resurrecto*. Ya que la distancia que toma el poeta del pensador alemán es considerable, la poética lezamiana despeja muchos caminos que renuevan el lenguaje, el concepto de sujeto y de finitud.

Para empezar, en el texto "El peso del sabor" del libro *La fijeza,* que relata una experiencia misteriosa del acto de tocar la tuba, se produce la ruptura más provocativa de la poética lezamiana con la tradición: "Sentado dentro de mi boca advierto a la muerte moviéndose como el abeto inmóvil sumerge su guante de hielo en las basuras del estanque" (1994, p. 180). Este retorcimiento del sujeto por la imagen sucede como si una espiral creara un movimiento incesante. Sentarse dentro de sí mismo, pero en particular dentro de un órgano del cuerpo, dentro de la boca, descompone la distinción que se hace del adentro y del afuera del ser humano y del sujeto y del objeto. Sumado a ello, la presencia de la muerte, lejos de ser una inminente anulación de quien la mira como su propia proyección futura, parece volverse órgano y cuerpo que usa un guante solo para enfriar el estanque que el mismo es, sin consecuencias fatales para él como observador. A su vez, la escritura de esta escena llega quebrada al lector. Si se observa, la frase tiene una estructura extraña, dislocada, y lo es porque se trata de una marca escrita que quiere nombrar una ruptura de fondo entre el lenguaje y el mundo. De ahí que sobrevivir a ello es posible por esta escritura que rompe la sintaxis y la semántica lineal; de esta manera, el sujeto entra en un ciclo de apariciones y desapariciones, de entradas y salidas, de desdoblamientos y torceduras que suspenden su inmutabilidad y su decurso lineal y continuo por el tiempo. Así, ha quedado a merced de la metáfora, se ha vuelto imagen volátil, rasgo leve de escritura que se mueve. Por su parte el lector, perdido entre esta espacialidad desdoblada, participa de este desplazamiento, fluctúa entre la referencia de la música que se ha vuelto materia estomacal, instrumento musical e intestino, sin poder sostenerse en un lugar ni en un tiempo fijos. La escena entonces vuelve a comenzar: "sentado ahora en mi boca contemplo la oscuridad que rodea al abeto" (p. 180).

Para cerrar este punto, Abel Prieto en el prólogo a la colección de ensayos "Confluencias" hace una observación que ahora es pertinente: "Edificada sobre tantas y variadas antinomias, la Poética de Lezama es, como vemos, enemiga de los dualismos, de las oposiciones maniqueas" (*guia endnote*, 2013; 2007, p. 18). En este sentido, Lezama desajusta las oposiciones a través de la imagen y de la metáfora y, como Derrida, hace una propuesta imaginativa para crear relaciones más complejas en las que ninguno de los dos términos se impone sobre el otro. Por un lado, mediante la escritura que difiere los opuestos; por otro, mediante la metáfora, que como en el texto del sabor y en todos los textos lezamianos, traslada y modifica los significados. O como afirma Guillermo Sucre:

> La poesía, según Lezama, trastrueca también esa simetría de opuestos. Su objeto no es esclarecer un misterio para que éste se vea finalmente reducido, empobrecido, a una verdad clara y distinta. La poesía es un descifrar y un volver a cifrar. La poesía nace de la resistencia que encuentra el *súbito* (la imagen) al querer penetrar en lo *extensivo* (lo real) (SUCRE, 2001, p. 164).

Otro aspecto que es necesario tener en cuenta en la visión que se aleja del "ser-para-la muerte" heideggeriano tiene que ver con la presencia del otro y el sentido de la amistad que surge de esta relación. En este sentido, en Lezama, como en Derrida, también se halla una constitución del ser del ser humano en la que, antes de ser una forma individual, se construye el ser en la alteridad, en la presencia del otro, al lado del que está ahí, nacido para morir, muriendo y ya muerto. Esto significa que no se concibe el ser humano en su soledad relativa a la muerte, ya que el otro está ahí resucitando con él.

En el poema "Mi esposa Maria Luisa" *de Fragmentos a su imán* este rebasamiento de la muerte tiene la imagen de la esposa, quien por encima del final definitivo vive, va y vuelve. La vence con el cayado que abre los ojos a los mortales para que vean por encima de sus propios límites, así el poeta le dona el instrumento de la salvación hasta hacerla fugitiva, instantánea. A su vez, el poeta continúa por fuera del ciclo de la muerte como un resucitado intemporal, como un trazo y un nombre:

> Cuando la muerte sopla la puerta
> de entrada, en la muralla momentánea,
> traes la vara y el cayado.
> Así mido la nueva extensión,
> allí hay que caminar como un ciego.
> Con el cayado sorprendo

la altura de la marea desconocida
y palpo la esponja de entresueño
para volver a la tierra.
Contigo la muerte fue anterior
y efímera y la vida prevalece
por amor de su nombre (p. 421).

Un nuevo rasgo del otro en la perspectiva de Lezama es la existencia de la dualidad. Aquí el doble, el uno y el otro, en la noche, al entrar están ahí juntos. Esto sucede en el poema "Doble noche" del mismo libro. En esta intemporalidad de lo oscuro, en la cotidianidad de la vuelta a sí mismo está el otro. Es la compañía perdurable y fantasmal del otro, cuando damos vuelta a la propia interioridad:

El otro, con su cuerpo inmovilizado,
moviendo sus labios con sílabas muy lentas,
me respondió: el cuerpo.
Temeroso, con gran culpa, encendí la luz.
El otro seguía en su taburete,…(p. 438).

Entonces, ya más próximo a su propia muerte y cuando el poeta se halla en el fondo de su soledad, halla a su lado ese otro, que es cuerpo, presencia ausente, fantasma ya muerto. De manera que en la inminencia de la muerte el poeta se da cuenta de ese otro que se halla tras la historia inmemorial de la escena del senado romano y que está ahí a su lado en la actualidad de su tiempo:

El otro seguía en su taburete,
comenzó entonces como un debate ciceroniano
en el senado romano,
golpeando las almohadas con los puños (p. 438).

Este sorpresivo encuentro con el otro le trae a su memoria la eternidad, la historia, el nuevo renacimiento, la posibilidad de la resurrección. De esta manera, ya se ha abandonado el círculo existencial de la muerte heideggeriana porque la historia rebasa la finitud insuperable del ser humano y viene la rememoración del "debate ciceroniano /en el senado romano".

Ante la aporía del ser para la muerte, surge la metáfora de la resurrección. Esto no significa negar la aporía, sino afirmarla pero en otro sentido. Estos versos del poema "Los dioses", provenientes del mismo libro póstumo de Lezama, confirman esta inversión de la aporía que Derrida encuentra en el ser-para-la-muerte heideggeriano. He aquí la versión poética:

> Si la muerte es una sombra,
> la inmortalidad es una sombra
> que brota incesantemente del cuerpo.
> Aquel que mensura el aire,
> puede vivir en la muerte y morir en la inmortalidad (p. 471).

Así esta sin salida existencial se libera de su connotación negativa que la caracteriza como absoluta anulación. Entonces, la muerte ilusoria de la sombra lucha contra la inmortalidad del cuerpo. El cuerpo resurge en ciclos que no se cierran. De esta forma, la muerte viene a constituirse en la propia ausencia de la muerte, como si fuera un cuerpo fluctuante.

Aquí se va cumpliendo el acto de las escrituras de la muerte. Este fluir por encima de la muerte va quedando escrito en el poema. En "Aguja de diversos" de *Dador* se halla esta correspondencia:

> Siempre aquella indefensión y el temblor
> al escribir la historia del resurrecto.
> En ese desconocimiento de lo situado entre las dos muertes,
> prefiere situarse antes de la resurrección (p. 298).

Estas semejanzas en la toma de distancia de la muerte existencial, tanto de Derrida como de Lezama, muestran que se ha tocado la nervadura del pensamiento heideggeriano y, por tanto, se han abierto nuevas formas de pensar la vida. De algún modo, se ha hecho frente a una perspectiva muy arraigada en la modernidad metafísica que se sostiene sobre las dicotomías clásicas. Según Fernando Guerrero:

> En las siguientes páginas demostraremos que la obra de Lezama Lima favorece una aproximación a la dialéctica vida-muerte como aporía máxima, como conflicto irresoluble e

> infranqueable, como "heterodidactics between life and death" (Derrida XVIII) que solo puede pensarse desde una lógica de la aporía o una radical poética de la contradicción. La muerte en vida o la vida en muerte (resurrección) emergen como el resultado de llevar esa dialéctica aporética hasta sus últimas consecuencias o hasta lo que Lezama Lima denominaba con una de sus más inexpugnables efigies conceptuales: la Resurrección por la Imagen (GUERRERO, 2013, p. 73).

De otra parte, este desvío o distanciamiento de las oposiciones jerarquizadas, tanto en Derrida como en Lezama, conducen a una ruptura del tiempo lineal y por ende del espacio. Situarse en el intermedio del antes y el después implica para el poeta y el pensador interrumpir el tiempo lineal y entrar en la dimensión de la simultaneidad, en un sentido semejante al del tiempo poético vertical de Bachelard. De esta manera, la diferencia entre la vida y la muerte desaparecen, o, más bien, se entremezclan puesto que desaparece la línea que divide el tiempo visible del tiempo invisible. Guerrero reitera este aspecto:

> Más allá de la relación amor/muerte, de la visión del sexo como "petite mort", cuestiones ya analizadas por la crítica[53], en esta sección comprobaremos que la liquidez que Lezama Lima instaura entre el puente que va de la vida a la muerte tiene como resultado más llamativo la dislocación del tiempo de la modernidad entendido como sucesión lineal[54]. Dislocado el tiempo, la oposición vida/muerte carece de operatividad. Dislocada la subjetividad (aunque perviva la psicología individual) según el axioma "lo que nos sucede, les sucede a todos", ocurre otro tanto (GUERRERO, 2013, p. 73).

3. Ricoeur: narratividad, lectura y escritura.

Si Derrida se distancia del "ser-para-la muerte" heideggeriano por la vía de la escritura, Ricoeur lo hace al integrar al análisis existencial la narratividad o capacidad de narrar historias o entrelazar secuencias y urdir tramas. Gracias a ello, el acto de leer toma relevancia, ya que estos relatos escritos se fijan en textos para ser leídos y así pueden permanecer a pesar de que quien los ha narrado haya muerto. Esto le permite salir del cierre del *Dasein* que lo dispone inevitable hacia la muerte y que le anula toda posibilidad en algún momento incierto pero definitivo.

Si bien no hay una relación directa con la poética lezamiana, comprender la vuelta fuera del "ser-para-la muerte" a la luz de la narratividad y la lectura, prepara al lector lezamiano para una aproximación más dispuesta a dejarse interpelar por tal poética. Además, el hecho de que tanto el poeta como el pensador se desvíen del mismo principio de la hermenéutica heideggeriana favorece su cercanía. En este sentido, Lezama es un creador de tramas y un

destructor de la linealidad del tiempo, a la vez que recompone la relación entre el cuerpo y el espíritu. De otro lado, esta disposición a la narratividad proyecta su texto hacia la resurrección y a la vida, en la medida en que no se consume en el vacío del silencio de los mortales sino que se proyecta hacia las nuevas lecturas y nuevos tejidos que los lectores seguirán haciendo. En este sentido, la obra lezamiana potencia, mediante la imagen del resucitado, a un lector incesantemente creador y crítico. Se verá más adelante el trabajo de recomposición del sentido de la lectura y de la función del lector que hace Lezama en su obra. En particular este aspecto se verá cuando los estudiantes participantes de la lectura del poeta presenten sus creaciones.

De otro lado, el papel encadenante de la lectura y del relato en tanto son actos de comunicación, tanto en Lezama como en Ricoeur, dan lugar a la presencia del otro y a una toma de distancia frente a la visión individualista y fatalista de Heidegger del "ser-para-la muerte". Se verá el llamado persistente de Lezama al otro que está al lado, resucitado, fantasmal, ausente. A su vez, se sentirá el llamado de su escritura y de sus tramas de metáforas vivas que interpelan a sus lectores.

La crítica ricoeuriana va al asunto de fondo: la experiencia humana del tiempo y el carácter narrativo que se caracteriza por configurar tramas. Ante el final irrebasable, el ser humano narra y puede reordenar sus temporalidades. El texto más sugestivo de Ricoeur para comprender este aspecto es "La fonction narrative et l'expérience humaine du temps" en el que muestra la correspondencia entre el tiempo del relato y el tiempo del vivir del ser humano; allí afirma:

> Mais, s'il en est ainsi, c'est toute la structure de l'analytique heideggérienne du temps qui est remise en question, dans la mesure où cette structure procède de l'être-pour-la-mort. Or on sait avec quelle force Heidegger souligne le caractère non transmissible de l'être-pour-la-mort. C'est ce caractère incommunicable du mourir qui, dans l'analyse ultérieure de l'historicité, impose le primat du destin singulier sur la destinée commune. C'est ce primat que l'analyse de la narrativité remet en question (1980, p. 365).

Debido al excesivo protagonismo del individuo, en la perspectiva de *Ser y tiempo*, quien como existente se halla conformado por su propio adelantarse hacia su muerte y con la capacidad de ver que hay una futura e inevitable posibilidad de su desaparición, evento que no llegará ser comunicable, es necesario revisar esta caracterización del ser humano. Esta

fatalidad se sobrepasa cuando Ricoeur hace una inversión en la jerarquización heideggeriana de los horizontes temporales del existir y ve en el hecho de configurar historias la posibilidad de poder compartir con el otro mediante el relato el hecho de morir.

Para el primer aspecto es necesario volver a la descripción heideggeriana del tiempo. Esta se inicia con el nivel de la temporalidad profunda o tiempo del cuidado, es decir, del estar ocupado, en el que su hacer está determinado porque proviene del pasado, sucede en el presente y se proyecta hacia el futuro. En un segundo horizonte temporal, este estar inmerso en el tiempo del ocuparse de cada uno se enlaza con la historicidad o lapso que se despliega entre el comienzo y el fin del acontecer humano y del mundo; entre el nacimiento y la muerte. Es de carácter cíclico porque depende del movimiento de la historia y del cosmos. Finalmente, el tiempo se manifiesta como intra-temporalidad o experiencia del tiempo que depende de la medida del reloj y es de carácter lineal. Estas tres capas de la experiencia del tiempo humano ocurren de manera simultánea y prueban que la temporalidad humano es un conjunto relacional en el que confluyen estos tres niveles del tiempo.

La crítica de Ricoeur tiene que ver con la limitación que de principio da la temporalidad heideggeriana al ser humano, en tanto, el tiempo de la ocupación incluye el tiempo de la anticipación de la muerte, es decir, el momento en que el futuro proyecta al ser humano a su propio fin que es fatal e irrabasable. No le queda, al ser humano, tiempo para captar el tiempo que se abre entre su nacimiento y su muerte y menos el comienzo histórico de la humanidad y del cosmos en tanto se vincula con su propio fin individual. Como lo explica Ricoeur: "L'être-pour-Ia-mort, en effet, n'éclaire que l''être-pour-la-fin', mais laisse entièrement dans l'ombre ce qui constitue la 'cohésion' même de la vie, le *Zusammenhang* entre la naissance et la mort, bref l'allongement, l'élongation ou, comme on voudra dire, *l'extension de la vie*" (p. 357). Es decir, el hecho de morir no le deja comprender lo que sucede entre su nacimiento y su propio desaparecer, de modo que el tiempo de la historicidad queda excluido de las posibilidades temporales del ser humano.

Ya que esta situación deja al ser humano sin salida, queda la pregunta sobre cómo puede contarse tanto la historia como la ficción. Ricoeur frente a esta limitación plantea que el ser humano tiene la posibilidad de urdir historias; con ello, logra salirse de este círculo

constreñido del tiempo de la muerte. De ahí que su gran obra se llame *Le temps et le récit*", en la que plantea la relación entre el narrar y la vivencia del tiempo. Al respecto, Ricoeur en un artículo que sintetiza de manera magistral su obra, "La fonction narrative et l' expérience humaine du temps", afirma: "En mettant en chantier la théorie du récit, je reprends ici une suggestion avancée plus haut, à savoir que l'art de raconter ne se borne peut-être pas à préserver l'intra-temporalité, mode d'être nivelé par le temps mesuré, anonyme et chosifié, mais que cet art amorce le mouvement de retour vers la temporalité fondamentale et d'abord vers l'historicité comme répétition" (p. 359).

De ahí que parece haber una fisura en el pensamiento heideggeriano de la existencia que es necesario revisar. "Plus fondamentalement encore, ce mouvement vers l' 'à-venir' est, au niveau profond de la temporalité, un mouvement fini, dans la mesure où l'élan du souci est clôturé du dedans de lui-même par l''être-pour-la-mort'" (p. 356). Esta finitud no permitiría que la proyección hacia el futuro sucediera sin límites. Si ello ocurre, ¿cómo podría pensarse el adelantarse del ser humano hacia la muerte como apertura infinita? ¿Podría el ser humano tener un campo de libertad que no estuviera constreñido por este "ser-para-la muerte"?

Para lograr sobrepasar esta limitación, sería más conveniente comenzar por la historicidad como campo más amplio de la temporalidad para, desde ahí, hallar otro camino para comprenderla e integrarla a la intra-temporalidad. Dice Ricoeur: "Nous avons montré de quelle manière la narrativité reconduit le temps conçu comme intra-temporalité à l'historicité, c'est-à-dire au couple de l'extension et de la répétition" (p. 366). De manera que esta inversión de la relación facilitará el recorrido vital del tiempo pues entrelaza el tiempo de la ocupación, el tiempo de la cotidianidad guiado por el reloj y la historicidad de otra manera, de modo que el ser humano tenga la oportunidad de contar su vida de principio a fin. Esta ocasión que tiene el ser humano para hacer el entramado del tiempo, le permite proyectar el tiempo hasta su fin, sin que la muerte se lo impida. Para ello, su capacidad creadora de ficción le permitirá imaginar como podría ser su muerte.

De otro lado, el hecho de que el ser humano logre construir este relato y que pueda tejerlo y fijarlo en la escritura para que luego pueda ser leído, es una ventaja mayor para

superar ese límite ineludible de su propia muerte y de su incomunicación frente a este hecho. De esta manera puede dirigirse a un lector, quien va siguiendo en el tiempo lineal hacia delante el hilo de la narración en las secuencias narrativas que se despliegan en el tiempo de la lectura, entre tanto se va abriendo la temporalidad del estar ocupado cuando desde el presente de la lectura se va retrocediendo al pasado y luego proyectando al futuro como una forma de atar los acontecimientos del relato y, gracias a la repetición de este movimiento, el principio y el final de la historia se juntan en una trama. De esta forma, el tiempo del reloj, que le deja seguir la lectura, el tiempo del estar ocupado, que le permite profundizar en la acción, y el tiempo que corresponde al lapso entre el nacer y el morir, se conjugan en la trama de la narración, de modo que los tres niveles del tiempo confluyen de otra forma en la que es posible narrar el acontecimiento mismo de la muerte, ya que la historicidad permite entretejer el comienzo con el final e ir hilvanando con la trama el tiempo del relato y el tiempo del lector. De esta forma, el ser humano se libera de su fatalidad individual e incomunicable.

De manera concreta la trama narrativa surge de la dimensión histórica del tiempo, ya que en el momento en que se cuenta con el principio y el final, el lapso intermedio se construye mediante el enlace de eventos y acontecimientos. Estos se puede reorganizar de modos diversos si el comienzo y el fin dan sentido a la historia mediante la trama. Dice Ricoeur en el citado artículo: "L'analyse de l'intrigue comme configuration nous a conduit sur le seuil de ce que l'on pourrait appeler la *répétition narrative,* en lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales" (p. 360). Esta posibilidad de tejer el tiempo también permite que la memoria lo retenga, de manera que la muerte del narrador no es determinante ni para él ni para la historia; la capacidad de armar tramas, combinar metáforas y crear discordancias que concuerden con el comienzo y el fin es la garantía de la sobrevivencia, tanto del autor como del lector de las tramas.

Otra inconsistencia que tiene la visión del "ser-para-la muerte" es la escisión que surge entre el tiempo cósmico y el tiempo mortal. La cuestión es ¿Cómo lograr que a partir de un análisis fenomenológico se pueda pensar el tiempo en que vive el ser humano como parte

de tiempo universal?: “Première conséquence: si l’on met l’accent sur les deux extrêmes de cette promotion de sens, l’être-pour-la-mort et le temps du monde, on découvre une opposition polaire, paradoxalement dissimulée à travers le processus herméneutique dirigé contre toute dissimulation : d’un côté le temps mortel, de l’autre le temps cosmique” (RICOEUR, 1985, p. 173). Entonces, si se sabe que el tiempo impulsado hacia el futuro es el tiempo de la muerte y que éste es inagotable, ¿cómo participa el ser finito, el ser humano, de esta infinitud, si se muere? No habría que pensar en un tiempo que esté más allá de esta finitud individual? La paradoja surge porque la incomunicabilidad de esta condición condena al ser humano a la mera finitud. Miremos:

> Prenons l’infinité du temps: c’est parce que nous avons effacé de notre pensée la finitude originaire, imprimée sur le temps à venir par l’être-pour-la-mort, que nous tenons le temps pour infini; en ce sens, l’infinité n’est qu’une déchéance de la finité du futur attestée par la résolution anticipante. L’infinité, c’est la non-mortalité; or ce qui ne meurt pas, c’est le “on”. A la faveur de cette immortalité du “on”, notre être-jeté est déchu parmi les choses données et maniables, et perverti par l’idée que la durée de notre vie n’est qu’un fragment de ce temps (RICOEUR, 1985, p. 159).

Esta contradicción entre la finitud y la infinitud parece irresoluble. Para rebasar este impedimento, al establecer la relación entre el tiempo y el relato esta finitud del existir se convierte en un fragmento capaz de contener la infinitud. Este es el propósito de *Temps et récit* que intenta exponer cómo el tiempo deja que el relato se configure y se despliegue en el tiempo. Esto es lo que Heidegger no alcanzó describir en *El ser y el tiempo*. Sorteado esto, la experiencia de la muerte se hace comunicable, relatable, narrable: Viene así todo el campo de lo poético productivo que genera disímiles maneras de combinar las secuencias narrativas en las que el “ser-para-la muerte” queda referido a momentos o fragmentos de la vida de los personajes sin convertirse en un obstáculo absoluto. De este modo, dice Ricoeur en *Temps et récit*. “Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, comme il sera souvent répété au cours de cet ouvrage: le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l’expérience temporelle” (RICOEUR, 1983, p. 17). Así, puede pensarse que el ciclo entre vida y muerte deja abierto el espacio para la relación entre la muerte y la resurrección que en Lezama es el asunto que nos convoca.

Finalmente, en este contexto de la finitud, se hace necesario considerar el cuerpo, puesto que es el elemento concreto en el que el tiempo y sus niveles, el histórico, el intratemporal y el temporal profundo, se realizan. “Et pourtant, en dépit de la mise en place d’un appareil notionnel qui paraît si approprié à l’élaboration d'une ontologie de la chair, on doit constater que Heidegger n’a pas élaboré la notion de chair à titre d’existential distinct” (Paul, 1990, p. 378). Como ya se ha visto en las anotaciones de Sartre y Derrida, arriba mencionadas, esta ausencia de una caracterización de lo corpóreo en la fenomenología existencial de Heidegger conduce a un vacío y a una serie de aporías que dejan estas descripciones del ser humano incompletas.

La aparición del cuerpo en la fenomenología ricoeuriana trae consecuencias éticas y estéticas inmediatas. Esta llega a ser una poética de la carne y una ética del cuerpo que se distancia aún mas de la perspectiva heideggeriana. Por esta vía se enlaza la ética de sí mismo, la poética de la trama y la narratividad del tiempo. Este es otro aspecto que aproxima a Lezama y Ricoeur pues el cuerpo se torna en el nodo que ata el actuar, el crear y el escribir. Para Lezama, como se verá luego, el cuerpo ocupa un lugar primordial y se ajusta a una ética y a una poética liberadas de lo irrebasable de la muerte que condena al ser ahí a no seguir viviendo.

En síntesis, la perspectiva ricoeuriana, como la de Lezama, invierte la relación del “ser-para-la muerte”. Este giro consiste en poner en primer plano la vida, comprenderla como horizonte germinativo en el que la muerte es un instante y no una irremediable situación del ser humano que lo determina fatalmente. De ahí tematiza la narratividad para, desde ella, captar la historicidad o lapso de tiempo que une el comienzo y el fin, en la medida en que puede comprimir mediante historias o relatos esos grandes espacios en la vida de los seres humanos en instantes; en otras palabras puede hacer tramas que ordenan secuencialmente eventos y acontecimientos, momentos e historias. Pero también incluye la intratemporalidad o tiempo que depende del curso de los relojes, puesto que abre el horizonte del tiempo para que sea leída la historia linealmente, mientas se van las horas contabilizadas en el tiempo del reloj. Sin embargo, en esta aparente linealidad que se proyecta hacia delante, el lector va entrando en la temporalidad más profunda, en la apertura de los éxtasis temporales del haber sido, del estar siendo y del por venir. Sólo que

ya no es el proyectarse hacia la muerte el que condena al ser humano y menos al lector a adelantarse hacia su propia muerte. Así lo expone Ricoeur en el artículo en referencia:

> Ainsi je m'efforcerai de montrer de quelle manière la fonction narrative, non seulement contribue à distinguer l'intra-temporalité du temps linéaire, mais participe au mouvement d'approfondissement qui reconduit l'entre-temps à l'historicité. La corrélation entre les deux analyses ne manquera pas d'être surprenante. Tandis que le philosophe argumente en faveur de la dérivation en quelque sorte descendante par laquelle de l'historicité procède l'intra-temporalité, la théorie de la narrativité accompagnera le mouvement de remontée du temps linéaire vers l'historicité, à travers l'intra-temporalité (RICOEUR, 1980, p. 344).

Es decir que en tanto el relato captura la historicidad, se forja linealmente en la intratemporalidad y ahonda en la temporalidad, es expresión de la experiencia humana del tiempo. El hecho se hace concreto cuando sucede la lectura de este relato porque ahí se da el encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector. Esto es posible si se trata de un lector concreto, de carne y hueso, capaz de realizar el acto interpretativo. En este evento se proyecta sobre su propia muerte y alcanza a situarse fuera de la línea temporal que lo condena a su finitud y va más allá de las historias, vuelve a leerlas, a repetirlas, a reordenarlas, a ir en retroceso, a adelantarse a ellas, en fin, a sobrevivir a sus distintos niveles temporales.

Otro aspecto de la narratividad tiene que ver con la inversión de la relación entre los tres niveles del tiempo que Heidegger plantea. Es decir que el relato primero capta la historicidad, es decir, el comienzo y el fin de una historia; luego se despliega linealmente en la intratemporalidad mientras se lee en el tiempo medido por el reloj y al mismo tiempo se retrocede a la temporalidad profunda del estar ocupado. Ahí confluye el haber sido, el estar siendo y el proyectarse. Así el relato reúne estas tres dimensiones del tiempo de manera cíclica. Cuando se hace la lectura del relato, el lector experimenta estas tres temporalidades, ve su propio comienzo y su fin, va más allá de las historias, vuelve a leerlas, a repetirlas, a reordenarlas, a ir en retroceso, a adelantarse a ellas, en fin, a sobrevivir a sus distintos niveles temporales.

En consecuencia, esta inversión desborda el círculo de la muerte del ser humano que, como veremos en Lezama, inicia un recorrido de resurrecciones sucesivas. Así, la

perspectiva ricoeuriana, tanto como la sartreana y la derridiana, se instalan del lado de la vida. Al hacerlo, la cercanía con el poeta cubano se evidencia con mayor claridad.

Este acercamiento múltiple ha mostrado que la modificación del carácter de la muerte que es central en la primera obra heideggeriana[49] amplia el campo de reflexión en varias direcciones: da paso a una concepción de la lectura en la que la experiencia humana del tiempo toma la figura del relato, devela la escritura como rasgo suplementario de la muerte, da origen a una ética de la libertad cuyo principio es la coexistencia con el otro y, finalmente, incita a una consideración del cuerpo porque en él ocurre el acto concreto de leer y de escribir y se reconoce al otro como otro. De esta manera, todo va confluyendo en la metáfora lezamiana del ser-para-la-resurrección. En ella, el acto de leer trasforma al lector mismo en un *resurrecto* que incesantemente viene a leer el poema y que renace en su lectura después de su propia muerte.

4. Lezama y la muerte de su padre, la narratividad de *Paradiso*, la poesía, el otro.

A la par que estos pensadores encontraron fisuras en la descripción fenomenológica del ser humano en Heidegger, en particular, al proponer el "ser-para-la muerte" como constitutivo del ser del ser humano, Lezama hace lo propio pero desde el campo de lo poético. La crítica se ha referido a este episodio, pero no ha hecho un seguimiento más detallado del asunto. Aquí, se trata de volver relevante el hecho pues su postulado poético da un viraje tal que pone en cuestión una perspectiva sobre la muerte que no había logrado desprenderse de las dicotomías tradicionales de herencia platónica y que han marcado la historia del pensamiento Occidental. Como se han percibido los avances en los pensadores franceses, también al volver a la imagen lezamiana del *ser-para-la-resurrección*, el

[49] Es importante tener en cuenta que para esta investigación no se aborda el giro de Heidegger después de su lectura de Hölderlin. Desde este segundo periodo heideggeriano, en el que el proyecto de *Ser y tiempo* queda relativizado, la proximidad con Lezama Lima es innegable. Pero por esta vía comparativa no llegaríamos al asunto que nos interesa en este trabajo, el análisis de la imagen del *resurrecto* pues no hay una conexión directa entre el segundo Heidegger y la perspectiva lezamiana de la resurrección. La aproximación se puede hacer por vía de la poética, pero no se lograría un acercamiento más completo, sería parcial; por ejemplo, en Heidegger seguiría faltando el cuerpo para relacionarlo con la corporalidad lezamiana y la misma posibilidad de la resurrección pues el filósofo después de su giro tampoco contempla esta posibilidad. El ser humano es sólo un elemento de la Cuaternidad, de la relación entre cielo y tierra, divinos y mortales, y su naturaleza propia es justa y únicamente su finitud pero el cuerpo no hace parte de esta cuádruple relación.

escenario que se abre desestructura la concepción del ser humano, de la historia y de la realidad que ha dominado hasta el momento. El acento se pone en el carácter originario de lo poético, en la metáfora que descompone lo dado y en la vida que se recrea sobre la finitud y la infinitud.

Lezama crea la metáfora del *resurrecto*, por oposición a la figura del *Dasein* o ser-ahí heideggeriano que nombra el ser del ser humano en su condición de existente. Para el poeta cubano, la muerte es el inicio de la resurrección, es decir, es un acontecimiento en el que el cuerpo se transforma y comienza un ciclo de sucesivas resurrecciones o retornos a un plano que está más allá y más acá de la muerte. Pero no se trata de un espíritu que fluye inmaterial sino de un cuerpo que al desvanecerse va reconstruyéndose.

La exposición heideggeriana del "ser-para-la muerte" (*Sein zum Tode*), traducido en la versión de Jorge Eduardo Rivera, como "estar vuelto hacia la muerte", aparece por primera vez en el parágrafo 45 de su obra *El ser y el tiempo*: "Ahora bien, si hablamos de un modo que sea conforme al *Dasein*, la muerte sólo *es* en un existentivo *estar vuelto hacia la muerte"* (2003, p. 254). Ante esta descripción se han distanciado los pensadores franceses aquí referidos y ahora Lezama Lima. El asunto está en que tal como se presenta este rasgo del ser humano, no es factible salir de este condicionamiento pues lo determina en su naturaleza como estrictamente finito. Así lo presenta Heidegger, más adelante en el parágrafo 50 cuando hace el "Bosquejo de la estructura ontológico-existencial de la muerte":

> La muerte es una posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el Dasein mismo, en su poder-ser *más propio*, es inminente para sí. En esta posibilidad al Dasein le va radicalmente su estar-en-el-mundo. Su muerte es la posibilidad del no-poder-existir-más. Cuando el Dasein es inminente para sí como esta posibilidad de sí mismo, queda *enteramente* remitido a su poder-ser más propio. Siendo de esta manera inminente para sí, quedan desatados en él todos los respectos a otro Dasein. Esta posibilidad más propia e irrespectiva es, al mismo tiempo, la posibilidad extrema. En cuanto poder-ser, el Dasein es incapaz de superar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [*Daseinsunmöglichkeit]*. La *muerte* se revela así como la *posibilidad más propia, irrespectiva (sin referencia a nada) e insuperable* (p. 270).

Se ve en esta exposición que se trata de una condición radical que no puede rebasarse ni evitarse. Ya se han visto las consecuencias de tales afirmaciones, por ejemplo, la ausencia

del otro, la imposibilidad de que el ser humano cuente su historia de principio a fin, la desvalorización de la escritura y la exclusión del cuerpo. A pesar de ello, esta forma de concebir el ser humano se separa tanto de la idea metafísica de sujeto que acentúa la dicotomía entre lo visible y lo inteligible como de la visión cristiana de la muerte que afirma que la vida es un paso para llegar a la muerte donde ocurre el reencuentro con Dios, con su eternidad. Hay que destacar, entonces, que Lezama modifica la propuesta de Heidegger y opta por dar el énfasis a la resurrección. De esta forma, crea una visión de la vida que vincula cuerpo y espíritu y hace desaparecer la división entre la vida y la muerte. Esto quiere decir que la muerte no es un límite insuperable sino el comienzo de un movimiento incesante que ya no se dirige a un fin sino que se convierte en posibilidad permanente de renacimientos, de resurrecciones. Bajo estas condiciones el ser humano no está condenado a morir inminentemente sino a nacer en el instante de su muerte a nuevos ciclos interminables de nuevos nacimientos, deviene *resurrecto* e incluso a ser ya *resurrecto* antes de morir, gracias a la conciencia imaginante que surge de lo que él llama *resurrección por la imagen*. Con ello, la palabra *resurrecto* y la concepción de resurrección toman un sentido figurado con diversas posibilidades de significación.

Esta imagen del ser humano volcado hacia la resurrección difiere de la visión de Heidegger porque libera al ser humano de su atadura irrenunciable a la muerte. Esta categoría existenciaria del "ser-para-la muerte" desaparece en Lezama. La posibilidad de un día morir, evento que se prevé como posibilidad que anula todas las posibilidades del ser humano, se ve transformado en un *ser-para-la-resurrección*. Esto significa que aquello que es constitutivo del ser humano es su posibilidad de resucitar. Este evento es posible porque para Lezama, a diferencia de Heidegger, el ser humano se constituye a partir de una poética del cuerpo. Mientras que para el filósofo el cuerpo no logró integrarse a este devenir existencial porque quedó incluido en cierto rango metafísico en su hermenéutica de la facticidad ya que el *Dasein* parece convertirse en una entidad incorpórea, para el poeta el cuerpo es lo posible resucitado que hace el viaje órfico de la creación incesante. Por tanto, este adelantarse hacia la muerte se convierte en Lezama en un adelantarse hacia la resurrección y a la vez en un retorno al nacimiento. Es decir que el cuerpo y el espíritu en su perspectiva poética pueden viajar hacia el antes y hacia el después, ya que morir no

quiere decir llegar a la última posibilidad ni vivir es una condena momentánea en la cárcel del cuerpo. Entonces, la idea del tiempo se ve transformada en este viaje poético de la resurrección porque borra las diferencias entre el pasado, el presente y el futuro; aquí la imagen del *resurrecto* deviene en el tiempo poético del crear y del desaparecer. Para ello, da forma poética al cuerpo, que en Heidegger había permanecido ignorado, y mediante sucesivas imágenes va revelando cómo la corrupción del cuerpo se va mudando en una regeneración o germinación para acceder a una nueva atmósfera en la que ya vive como *resurrecto*. De esta manera, Lezama no hace una descripción fenomenológica del ser humano sino constituye una experiencia poética, tanto del ser humano como del mundo. Con esto lleva más allá la crítica que hace Heidegger al pensamiento precedente, extendido desde el platonismo hasta el idealismo. A partir de la ambigüedad que produce lo poético, Lezama pone el acento en la posibilidad que media entre el estar vivo y el estar muerto. Lezama sintetiza esta posición en una entrevista con Álvarez Bravo:

> Como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrento a la teoría heideggeriana del ser-para-la-muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De tal manera que si me pidiera que definiera la poesía, una coyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección (MENDEZ, 2010, p. 46).

En esta concretización poética, el *resurrecto* es una imagen o conjunto de metáforas que se urden para juntar la contingencia de la materia física del cuerpo y su naturaleza invisible y creadora. De manera que el cuerpo resucita porque se metamorfosea. La muerte es el acto que desata tal transformación: da al cuerpo una dimensión inmaterial, siendo lo físico la fuente de lo creador. Así, la muerte del cuerpo funde la carne visible y el espíritu invisible y nace el *resurrecto* que en el cuerpo se espiritualiza e inicia su ciclo de resurrecciones, se desprende de su condicionamiento físico, de su condición corruptiva y de su determinación ontológica. De otro lado, como espíritu, el cuerpo es a la vez la durabilidad y la fugacidad de su naturaleza contingente, puede situarse antes de la muerte y después de la muerte, antes y después de su primera muerte o de su segunda muerte y continúa en un proceso indefinidamente.

Por otro lado, Lezama mediante su poética se distancia de la visión católica dogmática y

empobrecida que da al cuerpo un carácter efímero y meramente corruptible. Para el poeta, el cuerpo deja de ser la cárcel del alma pues ya no es un caparazón que la alberga mientras está en este mundo sensible, exiliada del paraíso divino y alejada de la mano de Dios a causa del pecado. Así que en esta concepción sólo resucita el espíritu, mientras el cuerpo se deshace en su propia materia, carcomido por los gusanos y hecho polvo; entre tanto, el alma resucita para volver al espíritu divino y así recuperar su eternidad al retornar ante la presencia de Dios. Este es el consuelo que el sacerdote repite a sus fieles en un funeral, pues allí en aquel mundo de la eternidad se vivirá la felicidad eterna, mientras en este mundo se vivirá una etapa pasajera[50] que al morir queda superada. Con esto se ha consolidado en cierta tradición ortodoxa católica un descrédito del cuerpo que también ha sido heredada de la visión platónica y que se ha reducido a simple fórmula ritual. Así que la vida finita del ser humano es un paso efímero, fugaz e insignificante, por eso, sólo espera que al morir recupere en la vida divina toda su naturaleza espiritual perdida y se reencuentre con la perfección de lo divino. Todo ello ocurre después de esta vida física. Esto no significa que Lezama reniegue de su fe católica, sino que encuentre en ella posibilidades poéticas.

Frente a estas dos miradas, Lezama rescata da al cuerpo un lugar que desborda tanto la hermenéutica heideggeriana del "ser-ahí" como el dualismo católico dogmático. El *resurrecto* lezamiano es la imagen que nace de la carne misma, del propio cuerpo, y la vez, se arraiga en lo mítico y en lo sagrado de sus posibles metamorfosis. Esta imagen es un elemento del *sistema poético del mundo*, vincula lo corporal y lo sagrado, lo natural y lo incorruptible con un *logos* poético o *logos de la imaginación* como lo llama Guillermo Sucre (2001), es decir, con un principio de unidad que no es dualista sino cohesionador, "el *uno indual*", es decir, un *logos* que incluye tanto el cuerpo como el alma y que no separa la muerte de la vida. De ahí que la imagen del ser humano que simboliza el *resurrecto* no es ni pura materia ni puro espíritu sino una posibilidad infinita plena de vida. Es un ser que habita en este mundo de lo contingente y ahí despliega su potencia creadora que no se vacía en pura imagen ni en puro desaparecer al morir, sino que se crea y recrea permanentemente

[50] Esto hace rememorar la imagen del peregrino de Góngora, pero a diferencia de esta visión católica, en el poeta el peregrino se pierde en la naturaleza y no en el paraíso. De modo que esta imagen está más cercana de la poética lezamiana y no de la visión religiosa cristiana.

como imagen y cuerpo.

En su ensayo "Confluencias", Lezama sintetiza su posición. Para él todos los elementos se van entrelazando. El *resurrecto*, figura poética del ser humano, liberado de su determinación únicamente mortal y del desprecio del cuerpo, se convierte en un fragmento de un *sistema poético*. En él, la sobrenaturaleza (noción lezamiana de la poética lezamiana) es la fuerza germinadora y productora que une tiempos y espacios, acciones y emociones, naturaleza, animales y humanos mediante un logos de lo imaginario que funde las partes, recrea y reconstruye lo muerto. Al respecto dice Lezama:

> La sobrenaturaleza poco tiene que ver con el *protón pseudos*, la mentira poética de los griegos, ya que la sobrenaturaleza no pierde nunca la primordialidad de donde procede, pues suma el uno con el uno indual, ya que el hombre es imagen, participa como tal y al final se encuentra con la aclaración total de la imagen, si la imagen le fuera negada desconocería totalmente la resurrección" (2007, p. 297).

Frente al "ser-para-la muerte" el poeta alza su *sistema poético*, libera al ser humano de su clausura existencial y conforma un conjunto ilimitado de elementos que se vinculan entre sí bajo el misterio de la sobrenaturaleza y en un tiempo que parece fluir en espiral en el que la muerte y la vida se confunden. Sin embargo, si se sigue la evolución del pensamiento de Heidegger, después de su contacto con el poeta Hölderlin, se observa también en el pensador una autocrítica que, con ciertos rasgos, se asemeja a la cosmovisión lezamiana, pero este no será asunto de trabajo ahora y tampoco permitirá una comparación como la seguida hasta ahora.

En los siguientes capítulos se profundizará en esta poética de la resurrección. Primero, rastreando en sus ensayos como va construyendo, aunque de manera fragmentaria, esta imagen del *resurrecto*. Seguidamente, en algunos poemas se hará un recorrido interpretativo para observar los matices de tal imagen. Finalmente, ya en la tercera parte, impulsados por las propuesta de Sartre, Derrida y Ricoeur, en torno a la escritura y la lectura, se analizarán algunas experiencias de lectura y creación de algunos jóvenes lectores que participaron en un proyecto de aproximación a la poesía y a la poética lezamiana.

B. EL SER PARA LA RESURRECCIÓN EN LEZAMA

Entre la creencia y la verdad poética, Lezama construye su concepción del *ser-para-la-resurrección*. Ante todo es un acto de fe que parte de la catolicidad particular del poeta, así lo afirma en su texto "Sobre poesía" de la selección *Imagen y posibilidad*, al enumerar sus principios de poética: "f) Es creíble porque es increíble: el hijo de Dios murió" (1981, p. 129) y su vez es una certeza: "g) Es cierto porque es imposible: y después de muerto resucitó" (p. 129). Sin embargo, en estas afirmaciones ya hay una modificación del dogma y una lectura poética que genera una profunda ambigüedad y una aporía que sólo se resuelve si el lector la comprende como metáfora. Finalmente, el poeta consigue enunciar su principio poético unificador: "h) La resurrección: se siembra en un cuerpo material, pero se renace en un cuerpo espiritual" (p. 129). Con ello, se ha entrado al universo poético lezamiano que ha desbordado el axioma existencial. Entonces, la conclusión aparece: "Superación de la frase de Heidegger: el nombre es un ser para la muerte. ¿Y el poeta? Es el ser que crea la nueva causalidad de la resurrección" (p. 129). Como síntesis de esta nueva posición, Lezama evoca a Martí, que en cierta forma es una figura concreta del *resurrecto* y es la imagen dominante de la última era imaginaria, según su propuesta para comprender la historia. Dice el poeta en su ensayo "Confluencias": "Después de su prisión, Martí debió de sentir como un renacer en la imagen de la resurrección, como después de su muerte vuelve a resurgir en la carne" (2007, p. 299).

En este sentido, la cercanía entre el poeta y el pensador alemán se vuelve relevante. A pesar de su distanciamiento, Lezama, antes que convertirse en contradictor del filósofo, descubre el campo de la poética por la vía de la resurrección que implica una revaloración de la vida y una relativización de la fatalidad heideggeriana. En este sentido, el poeta se aproxima a pensadores que también se han distanciado del énfasis heideggeriano dado a la muerte en la descripción fenomenológica del ser del ser humano. Resuenan en este momento de la investigación las voces de Sartre, Derrida y Ricoeur que ya se evocaron. Se trata ahora de reconstituir algunos aspectos de la visión lezamiana del *ser-para-la-resurrección*. Esto muestra que no se trata de ser concluyentes frente a las relaciones que el poeta cubano puede tener frente a tales pensadores, se trata más bien de hallar lo particular de su poética en sus diferencias o proximidades con ellos.

1. Religiones y resurrección: visiones egipcia, órfica y católica.

La génesis del principio poético de la resurrección está en una fusión compleja de distintos elementos de diversas religiones sobre la concepción de la vida y la muerte. Lezama logra mezclar estas perspectivas de un modo sugestivo, poético, desprendiéndose del carácter religioso de cada una de las visiones. Esta amalgama de metáforas fusionadas produce una imagen del *resurrecto* que no puede condicionarse a ningún dogma religioso. A pesar de que los elementos predominantes son de la religión católica, no es posible afirmar que la poesía de Lezama reproduce el dogma de la resurrección de Cristo. Más bien en él se produce una imagen compleja que logra fundir elementos órficos, egipcios, orientales e incluso americanos. Hay que advertir entonces, con Fernando Guerrero en su obra *José Lezama Lima: el maestro en broma,* que

> el concepto de resurrección en la obra de Lezama Lima no obedece al dogma católico sino a un motivo cristiano vaciado hasta su posibilidad originaria (pre-romana, anti-teológica, protocatólica), espacio en el que conecta con otras culturas precristianas (la egipcia, la persa, la china, etc), que también desarrollaron sus cultos bajo los auspicios del mito de la resurrección: el *Libro de los muertos*, el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones* (GUERRERO, 2013, p. 101).

En este sentido, para Lezama, los rasgos de las otras actitudes religiosas frente a la resurrección, antes que ser despreciadas, son muestra de ese germen elemental del nacimiento connatural a cada cultura y van a formar parte de la imagen poética del *resurrecto*. Por eso en su ensayo "Confluencias" relata dos ritos ante la muerte:

> En algunas ciudades del Asia, al pasar de la vida a la muerte, no se saca al muerto por la puerta, sino se rompe un muro de la casa como preparándolo para una nueva causalidad. En otras ciudades asiáticas, en el momento de la incineración, se introducen papeles dibujados por los amigos, las joyas y los alimentos, como para impartirle protección y compañía para un viaje que se presupone en una nueva extensión (2007, p. 299)

Dado que, para Lezama, la historia nace de la imagen, la dimensión religiosa también se forma gracias a la imagen. Tal como lo expone en "La dignidad de la poesía", lo sagrado no es un ente omnipotente y externo a la historia, no corresponde a una teología de la creación, sino que se entreteje en lo histórico cuyo impulso creador es temporal. Lezama confirma

que entre el mundo etrusco y carolingio, el período más propicio para la poesía es el católico "con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección" (p. 255). Estos dos elementos, propicios para el pensamiento y la escritura del poeta, permiten fundar su *sistema poético* en tanto, por un lado, encuentran en la metáfora la fuerza unificante y, por otro, en la resurrección, el movimiento transformador o transfigurante. De esta manera, Lezama se desprende de la dogmática religiosa y entra en el ámbito de lo poético, de manera que el cuerpo, el lenguaje, la historia y el existir humano creen una red de conexiones infinita e irreductible a conceptos o principios definitivos e inmodificables.

De esta manera, en el mundo católico, la poesía, la visión espiritual del cuerpo y la invitación al pueblo a participar del cuerpo divino van conformando un conjunto de relaciones que dan a la resurrección un lugar destacado, pero que en el poeta desborda la sola dimensión religiosa. Entonces, según lo expone en su ensayo "Confluencias": "No es sólo la resurrección de un dios, del **virgo potens**, sino de todo el pueblo en la unanimidad, el que prepara su resurrección en la imagen como geometría del pensamiento de Dios" (p. 228). Esta expansión de lo sagrado y de la resurrección en la imagen es el elemento que desata todo lo posible; de modo que, más allá del ámbito religioso, la manera como se asume la resurrección permite esta apertura hacia el reino de la poesía. Resucitar no es un acto fabuloso o milagroso, y menos aún, religioso, sino un evento primordialmente humano y creador.

De otro lado, según lo que afirma Lezama en las "Las eras imaginarias: los egipcios", esto hace que el mundo católico se distancie del egipcio ya que en este último, el Ka, el doble, aquello que confiere la vitalidad y la inmortalidad a los hombres, por el hecho de retornar al pasado, borra la relación alma-cuerpo. En cambio: "El católico sabe que logrará su imagen ideal el día de la resurrección…Por eso la grandiosidad de la resurrección católica, es decir, el alma, retomará su cuerpo en su plenitud, alcanzando la permanencia en la visión de la gloria" (2010, p. 59). Esta ventaja de la concepción de la resurrección católica frente a los egipcios tiene que ver con la salvación del alma que luego atraerá a los cuerpos a la eternidad. Continúa Lezama en el mismo texto:

> El doble en la muerte y la imagen ideal mantenida entre los vivientes, necesitaban conservar el cuerpo, y que el alma, no el doble, no se escapará hacia el oeste de la muerte, pero en el catolicismo el cuerpo desaparece, el alma deberá recordarlo, porque un día volverá a su plenitud, no importa que la imagen ideal pueda ser deforme, aun horrible, la imagen real, o el simple peso de la realidad traerán la perfección de los cuerpos en la resurrección (p. 59)

De otro lado, algunos aspectos bíblicos favorecen la visión poética de la resurrección. Ya se ha visto que el acto por excelencia que vivifica la fe es la resurrección de Cristo, por eso dice Lezama en "A partir de la poesía": "Si no se espera la resurrección, no hay plenitud, pues las bestias del bosque, por su inocencia, se impondrán a la criatura en pecado original", entonces, "por la resurrección el hombre participa en el otro reino de Dios" (2007, p. 272). Esta condición del espíritu humano hace que su vida no quede sometida a la fatalidad de la muerte, a la condena del cuerpo. La restitución de la vida divina por la resurrección le abre el camino para perdurar sobre el tiempo. Este aspecto para Lezama es significativo porque le permitirá construir su sistema poético como una resistencia a la muerte. Así logra desbordar la resurrección que el cristianismo ha restringido para la fe religiosa e instaura la resurrección para la fe poética como bien lo dice Ramón Xirau: "Ser poeta es tanto un acto del instinto y de la voluntad como una gracia. Es esta fe la que hace creer a Lezama Lima que la poesía es no sólo una forma de conocer sino de verdadero y auténtico conocimiento; es esta fe la que nos hace ver lo que Lezama Lima quiere decir cuando dice que el hombre es un ser-para-la resurrección" (Ramón, 1978, p. 470). El mismo Lezama corrobora esta concepción de la fe poética cuando en *Imagen y posibilidad* dice: "La totalidad de la creencia, de la fe, es la infinita posibilidad, es decir, la resurrección" (1981, p. 128)

Por su parte, dice Heller en su estudio *Assimilation/generation/resurrection: contrapuntal readings in the poetry of José Lezama Lima*, que el gran aporte del cristianismo es la fe: "In the Christian tradition, faith is predicated upon the possibility of Christ's resurrection" (HELLER, 1997, p. 136). Sin embargo, no es la fe de la religión sino la fe poética, continúa Heller: "The link between faith and resurrection is complex, in that faith invokes a fundamental dichotomy between the visible and invisible worlds, separated by a gap or wound (death) that resurrection claims to suture" (p. 136) Es decir, que el poetizar mediante la resurrección lleva a relaciones indirectas entre estos dos mundos. La fe entonces no puede confundirse con la creencia incondicional en el Cristo resucitado; más

bien el poeta crea la posibilidad de que la resurrección acerque estos dos mundos, sin que uno desaparezca en el otro; en otras palabras, el *resurrecto* no es ni divino ni humano, fluctúa entre lo visible y lo invisible.

La renovación y el distanciamiento que Lezama tiene del catolicismo, le permite a Ben Heller analizar como, además de dar un giro hacia la poesía, integra en su perspectiva elementos culturales. Este será el planteamiento de Heller en su obra. La resurrección lezamiana no es otra cosa que una traducción de la resurrección católica en la que las implicaciones sobre la cultura se pueden evidenciar. Es en este sentido que "that translation can become a site of resistance to colonial (or neocolonial) Systems of cultural hegemony" (p. 123). Además, caracteriza la resurrección como un acto de comunicación, de traducción que modifica la dogmática católica que representa la hegemonía del continente europeo que ha impuesto su visión sobre América Latina. Heller dice:

> From Lezama's heterodox but nonetheless Catholic perspective, the issuing forth of the translation from the afterlife of the original would imply a rebirth and even a resurrection. In fact, given Lezama's aphorism about the poet as the causal 'Being toward the resurrection', we might well say that, for him, the poet is the active agent of this sort of translation, the one who has the power to raise fronf the dead ancient cultural artifacts. The poet is also the object of translation, that is, fulfilled only when read and translated and thus resurrected in another idiom (HELLER, 1997, p. 133).

El hecho de que se trate de una traducción implica que se traslada la imagen de la resurrección de una cultura a otra, de un idioma a otro. Así se desborda el sentido religioso para pasar a un sentido que muestra la respuesta desde América a la cultura europea. En este sentido, "Translation, from the Latin *traslatio*, is movement, specifically 'a carrying over', and resurrection is reanimation, carrying of the dead back over the threshold of life and raising them up to a higher plane" (HELLER, 1997, p. 132). Sin duda, la proximidad entre traducción y resurrección, para Heller, será un aspecto prioritario y también tendrá que ver con la asimilación. Por ahora, sólo se esboza esta modificación de lo católico en Lezama y sus implicaciones culturales.

De otro lado, Mónica del Valle en su libro *La poética política de José Lezama Lima* confirma este distanciamiento de la visión religiosa. Lezama, dice ella, "Se afinca, más bien, en los fundamentos teológicos esenciales del dogma católico (la inmaculada

concepción y la resurrección entre ellos) y los renueva, convirtiéndolos en un imprescindible, en una plataforma teológica para lo poético" (DEL VALLE, 2010, p. 23). Así enfatiza la honda raíz espiritual de la poética lezamiana. Además, ya que ocurre esta modificación, existen elementos muy precisos que le han permitido a Lezama dar otro carácter a su visión poética. Así por ejemplo, continúa del Valle: "La transubstanciación lleva a cabo, en efecto, una pequeña y recurrente resurrección, una aparición localizada de lo invisible" (DEL VALLE, 2010, p. 42). Este rito que se efectúa en la misa es una especie de milagro o de magia de la transformación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de cristo. El hecho de que la materia se convierta en espíritu favorece la intención lezamiana porque produce un traslado de lo visible a lo invisible y al contrario, pues estos dos elementos, pan y vino, quedan entre estos dos mundos.

Por su parte, Susana Cella en su libro *Saber poético. La poesía de Lezama Lima*, reafirma la transformación de la dogmática cristiana:

> la *transfiguración*, nos permite pensar en las formas de deslizamiento figurático y también, y claramente apoyado por el declarado catolicismo de Lezama y por la mención de los evangelios -no la Biblia en su conjunto- como lectura privilegiada, en la corporeidad del Cristo resucitado, transfigurado en luz y sustancia celestial e intocable (*Noli me tangere*), ser para la resurrección entonces la culminación del destino humano, resurrección cuya máxima cercanía es la imagen poética revestida de características similares (CELLA, 2003, p. 121).

De esta forma, la resurrección se convierte en imagen poética, pero logra mantener su vínculo con lo sagrado bajo la nitidez de la palabra. La riqueza del pensamiento lezamiano está en que no se desprende de sus raíces religiosas sino que las transforma. A su vez, mediante este traslado, da al lenguaje y al poeta un papel primordial en tanto logra ir más allá de su finitud; esta es "una concepción también implícita en los poemas de la 'naturaleza del acto creador', en palabras de Lezama, que tienen que ver con una idea de trascendencia del sujeto indicada por Lezama, en su concepción católica, en el marco de la resurrección" (p. 177)

Por su parte, Alina Camacho Gingerich resume la penúltima *era imaginaria* de Lezama de la siguiente manera:

> los conceptos católicos de gracia, caridad y resurrección; estos dos primeras conceptos son importantísimos pues establecen una relación ambivalente entre el hombre y los dioses, mientras

> más gracia se nos otorgue, mayor será la devolución de caridad. Y con la resurrección, el hombre alcanza la plenitud y la vida eterna; por medio de ella participamos 'en el otro reino de Dios' (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 29).

Con ello muestra que el elemento cristiano se hace presente en Lezama de una manera relevante. Siendo una de las últimas eras, en ella se percibe una síntesis de estos elementos, pero sobre todo una fusión que va a ser determinante en toda su poética. Distanciarse de la dogmática católica y a pesar de ello mantener sus elementos provee a la poética lezamiana de un fondo que sobrepasa cualquier tendencia o escuela literaria y se proyecta como una mirada que puede abarcar la totalidad sin convertirse en explicación última o definitiva.

Por otra parte, Camacho-Gingerich incorpora el tema de la madre, confundida con la Virgen, como un arquetipo poético: "en un sentido figurativo, la diosa, la Virgen María, y aún más, representa el deseo de inmortalidad, de lograr la resurrección y llegar al Paraíso" (p. 73). De forma que todo el universo poético llega a su plenitud, construye los enlaces más sólidos entre la dimensión de lo sagrado, el lenguaje, lo visible y lo natural. A su vez, se hace concreta en Lezama la influencia de un poeta, el padre Gaztelu, que experimenta tanto lo teológico como lo poético. En este sentido, dice Mónica del Valle, "al ser de suyo, además de poeta, sacerdote". De ahí que, - continúa del Valle - "Los puntos primordiales de su elogio-crítica son la voz, la transubstanciación o la resurrección y la correspondiente inserción en el mundo de los símbolos" (DEL VALLE, 2010, p. 41). Así que todos los aspectos de lo poético se concretan en este poeta en quien el rito cotidiano de la consagración del pan y el vino y de la creación de la imagen por la palabra lo convierten en agente y ejecutor de la resurrección.

Sobre este aspecto, algunas consideraciones de Enrique Pérez Cristóbal en su tesis sobre el poeta, "Una lectura de «Dador». La poesía de José Lezama Lima", son pertinentes para el análisis. Se trata del significado de la muerte y resurrección de Cristo en el catolicismo. En él confluye nacimiento y muerte, resurrección y bautismo. Para el creyente es una esperanza de salvación, para el poeta es la posibilidad por excelencia para poetizar la vida y elevar el cuerpo a imagen. Dice Pérez:

> Hablar así de «voluntad de muerte», como lo haría Lezama, no es más que abrir la existencia, tal y como haría el creyente, a su mayor posibilidad, abierta por su propia muerte cumplida en la muerte de Cristo. Recordemos las palabras de Pablo ante los romanos a propósito de las

> consecuencias últimas del bautismo: «¿O ignoráis que cuantos hemos sido bautizados en Cristo Jesús fuimos bautizados para participar de su muerte? (...). Porque, si hemos sido injertados en Él por la semejanza de su muerte, también lo seremos por la de la resurrección. (...). Si hemos muerto con Cristo, creemos que también viviremos en él» (*Rom*. 6, 3-8) (PÉREZ, 2006, p. 283).

En fin, es pertinente la observación de Remedios Mataix sobre este asunto, ya que se pueden valorar en su justa medida los elementos que Lezama toma de la dogmática católica para transformarlos en elementos de su sistema poético:

> No me lo propongo, ni me atrevería nunca a discutir su fe, pero creo que en su obra los misterios católicos son adoptados como potentes instrumentos poéticos, y la historia sagrada, algo así como un temario de donde extrae mitos, sentencias e imágenes esperanzadas, de modo que el concepto de resurrección debe ser asumido también con esas 'cautelas distributivas' de que hablaba el autor y de manera muy poco ortodoxa (MATAIX, 2000, p. 163).

2. La imagen del *resurrecto* y el declive de la dicotomía alma/ cuerpo

Para delinear la imagen de la resurrección, Lezama reconstituye la relación alma-cuerpo. De esta forma, la libera de la herencia platónica que subyace en el cristianismo. Se trata de restaurar una unidad originaria entre lo corporal y lo espiritual para evitar que el cuerpo quede condenado a ser cárcel del alma. La imagen es el elemento que se alza sobre la dicotomía.

El movimiento de ascenso y descenso inaugura el intercambio entre forma e imagen. En este fluir se da un entrelazamiento de oscuridad y sombra que es semejante a la vigilia o estado de duermevela situado entre el estar dormido y el estar despierto, semejante a la ensoñación bachelardiana. Ahí se crea un ámbito poético pleno de posibilidades: el *potens* o fuerza creadora, de modo que puede ocurrir el ascenso del cuerpo hasta volverse imagen. Una nueva forma de relación entre los elementos surge y en ella sucede la resurrección:

> Esas ascensiones o claridades, en la marcha de lo real hacia la imagen, tenían forzosamente que despertar su contrasentido o contrarréplica en la inversa trayectoria de lo infuso hacia su gravitación, de la oscuridad primordial a la gracia suficiente, hasta la violenta penetración, como los sones en la piedra del período órfico, de la dormición de nuestros cuerpos. La **Deiparae dormitionem,** la dormición penetrando en la creación y en la muerte. En el mundo antiguo para producir la **oikonomía** o encarnación, fue necesario crear una causalidad en la gratitud entre el engendro con el oscuro y la sombra, el **ombravit,** en el acto del nacimiento, y la dormición

> como escudo frente a la muerte en la ascensión. La creación por lo oscuro y la ascensión por la dormición (LEZAMA LIMA, 2007, p. 237).

A partir de estas relaciones, la resurrección lezamiana se puede caracterizar como un acontecer incesante dentro de su *sistema poético* del mundo, no es un principio abstracto que se halle en un universo ideal, por el contrario, se vuelve concreto en los ciclos de la vida en que cada uno se encuentra. Como se vio en esta fusión de ascenso y adormecimiento, la realidad toma su peso precisamente porque se llena de vitalidad. En este sentido, ya en su ensayo "Confluencias" Lezama perfila su experiencia propia de la muerte en un estado intermedio entre lo fantasmal y lo concreto: "Pocos años antes de su muerte, mi abuela abrió un escaparate titánico, que se encontraba en el último cuarto de su casa de Prado, donde mi juventud sintió cómo se abalanzaba hacia mí el aluvión de lo reminiscente" (p. 307).

Todo conduce a que este encuentro enigmático entre lo espiritual y lo sensible produce un estado indefinible. El habitar del poeta se convierte en una experiencia fuera del tiempo lineal para rememorar el pasado desde el presente e insinuar que es posible estar fuera de la vida con una perspectiva de lo inmortal. Estos recuerdos irán quedando escritos y revelarán que la distinción entre la vida y la muerte ha sido superada y que la resurrección impulsa la escritura lezamiana, en tanto su obra recoge esas historias.

Al respecto Levinston en su estudio sobre Lezama, *Secondary Moderns,* afirma:

> Lezama, in this passage(X y XX), sets up death as an "extra-vío": an extra or wrong path that is also a deviation, misplacement, or error. And it is along this deviant path that human beings wander off toward their most unpredictable, yet decisive moment, a moment of decision made "*au fond de l'inconnu*"... At the same time, death is an "incessant impulsion" that pushes mankind toward a "reappearance": the resurrection, a second life that would "prelude the second death" (LEVINSON, 1996, p. 149).

Es decir que esta mirada sobre la muerte tiene un sentido afirmativo y creador. A su vez muestra que la fuerza creativa provoca la resurrección. Desde este punto de vista, la prioridad está en la generación más que en el fin. Así lo expresa Fernando Guerrero: "La experiencia de la muerte en vida supone asimismo la posibilidad de la vida tras la muerte, la muerte como regreso o repetición de la vida: resurrección" (GUERRERO, 2013, p. 100). Esta poética cíclica del renacer nace de la imagen concebida como fuente que origina el

movimiento que va del vivir al morir, añade Guerrero: "Experimentan la Resurrección por la Imagen, el mesianismo sin mesianismo ('la ausencia de respuesta', leemos en *Paradiso*), la muerte antes de la vida y la vida después de la muerte" (p. 122). Dado que es la imagen la productora de la resurrección, la dialéctica entre la vida y la muerte se modifica pues no puede delimitarse hasta donde llega una o la otra. El resultado de esta relación es poético, es decir, un estado del existir que fluctúa entre el estar vivo y el estar muerto, o de otra manera, una germinación constante de lo vivo en lo muerto y de lo muerto en lo vivo. Esto sucede porque la resurrección es parte del sistema poético. En él todo es creación y producción que no termina.

3. Resurrección y poesía

De esta forma, se va construyendo una concepción de poesía en Lezama que tiene como vector la resurrección. Esto significa que la resurrección no se limita a referirse al proceso de regreso a la vida después a la muerte, es más que ello. Ya lo ha sugerido Lezama en su ensayo "Confluencias" y ahora en "Al llegar la poesía a su identidad", texto incluido en *Imagen y posibilidad*; allí afirma que el mundo, el existir humano, la naturaleza, lo sagrado provienen del nacimiento de la muerte: "La poesía, el ser causal para la resurrección, vence a la muerte" (Lezama Lima, 1981, p. 130). Al llegar la poesía a su identidad, esta visión de la resurrección forma parte de la totalidad del sistema poético en el que cada elemento, por breve, mínimo o imperceptible que sea, participa de un cosmos amplio, complejo y cambiante. Dice Lezama en "Preludio a las eras imaginarias": "Hay una invención del fuego y sus vicisitudes que culminan en la destrucción, pero hay también una red de coordenadas en la poesía que llevan al hombre a la visión de la gloria, a la resurrección" (2007, p. 250). De modo que frente a las fuerzas destructivas, se alza lo permanentemente creador.

En "La dignidad de la poesía" Lezama va a mostrar cómo se fue constituyendo una concepción de la poesía que permitía superar las dualidades e integrarse a una profusión de nacimientos. Por esta vía, la poesía, entonces, no se reduce a un campo de la cultura o a un conjunto de textos extraños producto del delirio. Al contrario, se despliega como un todo móvil, imprevisible y fluctuante, que origina ciclos y espirales que van vinculando cada

uno de los elementos y horizontes de la vida y la naturaleza. En palabras de Lezama:

> La poesía no tenía que ser ya el guardián de la energía y el fuego, como en el período etrusco. El análogo griego no sólo iba a ser superado, sino que ofrecería su fascinación otra desconocida sustanciación. La misma ausencia no necesitaba de los caminos inversos de los caballos etruscos, sino que estaba como en acecho, en prodigiosa gravidez, para el deslumbramiento de la resurrección (p. 227).

En el núcleo de esta imagen la destrucción y la resurrección son formas de lo poético que se manifiesta en energía y crecimiento. Todo atraído por el imán de la poesía vuelve a renacer una y otra vez. Así, de la poesía griega se llega a la poesía inspirada en la resurrección católica. Como si cada imagen de la poesía se diluyera en la otra, todo deviene poesía de la resurrección, invención de lo que nace y muere infinitamente. Todo esto dentro del conjunto de su *sistema poético*, como bien lo dice Reinaldo González:

> Entendí que todo eso, tratándose de Lezama, pasaba por el enriquecedor tránsito de la poesía, por la voluntad de estilo de una sensibilidad aguzada y dispuesta a trocar la realidad en otra realidad, hallar en la naturaleza un escaño superior gracias al añadido genitor de la imagen, lo que él llamara 'sobrenaturaleza'(2009, p. 117).

4. Resurrección e infinita posibilidad

Ya se vio al inicio, al contrastar el ser vuelto hacia la resurrección con el "ser-para-la muerte" de Heidegger, que lo imposible deviene posible a través de la resurrección porque ella es un imposible y que, en este sentido, la poesía es verdadera. Falta desentrañar el sentido de lo poético para que ello ocurra. Entonces, en "Preludio a las eras imaginarias", Lezama dice: "La poesía había encontrado letras para lo desconocido, había situado nuevos dioses, había adquirido el *potens*, la posibilidad infinita, pero le quedaba su última gran dimensión: el mundo de la resurrección. En la resurrección se vuelca el potens, agotando sus posibilidades" (2007, p. 257). Se trata así de que la potencia sea la resurrección, por ella todo se hace infinito y posible porque desata el proceso que no tiene fin.

Y continúa Lezama en el *Preludio a las eras imaginarias* haciendo el recorrido de la historia hasta llegar a esta visión amplificada de la poesía:

> En las dos últimas parejas (lo incondicionado y lo causal) que señalamos, **umbravit-obradit** encarnación-resurrección, es donde interviene el **potens** de los etruscos, el condicional si es posible. El potens sacerdotal de los etruscos pasa en los católicos al **virgo potens**, a la virginidad creadora en la infinita posibilidad (2007, p. 257).

Esta pureza originaria da a luz la poesía, es la potencia que gesta lo que funde la encarnación y la resurrección y por ende lo incondicionado y lo causal. Esto es, mediante este nuevo posicionamiento se logra la supresión del dualismo platónico que oponía lo racionalmente ordenado con lo que no se deriva de ninguna causa, o en otras palabras, se supera la oposición entre lo explicado y lo inexplicable. En palabras de Abel Prieto: "Tous les dualismes nous appauvrissent et nous éloignent de l'utopie. La poésie est même apte à dissoudre le dualisme essentiel" (2010, p. 167). De esta forma, todos los ámbitos del mundo, del ser humano y de lo sagrado se entrelazan gracias a esta energía originadora de nuevos nacimientos y nuevas muertes.

Y sigue en "Preludio a las eras imaginarias":

> Cuando el **potens** actúa en lo visible, sus derivaciones son el dominio de la **physis**; cuando se desarrolla en lo invisible, nos regala el prodigio de la imagen de la resurrección, aunque ahí no se desdeñan todas las obligaciones del mundo físico, de acuerdo con la sentencia paulina: «Es sembrado un cuerpo animal, pero resucitará espiritual.». De la misma manera, podemos afirmar que los recursos del **potens** frente a la resurrección, sólo pueden ser manejados por ese causal, el hombre en el centro irradiante de su plenitud (p. 257)

Es decir, el *potens* como energía creadora actúa como *physis* y como imagen de la resurrección; produce una transición de lo material a lo espiritual, en tanto el ser humano puede movilizar este contraste. Esto significa que, antes que una separación entre el mundo interior humano y el mundo visible, se presenta una íntima relación entre ellos, gracias a la potencia creadora que no es sino la resurrección que crea los lazos entre lo real y lo imaginario.

Ya en "Sobre poesía", el poeta cubano presenta, a modo de aforismos, su concepción más completa que fusiona la fe, la infinita posibilidad y la resurrección. De esta forma, se llega a una visión de la totalidad. La poesía es el logos que vincula lo sagrado, lo posible y lo infinito gracias a que es resurrección, aparición de lo vivo en el mismo instante de la muerte.

Veamos este conjunto de aforismos de Lezama. Primero, la resurrección que se sustenta en la fe se vuelve sustancia, y esto es un absurdo, porque la fe es de aquello que es inexistente y no puede hacerse sustancia: "Otra frase de San Pablo: la fe es la sustancia de lo inexistente, se substantiviza. Surge la máxima absurdidad en el hombre, es la máxima substantividad, la resurrección" (1981, p. 128). Esto significa que lo sagrado y lo ontológico se vuelve uno en la resurrección: "La totalidad de la creencia, de la fe, es la infinita posibilidad, es decir, la resurrección" (p. 128). Con ello, lo posible, la resurrección abarca el todo, no queda sino la fe poética para comprender esa producción de lo creado. Finalmente, entre la potencia y lo imposible se produce lo posible: "Definición del *potens*: lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un *potens* que es la imagen posible" (p. 128). Por esto, la imagen termina por integrar en ella lo sagrado, lo humano y lo natural. La sobrenaturaleza, ámbito latente en este proceso transformado toma forma también, participa de la imagen, forja la imagen, cambia la imagen, deshace la imagen.

La cima de esta elaboración lezamiana es la imagen que es una forma enigmática que convierte lo visible en apariencia y esencia a la vez. Por la imagen, la vida, el tiempo, las cosas, los seres humanos se comunican, son, acaecen. De ahí que no hay razones ni conceptos que den un sentido final a lo existente y a lo visible. Todo se torna poético, es decir, se convierte en un juego entre el aparecer y la ocultación, entre la movilidad y la permanencia. Ya que como dice el poeta en "Confluencias": "La imagen es el incesante complementario de lo entrevisto y lo entreoído, el temible *entredeux* pascaliano sólo puede llenarse con la imagen" (2007, p. 297). Entonces, se despliega la *infinita posibilidad* en el intermedio donde se hace plena la vida del ser humano, tal como lo dice Pascal en el apartado "Misère de l'homme sans Dieu" de la versión de los Pensamientos de 1670: "Bornés en tout genre, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes se trouve en toutes nos puissances" (PASCAL, 1954, p. 1108). De modo que el *potens* queda abierto a la infinitud y lo posible e imposible encuentran su semilla en la poesía.

De otro lado, explica Camacho Gingerich, "Cuando el *potens* se desarrolla en lo invisible se nos regala la imagen de la resurrección (si actúa en lo visible entonces pertenece al dominio de la physis)" (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 34). Esto significa que la resurrección y la *physis*, la fuerza creadora de lo natural, son impulsadas

por este posible primordial y así se mantiene un equilibro entre lo físico y lo invisible. Continúa Camacho-Gingerich: "ahora bien no se ignora ni rechaza el mundo físico pues los recursos del *potens* frente a la resurrección solo pueden ser manejados por el hombre, ser causal, dueño de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal" (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 34). Es así que no estamos ante un sistema poético abstracto o ideal sino vivido por el ser humano y creado a partir de su propia experiencia vital. Se trata de la resurrección del ser humano, pero también de la resurrección de la naturaleza. Este paralelismo se consolida en la imagen, en la génesis continua de lo uno y de lo otro, entre tanto el poeta inmerso en esta contienda testifica este proceso.

5. Resurrección, la poesía y el poeta: la causalidad y lo incondicionado

En esta poética lezamiana de la *infinita posibilidad*, para caracterizar el poema, la poesía y el poeta es necesario partir de su relación con la resurrección. En consecuencia, estos tres elementos se conciben de manera distinta a la tradición previa a la lezamiana. Esto es, que se consideran piezas de un *sistema poético del mundo* que tienen la virtud de estar en permanente cambio, bajo la apariencia fragmentaria de lo sensible y bajo el efecto transfigurante de la metáfora.

Para comenzar, aspectos de esta poética están expuestos en "Preludio a las eras imaginarias". En primer lugar, el poema es prueba de la resurrección, y además, fluye dentro de la historia de la imagen. Con esto, Lezama no sólo se refiere al poema lírico sino a la escritura misma en sus distintas expresiones: prosa, verso, narración, ensayo. Dice Lezama: "El poema es el testimonio o la imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias" (2007, p. 258). Ya que una causalidad de lo incondicionado, según la visión lezamiana del mundo, produce lo visible y lo invisible, entonces, el poema es la evidencia de dicha causalidad; es una forma del lenguaje que expresa este incansable retorno de la resurrección. De modo que el poema es el camino por

el que se descubre la resurrección, en él se forma la escritura viva, vivificante y naciente siempre.

En segundo lugar, sigue afirmando Lezama: “La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección” (p. 258). De manera que en apariencia la poesía deviene absoluta y sagrada, fluye en la historia de la imágenes y se desdobla como resurrección. Esto muestra que el sistema poético lezamiana es congruente y consistente en todos sus elementos pues la poesía se manifiesta así en imagen, en nacimiento y en sustancia. No hay una razón absoluta que explique esta cosmogonía porque la poesía produce meras imágenes, duplica o multiplica lo real como si fuera un espejo, es decir, provoca un juego ambiguo entre la vida y la muerte, entre la verdad y la apariencia. Entonces, la poesía abre paso a lo que permanentemente se origina, se forma y deforma.

Un tercer rasgo que expone Lezama en el “Preludio” tiene que ve con la relación que la poesía establece entre la causalidad y lo incondicionado. En ella el poeta es quien hace posible este enlace: “Al llegar al ser causal, el decidido dominador de toda causalidad, a causalizar, por la invasión de la Suprema Esencia, el mundo de lo incondicionado, adquiría unos dominios tan vastos, que sólo la resurrección podía ser la guardadora de su ímpetu, que llegaba a las grietas por donde se esboza lo frío descendido” (p. 258). Es decir, en este universo de lo incondicionado penetrado por la causalidad, el poeta es el creador porque produce la resurrección y él mismo resucita. Aquí la resurrección es la fuerza germinadora que impulsa al poeta hacia lo incondicionado para que sea percibido como si fuera causalidad. Juan Pablo Lupi lo explica de esta manera: “The forms assumed by “causality” are multiple as well. Often the referent of “causality” corresponds to a representation of what might properly be called “magical” or “incredible” causal relations, borrowed mainly from religion or myth (LUPI, 2012, p. 103). Es decir, la causalidad no se diferencia de lo enigmático o de lo no causal. De ahí que la resurrección, evento inexplicable, absurdo e imposible, puede generar esa fusión entre lo causal y lo incondicionado que de otra manera resultarían incompatibles. Así lo expone Lezama:

Al convertirse el germen en acto, lo incondicionado en causalidad, no como en los griegos

> colocando las pausas del sueño en las metamorfosis, sino por medio del **umbravit** de la sombra que avanza hacia nosotros, se lograba un perfecto doble de lo incondicionado sobre la causalidad, y de la causalidad sobre lo incondicionado, por medio de la poesía que se apoderaba de esa imagen, formándose las siguientes parejas donde encarnaba esa relación: imagen-espejo, identidad-médula de saúco, extensión-árbol, unidad-el uno, esse sustancialis-ser causal, **umbravit-obradit** encarnación-resurrección (2007, p. 256).

Así surge una nueva dialéctica entre los opuestos que produce una mezcla y una ambigüedad diferente de la dialéctica idealista que genera la ilusión de contradicción, pero que realmente anula uno de los términos. En esto se acerca a la *Différance* derridiana porque mantiene la tensión y la fusión de los opuestos a la vez sin que uno perezca en el otro. Ya que lo incondicionado y lo causal se mantienen como contrapuestos, firmes uno ante el otro, en la imagen toma forma este contraste. Vuelve a insistir Lupi y hace referencia a las ideas lezamianas de su texto "X y XX": "One can read this notion of successive death- and/as-(re) birth as a reformulation of the progression of symbolic death and resurrection elaborated in 'X y XX'; and also as another instance of the emergence of the 'otra causalidad' that, as I demonstrated previously, Lezama associates with the actual and potential networks of tropological associations taking place in the verbal *cuerpo* of the poem (LUPI, 2012, p. 109). Esto significa que, por ejemplo, la relación entre la imagen y el espejo hace posible la existencia de lo infinito porque ni el espejo resulta ser mero objeto real ni la imagen pura irrealidad. De la misma manera, en la relación encarnación y resurrección se invierten los procesos sin anularse, de modo que lo encarnado surge porque se ha muerto y lo *resurrecto* porque se ha vivido, o de otra forma, se ha descarnado para resurgir. Lo que sigue es otra forma de causalidad que ya no está determinada por el orden causa-efecto, sino por una deformación o trasformación de tal relación sin condicionamientos. Se trastoca así la relación acto y potencia pues es insuficiente para diferenciar la vida de la muerte o el cuerpo del alma. También esto trae como consecuencia un deslizamiento o tropo del sentido que la metáfora recoge para construir la imagen.

De igual forma, Camacho Gingerich evoca la afirmación lezamiana del "Preludio" para mostrar esta recomposición de la relación entre lo imaginario y lo causal. Según ella, el poema surge de la confrontación entre la causalidad y lo incondicionado: "La causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado un monstruocillo, la poesía" (2007, p. 249). Lezama rechaza la *mimesis* y causalidad aristotélica y la reemplaza por la causalidad

asociativa o contrapuntística de la imagen, es decir, por lo incondicionado, una causalidad que se determina por sí misma, explica Gingerich: "'remontar de lo condicionado a la condición en el infinito'. La poesía lezamiana es una poesía hipertélica, es decir, que va más allá de su finalidad, fuera de todo determinismo" (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 127).

Así se van conjugando los distintos elementos que van a configurar el *sistema poético* lezamiano. Se trata de una red de relaciones que al contraponerse desfiguran la distinción entre lo visible y lo invisible y generan múltiples nacimientos que desbordan cualquier límite. Sólo la imagen logra sacar a la luz este fluir. Ella participa de la resurrección que mezcla vida y muerte bajo causalidades inesperadas y en permanente modificación.

De otro lado, en esta deformación y configuración de lo incondicionado debida a la causalidad que el poeta le imprime, se está poniendo en cuestión la dicotomía kantiana que separa la causalidad y el reino de la metafísica. A pesar de que el juicio estético, en particular, el juicio sobre el sentimiento de lo sublime, logra acercar lo inconmensurable a lo visible, no es suficiente para pensar en el sistema kantiano al poeta, la poesía y el poema como generadores de todas las relaciones posibles entre cada uno de los elementos. Lo *en sí*, el *noúmeno*, quedará en lo insondable, mientras que en Lezama ese *en sí* se poetiza porque el poeta causaliza lo incondicionado, es decir se convierte como creador en la causa que hace posible que todo se relacione y surja en el poema, en el texto, en la metáfora que el lenguaje elabora. No se trata de asumir las afirmaciones de Lezama de manera literal, respecto del sistema kantiano, sino de comprender el juego que propone dentro del campo de la poesía. A pesar de que ponen en juego los términos usados por Kant, éstos no corresponden exactamente a lo que nombra Lezama. Este aspecto lo explica Juan Pablo Lupi: "Rather, Lezama removes these two terms from their original context and tropes them to create two altogether different (pseudo)concepts—*lo incondicionado* and *la causalidad*— which now belong to the *sistema poético"* (LUPI, 2012, p. 79). Ahora lejos de la rígida estructura del pensar kantiano, Lezama entra en el reino de la imagen. De modo que a pesar de esta interpretación acomodada de los términos kantianos por parte de Lezama y dado que Kant los relaciona de un modo preciso, de algún modo Lezama insinúa un distanciamiento o plantea otra interrelación entre estos términos. Al trasponerlos al

sistema poético la armadura del racionalismo se ve resquebrajada y sus columnas agrietadas, lo incondicionado y la causalidad, vistos ahora desde esta orilla, necesitan ser reinterpretadas y relacionadas de otro modo. Móviles e intercambiables, lo causal y lo no causal, se metaforizan uno en otro. En cierto modo, esta nueva manera de relacionarlos abre el campo de lo sublime como *sistema poético*, pero esta experiencia de lo sublime ya no se limita a aquello que siente pasivamente el sujeto ante lo desmesurado sino que él mismo se ve impulsado por dicha sublimidad. La prueba más certera de este estado es la resurrección, puesto que ella le imprime a lo condicionado la fuerza de estar por encima de la muerte, de lo incondicionado, y de hacer posible el renacer de cuerpo en el mismo momento de su muerte.

Por esto la insistencia en que un aspecto central para esta poética es la resurrección. En ella, la metáfora es la causa primera que vincula lo visible y lo inteligible, da vida a lo mortal y vuelve eterno lo vivo. Por eso, según Lezama en su "Preludio a las eras imaginarias": "Sólo el poeta, dueño del acto operando en el germen, que no obstante sigue siendo creación, llega a ser causal, a reducir, por la metáfora, a materia comparativa la totalidad. En esta dimensión, tal vez la más desmesurada y poderosa que se puede ofrecer, el 'poeta es el ser causal para la resurrección'" (2007, p. 258). Esta sobrevaloración del poeta resulta ser más bien una forma de aproximarlo a lo más elemental, a la totalidad, que ya no es una abstracción sino que está presente en la multiplicidad de lo vivo, en cada ser vivo, en cada instante, en cada motivo o acción humana. El poeta sólo hace el trabajo de conectar los elementos para que se dispersen y se diseminen. En este aspecto es comprensible la resurrección, es la condición para que la vida no se extinga y para que el otro esté ahí como otro. Mientras que si el poeta se restringe al círculo del *ser–para-la-muerte* no puede volver escritura o producir la imagen del *resurrecto* o de la incesante resurrección de todo lo existente. Para ello, debe cambiar su concepción sobre el poema, el poeta y la poesía, ello es posible si la resurrección se convierte en energía productora en el poeta, la poesía y el poema.

Entre tanto, en "Dignidad de la poesía", Lezama completa su imagen del poeta. El es el vigilante, el cuidador de lo transformador, de lo sustancial y de la sobreabundancia que surge de la resurrección:

> El poeta es en esta concepción el guardián de las tres grandes eficacias o temeridades concebidas por el hombre: la conversión de lo inorgánico en viviente, de la sustancia en espíritu, por la penetración del aliento del oficiante, acto naciente de transustanciación, superación del acto naciente aristotélico en puro Nacimiento; lo inexistente hipostasiado en sustancia, y la exigencia total ganada por la sobreabundancia en la resurrección (2007, p. 225)

Aquí se observa que estas son las posibilidades máximas del ser humano porque en tanto poeta resguarda la génesis de lo viviente, la metamorfosis del espíritu o transubstanciación, transformación referida al rito católico, pero vista desde la dimensión poética, y la sobreabundancia que produce la resurrección. Esta sistematicidad de lo poético, protegida por el poeta, muestra la complejidad de la propuesta lezamiana que no deja fuera del campo de la poesía ningún aspecto. Sobresale el carácter móvil que parece ser un engranaje de los elementos que fluye entre nacimientos y muertes. Este movimiento del todo es posible porque los elementos se disuelven, no porque haya un principio permanente, quieto y causal. Más bien es un flujo espiraloide que va y vuelve entre la muerte y la vida, entre la creación y la destrucción. Ningún órgano de la razón lo explica, mientras que el cuerpo, que resucita y muere, es el que lo padece vivamente y el poeta es quien lo vuelve forma mediante la metáfora.

Por otro lado, para Lezama, la poesía crea el universo paradisíaco, es decir, el mundo del nacimiento permanente, el tiempo del origen. La poesía siempre será primer nacimiento mientras la causa primera de tal estado es la resurrección. Así lo explica en "Dignidad de la poesía":

> Es decir, la poesía partiendo de la metáfora como superadora, de la metamorfosis y de la *metanoia* del mundo antiguo; de la imagen como proporción y nueva causalidad entre el hombre y lo desconocido; del hilozoísmo poético de la voz penetrando en la harina para sustantivarla; de las horas regladas o productividad del instante poético; de la duda hiperbólica, como superadora de la síntesis; de la diferencia entre corpúsculo y germen; de la resistencia del cuerpo de la poesía; de la sentencia poética como unidad de la doble refracción; de la dimensión o extensión como fuerza creadora, es decir, la energía en la extensión tiene que crear el árbol; del *posibiliter* infinito; de la nueva sustancia; de las nuevas leyes de la gravitación de la sustancia de lo inexistente; de la mayor exigencia conocida hecha a la imaginación del hombre; es decir, la resurrección; pueden rendirnos los ordenamientos del nuevo tiempo paradisíaco (p. 236).

En otras palabras, la poesía concentra toda la historia anterior que se fue constituyendo como imagen paso a paso hasta llegar al horizonte primero del paraíso. Por esto, es posible que se hable de un *sistema poético del mundo*, porque lo paradisíaco lo permite. Sin

embargo, no se trata de una visión romántica, sino de una realidad que se enfrenta a una época de crisis, a una modernidad tallada por la racionalidad. La enumeración lezamiana capta momentos precisos de lo poético en la historia hasta acumular como un todo este otro tiempo. Revela además una historia que no es tradicional porque no hace el recorrido consabido de lo griego a lo cristiano, de lo cristiano a lo moderno, sino que va tejiendo las imágenes que en la historia se fueron delineando como representativas de una época, aunque ignoradas por esta visión lineal de la historia que no tiene a la poesía como centro. No hay otra manera de mostrar ese decurso hacia lo paradisíaco que mediante la sucesión abigarrada de tales imágenes.

Esta historia va de la metáfora, de la metamorfósis, de la metanoia hasta el hilozoismo y la duda hiperbólica, continúa con la referencia a los avances de la ciencia: el corpúsculo, la refracción, la energía o la gravitación, que también se convierten en posibles caminos que se fueron construyendo desde la imagen. Esto indica que ciencia y poesía, religión e historia se fueron fundiendo hasta forjarse a partir de las imágenes. Se trata ahora de proponer desde la poesía la construcción histórica de la imagen como sucesión o simultaneidad de resurrecciones que van abriendo el mundo de lo paradisíaco. Por esto, como algunos críticos dicen, la plenitud del *sistema poético* es su novela *Paradiso*, pues en ella confluye la historia del mundo y la historia personal donde todo se experimenta por primera vez en un estado naciente. Sin embargo, se está viendo en este análisis de la resurrección que también en su obra ensayística y lírica, el *sistema poético* alcanza su plenitud.

Este retorno al paraíso, además de sus connotaciones bíblicas, es una vuelta al primer hervor de la naturaleza y al primer trazo humano en la tierra. Es decir, es un retorno a la niñez de la historia y a la niñez de cada persona. De esta manera, Lezama logra situarse a la vez entre el pasado y el presente en proyección hacia el futuro; esto es posible porque reorientó la idea heideggeriana de "ser-para-la muerte" hacia la resurrección y por tanto hacia el cuerpo *resurrecto*, concreción de las resurrecciones de la naturaleza y los seres humanos. De ahí que para el poeta: "Los niños muertos, en el mundo de la resurrección, es decir, en el de la plenitud de la imagen, resucitan como si hubiesen alcanzado su mundo de plenitud" (p. 279).

6. Resurrección, discontinuidad y escritura

En "X y XX", de *Analecta del reloj*, Lezama precisa la relación entre la poesía, la muerte y la escritura. Para ello, elige la discontinuidad para distanciarse de una visión lineal y continua del tiempo, a partir de ello concibe que la vida brota en lo simultáneo, se recrea, desaparece y renace sin fin. El espacio también pierde su continuidad ya que se trata de que el aparecer no esté determinado por las estrechas fronteras de los lugares concretos. Sobre este aspecto, el poeta afirma: "Es imposible representarse la corriente del devenir que choca con la discontinuidad", y seguidamente añade: "La *poiesis* es la forma o máscara de esa discontinuidad, es la única forma de provocar la visibilidad de lo creativo" (2010, p. 109). Esto es, que en la perspectiva lezamiana la poesía no se define como una parcela o disciplina, entre otras, delimitada de éstas y caracterizada por su retórica o su sentimentalismo; por el contrario, la poesía para el poeta cubano es el lugar fundacional que capta el devenir en su profusa manifestación que no cesa de ser ni de desaparecer. Lo creador, la poesía, quiebra el espacio y el tiempo para que surja y resurja la naturaleza, lo sagrado y lo humano en la palabra.

En este sentido, el poeta se aproxima a la idea derridiana de *Différance* que transforma el tiempo lineal en tiempo diferido o el tiempo en espacio. Veamos:

> Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c'est ce qu'on peut appeler *espacement,* devenir-espace du temps ou devenir-temps de l'espace *(temporisation).* Et c'est cette constitution du présent, comme synthèse 'originaire' et irréductiblement non-simple, donc, *stricto sensu,* non-originaire, de marques, de traces de rétentions et de protentions… que je propose d'appeler archi-écriture, archi-trace ou différance. Celle-ci (est) (à la fois) espacement (et) temporisation (1972b, p. 13)

Esto significa que la discontinuidad o intervalo que separa el pasado y el futuro y que se esconde en el presente cuya linealidad o continuidad le da una apariencia de "no originario" o tiempo en el que a diario vivimos, en verdad proviene de lo discontinuo originario que produce este espaciamiento y esta temporización. A este acontecimiento Derrida lo llama *différance* o archiescritura. La proximidad con Lezama está en que también para el poeta, la poesía provoca esta discontinuidad espaciotemporal. Entonces, dado que la poesía es un conjunto de metáforas que trasforma el sentido, ir al sentido paradisíaco u originario del nombrar implica que se rompa la continuidad del tiempo y del espacio para que eso

originario se haga visible en lo no-originario. Si se mantiene la continuidad esto no es posible, porque origen y actualidad no podrían simultáneamente aparecer. Se ha visto que es por vía de la escritura y de la poesía que ello es posible porque pueden romper la continuidad temporal y desacomodar la posición espacial.

Para comprender esto, basta rememorar la imagen de "El peso del sabor": "Sentado dentro de mi boca asisto al paisaje" (1994, p. 146), para observar que este diferir en el espacio y tiempo implica la discontinuidad. El poeta sentado contempla el paisaje. Se ve ahí que hay dos tiempos a la vez: el estar sentado y el asistir al paisaje en el que se ve simultáneamente el reposo y el movimiento, y por otro lado, hay dos espacios a la vez: está dentro de su boca, pero también fuera de ella en el paisaje. Estos dos espacios aparecen simultáneos. Este efecto de discontinuidad y simultaneidad sucede porque la escritura, la marca no originaria que está trazada en la página y que sigue el lector linealmente, a pesar de ser continua, nombra por el revés de su apariencia estos intervalos, esta discontinuidad, esta originariedad tanto del espacio como del tiempo.

En tal sentido, el hecho que la poesía difiere el espacio y el tiempo, como se ha mostrado aquí, significa que ella misma es discontinuidad y ruptura y que, por otro lado, la muerte es un hecho que interrumpe la linealidad del tiempo. Por ello, la proximidad entre la poesía y la muerte es inevitable. El poema es una apertura que permite que la muerte suceda. Al respecto dice Lezama: "Entonces es difícil, pero ávidamente existente, la relación entre el tamaño de un poema y la forma como caemos en la muerte. Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte" (1953, p. 110). Pero Lezama advierte que no se trata de una muerte en el sentido heideggeriano porque no se restringe únicamente a la suspensión de la linealidad de tiempo de un individuo. Continúa en "X yXX":

> Se habla de la muerte propia, pero hay en eso el protestantismo de enfatizar los fragmentos. Una vanidad siniestra que quiere detener los instantes para extraerle una espiga de trigo. Es un viento morboso lo que nos lleva a reclamar una muerte diferente. Sabemos que no podemos constituir en estilo la muerte de cada uno de nosotros. Sabemos que en ese acto de morir solo hay soledad de actor y espectador (1953, p. 110).

Por tanto, en esta perspectiva existencial de la muerte no sería posible crear el lazo más profundo entre la obra y el espectador o el lector, pues como ya se vio, en Sartre, en Derrida y en Ricoeur, morir así implica padecer fatalmente una muerte ineludible, incomunicable, solitaria y sin manera de rememorar. Entonces, se perdería el lazo entre la resurrección y la poesía, sería imposible romper la continuidad para que todo resucite. Por eso se trata, al contrario, de una superación del tiempo lineal para librar al ser humano de esta continuidad y entrar en el ciclo de la resurrección. De modo que "La discontinuidad es la única manera de aproximarnos a la reaparición incesante" (p. 113).

De manera que en Lezama la muerte tiene estos rasgos: en primer lugar, no se trata de que pensar en el propio fin, en la llegada de la muerte, es lo que da sentido a la vida del ser humano sino que la plenitud de la vida se debe a que existe un ímpetu creador que la hace florecer. En palabras del poeta: "Si nuestra impulsión se decide a preocuparse por su propio esplendor más que por su finalidad, al menos que esta ocupe una lejanía capaz de movernos la más desesperada de nuestras tensiones" (p. 113). En segundo lugar, este carácter vital y creador se afianza porque para el poeta la muerte no tiene el sentido negativo de la pérdida: "Entre nosotros perderse significa morirse. Lo he perdido... quizás sea frase hecha por el no quererse morir, y soportarlo como perderse" (LEZAMA LIMA, 1953, p. 113). En tercer lugar, la muerte a la vez que nos conduce a la más profunda oscuridad, este mismo vacío o suspensión en lo desconocido que produce se convierte en una fuerza para renacer. Explica Lezama:

> Recuérdese a Pedro Antonio, el chocolatero, personaje de Unamuno, ante la muerte de su hijo. Quiere decirnos que entre nosotros la más decisiva discontinuidad, la muerte, es como extravío, como si nos decidiésemos *au fond de l'inconnu*, pero al mismo tiempo una impulsión indetenible para reaparecer, para diseñar islas después de la paradoja que más nos cuesta, pero que es la única forma que puede preludiar la segunda muerte (p. 113).

De modo que esta suspensión de lo continuo conduce a la resurrección en tanto morir es la otra cara de nacer. Y si esta discontinuidad es una apertura a lo probable y a lo imposible, otra muerte puede venir, pues ya se ha resucitado después de que se ha roto por primera vez lo continuo. En este sentido, se reitera que la poética lezamiana vincula la poesía con la resurrección pues la poesía ante todo es creación y producción; así que cada vez que sucede la ruptura de lo continuo renace un tiempo y espacio nuevos. De forma que a través de la

poesía, en otras palabras, de la escritura, la soledad del individuo se rebasa y el silencio del espectador se colma de lenguaje porque resurge la vida en el evento mismo de la muerte.

En este sentido, puede decirse que esta visión de la muerte como discontinuidad está en consonancia con el *ser-para-la-resurrección*; a su vez, esto provoca una transformación de la concepción de la escritura. Debido a que en la visión sucesiva de la muerte, la poesía quedaba limitada a un campo específico de la cultura, a un ejercicio de expresión de los sentimientos mediante el lenguaje figurado o a un canto elegíaco cuando ocurría la muerte de alguien, asumir la poética de la discontinuidad implica reconsiderar la poesía, el poema y el poeta, como se vio arriba, bajo otra perspectiva. La siguiente anotación de Lezama deja ver que para ello hay que pensar en la discontinuidad de la vida, que se asemeja a la discontinuidad de la poesía. Así lo expresa Lezama: "Si nuestra desenvoltura ha sido armoniosa, la coincidencia con el no ser quisiera crearnos un propio estilo de muerte. Pero la muerte que quisiera ser propia es en realidad sucesiva" (p. 111). Sin embargo, en esta sucesividad, que parece no interrumpir la continuidad y que se asume como cotidiana y normal, el poema va dando paso a la palabra:

> La forma en que la muerte nos va recorriendo pasa desapercibida, pero va formando una sustancia igualmente coincidente, actuando como el espacio ocupado como un poema, espacio que muy pronto deviene sustancia, formado por la presencia de la gravitación de las palabras y por la ausencia del reverso no previsible que ellas engendran (p. 113)

Esta atracción del otro lado de lo sucesivo, es decir, de lo discontinuo, es el ensamblaje de las palabras que van formando el poema. Las rupturas de esta continuidad, las muertes sucesivas e incesantes, van configurando enlaces nuevos, transformaciones de sentido, semánticas distintas. Por esto, continúa Lezama: "El tamaño de un poema, hasta donde está lleno de *poiesis,* hasta donde su extensión es un dominio propio, es una resistencia tan compleja como la discontinuidad inicial de la muerte" (p. 111). Esta resistencia a lo continuo va creando las metáforas, es decir, las modificaciones del sentido para que surja lo discontinuo, muertes que vuelven y van. Así que el poema más que una forma particular de expresar un sentimiento, deviene fuerza creadora y sucesión de resurrecciones. Reitera Lezama: "Es decir, no hay el poema propio, sino una sustancia que de pronto invade constituyendo el cuerpo o la desazón sin ventura" (p. 111). Esto significa que lo producido, el poema, desborda la privacidad de un sujeto. Esto lo confirma Lezama al decir que: "La

forma en que hay que tocarla o respetarla, abandonarla o poseerla, descarga en lo inmediato una cuantía tan inefablemente contraída que es imposible revisarla por el propio sujeto" (p. 111). Así la poesía termina siendo sustancia universal, poema total que no pertenece ni a su autor. Como si se tratara de una expansión cósmica el poema se desprende de su propietario y configura el mundo. Por esto, para Juan Pablo Lupi: "This passage is especially important because it presents the link between the idea of death-as-discontinuity-as-*poiesis* and what I want to call a poetics of poetics of the inconmensurable" (LUPI, 2012, p. 222). Es decir, lo poético desborda al poeta y, sin embargo, él sigue siendo el creador de la discontinuidad, el receptor y productor del ciclo de las resurrecciones.

Su ventaja está en no ser propietario de la palabra ni de sufrir una muerte propia. Fuera del campo de la finitud, parece ya *resurrecto*, dueño de un lenguaje que no es suyo, sino manifestación de lo desmesurado, de lo productor, de la imagen. Lezama lo caracteriza así:

> El poeta es como un copista que al copiar prefiere hacerlo en éxtasis. Al desaparecer ese estado perentorio y resolver una forma de escritura, crearía entonces estilos ajenos con mano propia. Mientras que si copia, es tan misterioso reproducir una letra, un número. Al crear, al intentar hacerlo, la discontinuidad se hace tan desmesurada que es ya imposible la potencialidad coincidente (1953, p. 111).

Es decir, su escritura entra en el abismo de lo discontinuo, por lo que el lenguaje se ve atravesado por la imagen mediante un conjunto de metáforas fragmentarias. Sus frases se entrechocan, se distienden y se tensionan, de tal manera que la semántica y la sintaxis se tornan complejas como si fuera una espiral que gira sobre sí misma sin dejar de hacerlo jamás y que recomienza y comienza, de ahí lo enmarañado del estilo lezamiano. En ella, como dice Lupi: "Death—"la más lograda y gravitante discontinuidad"— lies at the "origin" and is the "cause" behind this historical dynamic of symbolic resurrection: "La discontinuidad es la única manera de aproximarnos a la reaparición incesante" (LUPI, 2012, p. 223). De esta manera, la escritura, más que un instrumento del poeta, será la señal de la resurrección. Por eso en el mismo texto lezamiano en el que habla de la discontinuidad, "X y XX" de *Analecta*, al leerlo queda en el lector esta experiencia de las rupturas, de los renacimientos, como en diálogo discontinuo. Lupi, vuelve a reiterarlo: "In the final pages of 'X y XX', both speakers ponder the consequences of the creative potential stemming from this poetics of 'death and resurrection'. Confronted with the

inescapable discontinuity of death, XX wonders about its resonances (LUPI, 2012, p. 223) y cita a Lezama: "Continuidad de esencias; prolongación del discurso y solución incomprensible de los enlaces, que nos hacen pensar en que el papel en que se apoyan desaparecería, seguiría trazando los signos en el aire, que de ese modo afirmaría su necesidad, su presencia incontrovertible ..." (2007, p. 110). De esta manera la misma escritura vela y revela la discontinuidad.

A su vez, Levinston reafirma este carácter discontinuo de la poesía en la visión lezamiana. Su capacidad de levantarse cuando el tiempo o el espacio se rompen la deja bajo el influjo de la muerte y de la resurrección. Dice: "*Poiesis*, in short, is the death or the unicity of the poet left to the poem; it is the *poet as he or she passes on*; it is discontinuity (death as what ruptures life) situated onto the continuum. Poetry (actual poems), in turn, are nothing but the effects or work of that death" (LEVINSON, 1996, p. 151). De ahí que entre morir y resucitar la poesía crea la imagen, por lo que el vacío que surge entre lo discontinuo va a ser la plenitud de lo posible, de la restauración y del comienzo de la vida y de la creación.

7. La resurrección, el poeta y la escritura

En un apartado anterior se hizo referencia a que Angel Gaztelu es para Lezama el poeta que puede dar testimonio de esta poética de la resurrección porque celebra el rito de la transubstanciación. De modo que él encarna el oficio de poeta cuya escritura pone en juego todos los elementos del sistema poético.

Dice Lezama en "El padre Gaztelu en la poesía" de *Tratados en La Habana*: "Desde la gravitación del imposible hasta la resurrección, desde la transustanciación hasta las operaciones de la gracia, la poesía lo ronda como un imposible que el milagro reitera con una constancia que lo ciega" (1969, p. 378). He aquí la condición del poeta, hallarse en medio de la palabra, entre la expresión y el silencio. Asediado por la resurrección y el vencimiento, lucha en medio de su escritura porque "El poema, a veces, desaparece entre la totalidad de los símbolos que la poesía arrastra y otras destruye" (p. 378), dice Lezama en

el mismo texto. Su destino está en asumir el abismo de este movimiento de creación y destrucción para que surja el poema. Entonces, el poema antes que ser manifestación de la interioridad de un individuo es trama del *sistema poético*, experiencia radical de la resurrección y resistencia mediante la palabra al tiempo lineal y a la realidad plena y cotidiana.

Lezama continúa caracterizando al poeta en "Al llegar la poesía a su identidad" de *Imagen y posibilidad*. Para él, la condición del poeta no es una situación cómoda, pero es la más plena pues la poesía antes que entregarlo a la muerte, le ofrece el don de la resurrección, del retorno incesante de la vida y de la presencia de la metáfora: "Condenado el poeta a que su metáfora suprema sea la resurrección, es la gratuidad y la exigencia, allí todo se nos regala y todo se nos quita" (1981, p. 131). En esta situación, el poeta ha de responder y corresponder con su tiempo, convertirse en el guardián y el receptor, el creador y el sujeto imaginante, que está al tanto del devenir del otro, de los otros. Su escritura es pues la manifestación de esa contienda del existir y del lenguaje. Continúa diciendo Lezama: "Perplejo, absorto, el poeta ha sido condenado a escribir la poesía y a recibir la rebelión de la palabra ante la escritura que la busca sin fijarla" (p. 131). De modo que la labor del poeta se torna agobiante pero triunfante, su destino es captar las fuerzas creadoras que todo lo abarcan, que vinculan el todo a sentidos inesperados, a metáforas desconcertantes. Así testifica que el lenguaje es mundo y que el mundo es lenguaje. Esto, porque en el aparecer y desaparecer, en el instante que nace la palabra, se hace realizable el *sistema poético del mundo*. Así lo expresa Lezama en este mismo texto: "Pero ese combate, quizás el que mas haya justificado la existencia del hombre, siempre recomienza como una estación desconocida, pero imprescindible en su función de precisar la caída de las nubes en el río que las impulsa de nuevo" (p. 131). De forma que la discontinuidad, la muerte, la resurrección adquieren forma en el poema a través del poeta.

Ya que el tiempo va modificando la escritura del poeta, nos dice en "X y XX", la crítica no puede omitir estos efectos de la historia y, por ende, debe incluir en sus consideraciones los efectos de la muerte y la resurrección en sus textos: "El tiempo como aliado de los buenos escritores, no en el sentido respetuoso que siempre le atribuimos, sino mejorando sus frases, poniéndoles un nuevo sentido que tal vez le fue extraño, ha de engendrar una

crítica de más exquisitos detalles, las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte y su resurrección" (2010, p. 105). Esto significa que la escritura es histórica y temporal y que las palabras se tejen gracias a esta temporalidad de los nacimientos. No se puede aislar la palabra y hacer abstracción formal de su sentido; existe una ligadura que funde las palabras en el poema mediante una ilación que surge de los vacíos de tiempo o de los espacios blancos que son formas de la discontinuidad que produce la muerte que, a su vez, no es sino el reverso de la resurrección. En síntesis, la palabra poética se configura mediante el ímpetu creador de lo que retorna a la vida; así que la frase, las secuencias de palabras, se convierten en un conjunto relacional porque son expresión concreta de un *sistema poético* vivo e histórico.

Estos rasgos de la escritura son semejantes a la visión derridiana según la cual quien escribe muere en su texto porque según Derrida: "Par définition, une signature écrite implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire" (1972c, p. 391). Sólo queda la marca de quien ya no está ahí y: "En cada frase de un escritor- dice Lezama en "X y XX" -se borra la pertenencia, y el espectador, aún siendo contemporáneo, establece distancias y recorridos que mantienen toda impedimenta de esculturación de la palabra" (2010, p. 105). Con esto se deduce que la función de los lectores se modifica. Bajo esta nueva mirada, el lector lee un texto que se ha desprendido del autor que ya no está ahí, que ha sido generado por el tiempo de las resurrecciones y que es señal viva de un sistema poético. Siendo así, como lector, se encuentra inmerso en este habitar de lo poético, como actor en medio del sistema poético del mundo. Continúa Lezama: "El recorrido que se nos tiende es reversible, si es un contemporáneo podemos adelantarle la sonrisa de los descendientes, y juzgarlo como un clásico" (José LEZAMA LIMA, 2010, p. 105). Así se da la contemporaneidad entre el escritor y el lector; esto significa que mediante una comunicación de ida y vuelta y eminentemente poética, más que pragmática o ideal, en el acto de leer se ponen en juego todos los elementos del *sistema poético*: la metáfora, la resurrección, la imagen, la poesía. Aspecto que se evidencia en la tercera parte de esta indagación cuando los lectores de los textos de Lezama elaboran su propia escritura.

Este asunto de la escritura y del "ser-para-la muerte" es abordado por Brett Levinston en *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution en Jose Lezama Lima's "American*

Expression", a quien le interesa esclarecer las implicación del giro lezamiano del ser hacia la resurrección porque en ello se ven implicados el poeta, la escritura y los textos. Además, dado que la historia y la poética son elementos que se conjugan en la concepción lezamiana y que el poeta escribe desde América, sus textos están determinados por ese contexto. Por otro lado, el hecho de concebir la discontinuidad y la muerte como origen de tales escrituras, hace que surjan diferencias en la posición del poeta desde la cultura americana puesto que se convierte en un *discontinuador*, aquel que al escribir el poema propone una ruptura. Levinston comienza: "We are now only beginning to touch upon 'being-towards-the resurrection'. The self, we just noted, saves itself, as an individual self, by un-appearing or by losing itself in history or poetry, by giving that self up to writing and rewriting, by passing on" (p. 152). Ya que la poesía pone en juego la muerte y la resurrección, el asunto es cómo mantener la continuidad en la discontinuidad; o preguntarse: ¿cómo estar en lo propio de sí mismo, a pesar de la pérdida o la desaparición, si se experimenta la muerte como la ruptura? En esta situación contradictoria, el poeta es quien sortea esta dificultad mediante la relectura y la reescritura que incluyen a los otros. Así se vio también en el distanciamiento del ser–para-la-muerte heideggeriano que tomaron Sartre y Derrida; por eso puede afirmarse con Levinson que: "And yet paradoxically, it is this same poet (as a 'créative assimilator' or a hermeneut) who must reread and rewrite the death of others" (p. 152). De manera que la posibilidad que tiene el poeta mediante la escritura de tomar distancia de su propia muerte le permite asumir la discontinuidad. Esto es, de crear mediante el texto la resurrección, la imagen de un nuevo nacimiento, la interrupción germinativa. El asunto aquí es que este acontecimiento puede volver a leerse y a escribirse, por tanto, produce nuevas discontinuidades. Sigue Levinson: "It is he /she who must endlessly bring to life, without ever actually representing (…) the 'dead properties', the discontinuity of other texts (1996, p. 152). Es decir, el poeta logra escribir, reescribir, leer y releer, sin representar, para no aniquilar su posibilidad de vivir, la muerte y la resurrección de los otros. De forma que en su escritura concreta, "He /she must keep 'towards-the resurrection', on-the-way, pure events or possibilities (ones that cannot be repeated): 'las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte y resurrección'" (Citado por Levinson de Analecta del reloj, p. 105) (p. 152). Por tanto, la tarea del poeta es responder desde la discontinuidad mediante la discontinuidad de las proposiciones escritas que produce, a los

discursos continuos que se consolidaron del otro lado de la Isla y de América, en Europa. De modo que no sólo escribe sobre la muerte de cada lector sino que lo invita bajo esta experiencia de la relectura a asumir el vacío de lo discontinuo en los textos y a distanciarse mediante ellos de las otras muertes y de los otros textos que ya no son americanos. Asunto que se abordará más a fondo enseguida. De manera que el poeta pone en escena su propia experiencia de ruptura desde América para entrar en diálogo con la cultura universal.

En este sentido, dice Juan Pablo Lupi en *Reading anew: José Lezama Lima's rhetorical investigations*: "In Lezama's thought, the task of the poet, who can also act as critic and historian, is to *invent*—to find and to create, and to materialize invention in discourse (2012, p. 87). Se trata de que concebir al poeta como trabajador de la cultura. En tanto, "The poet—"ser causal"—appears as the agent who sets the whole motion in process, and here again there is evidence of the theological anthropomorphism…" (p. 90), se convierte en transgresor o transformador del pensamiento. Actúa de manera decisiva mediante una teoría que se sostiene en su poética causal y de la discontinuidad y que se vincula con la historia de la imagen y la escritura de la resurrección. El poeta por tanto no es sólo un creador genial que usa la metáfora, sino el agente de resistencia ante la historia y ante la actualidad estéril en la que vive. Abre el universo de un *sistema poético* en el que todo comienza a relacionarse de modo misterioso, a la vez que como autor ejerce la crítica, piensa la historia y realiza otras tareas del pensamiento.

Además de esta caracterización, Lupi destaca que esta actividad creadora del poeta hace un llamado al lector, pero más que a leer, a releer pues ahí se produce la traducción, el traslado, la creación de los textos. Dice: "The Cuban poet conceives an imaginative practice that can be characterized as a creative philology: the poet-as-reader-as-critic is also a historical agent—s/he is someone en dowed with the capacity to creatively re-read and reinterpret culture across history in *a priori* unforeseeable ways" (p. 158). Es decir, que su relectura es una manera de reinterpetar la cultura impulsada por el poeta que siendo agente causal busca un lector inconforme y situado en el contexto de su propia cultura. Tal lector, al ser invocado por el poeta, tiene que volver a realizar de nuevo el acto de la lectura, de la escritura y de la producción, gracias a que para Lezama, "…every act of creation is an act of (re) writing and (re) inscribing signifying chains with no traceable origin—"lo

homogéneo," “lo indistinto," “la unanimidad"; and it is through this creative act that meaning is constantly (re) produced” (p. 200). De manera que rehacer o leer de nuevo es una forma de experimentar la resurrección, la ruptura y la creación. En consecuencia, no puede quedarse en la mera repetición de lo leído, sino que se ve en la necesidad de rememorar su historia para recrearla. Así se da un acto dialógico entre el lector y el texto del poeta. Este aspecto se verá más adelante al reinterpretar la imagen del *resurrecto* en la poesía de Lezama.

Esta relectura también puede verse en su obra en prosa, dice Remedios Mataix: “pero ahora Lezama se arriesga a una concepción de la novela como reescritura de lo escrito y lo leído, personajes que hablan de sí mismos como personajes y una peripecia como suma de fragmentos en los que el autor se nutre de su propia obra” (MATAIX, 2000, p. 207). Es decir, la misma escritura lezamiana, al alimentarse de sí misma, produce un efecto semejante en el lector, quien ve necesaria la reescritura del texto. Además, dado que “Él practicó en su literatura la escritura de esa posibilidad, *la escritura de lo posible*, con la plena convicción de que su tarea podía constituir una vía fecunda de revelación de los secretos del mundo, la historia y el hombre; una ‘dignidad de la poesía’ que opuso esa visión esperanzada de la cultura a la intemperie espiritual de nuestro siglo que el autor llegó a diagnosticar” (p. 20). Entonces, su obra es un acto de resistencia frente a la crisis de su época y a la vez una invitación que todavía hace al lector de hoy para que tome posición frente a su entorno social y cultural.

Si se retorna al ensayo “Confluencias”, en el que Lezama deja gran parte de su poética, se puede comprender que este diálogo con el lector, con su tiempo y con su cultura americana, es posible gracias a que su obra logró ubicarse en un intermedio entre la vida y la muerte, en el ser volcado hacia la resurrección. Actitud que es una respuesta al llamado de su época. Esto hace factible que los fantasmas retornen a la memoria y reconstruyan sus vidas y que además, mediante una libertad imaginativa, puedan inventar nuevos lazos y formar conexiones insospechadas entre las cosas, las rememoraciones y los personajes. En este sentido el poeta ha logrado crear con su obra un espacio poético en el que pueden habitar todos los tiempos y espacios a la vez. Así lo cuenta Lezama:

> A la muerte de mi madre, su cuaderno de retratos aumentó mi colección, en la de ella predominaban los descendidos al sombrío Hades, y en la mía mis contemporáneos, gozosos aún en la región de la luz. Lo que yo ahora puedo contemplar con aparente serenidad, fue para mí un encontronazo violentísimo y sin remedio. Era como si las antiguas relaciones, los más patéticos relatos familiares, se poblasen de nuevo, acudiesen a la sobremesa y pudiesen dialogar calmosamente con nosotros, sin el menor sobresalto por nuestra parte (2007, p. 306).

Este texto de Lezama hace pensar que el poeta mediante su capacidad para construir historias se distancia del "ser-para-la muerte". Su relato en tanto es una trama de ficción capaz de traer a la memoria las historias de los que ya han muerto y con ello de incitar al lector a hacer lo propio. Esta es una manera de volver a la vida a sus muertos y de superar su finitud irrebasable. De esta forma, el lector se convierte en restaurador de la vida y, como el poeta, puede ser la causa de la resurrección. Estos son los aspectos que caracterizan de forma distinta al poeta. De ahí que no es posible concebirlo sin su otro, el lector.

8. El espacio gnóstico, la resurrección americana y la nueva concepción de la lectura y la escritura

Ya se ha visto antes la relación entre la poesía, la muerte y la discontinuidad. De ahí que esta discontinuidad que la poesía crea es posible gracias a la resurrección es decir al carácter germinativo de la palabra. Bajo esta perspectiva, la escritura de Lezama desborda los límites de la página y convoca al lector para entrar al texto y al mismo tiempo salirse de él, en otras palabras para no perecer en sus estructuras sino para que desde allí resurja como lector creador y crítico, como *resurrecto*. En este sentido, la experiencia de la lectura del texto lezamiano, gestada a la vez por la muerte y por la resurrección, llega a ser una posibilidad de apertura del texto y, además, por el hecho de que la imagen de la resurrección se va construyendo en la historia de diversas manera, se convierte en experiencia de lectura de la cultura. Sumado a ello, Lezama hace esta propuesta desde América, desde su Isla natal, por tanto, está determinado por estas condiciones culturales propias que le permiten tener un mirada particular desde el otro lado de Europa. Este hecho le facilita integrar en su obra, y en particular, en su visión sobre la resurrección, elementos de otras culturas y religiones(japonesa, china, hebrea, egipcia, y por supuesto, americana) porque su visión de lo diverso y su amplitud de mirada le permite identificar las rupturas y discontinuidades históricas y ponerlas en escena en su escritura. De modo que su obra tiene

otro tono y otra complejidad en tanto rompe con el eurocentrismo y se alimenta de sus raíces, de contextos cercanos y de todas las latitudes. Dice el poeta en "Mitos y cansancio clásico":

> Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones "fábulas milesias" o "ruinas de Pérgamo", adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria (2001, p. 54).

En este sentido, el poeta, concebido como causal y *genitor* de la imagen, produce una ruptura frente al texto cerrado de la historia. A su vez, al girar hacia el *ser-para-la-resurrección*, frente al "ser-para-la muerte" de Heidegger, autor que representa la crisis de la cultura de Occidente y que también puso en suspenso las grandes elaboraciones de Occidente, forja una mirada que alcanza a abarcar, mediante la imagen, diversidad de culturas. Ya se han visto las implicaciones de este viraje, cuando se hizo el rastreo a partir de Sartre, Derrida y Ricoeur.

Sin embargo, Lezama tiene mayor alcance en su búsqueda y, gracias a la ventaja de la perspectiva insular en la que vive, puede hablar de una resurrección americana, aspecto que esboza en su texto "La posibilidad en el espacio gnóstico americano", de *Imagen y posibilidad,* texto que de algún modo fue construyendo en *La expresión americana*. La intención es probar mediante este análisis que lo particular de la cultura americana es que sus condicionamientos histórico-culturales son favorables para elaborar una concepción de la resurrección fuera de las restricciones de la concepciones cristiana y metafísica que han desembocado en un reduccionismo maniqueo y en una historia excluyente. En esto la observación de Ivette Fuentes es esclarecedora:

> El concepto lezamiano de "espacio gnóstico" es la expresión del estado poético de la naturaleza que traspasa la imagen. Paisaje, imagen y sobreabundancia serán las claves de su metáfora. Lezama explica el develamiento del ser y su intríngulis, a partir de su identificación con la desmesura del paisaje que salta desde su lugar hasta otro crecido, que puede alcanzar el nuestro, como punto de mira (2010, p. 50).

Para empezar, el título de este texto se ubica dentro de una reflexión sobre el pensamiento que se puede crear en tierra americana. Comienza por referir la crítica de

Heidegger a la visión reductora que piensa el espacio, el tiempo y la idea de mundo bajo categorías abstractas e inmodificables. Su alejamiento de esta propuesta le permite hablar de estos elementos bajo otra perspectiva. Dice Lezama: "El reparo de Heidegger: ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio. Al llegar a esa meditación heideggeriana, basta con sentir las resonancias de las palabras que él emplea, viviente trasfondo de su dialéctica, «paraje» y «a la mano», para darnos cuenta de que estamos muy lejos del espacio cartesiano" (1981, p. 102). De hecho, el paisaje, la naturaleza, la insularidad le permiten al poeta partir de este espacio americano abundante y rebosante que hace resistencia a la actitud desmesurada que desde una razón instrumentalizada ha colonizado desde el sujeto tanto el espacio como el tiempo. Frente a ello, Lezama llama ahora "región de lo infinitamente posible" a esta ubicación espaciotemporal americana. Así lo desarrolla en "La posibilidad en el espacio gnóstico americano". Para el poeta: "El espacio tiene tanta ascensional formal como lo terrenal, y tenemos que pensar que el afán de lo espacial de hipostasiarse, de hacerse cuerpo y posibilidad formal, es tan ardido como en los místicos asegurar la opuesta flecha, de ir a lo desconocido a través del conocimiento transfigurativo" (p. 102). Con esto ya se ve que una de las posibilidades en el espacio gnóstico americano es la de la transfiguración, que es otra forma de nombrar la resurrección, pues permite el ascenso y el descenso, el paso de un ámbito a otro, de la vida a la muerte y al contrario: "Hay, pues, una dimensión última en el hombre, donde ya se le regala el espacio gnóstico, donde ya se le vuelve favorable 'lo otro sagrado', es decir, lo invisible, lo irreal, la infinitud, buscan su momentánea transparencia, el signo en la materia, o ya la posibilidad en la infinitud" (p. 102). De esta manera, quedan destruidas las fronteras de la muerte y se accede a un modo de conocer que nace de la poesía y de la experiencia más entrañable con la naturaleza. Así que este espacio se convierte en una región mágica y misteriosa en la que se puede acceder a la totalidad sin abandonar lo sensible mismo. Y "El hombre que esté diez y ocho años sobre una tierra de excepción, recibe en una forma tenaz la mirada y la protección del espacio gnóstico" (p. 102). Con estas características se dan las condiciones en este espacio americano para que aflore lo poético profusamente. Entonces: "A medida que el hombre es más hijo de la resurrección esta más dentro del círculo protector del espacio gnóstico" (p. 102). De ahí que habitar el espacio americano favorece que una nueva actitud frente al eurocentrismo se consolide y que la restricción de la poesía

a ser un campo de la cultura sea sobrepasado. De igual manera, esta perspectiva de lo americano permite asumir el acto de leer como acto creador, dado que el texto que interpela al lector lo hace desde la discontinuidad, tanto temporal como del lenguaje, y lo incita a preguntar e indagar por esos espacios vacíos o por esas secuencias de los enunciados que aparecen rotas en los versos o en las tramas narrativas. Al terminar este apartado, Lezama dice: "Si el hombre vive para el juicio después de su muerte, para la resurrección dentro de la eternidad, el espacio gnóstico, el que ya también es creador y que opera directamente en el hombre, abre su curiosidad, tan necesaria, y la fija en el hombre, acariciando su destino, protegiendo al decidido perdedor terrenal" (Lezama Lima, 1981, p. 102). Es importante aclarar que no se trata de una determinación meramente geográfica sino de una renovada actitud en la que no se pierde la universalidad.

Es concepto de espacio gnóstico también aparece en *La expresión americana*. En la introducción a esta obra, Irlemar Chiampi explica que para Lezama: "El "espacio gnóstico" es la naturaleza espiritualizada, plena de dones en sí, que aguarda, para expresarse, la mirada del hombre a fin de iniciar el diálogo inmediato (de espíritus: el humano y el natural) que impulsa a la cultura" (2001, p. 15). Esto significa que en América el espacio no está dividido ni categorizado bajo conceptos abstractos y fijos, de ahí sus observaciones contra la lógica de Hegel, sino que aún allí se puede generar relaciones abiertas entre todos los ámbitos del saber, del sentimiento y de la actuación; es decir, allí no se ha logrado colonizar la naturaleza, lo sagrado y lo humano por parte de un sujeto ideal. Por ende, en América la cultura aún es el conjunto donde elementos, tiempos y procesos se relacionan de manera flexible y múltiple. De ahí que la cultura en América esté aún más vinculada a la sobreabundancia de la naturaleza y de la imagen que a la razón instrumental.

Este aspecto se puede observar en la reacción americana ante la cultura española pues aquí en suelo americano se transforma y vivifica. Está el caso del barroco americano que, impulsado por la abundancia de la naturaleza americana, desborda al barroco español. Sobre este encuentro y modificación cultural, Lezama dice en la última conferencia de *La expresión americana* que lleva el sugestivo título de "Sumas críticas de lo americano":

> En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata

> comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes (p. 178).

Pero no solo el barroco americano evidencia esta metamorfosis vital. Los Incas en sus construcciones manifiestan esa unidad con lo natural y lo espiritual, continúa Lezama en esta misma sección: "Ese manejo de piedras de gran extensión, que los conquistadores consideraron obras del hechizo, sólo podía ser logrado por el espacio gnóstico, que interpreta, por una relación muy estrecha con el hombre, la naturaleza como forma de un refinamiento, de una delicadeza" (p. 180). Ese conocimiento espacial proveniente de lo sagrado y construido por la fuerza de esta comunidad aborigen es la prueba de que en América el distanciamiento entre el sujeto y el mundo, arraigado en el racionalismo exacerbado en el que han caído el cartesianismo y el hegelianismo, no logra aclimatarse y en consecuencia se hace más viable una superación de las dicotomías. De ahí que la poesía, el arte y la cultura surjan con un espíritu distinto al Europeo.

De igual manera, en la visión religiosa en este espacio gnóstico, anterior a la conquista, existía una concepción de la muerte cercana a lo que ha llamado Lezama el ser proyectado hacia la resurrección. Se trata del mito de la Serpiente Emplumada. Cuando refiere Lezama este mito sugiere que para estos pueblos también existe una fe en la resurrección y por eso es posible el viaje después de la muerte y el regreso para la reconstrucción de los huesos y el resurgimiento de lo sagrado. Este es el relato que Lezama cuenta en su texto "Lectura" de *Imagen y posibilidad*:

> La muerte y la resurrección, ya en Quetzalcoatl. Se quema y desciende ocho días bajo tierra, americano descenso a los infiernos. Quetzalcoatl desciende para buscar huesos, mientras los dioses se preocupan de quien ha de morar en la tierra. "Bien está, le dicen los dioses, tañe mi trompeta de caracol y cuatro veces llévalos en torno de un redondo asiento de esmeraldas". Entren los gusanos a sus agujeros, por donde después entran los avispones y las abejas nocturnas. Pero el héroe mantiene sus majestuosos propósitos de ascender con los huesos. Le preparan un hoyo, para que ruede confundido con sus huesos, mordisqueados por las codornices del infierno. Mezcla los huesos esparcidos en el infierno con sangre de su entraña viril, naciendo así "los merecidos de los dioses", en el cuadrado de las estaciones y el estío para las semillas dichosas.
>
> Pero la voz quiso alzarse al lado de la estatua de la muerte, buscaba la penetración de su salto y de su reaparición, ya en el hechizo nuestro de los anillos de las invocaciones primaverales y la bocanada de la resurrección (p. 98).

Por otra parte, debido a la historia que sobrevino sobre la tierra americana, en la conquista y la colonia, y en todas las luchas de independencia, el continente padeció la destrucción y casi la desaparición de su cultura. Sin embargo, para Lezama en su texto "Imagen de América Latina" esto se ha convertido más bien en una posibilidad de resurgir. Según el poeta: "Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen. Ésta aviva las pavesas del espíritu de las ruinas. La imagen se entrelaza con el mito que está en el umbral de las culturas, las precede y sigue su cortejo fúnebre. Favorece su iniciación y su resurrección" (2000, p. 294). Es decir que esta ruina histórica es el punto de partida para la era de la imagen desde el suelo americano. O en otras palabras, esta transformación es una resurrección cultural producida por la discontinuidad tanto temporal y continental como del lenguaje. Es decir, que el tiempo, lo americano y la expresión entran en el movimiento cíclico espiraloide de la imagen en tanto rompen la linealidad del tiempo y el espacio.

Es Martí, el poeta causal americano quien inaugura esta nueva era imaginaria: "Pero Martí toca la tierra, la besó, creó una nueva causalidad, como todos los grandes poetas. Y fue él preludio de la era poética entre nosotros, que ahora nuestro pueblo comienza a vivir, era inmensamente afirmativa, cenital y creadora" (1981, p. 103) Esto significa que se ha gestado una nueva era gracias a la imagen que produjo Martí. Se trata de otra causalidad poética distinta a la vivida hasta entonces. Es por ello que este nuevo renacimiento más parece una resurrección pues el poeta de la independencia cubana "Sufrió mucho también después de muerto, pero el comienzo de la era poética tiene que remansarlo en su dolor. Crear la nueva causalidad, la posibilidad infinita, la imagen como un potencial entre la historia y la poesía" (Lezama Lima, 1981, p. 104), sigue diciendo en "La posibilidad en el espacio gnóstico americano". De ahí que de manera muy sutil esta escena parece reproducirse en el poema "Aguja de diversos", allí sobre el corcel se encuentra "El resurrecto, situado ya entre la muerte y la muerte en el valle de la piedra irradiante" (1994, p. 298); el jinete se va hundiendo en la muerte pero su cuerpo revive en una imagen y se libra de convertirse en polvo. De ahí que Cintio Vitier en *Martí en Lezama*, afirme "Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección" (VITIER, 2001, p. 59). Así todo está dispuesto para que los elementos del *sistema poético* lezamiano confluyan en

esta nueva era imaginaria. En ella, la resurrección tiene un papel preponderante pues es la manera concreta en que todo germina de nuevo.

En *La expresión americana* Lezama precisa aún más el carácter causal de Martí, por eso, en "El nacimiento de la expresión criolla" le da el lugar merecido: "Y en el nuestro, el mayor de todos, en José Martí, con su gran serenata desde la bandurria del octosílabo hasta la campanada de sus notas para la muerte, en que todas las sorpresas del bosque sombrío están como comprobadas en un toque para la vibración" (2001, p. 133). Pertenecemos así a este nuestro tiempo, el martiano, que viene a configurarse como un concierto de imágenes. Continúa Lezama en "Sumas críticas de lo americano": "En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura" (p. 167). De esta forma la naturaleza se vuelve expresión o manifestación cultural, al revés de la perspectiva ya agotada del racionalismo absoluto cuya fuente es el sujeto capaz de dominar la naturaleza. Aquí la cultura es naturaleza, y la naturaleza es sobreabundante, abigarrada y fecunda. Ante ella no queda sino el asombro que se va convirtiendo en discurso, en poema gracias al poeta que origina esta nueva era. En ella son los árboles "…historiados, respetables hojas, que en el paisaje americano cobran valor de escritura donde se consigna una sentencia sobre nuestro destino" (p. 170). Es decir que en la tierra americana los árboles son signos escritos, o en otras palabras, en esta geografía germinativa la naturaleza se vuelve escritura que reconstruye el ciclo del nacimiento y la muerte.

Es tal el carácter productor de este espacio gnóstico que bien puede pensarse en Dufrenne cuando en *Le poétique* afirma que: "la Nature, par le poète, parle à travers lui. D'autre part, le lecteur aussi est rendu à l'état de nature: à l'immédiateté, à l'innocence du sentiment; c'est peut-être à cette condition qu'il est sensibilisé à la parole de la Nature ou qu'il communique avec la Nature comme parole" (DUFRENNE, 1963a, p. 85). Entonces, hasta el lector se ve afectado por esta experiencia intuitiva en la que lenguaje, naturaleza y poesía se vinculan y, como es la intención de esta investigación, con esto se muestra que hablar de la resurrección americana implica hablar de un nuevo lector y, en consecuencia, de construir una visión nueva desde un contexto cultural particular al que Lezama caracteriza como espacio gnóstico y, en este sentido, de concebir un lector capaz de configurar discontinuidades.

En este nuevo espacio de conocimiento poético en el que el lector también participa activamente, Martí se reconoce el iniciador de una nueva era en la que todo brota en nacimientos sucesivos y el mismo puede ser el *resurrecto*. Al respecto Remedios Mataix dice:

> Antes, Martí había sido en la obra de Lezama "el indescifrado" omnipresente. En el enrarecido clima de los años cincuenta el autor se había referido a él, exhortando a la "celebración de su aliento, invisible resistencia, soplo sobre el mundo" para lograr su "resurrección" como fuerza histórica "capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, y avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes" (MATAIX, 2000, p. 71)**.**

Y efectivamente Lezama en su ensayo "Confluencias" afirma: "Después de su prisión, Martí debió de sentir como un renacer en la imagen de la resurrección, como después de su muerte vuelve a resurgir en la carne" (2007, p. 299). Esto significa que Martí se convierte en símbolo de la resurrección en tierra americana, asunto que está en consonancia con la visión lezamiana de lo americano, cercana a la concepción de creación y de resurgimiento y por tanto a la de revolución. Con esto se ha completado la imagen de la resurrección desde América, así que lo americano entra a formar parte de su *sistema poético del mundo*. Y dado que esta investigación se construye desde el lector, aquí confluyen todos los elementos para que coherentemente surja la imagen del *resurrecto* desde el otro lado de Europa, gracias a la ruptura o discontinuidad que permite una apertura hacia la todas las culturas y a sus imágenes producidas históricamente.

Se ha visto hasta ahora que la imagen de la resurrección se va constituyendo históricamente también en América y que es un eslabón que, a la vez que permite ver la ruptura respecto de viejo continente, establece el enlace con la historia de toda la humanidad. Pero sobre todo que, bajo esta mirada, la tierra americana llega a ser el espacio propicio para elaborar una imagen de la resurrección, cuyo principio sea el impulso creador y la escritura germinativa. Este aspecto ha sido abordado principalmente por Brett Levinson, Juan Pablo Lupi y Ben A. Heller.

Como ya se ha mencionado, se trata de caracterizar, a partir de la poética lezamiana, lo propio de la cultura americana. La gran posibilidad que tiene el poeta cubano es que todos los componentes de su poética se ponen en juego, es decir, la historia a partir de su teoría

sobre las eras imaginarias, la visión del ser humano y de la naturaleza a partir de su concepción del *ser-para-la-resurrección* y en suma su sistema poético forman un entramado consistente y fluido. Un aspecto sobresaliente, efecto de esta conjunción compleja de elementos es la solicitud que su obra le hace al lector para que participe activamente en estos ciclos del morir y del renacer. En este caso, ya que su escritura, como puesta en escena de la discontinuidad o de la resurrección, conduce al concepto de textualidad y, por ende, a concebir de otra manera los actos de leer y de escribir.

La ruta de esta investigación sigue las ideas de Lezama, de los estudiosos de su obra que han explorado este asunto. Al seguir este camino exploratorio de la poética lezamiana, aparecen las conexiones con los pensadores Sartre, Derrida, Ricoeur, que ya han sido presentadas. Entonces, a partir de estas relaciones, se abordan las problemáticas de la cultura desde el pensamiento deconstructivo y hermenéutico bajo una mirada integral y compleja.

Para comenzar, Levinson, en *Secondary Moderns: mimesis, history, and revolution in Lezama Lima's "American expression"* expone el encadenamiento de estos elementos. El énfasis que este crítico hace está en mostrar la capacidad del poeta de reconstruir una perspectiva de la muerte que deja de referirse sólo al plano del individuo para elaborarla desde una dimensión histórica. Su tarea es la de releer y reescribir el acontecer. Dice Levinson: "According to Lezama, then, the American poet creatively assimilates not only other cultures but also other deaths: the singularity of others" (LEVINSON, 1996, p. 154). En esto coincide con las críticas de Sartre, Derrida y Ricoeur, pues la capacidad de desbordar la muerte propia lo sitúa en una condición destacada o comprometida con la existencia, no solo suya, sino del otro. Así puede comprender o expresar su existir auténtico[51], sin la agonía de la angustia de la muerte propia como fin irrebasable. El poeta logra asimilar, también lo dice Levinson, la otra cultura, pero además, por el hecho de que la *poiesis* es una forma de discontinuidad, puede saltar la historia y crear mediante la

[51] Se mantiene aquí la caracterización heideggeriana del existir auténtico para mostrar que el giro lezamiano, si bien replantea el *ser-para-la-muerte* propuesto por el filósofo alemán, algunos aspectos mantienen su coincidencia. De alguna forma, subyace la idea de este existir auténtico en Lezama en la medida en que la poesía conduce a la experiencia originaria del mundo, y en particular, configura la imagen del resurrecto al darle un énfasis distinto a la concepción de la muerte, las distancias entre el poeta y el pensador también se acentúan.

imagen una unidad poética. “The poiesis (the death) that is at work in a poet’s texts is not one poetic instance but an accumulation of unique poetic instances that have been left upon the historical continuum, and have been assimilated by the particular poet” (p. 153). Esto lo dispone a afrontar la historia de un modo particular, como lo señala Levinson:

> Unique to the poem, therefore, is not actually the poet’s own death, but the individual manner in which the poet appropriates and responds to history: on the one hand, the way in which he/she incorporates (and indebts him-or herself to) an inheritance of centuries of unique experiences; and on the other hand, how he/she adds his or her own death/reading/rewriting to that inheritance (p. 154).

Esta actitud tiene un doble carácter que consiste en asimilar la tradición y a la vez releer y reescribir su propia disolución. En esto consiste la labor creadora y transformadora del poeta que no se limita a trasmitir una herencia histórica sino a volverla discontinua mediante la transformación de dicha historia a partir de relecturas y reescrituras nuevas. En eso consiste el vínculo estrecho entre la resurrección y la poesía, pues aquello que unifica a los hombres por el hecho de estar vivos es la muerte; sin embargo, para el poeta la muerte no es un fin irrebasable sino un comienzo para construir lo posible. Dice Levinson:

> The “death” or unicity that a poet bequeaths to history, resurrects, is actually the mass death that he/she inherits, relives and revives (recollects and transfigures) in a certain, unique way, plus the poet's own contribution (which, indeed, is the rereading or reconfiguration itself), a contribution which itself relies upon the future generations which will “resurrect” and transmute, destroy and rebuild it (LEVINSON, 1996, p. 154).

Esto significa que el poeta ve la otra dimensión de la vida gracias a la resurrección, y a partir de ello, logra captar en su propia experiencia de morir lo que pertenece a la humanidad. Sin embargo, esta condición en cambio de anularlo, lo incita a la transformación, que ya es una reconfiguración, no simplemente una reproducción. Es decir, se convierte en intermediario de la resurrección, de la proyección de la humanidad y de la historia, más allá de la finitud individual. Por eso, el texto del poeta, desborda al lector a través de su escritura; así capta la discontinuidad de la historia y da paso a un nuevo resurgimiento. En otras palabras, el poeta crea la discontinuidad y ahora *resurrecto* en su escritura ve la muerte de los otros, en este caso, de los europeos; ve desde América este proceso histórico de reconfiguración de la imagen, pero no de la muerte sino de la resurrección; relee y reescribe estas rupturas de nuevo y así vuelve a reanudarse cada ciclo.

Sin duda, los lectores del texto del poeta se ven abocados a un proceso similar de reconstitución gracias a su discontinuidad que los desacomoda frente a la historia lineal. Asunto que les exige una respuesta creadora frente a tales textos y por ende frente a la historia.

En este mismo sentido, Juan Pablo Lupi afirma: "The death-and resurrection, i.e., the temporal and cultural circulation of the poem, can only "continue" as discourse; and this discourse, in turn, is *re-invented (rehallado)* and *instantiated* as "concepto, sentencia o profecía" (LUPI, 2012, p. 137). Por tanto, el poema, que nombra la interrupción de la historia, toma forma hasta convertirse en imagen y su escritura reconstituye el tiempo y la existencia de los seres humanos. De otra parte, esta idea de la discontinuidad es la que, al producir el vacío que es captado y expresado por el discurso del poeta, va cohesionando una era imaginaria y, a la vez, va generando su fin para que comience otra. Dice Lupi: "The ideas of resurrection and memory expounded in 'X y XX' anticipate some of the ideas behind the conception of the eras imaginarias" (p. 31). Dado que la historia es móvil pues va de ruptura en ruptura, de imagen en imagen, la resurrección es aquello que la encadena porque restituye en el vacío lo que sigue en adelante. Reitera Lupi:

> The *eras imaginarias* are in this regard a form of *memento mori,* but at the same time, according to Lezama's equation of ruination with resurrection, they are also a form of *memento resurgere*. The future of the *eras imaginarías* lies in the realm of "lo increado, la futuridad" (*Oppiano Licario* 310), and this corresponds to the "infinite possibility" of *future resurrections* (p. 242).

Esta dialéctica de la historia, surgida de la imagen, rebasa la dialéctica de los hechos y la dialéctica de los conceptos vacíos. A pesar de ello, parte de los hechos, de las experiencias, incluso corpóreas de cada uno y de cada cultura. De modo que los individuos, agentes posibles en medio de la *posibilidad infinita,* son los artífices de esta historia que no cesa de transformarse. El poeta es sólo quien logra captar mediante su escritura este fluir.

Por otra parte, hay que resaltar la observación de Heller en su obra *Assimilation/generation/resurrection: contrapuntal readings in the poetry of José Lezama Lima* en la que muestra una diferencia entre la resurrección del Fénix y la de Cristo para ver que esta imagen de la resurrección cristiana, si se recrea desde la poesía y no desde el dogma para comprender la identidad cubana y americana, es un elemento que permite

caracterizar de otra manera estas culturas. El crítico afirma: "This is a traditional image of résurrection, but it is also one of self-sufficiency: the phoenix knows no parent other than itself. (This identity of parent and offspring also made it the perfect image of Christ's union with the Father.)" (HELLER, 1997, p. 117). Entonces, dado el carácter íntegro de la dogmática católica, en la que todos los elementos concuerdan, este aspecto es un obstáculo para la poética, en la medida en que no permite romper el círculo cerrado de la Trinidad; de ahí el necesario distanciamiento que Lezama toma frente al catolicismo para construir una visión de América predominantemente creadora liberada de los límites de la religión y más próxima a la visión mítica del Fénix.

En síntesis Heller quiere mostrar que en Lezama asimilación, traducción y resurrección se entremezclan. Es decir que siendo el poeta el causal de la resurrección, antes que una reproducción del pasado y de la cultura, en América sucede una asimilación gracias a la traducción o el traslado de sentido generado por la metáfora. Y esto no es sino una forma de la resurrección cultural. Dice Heller: "Translation is not just the persistence of life; it is a partial triumph over fragmentation and decay. It contributes to a return to a more perfect state of wholeness. In short, it is a mode of resurrection" (HELLER, 1997, p. 133)

Por su parte, Cruz Malavé y Remedios Mataix también han entrevisto esta íntima relación entre la resurrección y la historia americana. Ante todo, como Lupi y Levinson, muestran la relación entre el texto poético y la historia; en particular, *Paradiso* según ellos, será el escenario para que ello ocurra. Por eso al evocar el acontecimiento del juego de los Yaquis del capítulo VII, Malavé, en su obra sobre Lezama *El primitivo implorante*, hace la siguiente reflexión:

> Los miembros de la familia restauran, por medio de la imagen paterna, su vínculo con la historia. Historia y escritura se espejean: la escritura pretende recobrar el perdido *logos* paterno; la historia aspira a recuperar el eje paterno de la casa-nación. Como el circulo familiar, la escritura gira en torno a un posible centro paterno; la historia se forma alrededor de la muerte y resurrección de un héroe paterno. Historia y escritura son la sucesión de estos vacíos (desintegraciones) y centramientos (reintegraciones) paternos (CRUZ, 1994, p. 72).

He aquí como la narratividad, asunto que para Paul Ricoeur rebasa la idea del *ser–para-la–muerte* hedeggeriana, logra poner en perspectiva la muerte de los otros y relatar desde su nacimiento hasta su fin lo que han vivido. En el caso de *Paradiso* no será solo la muerte del

padre, sino todas las muertes de los personajes que encuentran en la ficción su espacio para la resurrección. El relato los deja habitar allí para que reescriban y relean su historia.

Ello implica que, bajo la visión paradisiaca de América, Lezama reconstituye el origen de la historia, no solo de la familia de Cemí, sino de la cultura americana. De algún modo, en *Paradiso* comienza la historia de lo americano relatada como imagen. En ella se pone en juego la resurrección, la asimilación y la traducción de una cultura que vive la muerte de otra manera. De ahí que desborde las tradiciones de las otras culturas, sea católica, órfica, egipcia, racionalista e incluso, heideggeriana. De manera que en *Paradiso* se instaura una discontinuidad del tiempo y de la historia, y más precisamente, se puede afirmar con Cruz Malavé que en toda la obra lezamiana "…Lo cubano, como la escritura de Lezama, no es una esencia sino una relación, una superposición de planos culturales, una 'diferencia de culturas'"(p. 20). Es decir, que ahí conviven todas las muertes y las resurrecciones de la historia, por eso no se trata ingenuamente de desconocer la historia previa a su obra, sino, por el contrario de incluirla en el devenir de su sistema poético.

Frente a esto, Remedios Mataix hace estas observaciones:

> Toda la obra de Lezama está vertebrada por un destacado interés por encontrar solución intelectual a los complejos de cultura subordinada, porque 'una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado'(Citado de Lezama, 'Julián del Casal', *Analecta del reloj*, 1953,184). El Sistema Poético del Mundo fue también el instrumento ideado por el autor para ese peculiar ejercicio de reconquista de una tradición. En él la curiosidad barroca, la suma crítica, la hipérbole de la memoria y la de la invención forman parte de una misma actividad de relectura cultural, Horno trasmutativo de la Asimilación, que permite explorar los 'misterios del eco' y encontrar 'a huella de la diferenciación'. No es extraño que nos recordara Lezama, de nuevo me atrevo a asegurar que aplicándola a sí mismo, la afirmación de Valéry sobre Mallarmé: 'Para leerlo hay que aprender a leer de nuevo' (Citado de 'Nuevo Mallarmé', *Tratatos en La Habana*, 1968, 141) (MATAIX, 2000, p. 181).

Aquí sobresalen tres aspectos: el primero tiene que ver con la idea de subordinación o asimilación de la cultura que implica una posición que antes que ser una desventaja es el impulso hacia una respuesta emancipatoria; el segundo hace referencia a las propuestas culturales que de ahí se derivan y que renuevan la tradición, reacomodan las relaciones, resaltan aspectos inesperados, trasmutan el lenguaje y forjan nuevos eventos mediante la

creación; y finalmente, esta nueva actitud exige una manera de leer distinta que centre su atención no en la repetición sino en la creación mediante la imagen de nuevas formas de interpretar el mundo. Desde este punto de vista, la importancia de Lezama está en que logra producir a través de estos elementos un *sistema poético del mundo* que es un ensamblaje complejo de actitudes, procesos y posibilidades tanto del ámbito individual y cultural como del estético e histórico.

Entonces, la mirada de la cultura americana se construye en todos estos niveles. En esta perspectiva, la poesía o experiencia de la muerte como resurrección es el acto de ruptura, pero también de reconstrucción de lo europeo, de lo propio y de lo no europeo en donde participa un lector capaz de crear una perspectiva distinta. En este sentido, la cultura americana se desarrolla porque se consuma en la resurrección que despeja un campo de relaciones en las que la muerte y la vida, lo real y lo misterioso se intercambian.

Finalmente, esta mirada sobre la resurrección americana se enlaza con la concepción de Lezama de sujeto metafórico. Con esto, todos los elementos vienen a formar un engranaje, de modo que la discontinuidad, el sujeto metafórico y la resurrección generan el movimiento del *sistema poético*. Así que la discontinuidad que es producida por la escritura y que es una forma de ruptura con la tradición europea y el sujeto metafórico que es una imagen que se renueva permanentemente y que amplía el concepto del sujeto abstracto configuran la imagen de la resurrección americana. En ella los elementos del *sistema poético* se fusionan para dar a la cultura americana un carácter distinto que entra en comunicación con la historia de la cultura universal.

9. Resurrección, androginia y los ciclos de la lectura en *Paradiso*

Un último rasgo de la concepción lezamiana de la resurrección tiene que ver con la caracterización que se elabora en *Paradiso* del sentido originario de la imagen. Para ello es pertinente rememorar la visión bachelardiana de la casa natal que viene a transformarse en la casa onírica y que para esta indagación es la casa de los *resurrectos*. Para analizar este aspecto es necesario tener en cuenta tres niveles de exposición. En primer lugar, en una dimensión paradisiaca se presenta la imagen de la resurrección a través de las transfiguraciones de Cemí: primero su infancia, enseguida, el tiempo vivido después de la

muerte de su padre y luego de su madre, y finalmente, el encuentro con Licario quien de cierto modo es una transfiguración de su padre. En segundo lugar, en una perspectiva más particular, se caracteriza la imagen del *resurrecto* que nace de la homosexualidad y que toma forma poética gracias a la visión mítica de la androginia que sublima el deseo como forma de superar la muerte del cuerpo. Y en tercer lugar, en una poética de la escritura, en la novela asumida como la huella del Lezama ya ausente, se concreta el ciclo de las resurrecciones mediante el legado de un poema.

Este hecho provoca la apertura del texto e involucra al lector en este fluir cíclico de las resurrecciones. Este movimiento consiste en que Licario deja a Cemí su poema, así como el Coronel deja en manos de Licario a su hijo; entonces el poema que Cemí recibe produce su resurrección en el otro de Licario, y por ende, en el otro de su padre, y en consecuencia en el otro de Lezama quien perdió a su padre. Entre tanto el lector justo en el final de la obra queda invitado por el autor de la novela a volver a comenzar, ya de otra manera, la lectura de esta historia de las resurrecciones y por tanto entra en el ciclo de estas transformaciones.

En primer lugar, en *Paradiso* hay una visión general de la resurrección que recoge los rasgos que se han esbozado fragmentariamente en sus ensayos. Para comenzar, el mismo Lezama en "Confluencias" considera que en el instante de la muerte de Licario todo confluye para que se dé el encuentro con Cemí. "Lo desértico y su nueva aparición simbólica en el destierro se igualan, y por eso en el *Paradiso*, para propiciar el último encuentro de José Cemí con Oppiano Licario, para llegar a la nueva causalidad, a la ciudad tibetana, tiene que atravesar todas las ocurrencias y recurrencias de la noche" (2007, p. 299). Se sugiere aquí que hay un cambio a un estado nuevo donde la causalidad nace de la poesía. Esto quiere decir que el suceso es una transformación, un nuevo nacimiento o una posibilidad para la resurrección., Continúa Lezama: "El descendimiento placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche, aparecen como una variante del desierto y del destierro, todas las posibilidades del sistema poético han sido puestas en marcha, para que Cemí concurra a la cita con Licario, el Icaro, el nuevo intentador de lo imposible" (p. 299). En ese instante, Licario, quien sobrevive al coronel, el padre de Cemí, y queda encargado de su protección, ahora se transforma en Cemí, resurge en él como creación; y a su vez Cemí,

resurrecto de Lezama, que comparte el cosmos de lo fantasmal, queda habitando en el lugar de los muertos. Por tanto, entre Cemí y Licario ocurre un encuentro o transformación que semeja una especie de resurrección de uno en el otro. Cemí sobrevive en este hábitat universal, como lo observa Lezama: "*Paradiso*, mundo fuera del tiempo se iguala con la sobrenaturaleza, ya que tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza. La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturaleza" (p. 299). Ahora está en el mundo de la causalidad de lo incondicionado, allí donde todo se genera, surge y resurge constantemente y rebasa el orden y lo causal condicionado. En este sentido, *Paradiso* es el lugar primigenio donde ocurre la resurrección, el advenimiento del tiempo de la infancia, de la amistad y de la vida que se niega a la muerte como destino inevitable e irrebasable. Se despliega así la vida de Cemí, ahora el *resurrecto*. Puede decirse entonces que en su conjunto la novela es la casa del *resurrecto*, como se esbozó, desde la poética de Bachelard. El relato ahora fluctúa en el desorden del tiempo simultáneo pues el *resurrecto* puede habitar el mundo antes y después de su muerte y ser una imagen que se multiplica. Por ejemplo, Licario puede ser la imagen del padre de Cemí, Cemí el *resurrecto* de Licario, Licario el *resurrecto* de Cemí. De esta forma la escritura hace lo propio y teje la historia por fuera de la linealidad del tiempo y a la vez por fuera de su textualidad hasta el punto de involucrar al lector e incluso librarlo de que quede preso en esta ficción.

En este sentido, *Paradiso* es el lugar de los *resurrectos*. Es una geografía de ficción que aloja los paraísos de diversas religiones, entre ellas la budista, la católica, la egipcia, la griega donde los *resurrectos* compartan sus historias. Al mismo tiempo es una casa que aloja los espectros de la familia de Cemí, que a su vez, son imágenes de la familia y los amigos de Lezama y que también terminan por ser los fantasmas de la vida del lector. Bien lo dice Lezama en "La imagen histórica", es el paraíso donde:

> Arboles, ríos, animalejos reconciliados, en el primitivo paraíso terrestre, y por semejanza, en el paraíso celeste o en la visión de la gloria. Pluralidad de hechizos, diversidad inocente, que aseguran el diseño de su morada futura, su imagen en los hijos de la resurrección. Corales lapidarios, lanzas, tigres, que también logran otra imagen partiendo de la nada del paraíso búdico (p. 277).

Al final, se ha construido una imagen histórica que Lezama recoge en su novela, la del paraíso o lugar de lo originario, de las resurrecciones. De nuevo la escritura dibuja el lugar de la imagen, pero cambiante, simultánea y discontinua. El lector, entre tanto, en ese deambular por la novela y su universo simbólico, va descendiendo como en un sueño órfico, en cuerpo y alma, por los lugares de la oscuridad y en cada acontecimiento perece para resurgir. De ahí que García Marruz afirme:

> Por eso en su novela, aun cuando Fronesis, que representa la eticidad, está visto como antípoda luminosa de Foción, que representa lo arremolinado y caótico, el personaje principal de la tríada es Oppiano Licario, que representa el conocimiento, el que conduce a la plena realización y comunicación de lo invisible y lo visible, o sea, a la absoluta visibilidad del cuerpo ya totalmente ocupado por la luz (VARIOS, 1984, p. 247).

Fina sutilmente sugiere aquí la transfiguración del cuerpo de manera que como Licario participamos de ella. De esta forma, la atmósfera fantasmal y enigmática de *Paradiso* se convierte en el espacio/tiempo de los *resurrectos*, donde los personajes de la fábula reconstituyen su vida y se proyectan en ciclos infinitos de resurrecciones.

En segundo lugar, bajo el abrigo de esta atmósfera novelada de la casa originaria a continuación se describe una forma particular de la resurrección. Se trata de la concepción de la androginia mediante la cual el cuerpo se eleva sobre el deseo cuando se consuma la homosexualidad.

El rastreo de este sentido de la resurrección conduce a la idea lezamiana de que la procreación de los sexos opuestos no es el mejor fin de la existencia porque más allá de la heterosexualidad está el amor homosexual y porque este amor es superior porque transforma los cuerpos en cuerpos *resurrectos*. Y en este sentido, en una discusión entre Frónesis y Foción en el capítulo IX, Lezama, a través de Cemí, introduce un nuevo concepto: "— Quizá la resurrección de los cuerpos - dice Cemí -sea el verdadero nombre de lo que Fronesis llamó la hipertelia de la inmortalidad…" (2006, p. 429). Mediante el amor de los sexos semejantes se desencadena la metamorfosis de los cuerpos en la que se elevan hasta la inmortalidad donde los fines no tienen fin. Esta *hipertelia de la inmortalidad* es otra manera de concebir una poética de la resurrección; Foción, amigo de

Cemí, lo explica así: "más allá de toda causalidad de la sangre y aún del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie. La nueva especie justificaría toda hipertelia de la inmortalidad" (p. 406). Así que este rebasamiento de toda finalidad, propia de la inmortalidad, sugiere que es posible un estar más allá de la muerte donde los cuerpos *resurrectos* no tienen como meta la procreación para que perdure la especie sino la creación incesante en la que se desata un ciclo de resurrecciones sin término y que se resguardan en la escritura para renacer en sus lectores. Este aspecto lo expone Pérez Cristóbal en su tesis sobre *Dador* de la siguiente manera: "Pues esa *hipertelia de la inmortalidad* que señalaría Foción en *Paradiso*, entendida como la búsqueda de la creación 'más allá de toda causalidad de la sangre y aún del espíritu' (*P*: IX, 406), sería interpretada por Fronesis, justamente, como 'la resurrección de los cuerpos' (*P*: IX, 429)" (PÉREZ, 2006, p. 291). Sin embargo, esta concepción de la resurrección referida al amor homosexual no se restringe a la novela. En los poemas y en particular de *Fragmentos a su imán*, como en el poema "El abrazo" [52], se verá esta experiencia del amor, aunque es de tal ambigüedad que no se puede saber si se trata del amor homosexual o heterosexual. El hecho es que hay cierta cercanía con la visión del amor platónico expuesto por Diotima en el diálogo *Fedro*, obra sobre la que discutían Cemí, Foción y Frónesis en este capítulo de *Paradiso*. En su discurso Diotima afirma que más que depender del amor a un cuerpo, el amante "vuelto hacia ese mar de lo bello y contemplándolo, engendre muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría" (PLATÓN, 1988, p. 262). En este sentido, en la novela Fronesis, de ánimo más contemplativo que Foción quien es más pasional, resalta este aspecto:

> Por la presión de los mitos androginales, por la reminiscencia de un organismo sutilizado por todo el recorrido de la escala animal de la que su cuerpo se constituye en un centro de prodigiosa concurrencia, por el encantamiento de su situación entre el ángel caído y el esplendor de la resurrección de los cuerpos, el hombre no ha podido encontrar ningún pensamiento que lo destruya, superando así la creación del demiurgo (p. 420).

Este énfasis platónico de alabanza al amor sugiere que el cuerpo se espiritualiza cuando se está más allá de la procreación. En este sentido, la muerte del cuerpo es en verdad su resurrección si el amor es germinativo, si se eleva sobre la inmediatez del cuerpo y supera

[52] En la sección donde se analizan los poetas de *Fragmentos a su imán* se retomará este aspecto. Allí se mantiene este principio contemplativo en el que los cuerpos de los amantes resucitan.

su diferenciación jerárquica respecto del alma. Es decir, si hay en el individuo tanto el hálito masculino como el femenino y el fin se pone por encima de la sensualidad inmediata, del placer pasajero y de la intención de procrear. Además, para completar el sentido de esta posibilidad, el poeta a través de Cemí argumenta ante Foción que "los que pensaban que la fascinación de la materia eran las lentejuelas del diablo, olvidaban que al verbo encarnado responde el cuerpo para la resurrección en la gloria (p. 427).

Luego sigue la discusión entre Cemí y Foción, quien se adhiere a la posición de Santo Tomás, defensor de la virtud de los eunucos. Foción asegura: "Pero aunque en la resurrección cesará la generación, los miembros se conservarán para la integridad corporal y no para los actos de su destrucción cuando existía la materia corruptible" (p. 429). Con esta caracterización se va completando la imagen paradisiaca del *resurrecto* homosexual, quien tiene la ventaja y el privilegio frente a otros de inmortalizar el cuerpo pues no depende exclusivamente de la función reproductora para la conservación de la especie y logra el éxtasis espiritual gracias a su cuerpo. Cruz Malavé también resalta este aspecto: "Cemí parece argumentar ahora, contra la letra tomística, que, al igual que por el cuerpo, o coito, se llega a la visión beatífica, también por la homosexualidad le alcanza la resurrección" (CRUZ, 1994, p. 110). En este camino de transformación, sus fines están, más allá del placer y de la pasión efímera, y su impulso es elevarse sobre lo contingente hasta el reino de la inmortalidad, hasta su hipertelia. Así responde a los ciclos de la sobrenaturaleza y al sistema poético: por la resurrección se libra de las cadenas de la muerte fatal, pero sin abandonar el cuerpo. Al contrario continúa viviendo la resurrección de la materia en incesantes retornos y reapariciones que parecen germinaciones infinitas.

Esta discusión resulta interesante para Cruz Malavé y para la presente investigación pues se convierte en otro eslabón para construir una imagen del *resurrecto* en toda la obra lezamiana. En su libro sobre *Paradiso, El primitivo implorante,* Cruz Malavé resalta esta discusión entre Cemí y Foción sobre los eunucos a partir de estas ideas de Santo Tomás. Observa entonces Cruz Malavé: "Aunque las bestias no resucitan, el homosexual, identificado con el eunuco del pasaje de S. Mateo, citado anteriormente, si resucita. Conforme a la enseñanza tomística de la resurrección, que es, insiste Cemí, el telos o 'tema final de su obra' (*Paradiso* 428); '(t)oda materia ... será restaurada por Dios' (*Paradiso*

429) (1994, p. 111). De ahí que sea necesario afirmar que durante la discusión sobre la homosexualidad se va llegando al asunto que ha motivado esta investigación: la resurrección como tema estructural en la poética lezamiana.

Cruz Malavé hace un seguimiento de la argumentación de Cemí contra Foción, que según él, no es nada convincente pues al contraponer las ideas de Santo Tomás y de San Agustín comete errores en su interpretación u omite algunas ideas. Su intención es mostrar que el eunuco, como se dijo arriba, alcanza la resurrección. La exposición de Cemí muestra la contradicción "que lleva al homosexual, en tanto bestia y eunuco, materia y esterilidad, a participar de la resurrección; que va por la castración, la ruptura y la falta a la plenitud;... (p. 111). Sin embargo, luego del simulacro argumentativo, termina probando que el eunuco retorna al padre y "Por medio de la interpretación antiteleológica, la 'cita tangencial', el 'contrapunto', Cemí logra restaurar el *telos* paterno, transformar la esterilidad en sucesión" (p. 115). Rasgos estos que tienen que ver con la escritura. Pero a pesar de ello, en el eunuco perdura su condición de homosexual, insiste Cemí, por eso concluye con la deducción de que esta visión de la resurrección puede intercambiarse con su concepto de *hipertelia de la inmortalidad*. Esto muestra que esta situación lleva en sí misma una contradicción casi irresoluble: "Pero ni este *telos* de la resurrección puede contener aquí la diseminación que provoca la condición paradójica del homosexual, su condición de 'eunuco poseedor'". (p. 115). A pesar de ello, es posibilidad, participa de la resurrección en tanto es cuerpo y pensamiento: "Aún dotado de falo y de *logos,* aún en la plenitud de la identidad paterna del paraíso de la resurrección, la condición paradójica del homosexual vuelve a afianzarse" (p. 115). De ahí que en esta discusión ha salido a la luz el destino creador del homosexual, a pesar de que "Hay entre su circunstancia paradisiaca y su deseo un desfase" (p. 115). Sin embargo, él, a pesar de habitar en este reino de lo originario entra en conflicto con su deseo. A pesar de ello, la resurrección lo mantiene a salvo de su tragedia. Así, puede aunar en su vida de *resurrecto* su condición física y primordial de mutilado con la posesión espiritual del deseo.

El tercer aspecto que se desarrolla en la novela es la idea de que el retorno al padre es posible por la resurrección. Se trata de cómo Cemí va reconstruyendo, diseminado en Foción y Fronesis, en esta trinidad de los *resurrectos* (Licario-Foción-Fronesis), el retorno

al padre, al Coronel. Su tarea es historiar, volver relato esta experiencia, transfigurar en la palabra esta ausencia. Como dice Cruz Malavé: "Pero la homosexualidad no solo es una 'interrupción' o 'fijación' de la teleología de la resurrección que 'excluye la participación en ... la Suprema Forma' sino también, al igual que en el discurso de Fronesis, el momento fundacional de un proceso mayor cuyo *telos* es la vuelta al Padre y la transfiguración (CRUZ, 1994, p. 106). En este sentido, en la realización del sistema poético lezamiano, *Paradiso* es el escenario poético que comienza en la infancia y que va dejando que reaparezcan y desaparezcan los muertos más cercanos a Cemí, quienes se van a convertir en imágenes diversas de la resurrección. Además, ya que la obra del poeta es la réplica en la ficción de su experiencia vital, Lezama llega a ser el *resurrecto* causal en tanto creador de este universo ilusorio. Y como se ha visto antes, él es quien interpela desde la región paradisiaca de su discurso al lector. Puede decirse entonces con Cruz Malavé, para sintetizar, que: "Como en el discurso que analizamos, el destino poético de Cemí, su tarea heroica, consiste en atravesar, como Hércules o Ulises, ese espacio infernal, materno para ascender a la 'luz', la resurrección y el relato que son el orden paterno" (CRUZ, 1994, p. 108).

Por otra parte, Margarita Junco en su estudio titulado *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima* observa una diferencia en la concepción de la muerte que surge de estas discusiones del capítulo IX; esta consiste en que: "Cemí y Fronesis proponen la diversidad de los sentidos y la aceptación de la mujer y de la muerte como un sumergimiento transitorio en la materia y las tinieblas que da origen a nuevos bienes: el poder creativo en un caso y la resurrección en el otro" (JUNCO, 1979, p. 156). Este hecho revela que se trata de una especie de descenso órfico y muestra que la muerte está concebida por fuera de los límites de la existencia individual y dentro de una poética de la vida y de la producción. La resurrección tiene el impulso creador que desborda las limitaciones de la materia y convierte al cuerpo en posibilidad perdurable. Reitera Junco: "También es necesario superar esa actitud infantil aceptando la nueva realidad —la división de los sexos, la muerte— para poder apreciar la posibilidad infinita que ella proporciona al ser humano: el poder creador, la resurrección" (p. 89). Por esto, llegar hasta una visión de la poesía que convierta el descenso en ascenso es la tarea que sigue sin caer en una actitud de añoranza del pasado ideal, de la contemplación pasiva de los cuerpos o de la inmediatez del homosexualismo.

En cambio, se trata de comprender de fondo qué es lo que sucede en este proceso de transformación del cuerpo. Junco lo describe así:

> El hombre por la caída adquirió un cuerpo animal que resucitará espiritual, pero cuerpo, pues recuérdese que se trata de la "resurrección de la carne". En esto consiste la gloria de la resurrección: unir materia y espíritu en una materia transfigurada que es la más alta de las síntesis, por eso la ambición mayor de la poesía es alcanzar la imagen de la resurrección (p. 122)

Es decir que la conjunción entre carne y espíritu no es más que la realización de una poética que supera la dicotomía entre alma y cuerpo y que genera las máximas posibilidades para que todo perdure en la escritura. Esta es la poética de Lezama que se enfrenta a las visiones cristiana, platónica y heideggeriana de la muerte. En este caso, ha sido en *Paradiso*, como en su poesía y en sus ensayos, que la imagen de la resurrección toma forma concreta. Antes que un concepto vacío es la plenitud del acto vivo que se reproduce a cada instante como conjugación de cuerpo y espíritu y que funde el vivir y el morir. Y como dice Junco: "Y el deber de la poesía es 'empatar o zurcir el espacio de la caída, yendo desde el acto primigenio o ritmo que, siendo hipertélico, permite dar el salto mortal de la cópula o metáfora hasta la imagen de la resurrección" (p. 132). Por eso se puede decir que la poesía es entrega sexual pero también conjugación metafórica que se vuelve imagen. La resurrección por tanto es la imagen primordial que se proyecta sobre cada espacio, cada instante y cada muerte. En este sentido, la poética de la creación se multiplica, tanto dentro de la obra lezamiana como fuera de ella. Entre tanto, el lector se ve contagiado por esta caída y esta elevación y, sin quedar suspendido en lo invisible ni limitado en lo visible, continúa su lectura incesante.

Pero el modo en que el poder creativo y la resurrección se encuentran, se puede hallar en otro nivel en *Paradiso*. Se trata de la salvación por el poema que se logra gracias al encuentro entre Licario y Cemí. Al respecto Camacho-Gingerich anota: "La tercera parte empieza con el capitulo XII, que simboliza, entre otras cosas, la destrucción del tiempo, y, con el XIII, al conocer Cemí a Oppiano Licario, maestro, sacerdote, profeta, arquetipo de la destrucción del tiempo" (1990, p. 59). Como se ha visto el acto de escribir de Lezama se convierte en un proceso de resistencia a la linealidad y a la continuidad del tiempo. De estos vacíos o grietas temporales, históricas y del existir del ser humano se llega a la resurrección, es decir, "Del paraíso a lo abismal e infernal, y de ahí a la resurrección por

medio de la poesía" (p. 59). Desde este punto vista, la novela va configurando la vida de Cemí hasta llevarlo poco a poco, en sucesivas resurrecciones, hasta la resurrección plena. Esta ocurre cuando su vida y la poesía se confunden, en el momento en que su escritura se torna experiencia del resurgimiento, posibilidad de tener su segunda muerte. Sobre este hecho Margarita Junco hace estas observaciones:

> El encuentro definitivo de Cemí con Oppiano se produce después de una caminata en la que Cemí ha encontrado una casa de tres pisos totalmente iluminada (la naturaleza perdida), un parque infantil y su guardián, "timonel de una máquina infernal" (la naturaleza caída), un bosque "donde los árboles trepaban unos sobre otros" y en su centro una casa (la sobrenaturaleza). Esta es emblema de la resurrección y de la poesía, que son a su vez un claroscuro, la unión de los contrarios (JUNCO, 1979, p. 156).

Esta es la clave de la poética lezamiana que logra producir una ambigüedad superior que se disemina por todo el universo creado por el poeta y fuera de él. Esta intersección entre la naturaleza y sobrenaturaleza ocurre en el ámbito de lo observable, en la casa, que ahora se vuelve casa natal para la resurrección, donde se conjugan las tres dimensiones para crear lo poético: la naturaleza perdida simbolizada en la casa, la naturaleza caída representada en el parque infantil y la sobrenaturaleza donde los árboles se superponen en este bosque imaginario que protege la casa. Por ende, el cuerpo, al estar inmerso en esta relación, deja de ser mera materia corruptible y se vuelve cuerpo *resurrecto*. De modo que el enlace entre la creación poética y el salto a la otra muerte se hacen inevitables. Pero se completa la escena: "Al entrar Cemí en la casa iluminada llega a la capilla ardiente de Oppiano donde se le entrega el poema-legado que este le había compuesto, produciéndose una vez más la muerte que da paso a una epifanía. Muere el Poeta y surge un nuevo poeta" (p. 156). Entonces, gracias a la poesía ocurre la resurrección de Cemí, la transfiguración de Oppiano en Cemí, la transubstanciación que no es sagrada sino que es un intercambio de escrituras. De forma que el poeta muere en su poema para que renazca el otro. Y el otro *resurrecto*, realmente, como sucede en la novela, efectivamente es él mismo, pues de muchas formas Cemí y Oppiano, son uno.

El proceso se da en espiral, como un ciclo no repetible pero que retorna. Tanto Cemí como Oppiano se necesitan, resucitan uno en el otro; son uno el reverso del otro y al contrario, ya que la separación entre la vida y la muerte desaparece. Lo explica así

Camacho-Gingerich:

> La muerte, le dice Cemí a Ynaca Eco, no puede existir inasimilada por el nombre, que la incorpora de nuevo como "visible increado", como resurrección. La salvación de Licario es su fe hipertélica en Cemí, personaje imagen, y por ella resucita. Al volcar su fe en Cemí, Licario participa en el Verbo, y así recupera su naturaleza perdida, es decir, adquiere sobrenaturaleza. La fe de Licario, a la vez, le da al destino de Cemí una inmensa posibilidad transfigurativa. A Licario le toca morir pero sus relaciones con la vida serán inextinguibles a través de Cemí, siempre hipersensible a esas llegadas o apariciones de Licario (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 103).

Faltaba el encuentro de Cemí con Licario, pues Oppiano Licario podría ser el *resurrecto* de su padre, quien recibió la petición del padre para que Cemí por destino optara por la escritura, y ahora él mismo Licario se hace fantasmal, *resurrecto*. A su vez, Cemí, será el otro de Lezama, quien ha inventado a Oppiano, imagen posible de su padre y quien le ha legado su vida en su historia, en *Paradiso*. Claudia Joan Waller refiere este hecho y esta correspondencia en su artículo "José Lezama Lima's 'Paradiso': The Theme of Light and the Resurrection":

> Having been the only one present at the premature death of the Coronel, the latter charges him with the guidance of his son: "Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo… (p. 166) (citado por Waller). Licario emerges again in the last two chapters of the novel, incarnating a key symbol within the illumination motif and Cemi's spiritual resurrection (WALLER, 1973, p. 279).

Finalmente, el lector que ha recibido la novela como el legado de Lezama, al entrar en ella participa en el proceso de la resurrección que inicia en la escena en que el niño Cemí sufre una crisis de asma. El ciclo comienza de nuevo:

> La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural" (2006, p. 109).

El lector continúa hasta el momento en que termina el relato cuando Cemí ve el cuerpo de Oppiano Licario en el féretro: "Su cuerpo ya no paseaba por las azoteas, para fijar la errante lectura de los astros. Cerrados los párpados, en un silencio que se prolongaba como la marea, rendía la llave y el espejo" (p. 652) y en este mismo instante recibe el poema que, según la hermana de Licario, fue el último que escribió y que justamente termina así:

La araña y la imagen por el cuerpo,
no puede ser, no estoy muerto.
Vi morir a tu padre; ahora. Cemí, tropieza (p. 653).

Cemí se tropieza con el poema, tropieza en su vida, pero para levantarse. Entonces, vuelve a repetirse la escena cuando una nueva lectura comienza y se desencadena el giro espiraloide: "Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar" (p. 653).

Estas conjeturas son posibles porque la resurrección permite este traslado de uno a otro tiempo: este retorno al punto inicial de otra manera, este regreso a la vida causado por el poema. Y bajo el horizonte de la deconstrucción, permite el regreso del lector a sí mismo gracias a este relato-poema que es como un espejo de su vida o una imagen de su propia resurrección. De modo que, en el paso de la ficción a la realidad y de la realidad a la ficción, la historia, ahora la historia del lector, puede volver a nacer y a la vez a terminar. Debido a este movimiento complejo y espiraloide de la resurrección, el lector queda profundamente afectado, se sumerge en su propia caída, pero también se eleva sobre su propia resurrección. Ha tenido tiempo para leer el relato, y como ha dicho Ricoeur, para hundirse en su dimensión ilusoria, pero a la vez para tomar distancia de él, para soltarse de su escritura e iniciar la propia, su interpretación, o como dice Derrida, para deconstruirlo.

En síntesis, esta descripción de la imagen de la resurrección en *Paradiso* reúne tres niveles de exposición: el espacio de la novela como escenario para la presencia de los *resurrectos*, en particular, para la resurrección de Cemí, gracias a Licario; el concepto de *hipertelia de la inmortalidad* o de resurrección de los cuerpos del mismo sexo que se unen sin el fin reproductivo de la especie, gracias a la androginia; y finalmente, una poética de la escritura que termina por ser una experiencia de la resurrección pues el lector, el otro de Lezama, ingresa a este devenir que entrelaza vida y muerte. Esta afirmación de Camacho-Gingerich sintetiza el alcance de este acontecimiento de lectura:

> Nosotros nos atrevemos a decir que *Paradiso* y su continuación, *Oppiano Licario,* la obra novelística de Lezama, es nuestro *Enchiridión*, libre talismán, sagrado, la poesía misma, que con sus analogías metafóricas infinitas reduce el mundo a una totalidad, y con el que el poeta logra,

por lo tanto, la resurrección e inmortalidad (CAMACHO-GINGERICH, 1990, p. 132).

De este modo se ha caracterizado la imagen del *resurrecto* en la obra crítica y novelística de Lezama. Debido al carácter poéticamente sistémico de su obra esta imagen se irá reproduciendo de muchas manera en su obra poética. Por eso, a continuación viene la descripción de la imagen del *resurrecto* en sus poemas. La intención de construir esta imagen siempre queda frustrada en el lector porque no se puede definir cuál es la fuente de dicha imagen: no está ni en sus poemas, ni en sus ensayos ni en su obra narrativa. El hecho es que se entreteje de diversas maneras en su escritura y afecta hondamente a sus lectores como se verá en la última parte de esta indagación.

C. EL *RESURRECTO* EN LA POESÍA DE LEZAMA

Esta descripción que sigue sobre la imagen del *resurrecto* tiene en cuenta el propio carácter sugerente de la escritura de Lezama. Por tanto, no pretende agotar el sentido y menos intenta ser la interpretación verdadera y única de esta imagen del poeta. La intención es bosquejar algunas marcas que se dejan leer en los poemas donde se va formando la imagen o donde se configura de un modo más preciso. Para tal fin, y siguiendo la observación de Guillermo Sucre, la actitud tanto de lector como de intérprete es la de

> Restituirse y abandonarse a su misterio: se trata de un mismo movimiento con dos fases: lo que se revela y a un tiempo se vela. Es lo que define el carácter mismo de la obra de Lezama, sobre todo su obra poética, que es la que aquí nos interesa especialmente. Esa frase nos conduce, por supuesto, a un punto crucial: el hermetismo (SUCRE, 2001, p. 160).

Toda la revisión previa ha preparado el camino para llegar a una imagen concreta del ser vuelto hacia la resurrección lezamiano. La presente investigación se detiene con más detalle en la imagen del *resurrecto* en la obra poética de Lezama, aspecto no abordado en los estudios críticos sobre el autor, y que mantiene la complejidad y riqueza de sus ensayos y de su novela. Puede decirse que en su poesía se construye una imagen del *resurrecto* en la que debido a su condensación metafórica se vuelve más rica en significados y, a su vez, en la que cada uno de los elementos de su sistema poético se encadena en los versos de una manera abigarrada y móvil que no es factible de ser capturada para su interpretación. Por eso, esta investigación se vuelve un reto de desciframiento o de interpretación que no busca agotar los sentidos de las metáforas de sus versos, sino sólo sugerir el inicio de otras posibles interpretaciones. Para ello, es pertinente comenzar también con la aclaración de Emilio Bejel:

> El propio Lezama nos recuerda que la poesía es el encuentro de la concatenación (la causalidad) y lo incondicionado, esto es, que el poema, para instituirse como forma de arte, debe pactar en mayor o menor grado entre las posibilidades infinitas de la textualidad —posibilidades infinitas de Eros de la sexualidad, de lo incondicionado— y las limitaciones de la expresión temporal en el poema o texto dado (ULLOA, 1979, p. 35)

Por esto, la búsqueda de la imagen del *resurrecto* en la poesía de Lezama tiende a ser infructuosa. El *resurrecto*, frente al lector, es esquivo, muere y resucita. Esta es la magia de

la escritura lezamiana. Bajo estas observaciones, esta tentativa de capturar ciertos rasgos de la imagen del *resurrecto* se hará en tres etapas: la primera hace un rastreo de los rasgos previos a la imagen, en este caso de la deformación del sujeto abstracto al que ya se ha hecho referencia, pues desde los primeros libros se va gestando una metamorfosis de este sujeto en sujeto poético, que luego Lezama llamará *sujeto metafórico*. Este análisis se hará a partir del poema "Un puente, un gran puente". Seguidamente, la interpretación se centrará en la última sección del poema "Aguja de diversos", pues allí aparece por primera vez en la poesía del cubano la imagen del *resurrecto*. Finalmente, dado que la imagen es compleja y tiende a diseminarse y a multiplicarse, se hará una descripción de las otras imágenes del *resurrecto* que aparecerán sobre todo en algunos poemas de *Fragmentos a su imán*. Entre ellas las imágenes del amante, del solitario, del suplente.

La imagen del *resurrecto* es una figura poética compleja que se dispersa en distintos lugares de la obra de Lezama Lima. En particular, en su poesía aparece como juego de metáforas que se funden y se transforman hasta desbordar el mismo texto lezamiano. En el acto de la lectura, el lector experimenta su propia resurrección pues se ve inmerso en esta ambigüedad creada por el conjunto de relaciones que se funden en el texto lezamiano y que entrecruzan el vivir y el morir, el leer y el vivir.

Esta imagen del ser humano o *resurrecto* se aleja de la concepción dicotómica, de raíz platónico-cristiana, que separa alma y cuerpo. En este sentido, la resurrección es la posibilidad del cuerpo para prevalecer ante sus límites y de proyectarse hacia la intemporalidad en tanto llega a ser forma concreta que no se extingue. En la resurrección lezamiana, un movimiento en espiral lleva al cuerpo al ascenso o a la extinción de la materia y al mismo tiempo al descenso subterráneo en el que perdura como en la visión órfica[53], allí experimenta la muerte y el nacimiento en ciclos que no terminan. Así se ve en el poema "Aguja de diversos" cuando va mostrando que la carne se deshace, se va dañando, pero a la vez perdura en la luminosidad y la germinación: "ya que el cuerpo dañado /es la no transparencia y la hibridez de la voracidad" (1994, p. 299).

[53] Se ha expuesto antes que a pesar de guardar ciertas similitudes con el orfismo, la poética lezamiana no se ha de definir por esta única concepción.

Este flujo de transformaciones va involucrando al lector que se ve suspendido en esta trama de la ficción pues el cuerpo del *resurrecto* vuelve a renacer cada vez que el lector vuelve a leer el poema del *resurrecto* y sus otras variantes en los otros poemas de Lezama: el cuerpo del amante, el cuerpo del ausente, el cuerpo de la madre, el propio cuerpo del poeta que se convierte en el cuerpo capturado en el *taxónoma*, aquel espacio en el que desaparece el poeta en su último poema del libro, para que surja el otro, el que se halla más cercano a él, el lector que lo ha seguido en su escritura. De este modo, el *resurrecto* se confunde con el lector que entra y sale del texto lezamiano: "Me duermo, en el *taxónoma/* evaporo el otro que sigue caminando" (p. 493), dice el poeta, precisamente en el último verso de su libro póstumo *Fragmentos a su imán*. En este borde del libro se ha trocado en el resucitado que nace de su propia metáfora escrita. Esto significa que para Lezama la escritura funda la resurrección, la incesante ocasión que da la oportunidad al lector de revivir la imagen del Lezama resucitado y de todas las formas en las que se vuelve a producir la resurrección. Más que un acontecimiento fabulado, se torna en una poética de la lectura y de la escritura que invita al lector a ingresar al campo del Sistema poético como ámbito propio para que la imagen se constituya sin límite. Así, cada vez que el cuerpo muere en el poema, resucita en la mirada y en los pasos de sus lectores. Por esto, la escritura lezamiana es un *sistema poético* abierto que borra los límites entre lo imaginario y lo real.

De otro lado, esta imagen del *resurrecto* invierte la visión heideggeriana del "ser-para-la muerte". En ello, en su poesía, Lezama es coherente con su pensamiento ensayístico y su obra narrativa. Puede decirse por eso que el *ser-para-la-resurrección* lezamiano es un hilo que ata los distintos elementos de su *sistema poético del mundo*. En este sentido, dado que Heidegger es un pensador vertebral en la comprensión de la modernidad y de su crisis, como lo afirma Vattimo en *El fin de la modernidad*: "Ese punto de vista representa en cambio el sentido mismo del conjunto del pensamiento de Heidegger que globalmente asume la forma de una interpretación de la crisis del humanismo como aspecto de la crisis de la metafísica" (VATTIMO, 1987, p. 40). El giro dado por Lezama da paso una revolución poética que transforma el modo de interpretar esta crisis y de dar a la poesía el lugar primordial para ello. Se verá también que el pensador alemán al dar un giro a su

pensamiento, después de su lectura de Hölderlin, sigue aproximándose a esta visión poética lezamiana, pero este no es un asunto para desarrollar en este trabajo. Por ahora, se trata de considerar la imagen del *resurrecto* como un punto de anclaje para constituir una mirada crítica y creadora de esta crisis del pensar dualista que ya no responde a los requerimientos de una época tan compleja como la contemporánea. Así es que en el poema lezamiano se va dando el vuelco y la apertura hacia otro modo de pensar.

1. El sujeto deformado en la poesía de Lezama

Para comenzar, esta inversión lezamiana se asemeja a la propuesta de Heidegger en *Ser y tiempo* y en otros textos posteriores en los que toma distancia de la idea abstracta de sujeto. La vía que elige el filósofo para hacer una crítica a esta versión vacía del sujeto parte, por un lado, de que el ser humano ante todo está inmerso en un mundo y que su trato con las cosas es lo que lo sitúa en cada momento en su propia posibilidad de existir. Así lo explica en el parágrafo 25: "La aclaración del estar-en-el-mundo ha mostrado que no 'hay' inmediatamente, ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo. Y de igual modo, en definitiva, tampoco se da en forma inmediata un yo aislado sin los otros" (2003, p. 141). Por otro lado, plantea que esta caracterización abstracta del ser humano ha olvidado que "El ser del Dasein tiene su sentido en la temporeidad[54]. Pero esta última es también la condición que hace posible la historicidad como un modo de ser temporal del Dasein mismo, prescindiendo de si éste es un ente 'en el tiempo' y del modo como lo sea" (p. 43). Este olvido del carácter originario del tiempo circunscribe la concepción del ser humano al mero plano de la linealidad o a la concepción vulgar del tiempo[55], que es la que aparece en la cotidianidad en la que el tiempo es lineal y sucesivo porque depende de la medida del reloj.

De esta manera, el estar-en-el-mundo y el triple horizonte del tiempo en el que el ser humano se halla son los elementos que permiten a Heidegger dar otra interpretación del ser

[54] En la traducción de Rivera, de la Universidad de Chile, la temporeidad hace referencia a la temporalidad profunda.

[55] Ya se ha visto que en la constitución del ser del ser humano el tiempo tiene tres niveles que simultáneamente aparecen: la intratemporalidad, la temporalidad profunda y la historicidad.

del ser humano. Sin embargo, este giro respecto de la visión metafísica del sujeto, no es suficiente para Lezama. Ya se ha visto al exponer el contraste del "ser-para-la muerte" heideggeriano y el ser-para-la-resurrección lezamiano que aún en el filósofo alemán, el hecho de pensar la muerte como anulación definitiva de las posibilidades de ser del ser humano, lo encierran en una condición trágica insuperable. Por tanto, para mostrar con mayor precisión el giro lezamiano frente a la perspectiva heideggeriana de la muerte, se propone en esta etapa del presente trabajo, un bosquejo tentativo de la imagen del *resurrecto* en los poemas de Lezama. Para iniciar esta etapa se explora la modificación de la idea de sujeto en el poema "Un puente, un gran puente" donde aparece esta metamorfosis.

La intención de la siguiente interpretación es mostrar un distanciamiento de Lezama de la visión heideggeriana de la temporalidad, pues frente a este círculo cerrado de los niveles del tiempo: la temporalidad, la historicidad y la intratemporalidad, el poeta plantea la discontinuidad, es decir, la ruptura de cierta circularidad del tiempo en cada uno de estos niveles. De ahí que la figura que surge en Lezama es la de la espiral que gira en ciclos abiertos; en la que es posible la disolución de lo objetivo y lo subjetivo, el paso del cuerpo muerto al cuerpo *resurrecto*, la multiplicación del *resurrecto*, y/o la inclusión del lector en el texto ya que, como se ha explicado antes, el poema lezamiano captura al lector en este movimiento incesante.

Bajo estos presupuestos, la interpretación que se propone, y que no tiene la intención de agotar las posibilidades de lectura que brindan los poemas, tiene por propósito mostrar el giro lezamiano respecto de la idea abstracta de sujeto. La tesis es que este "yo" se transfigura en "el *resurrecto*", y con ello, el sujeto entendido como soporte racional que explica el mundo, se deforma y pierde su sustancialidad. De esta manera, el yo se torna inapresable.

Así se ve en el poema "Un puente, un gran puente" de su libro *Enemigo Rumor*. El poema fue publicado después de la "Muerte de Narciso" y la intención aquí es continuar con el hilo de la interpretación que se inició en la primera parte. Ya en este primer gran poema de Lezama la muerte es su resurrección, como ya se expuso. El propósito es ver que

en la poesía de Lezama hay una visión del sujeto diferente a la del sujeto que se ha definido fuera del tiempo y del mundo. En particular, en este poema se hará énfasis en la desaparición del dualismo mundo interior/mundo exterior, gracias a que el yo ya no está concebido bajo las categorías ni de sustancia ni de *res cogitans*. Para realizar esta exploración, la exposición seguirá el curso de los versos.

El poema comienza con una descripción en la que no existe un yo concreto que observe los objetos, de ahí que los primeros versos tampoco tengan sujeto de enunciación. Los objetos, el puente y las aguas, aparecen antes de que se enuncie el "yo":

> En medio de las aguas congeladas o hirvientes,
> un puente, un gran puente que no se le ve,
> pero que anda sobre su propia obra manuscrita. (1994, p. 73).

Aquí el puente está personificado, se mueve sobre su propio manuscrito, aspecto que sugiere que el puente se confunde con el propio autor de su escritura. Como si su escritura lo impulsara a caminar, no hay necesidad de un yo que la produzca, es decir, la relación se invierte. De modo que la primera percepción es del mundo exterior, de las aguas y del puente. Solo más adelante en el poema, sin mediaciones ni razones, aparece el yo. Sin embargo, este yo no logra consolidarse como punto de referencia para dar significado al puente ni a su entorno:

> El gran puente, el asunto de mi cabeza
> y los redobles que se van acercando a mi morada,
> después no sé lo que pasó, pero ahora es medianoche,
> y estoy atravesando lo que mi corazón siente como un gran puente (p. 75).

Cada vez se va viendo que en el poema ocurre un desdoblamiento porque ahora no se trata del puente que va sobre su manuscrito sino del puente que se representa en la cabeza, pero que más adelante misteriosamente será el yo que aparece por fin: "Estoy atravesando" aquello que se percibe con el sentimiento no con la evidencia real, el puente. Esto indica que el yo no sabe con certeza si es un puente ubicado en el mundo exterior o si está en su mundo interior como representación o como imagen. A lo largo de esta experiencia, sólo

queda la sensación de que el puente fue imaginado por un yo quizá imaginario que se retuerce sobre sí mismo porque ha sido un puente u objeto real, aunque invisible, y uno personificado en el autor, uno imaginado y, a la vez, sentido; en ningún momento es un objeto, el puente producto de la razón que se libera de los sentidos para definirlo en su abstracción. Al final del poema, de nuevo desaparece el yo, queda la visión del puente que no puede ubicarse ni dentro ni fuera del yo:

> Un puente, un gran puente, no se le ve,
> sus aguas hirvientes, congeladas,
> rebotan contra la última pared defensiva
> y raptan la testa y la única voz
> vuelve a pasar el puente, como el rey ciego
> que ignora que ha sido destronado
> y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna (p. 76).

Se observa aquí que el yo, que termina siendo inexistente, no ha logrado capturar esta realidad fluyente. La cabeza y la voz, únicos rasgos de ese yo, son arrastradas por las aguas que a la vez son calientes y frías. La escena se ve desde la lejanía, el lugar de enunciación del poema se pierde en lo inapresable de la expresión pues no hay un yo que lo fije como experiencia de conocimiento. Cierta evanescencia queda en el ambiente. El lector tampoco puede atrapar el puente.

Esta imagen del puente ha mostrado que el sujeto es solo un elemento dentro de un conjunto más amplio en el que los objetos pueden configurarse, moverse y transformarse. El sujeto, el yo, puede capturar un instante de este fluir incesante como "el asunto de mi cabeza"; esto quiere decir que el mundo no es comprendido solo desde el sujeto porque según el poema hay otras perspectivas desde las que el objeto puede conocerse: es un objeto invisible, "un gran puente que no se le ve", uno "que anda sobre su propia obra manuscrita", un "asunto de mi cabeza" y finalmente, aquello "que mi corazón siente como un gran puente". De esta manera, el yo es una posibilidad, entre otras, de conocer el mundo; el objeto es captado desde distintas perspectivas, desde ellas se construyen imágenes diversas y nada fijas, que misteriosamente surgen y desaparecen, y por tanto, no se forman conceptos inmodificables sobre lo existente.

Hasta ahora se ha visto que en la poesía de Lezama se desfigura el sujeto que se ha concebido como soporte del conocimiento del mundo exterior mediante la razón por oposición a la manera sensible de percibirlo. Como en Platón o en Descartes, este sujeto es alma o sustancia que perdura y que tiene un carácter superior frente al cuerpo porque a través de lo sensible no se produce un conocimiento cierto. En este sentido, el sujeto es una idea sin carne que solo conoce la verdad por la razón porque los sentidos engañan y que, aún más, solo perdura como alma no como cuerpo. Así lo explica Descartes en el resumen previo de sus *Meditaciones*:

> Car encore que tous ses accidents se changent, par exemple, qu'elle conçoive de certaines choses, qu'elle en veuille d'autres, qu'elle en sente d'autres, etc., c'est pourtant toujours la même âme; au lieu que le corps humain n'est plus le même, de cela seul que la figure de quelques-unes de ses parties se trouve changée. D'où il s'ensuit que le corps humain peut facilement périr, mais que l'esprit, ou l'âme de l'homme (ce que je ne distingue point), est immortelle de sa nature (DESCARTES, 1641, p. 10).

Sin embargo, se sabe que un genio Malo puede engañar al sujeto que piensa porque le hace ver todo como si fuera verdad y realidad. Frente al genio Bueno que es Dios, este personaje, en cierta medida, ficticio, logra crear la simulación de lo real. Para Lezama este es un actor misterioso, imaginario, que puede derruir el propio sistema cartesiano y salirse de él como si un poeta y no un pensador con ideas claras y distintas pudiera generar esta ilusión total y crear la *duda hiperbólica*. Dice Lezama: "Pero en Descartes vemos con frecuencia intervenir su genio malo, rodar su salamandra; combate la duda hiperbólica — error de fantasmagorizar al sujeto de conocimiento, pero a ella se abandona, le traspasa aún en sus momentos de desdén, cuando más rechaza la placentaria envoltura de oscuridad que rodea al sujeto" (2007, p. 190). Se trata entonces, de un exceso de ilusión que separa al sujeto de su exterior como si se hallara engañado, pero no puede evitar abandonarse a este impulso imaginario del genio. Continúa Lezama: "Si el espacio no dispara flechas contra sus sentidos, si no impresiona su superficie, dice en la Meditación sexta, está vacío" (p. 190). En este sentido, el espacio donde se hallan los objetos no es sólo el lugar donde se hallan las "cosas extensas" para la comprensión de un sujeto sino, ante todo, un lugar desde donde inevitablemente los sentidos son estimulados o excitados. Pero más que esto, es el lugar donde, por obra de un Eros lejano, se crea un conjunto de relaciones que se funden

gracias al amor que cohesiona y transforma el universo y que sobrecoge al yo, afirma el poeta en "Introducción a un sistema poético": "Ignoraba, tal vez, la fuerza creadora de la distancia, del Eros lejano, el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación" (p. 190). Con esto, la dicotomía cartesiana pierde solidez, el sujeto convertido en ilusión y los objetos en energía viviente restituyen las relaciones primarias borrando esta diferenciación que ha puesto al sujeto como dominante y al objeto como dominado. Así, las bases para pensar en el *resurrecto* se están dando gracias a la reconstitución del mismo cartesianismo.

De otra parte, la crítica heideggeriana sirve de apoyo para reconocer las limitaciones del pensamiento de Descartes respecto de la constitución del ser humano. Afirma Heidegger en *Ser y tiempo*: "Descartes interpreta entonces el ser del 'Dasein', cuya constitución fundamental es el estar-en-el-mundo, de la misma manera que el ser de la *res extensa*, esto es, como sustancia" (2003, p. 123). De esta manera reduce el universo que envuelve la existencia del ser humano a una suma de objetos que sólo se relacionan con él mediante un mecanismo que abstrae toda variación y corporalidad. Esto es, un sujeto sin cuerpo que razona sobre unos objetos sin materia, que establece una relación que solo tiene en cuenta lo que permanece, tanto en el sujeto como en el objeto. Para ello, desconoce el aporte que la riqueza de los sentidos puede dar al saber de los objetos. Por estos motivos, Heidegger concluye que "En cambio Descartes afirma que las *cogitationes* están-ahí, y que junto con ellas está presente un *ego,* como *res cogitans* carente de mundo" (2003, p. 232). De modo que se ha hecho abstracción de lo circunstancial del entorno, del conjunto de proximidades con las cosas, del ocuparse de ellas y de la variabilidad del suceder que el tiempo produce y que no es posible de controlar por un sujeto fijo. Frente a ello, el pensador alemán afirma: "La persona no es un ser substancial y cósico. Tampoco puede agotarse el ser de la persona en ser sujeto de actos racionales regidos por determinadas leyes" (p. 73).

De ahí que el modo concreto de existir del ser humano esta dado por su finitud. Así se evita reducir la vida del ser humano a un concepto. Continúa explicando Heidegger:

> El Dasein *es* de tal manera que, siendo, comprende algo así como el ser. Sin perder de vista esta conexión, deberá mostrarse que aquello desde donde el Dasein comprende e interpreta implícitamente eso que llamamos el ser, es *el tiempo.* El tiempo deberá ser sacado a luz y deberá

> ser concebido genuinamente como el horizonte de toda comprensión del ser y de todo modo de interpretarlo (2003, p. 41).

De esta forma da al estar-en-el-mundo la prioridad para impedir que al considerar al ser humano se aísle de su existir en medio de las cosas y de estar con los otros. De ahí que considere al ser humano como Da-sein, ser-ahí, o ser situado en medio del mundo en un tiempo y un espacio, no construidos por él, sino dados por las condiciones del afuera, de su entorno mundano.

Sin embargo, a pesar de que el filósofo pone en cuestión el sujeto como sustancia pensante, Lezama opta por distanciarse también del pensamiento de Heidegger, quien a pesar de desviarse de esta visión cartesiana y platónica del sujeto, no logra liberarse a plenitud ya que concibió el "ser-para-la muerte" como elemento constitutivo e irrebasable del ser humano. Con ello, restringe las posibilidades del ser humano o *Dasein* (el ser-ahí), puesto que la muerte así integrada a su existir se define como un fin único y último que le cierra la posibilidad de proyectar posibilidades. Este énfasis en el fin, le hizo olvidar que el cuerpo es la materia concreta en la que la vida se desarrolla, por este hecho, en cierta forma quedó preso del pensamiento platónico. Por su parte Lezama al desbordar este límite entra en la región de la imagen.

A pesar de ello, hay ciertos aspectos que mantienen cerca a Lezama y Heidegger. Por ejemplo, para Heidegger, el ser del ser humano, se constituye gracias a la exterioridad que le llega de tal o cual manera en su ocuparse. Afirma el filósofo: "Dirigiéndose hacia... y aprehendiendo algo, el Dasein no sale de su esfera interna, en la que estaría primeramente encapsulado, sino que, por su modo primario de ser, ya está siempre 'fuera', junto a un ente que comparece en el mundo ya descubierto cada vez (p. 88). En cierta forma, esta visión del ser humano está próxima a la experiencia que Lezama crea en "Un puente, un gran puente", ya que las conexiones que se dan fuera del yo son las originarias y van conformando lo que el yo instantáneamente percibe del puente. Así se libra de las determinaciones meramente sustanciales de un sujeto concebido de modo abstracto como el cartesiano.

En general, Lezama al distanciarse de Descartes, también lo hace de Platón quien ya

había afirmado en el Fedón, cuando Sócrates conversa con Cebes : "Míralo también con el enfoque siguiente: siempre que estén en un mismo organismo alma y cuerpo, al uno le prescribe la naturaleza que sea esclavo y esté sometido, y a la otra mandar y ser dueña" (PLATÓN, p. 71). En esta desigualdad de condiciones, el cuerpo es sólo instrumento, receptáculo y fugacidad. Para el poeta cubano estas dos caracterizaciones de lo corporal resultan restrictivas, de ahí que opte por desprenderse de ellas y transformarlas en su esencia. Así se ha mostrado en el poema "Un puente, un gran puente".

De esta forma, el giro lezamiano se va consolidando. Mientras en las visiones precedentes, esta distinción jerárquica entre alma y cuerpo supone una relación dicotómica y excluyente entre la vida y la muerte, es decir, que se piensa que el cuerpo muere mientras que el alma perdura, como se ha visto, en la visión lezamiana se logra variar de manera radical esta relación.

El primer paso ha sido la de-sustancialización del sujeto y la suspensión de la separación que se estableció entre el mundo exterior y el mundo interior. Por tanto, se ha puesto así en cuestión el principio de que la razón por oposición a los sentidos es el único mecanismo para explicar el mundo. De ahí que haya otras posibilidades de establecer unos vínculos más abiertos con lo que hay fuera del sujeto, como se ha visto en Heidegger, en Sartre, en Dufrenne, en Bachelard, en Ricoeur y en Derrida. En esta misma perspectiva y a partir de esta modificación del sujeto, la poética lezamiana va constituyendo una nueva imagen del ser humano que da fin a estas dicotomías; se trata de la imagen del *resurrecto*. Con ella se configura un elemento vertebral de su *sistema poético del mundo*, pues el *resurrecto*, al ser imagen formada mediante diversas metáforas fragmentarias del ser humano, rebasa el dualismo cartesiano platónico.

Esta nueva perspectiva del sujeto se vincula con la idea de la resurrección ya que el conocer ahora desborda este enfrentamiento entre lo objetivo y lo subjetivo. Así lo asevera también Mónica del Valle:

> Tanto lo invisible como la resurrección, y sus derivaciones o metamorfosis, son claras fortificaciones anticartesianas. Invocar y aplaudir la vivencia de lo invisible equivale a abogar por otro tipo de sujeto cognitivo, uno para quien el cuerpo no es el borde, el límite, la frontera de

> lo cognoscible, uno para quien el pensamiento y la mirada no son los únicos garantes de lo verdadero; un sujeto para quien la verdad no se expone, sino que se revela (DEL VALLE, 2010, p. 26).

Entre este fluir de nacimientos, el sujeto se concibe como ocasión y no como sustrato. Es decir, es instante o imagen de existencia que nace cada vez que muere. No es ni alma ni cuerpo, ni materia ni espíritu. Más bien, como dice Bejel: "El sujeto lezamiano se constituye en metáfora que va hilvanando las fuerzas contrarias del texto, para entregarlas luego convertidas en poesía" (BEJEL, 1994, p. 80). Por esto, se dan otras relaciones entre los opuestos mediante enlaces en los que lo orgánico se funde con lo espiritual y lo invisible con lo material. De ahí que, con esta modificación, lo poético sea la fuente de las relaciones entre el mundo y el ser humano y entre los objetos mismos. El sujeto lezamiano fluye entre este devenir, se desdobla, muere y resucita.

Esto significa que, en la poética lezamiana, ni el alma es plenamente eterna ni se opone al cuerpo y éste ya no es únicamente materia corruptible. Esto es, en tanto el cuerpo es materia, muere; pero su muerte es transformación, resurrección que transita de una primera muerte a una segunda muerte y que por tanto puede repetir el proceso infinitamente. El cuerpo sigue, por ello, este movimiento sucesivo de renacimientos y muertes en el que se espiritualiza y se confunde con el alma. Este ciclo incesante aparece en el poema "Aguja de diversos", en este fluir está "El resurrecto, situado ya entre la muerte y la muerte/en el valle de la piedra irradiante" (1994, p. 298). De esta forma el sujeto deformado deviene *resurrecto*.

En el capítulo sexto de su obra *Tranlastion/Assimilation/Resurrection*, titulado: "Poetry as Translation and Resurrection", Ben A. Heller explica la reformulación lezamiana de la relación entre alma y cuerpo y cómo da paso a la idea de la resurrección, aspecto que va determinar cuál es el carácter del *resurrecto* que aparecerá en su poesía.

> Only through this paradoxical union of substance and nonsubstance can the Resurrection take place, reuniting the spirit (the invisible) with the body (the visible). Faith itself (and its underlying opposition between the visible and the invisible) provides the conceptual basis for the Resurrection, and in Lezama's System helps account for the continued effects of the image beyond death (HELLER, 1997, p. 136).

De manera que es por la fe poética, es decir, por la creencia en la metáfora, y no por el razonamiento que se descompone la oposición entre alma y cuerpo. Es decir, la relación jerárquica entre sujeto y objeto o entre alma y cuerpo desaparecen, ni uno ni otro quedan subsumidos al otro. Por tanto es posible pensar que el cuerpo resucite. En la poesía de Lezama se va delineando esta nueva dialéctica abierta que desustancializa el espíritu y a la vez desmaterializa el cuerpo. Esto abre la posibilidad de que el cuerpo no se acabe al morir sino resurja en otra dimensión causal que ya es de orden poético.

2. La imagen del *resurrecto*

La poesía de Lezama Lima es un tejido de imágenes que brotan en la *sobreabundancia* del sentido. Cada palabra, cada verso, cada poema, cada libro están vinculados en la invisibilidad de sus diferencias. Este es un camino de interpretación que sólo toma un elemento de este conjunto misterioso. El *resurrecto* es una imagen del ser humano que aparece en el poema "Aguja de diversos", en la sección XX. Esta elaboración poética lezamiana transforma la relación poética del ser humano con el mundo.

En sus ensayos y en su obra narrativa aparecen varios rasgos dispersos de la imagen del *resurrecto* y de la idea de la resurrección, pero vistos en conjunto, forman parte esencial de su poética. En esta sección de la investigación se indaga sobre los distintos matices de la imagen del *resurrecto*. Dicha imagen aparece de modo explícito en la última sección, la XXI, del poema "Aguja de diversos", de su libro *Dador*. Previo a la descripción de este poema, se abordan dos aspectos que facilitan la comprensión de esta imagen: se trata de la disolución del sujeto abstracto y del mundo como suma de objetos, en el poema "Un puente, un gran puente" de *Enemigo Rumor* y la imagen del cuerpo que viaja en un sueño órfico semejante a la muerte en un espacio mítico creado por la metáfora, en el poema "Dador", también de su libro *Dador*.

A continuación esta imagen se irá reconstruyendo a partir la sección final de "Aguja de diversos". Se intenta aquí reconstruir la escena de la muerte, la función de la escritura y el antes y el después de la resurrecciones, la imagen del *resurrecto*, la escena de la resurrección, la segunda muerte del *resurrecto*, la repugnancia o descomposición del cuerpo

y la aparición del otro *resurrecto*.

Finalmente, en diversos poemas, esta imagen se multiplica. Es el caso de algunos poemas de *Fragmentos a su imán* en los que esta imagen se hace más concreta. Entonces, la madre que resucita, el suplente, el otro, el pescador, el esperado, los cuerpos que se aman, el solitario, el nuevo caminante, se convierten en imágenes nuevas del *resurrecto*.

En este sentido, en este breve paso por la poesía de Lezama se quiere acentuar el efecto desfigurador de lo imaginario o en otras palabras, el carácter deconstructor de la imagen que al romper con los dualismos sujeto/objeto y alma/cuerpo produce un juego metafórico que se disemina en nuevas imágenes. Bajo esta perspectiva, hay una proximidad entre el pensamiento derridiano de la diferencia y la poesía lezamiana. Por eso esta afirmación de Derrida ayuda a comprender este desplazamiento:

> ...un étant-présent comme *sujet*, un *qui*. Dans ce dernier cas notamment, on admettrait implicitement que cet étant-présent, par exemple comme étant-présent à soi, comme conscience, en viendrait éventuellement à différer: soit à retarder et à détourner l'accomplissement d'un "besoin" ou d'un "désir", soit à différer de soi. Mais, dans aucun de ces cas, un tel étant-présent ne serait "constitué" par cette différance (DERRIDA, 1972c, p. 15)

De manera que lo posible en la poesía de Lezama se constituye bajo una nueva relación de correspondencia entre la imagen del mundo y lo real o entre la vida y la muerte que fluctúa y se configura de modo variable. De forma que no se busca que haya una sola imagen del ser humano sino múltiples metamorfosis de dicha imagen. Este movimiento simultáneo y complejo que se da entre metáfora e imagen como se vio en la introducción hace parte del *sistema poético* lezamiano que se funda en el principio creador de la imagen y en el fluir permanente en ciclos en espiral que entrelazan la muerte y la vida, la realidad y lo imaginario.

D. EL *RESURRECTO* Y LA DESFIGURACIÓN DEL MUNDO EN EL POEMA "UN PUENTE, UN GRAN PUENTE"

Habiendo ya comentado de modo general este poema, nuestra intención ahora es la de proponer una descripción detallada de la modificación de la noción de sujeto abstracto. Mediante algunas marcas del poema se va precisando este proceso en el que el sujeto

abstracto pierde su carácter de sustancia y deviene imagen múltiple. Para seguir esta ruta interpretativa del poema, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos: la desfiguración del mundo y el desdoblamiento del yo, el puente como un espiral imaginaria, el puente como un yo que anda en su manuscrito, las imágenes de los borrachos y el tiburón de plata, el yo desdoblado que atraviesa el puente, el puente invisible, la espiral desdoblada y la muerte que gira sobre la vida.

1. El mundo desfigurado, el yo desdoblado

Una de las marcas de la trasposición de las relaciones entre el ser humano y el mundo que surge en el camino hacia la concepción de la resurrección se encuentra en el conjunto de imágenes que conforman este poema de *Enemigo Rumor*. El hecho decisivo para que esto ocurra es que el yo se desacomoda en medio de la escritura: ni es sujeto ni es objeto. Mediante la duplicación que sugiere el poema, se produce una ambigüedad que desestabiliza tanto la realidad y la visión de la realidad del sujeto como el sujeto mismo. Pierde así su carácter de ser soporte de lo objetivo y deviene imagen que fluctúa entre lo interior y lo exterior. De modo que la realidad se diluye en lo metafórico y la escritura desliza lo posible entre lo concreto y lo fantasmal. El puente se confunde con el yo, con el nosotros, con alguien que percibe el mundo pues se transforma en uno y en otro sucesivamente.

2. El puente como una espiral imaginaria

La poesía de Lezama crea un fluir espiraloide, cíclico y abierto, como un conjunto de volutas de tiempo y de espacio que deforman lo real. Dice Rubén Ríos Ávila a propósito de esta condición de la poética de Lezama: "En el movimiento perpetuo de la espiral cada palabra es una aproximación, una reconstrucción perpetua del sentido" (VARIOS, 1984, p. 127). Entre esta oscilación el *resurrecto* es la imagen y fusiona lo vivo y lo muerto. En estas condiciones, cada comienzo es el fin del sentido, cada muerte es el nacimiento de lo exterior y de lo interior; el interior es la apertura de lo exterior, por eso el sujeto y el objeto se disuelven en una relación movediza que permite la ida y la vuelta y que borra el carácter abstracto de ambos y hace que ya no sea suficiente hablar de la relación epistemológica

entre sujeto y objeto. Para que ocurra esto, la concepciones de tiempo y de espacio también se transforman pues ya no dependen de un sujeto ordenador y único. Es decir, tanto el mundo como el ser humano se configuran gracias a una movilidad poética que acoge los elementos como un conjunto abierto.

La imagen del puente es una de las aperturas de este dinamismo lezamiano. Se halla en el poema "Un puente, un gran puente", donde encontramos un esbozo de esta metamorfosis espiral y de esta caracterización del *resurrecto*. Esta ubicuidad espacio temporal se repite de diverso modo en la obra del poeta y consiste en una dispersión y disolución de las coordenadas que separan lo visible de lo invisible, lo posible de lo cierto.

En Lezama se mezclan elementos católicos y órficos y de otras religiones como se vio antes. Entonces, mediante lo imaginario, Lezama logra construir una concepción de la resurrección que atraviesa su obra y que le permite, dentro de su sistema poético, desfigurar las oposiciones jerarquizadas de la metafísica, en particular, la de sujeto y objeto que ha sido el soporte de este dualismo. Bajo la mirada lezamiana esta dicotomía se disuelve. El *resurrecto* será una imagen que desborda esta dicotomía.

Para ir reconociendo estos rasgos, seguimos las cuatro secciones del poema "Un puente, un gran puente": en el comienzo, el puente es invisible, se desdobla, se personifica y anda en su manuscrito; luego aparece el puente, sus estructuras y su material, también se observa una escena de unos borrachos y una imagen de un tiburón de plata; en un tercer momento, aparece un yo que se desdobla y atraviesa el puente; finalmente, las aguas del puente invisible pegan en la cabeza de ese yo impreciso y una voz vuelve a pasar como un rey que vuelve muerto como si comenzara una serie de travesías por el puente con diversos personajes que pueden ser reales o irreales. Así se produce el giro de la voluta imaginaria: un puente que se retuerce entre un yo aparencial y un peso material, de forma que entre el puente y el yo imaginado se genera un vínculo que une lo visible y lo invisible. Al finalizar el proceso se inicia el ciclo de otras muertes, mientras que el puente ha quedado caracterizado como el paso que permite ir hacia otros mundos invisibles. El final queda abierto.

3. El puente que anda en su manuscrito.

En la primera sección del poema sobresalen estos aspectos: en primer lugar, aparece un ambiente húmedo formado por aguas cálidas y frías que vuelven invisible un puente inmenso. Este puente parece personificado porque camina sobre su propia escritura. Es inútil desde el comienzo de la lectura buscar una ubicación concreta y caracterizar el objeto allí creado:

> En medio de las aguas congeladas o hirvientes,
> un puente, un gran puente que no se le ve,
> pero que anda sobre su propia obra manuscrita (1994, p. 73).

El segundo elemento que llama la atención en este poema es esta invisibilidad del puente. El ambiente fantasmal que crea el juego metafórico va llenando de elementos imperceptibles este vacío visible. Parece que las aguas flotan en un cosmos irreal, fluyen en lo invisible para dar paso al puente. De forma que desde el comienzo se percibe una débil separación entre lo que se ve y lo que no se ve.

El tercer rasgo es la mención de la escritura. En un proceso de desdoblamiento, el puente se humaniza y al mismo tiempo camina sobre su propio rasgo o trazo escrito. Este elemento hace pensar en la dimensión de la escritura dentro del pensamiento poético de Lezama. La escritura en Lezama, como se ve en muchos textos, no es producto de la expresión de un sujeto, sino la apertura de espacio para que todo exista. Así el puente camina gracias a la escritura mientras que el poema va dejando que se forme la imagen del puente; simultáneamente, a la vez que se va escribiendo, se produce una gran ambigüedad entre el puente y su autor porque el puente se convierte en el escritor de su obra y esto genera una serie de nuevas ambigüedades. Responder a la pregunta ¿quién escribe?, no es posible. ¿Es el puente?, ¿Es el escritor del poema sobre el puente?, ¿La escritura es el puente?, ¿Es el lector que va escribiendo la imagen del puente al leer el poema?, ¿A qué especie de puente se refiere?, ¿Será escritura un puente?, en fin, surgen muchas preguntas. La relación se

vuelve muy compleja. En este sentido, esta falta de identificación de quien escribe se aproxima a la concepción de archiescritura derridiana porque una casi-trascendentalidad despliega la imagen del puente en el poema que viene de lugares inubicables como de una archi-escritura o de una escritura que está fuera de lo escrito, pero que es la fuente de tal escritura. De modo que dicha archi-escritura da espacio para que el puente ande sobre su propio manuscrito. Dice al respecto Derrida:

> La pratique de la langue ou du code supposant un jeu de formes, sans substance déterminée et invariable, supposant aussi dans la pratique de ce jeu une rétention et une prétention des différences, un espacement et une temporisation, un jeu de traces, il faut bien que ce soit une sorte d'écriture avant la lettre, une archi-écriture sans origine présente, sans archie (DERRIDA, 1972c, p. 16).

De manera que caminar sobre su manuscrito es dejar una marca en la página para que el lector la siga sin la intención de conceptualizar lo que allí se poetiza. Esta archiescritura produce una transformación del lenguaje cercana a lo poético, diluye las dicotomías entre significante y significado, entre las palabras y las cosas. El lector queda inmerso en tal indefinición, capturado por la escritura comienza a ser espectador y creador de la imagen de un puente.

Esta proximidad con la concepción de escritura de Derrida consiste en que se nombra lo que aparece, desde lo imaginario, no desde el sujeto ni desde el objeto, no desde lo visible ni desde lo invisible. Por ello puede decirse que en Lezama la escritura es la generadora de las resurrecciones sucesivas que se despliegan por el sistema poético; es como un juego de acontecimientos que se enlazan, aparecen y desaparecen. En este caso, es la imagen del puente que a medida que se hace plena, se disuelve en lo invisible para reaparecer con otras formas. De ahí que, como dice Derrida:

> L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu; le jeu aujourd'hui se rend à lui-même, effaçant la limite depuis laquelle on a cru pouvoir régler la circulation des signes, entraînant avec soi tous les signifiés rassurants, réduisant toutes les places-fortes, tous les abris du hors-jeu qui surveillaient le champ du langage. Cela revient, en toute rigueur, à détruire le concept de "signe" et toute sa logique (1967a, p. 16).

Entonces, el lector que responde a esta escritura, sin mediación, queda suspendido entre los términos que contrastan, inmerso en el medio acuático del poema, que parece ser la

humedad placentaria de su nacimiento, abandonado en medio de un puente que acaba de nacer en la escritura. Este aspecto también se acerca a la idea derridiana de origen porque en esta perspectiva tanto la escritura como la poesía son la fuente que provoca que haya nacimientos: "On peut appeler archi-écriture cette complicité des origines. Ce qui se perd en elle, c'est donc le mythe de la simplicité de l'origine. Ce mythe est lié au concept d'origine lui-même: à la parole récitant l'origine, au mythe de l'origine et non seulement aux mythes d'origine" (p. 140). De manera que la escritura ha dejado al lector en el comienzo de las cosas, de las imágenes y en este caso en medio de un puente imaginario que comienza a delinearse entre lo visible y lo invisible.

Esta desfiguración que produce el juego de la escritura se ve en el poema en los versos siguientes. Se trata de una combinación imaginaria que superpone distintos planos unos sobre otros en la escritura del verso. El verso mismo deviene puente invisible de aguas frías y calientes porque a través de él fluyen los contrarios. El puente anda

> sobre su propia desconfianza de poderse apropiar
> de las sombrillas de las mujeres embarazadas,
> con el embarazo de una pregunta transportada a lomo de mula
> que tiene que realizar la misión
> de convertir o alargar los jardines en nichos
> donde los niños prestan sus rizos a las olas,
> pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios,
> como el juego de los dioses,
> como la caracola que cubre la aldea
> con una voz rodadora de dados,
> de quinquenios, y de animales que pasan
> por el puente con la última lámpara
> de seguridad de Edison (p. 73).

Este es un cuarto aspecto que el poema desarrolla. Se trata de un despliegue textual que vincula la desconfianza, el embarazo, los niños y los dioses. Con estos elementos, se forma una especie de relato histórico que va de lo mítico, es decir, de lo originario, hasta la industria moderna cuando aparece la lámpara de Edison. Como se ve, este vértigo semántico que desborda la precisión de cada significado parece corresponder al acto de

caminar sobre el puente que se va multiplicando a medida que transcurren el tiempo de la escritura y el tiempo de la historia. La escritura entonces deviene texto o enlace sucesivo de metáforas que reconfiguran el universo del poema y de la historia. Así se articula todo en medio de las transformaciones que allí se dan.

Finalmente, un quinto aspecto de esta primera sección del poema es el contraste entre la iluminación y la obnubilación, pues este artefacto eléctrico, una lámpara, ilumina el paso del puente al mismo tiempo que estalla; este suceso descompone las relaciones, las trasluce, las trastoca. Así, detrás de este deslumbramiento, aparece un rostro de obrero casi confundido con la lámpara; simultáneamente, surge el yo del poeta por primera vez explícito en el poema que en actitud contemplativa le acicala el cabello:

> La lámpara, felizmente,
> revienta, y en el reverso de la cara del obrero,
> me entretengo en colocar alfileres,
> pues era uno de mis amigos más hermosos,
> a quien yo en secreto envidiaba (p. 74).

Situado en este lugar de la escena, en medio del puente que ahora parecer ser el puente de la historia, el poeta por un instante deja su marca subjetiva, el yo nombrado. Sin embargo, su aparición así como irrumpe, se diluye. Así en esta primera sección queda abierto el escenario que fusiona lo real y lo imaginario, la escritura y la lectura, el puente y el yo. Este yo aparece momentáneamente y se oculta.

4. El puente, los borrachos y el tiburón de plata

Comienza la segunda sección del poema con la reiteración del objeto: "Un puente, un gran puente que no se le ve" (p. 74). En este segundo ciclo el puente va teniendo rasgos más concretos. Sigue siendo un puente invisible, pero ahora es

> un puente que transporta borrachos
> que decían que se tenían que nutrir de cemento
> mientras el pobre cemento con alma de león,
> ofrecía sus riquezas de miniaturista,

pues, sabed, los jueves, los puentes
se entretienen en pasar a los reyes destronados,
que no han podido olvidar su última partida de ajedrez,
jugada entre un lebrel de microcefalia reiterada
y una gran pared que se desmorona,
como el esqueleto de una vaca
visto a través de un tragaluz geométrico y mediterráneo (p. 74)

Esta parece ser una alusión indirecta tal vez al acto de micción pues se ve una reacción imaginaria del cemento que dibuja miniaturas sutiles y fugaces con el deslizamiento del líquido sobre sus paredes. Personificado el puente, el poeta, mediante el yo oculto increpa al lector: "sabed" como los jueves se entretienen los puentes al dejar pasar a los borrachos. La imagen que se forma entre un galgo y la pared se sobrepone ahora y deja ver a los reyes como si hubiesen sido destronados después de jugar ajedrez. Esta escena vuelve más concreto el puente, hasta en sus detalles más imperceptibles: la humedad y las figuras que se forman en la pared. Pero es una caracterización dinámica, móvil y no una mera descripción estática del puente. El conjunto de la escena parece un espacio teatral que se transforma, en el que suceden actos mínimos, pero infinitos.

La imagen se completa con la escena del transporte de un tiburón de plata. De igual forma, esta escenificación se configura a través de elementos caprichosamente dispuestos, sin embargo, provienen de relaciones borradas por la escritura. Por eso, el tiburón de plata parece ser una suplantación del rey destronado que a su vez podría ser otra transformación de un borracho:

Conducido por cifras astronómicas de hormigas
y por un camello de humo, que tiene que pasar ahora el puente,
un gran tiburón de plata (p. 74).

Así se van superponiendo escenarios sobre escenarios hasta construir una imagen compleja que fusiona distintos planos de realidad y de irrealidad. Los objetos que allí aparecen, de igual forma, entre imaginarios reales, fluyen entre estos planos, desfigurándose o suplantándose unos por otros.

5. El yo desdoblado que atraviesa el puente

En la tercera sección del poema acaece un desdoblamiento del yo. Este asunto es relevante puesto que aquí se pone en juego un "yo" que ya no es racional sino producto de la imagen y de la sensibilidad ante el ambiente irreal que se ha formado alrededor suyo a través de la imagen del puente. Para ello, retorna la imagen del puente invisible. Lo particular ahora es que este suceso comienza por la aparición del yo que cambia la perspectiva frente a la escena pues se había visto desde un punto de vista indeterminado. De esta manera, se hace un nudo entre lo imaginado y lo percibido, pero a la vez se desata; así el mundo exterior y el mundo interior se duplican como en un espejo. Entonces, las realidades se confunden hasta girar del otro lado con este movimiento espiraloide incesante. Es decir, lo exterior visto por el yo del poeta está situado a la vez en su interioridad. Ya no es posible deslindar los dos ámbitos. El yo queda inmerso en su propia irrealidad sin embargo se halla frente a las cosas que hay fuera de sí; su corazón se convierte en el vehículo de percepción del mundo, no su razón. Finalmente se halla en un ambiente acuático en el que el puente parece diluirse junto con el yo del poeta. Veamos en detalle el proceso.

Para empezar, el puente invisible deja ver sus estructuras que se dibujan festivamente. El ruido se apodera del escenario mediante un tambor que se oye insistentemente; un ambiente militar milenario se extiende entre el puente y el yo del poeta:

> Un puente, un gran puente, pero he ahí que no se le ve,
> sus armaduras de color de miel, pueden ser las vísperas sicilianas
> pintadas en un diminuto cartel,
> pintadas también con gran estruendo del agua,
> cuando todo termina en plata salada
> que tenemos que recorrer a pesar de los ejércitos
> hinchados y silenciosos que han sitiado la ciudad sin silencio,…(p. 74).

En ese momento la voz del poeta aparece:

> porque saben que yo estoy allí,
> y paseo y veo mi cabeza golpeada,

y los escuadrones inmutables exclaman:
es un tambor batiente,
perdimos la bandera favorita de mi novia,
esta noche quiero quedarme dormido agujereando las sábanas (p. 75).

La extraña recurrencia de la cabeza golpeada por el sonido de los ejércitos y del tambor, da paso al sueño. Muestra un grado elevado de conciencia de este "yo" que fluctúa sobre el poema y sobre el puente. Así ocurre un desdoblamiento de este yo: "y paseo y veo mi cabeza golpeada", que siente, como se ve luego, no por medio de la razón sino del corazón que atraviesa el puente. Así el puente y el poeta se funden en la noche:

El gran puente, el asunto de mi cabeza
y los redobles que se van acercando a mi morada,
después no sé lo que pasó, pero ahora es medianoche,
y estoy atravesando lo que mi corazón siente como un gran puente (p. 75).

Ahora, no se puede saber con precisión dónde se halla la diferencia entre el puente y el corazón. Los límites de uno y otro se borran. El acto de percibir el puente es ambiguo porque sentir puede referirse al corazón que percibe algo parecido a un puente o también que el corazón se siente como si fuera un puente, como si el puente se hubiese transformado en su corazón.

Seguidamente, un silencio consuma esta proximidad imaginaria. Entre el puente y el yo surge un vacío y una oposición, así las palabras se pierden en el mutismo: "Pero las espaldas del gran puente no pueden oír lo que yo digo". El poeta queda solo con su propia queja que ha sido incomprendida por aquel puente. En su soledad, con hambre y ceguera se halla ante la imagen de un "tiburón de plata", el que ya había pasado por el puente y que parece asediarlo. Gracias a ello, a partir de este tiburón imaginario, crea flautas que se combinan con la lluvia, aunque para hacerlo tenga que sentir el dolor de destrozar este tiburón:

que yo nunca pude tener hambre,
porque desde que me quedé ciego
he puesto en el centro de mi alcoba
un gran tiburón de plata,
al que arranco minuciosamente fragmentos

que moldeo en forma de flauta
que la lluvia divierte, define y acorrala (p. 75).

De ahí, del mutismo, nace la escritura musical. Este es un objeto imaginado que origina una escritura imaginaria que se despliega sin fin y que le causa un dolor leve. Es su alimento, su posibilidad de perdurar en medio de su soledad, entre la música de la lluvia y de la flauta que ahora se funden:

Pero mi nostalgia es infinita,
porque ese alimento dura una recia eternidad,
y es posible que sólo el hambre y el celo
puedan reemplazar el gran tiburón de plata,
que yo he colocado en el centro de mi alcoba (p. 75).

En este momento del poema, el mundo interior del poeta pasa a un primer plano, su condición de solitario contrasta con la abundancia que hay en el puente. Desde este lado, desde el yo del solitario, sólo unos pocos símbolos como el de este pez imaginario llenan obsesivamente su mundo interior. Poco a poco, se abandona este lado de la escena para regresar al puente que se puede llenar de rebaños, de cantos, de flautas cuyas nostalgias han quedado en el amanecer sobre el mar que hoy el poeta evoca:

Pero ni el hambre ni el celo ni ese animal
favorito de Lautréamont han de pasar solos y vanidosos
por el gran puente, pues los chivos de regia estirpe helénica
mostraron en la última exposición internacional
su colección de flautas, de las que todavía queda hoy un eco
en la nostálgica mañana velera, cuando el pecho de mar
abre una pequeña funda verde y repasa su muestrario
de pipas, donde se han quemado tantos murciélagos.
Las rosas carolingias crecidas al borde de una varilla irregular (p. 75).

En la noche ocurre este intercambio sentimental entre el puente y la vida interior del poeta. La oscuridad favorece esta fluir. El agua que nace del poeta, desde la tierra, se pliega hacia el puente que también busca unas mulas para hacerlas de su propiedad:

El cono de agua que las mulas enterradas en mi jardín
abren en la cuarta parte de la medianoche
que el puente quiere hacer su pertenencia exquisita (p. 75).

Finalmente, todo lo que allí hay, ídolos, sabor amargo, fugas, ablandan el puente; sobre todo aquella parte que ya parece mar. Las corrientes interiores del "yo" se confunden con el agua que va humedeciendo el puente. El puente está cercado por las aguas marinas y las aguas de la interioridad del poeta:

Las manecillas de ídolos viejos, el ajenjo mezclado con el rapto
de las aves más altas, que reblandecen la parte del puente
que se apoya sobre el cemento aguado, casi medusario (p. 75).

Este ha sido el encuentro imaginario entre el puente y el yo del poeta. Esta mezcla de lo material y espiritual diluye los objetos que allí existen. De igual manera, ninguna presencia subjetiva sobrevive en este flujo acuoso de las nostalgias y las alegrías. El acercamiento ha producido una distancia. Si esperábamos un yo definido que, por oposición, se impusiera sobre el puente, hemos fallado en esta búsqueda. Entre tanto, ha quedado un puente, ha desaparecido un yo, que a pesar de estar pleno de sensaciones es arrastrado y disuelto en la humedad que también deforma el cemento como si estuviera invadido de medusas. Así todo, la exterioridad queda alterada e irrealizada, mientras toda la interioridad se disuelve en este campo de fusión del afuera y el adentro. El enlace que ha podido hacer el yo del poeta realmente se torna en una disolución; entonces, el nudo se suelta para dar paso a un espacio complejo en el que lo exterior y lo interior no pueden situarse ni adentro ni afuera.

Así se ve que la poética lezamiana se ha distanciado de la concepción racionalista de sujeto, elaborada por Descartes y reafirmada por Kant y Hegel. En esto coincide como se expuso arriba con la deconstrucción del sujeto que hace Derrida y con la inversión sartriana del principio cartesiano del "pienso, luego existo". De manera que el sujeto que aparece en el poema "Un puente, un gran puente" disuelve las oposiciones entre sujeto y mundo y da lugar a un nuevo nacimiento en el que el "yo", fantasmagórico, se halla él mismo como interioridad y exterioridad y a su vez, el mundo, no subjetivizable ni objetivizable, se

vuelve horizonte abierto o escenario en el que el "yo" fluye entre lo visible y lo invisible y no puede convertirse en fundamento único de conocimiento de tal mundo.

6. El puente invisible, la espiral desdoblada y la muerte

La última sección del poema despliega esta disolución. Se trata de un regreso a lo indistinto o al agua elemental, como si el agua hubiese generado el puente y creado una atmósfera de apariciones. Entre tanto, el poeta se halla ante una oportunidad de evitar los golpes que podrían condenarlo a un silencio abrumador o musical: puede degustar un marisco empapado del tiempo del amanecer:

> Pero ahora es necesario para salvar la cabeza
> que los instrumentos metálicos puedan aturdirse espejeando
> el peligro de la saliva trocada en marisco barnizado
> por el ácido de los besos indisculpables
> que la mañana resbala a nuevo monedero (p. 76).

Sin embargo, el puente como espiral giratoria o como una voluta enorme engulle el mundo y acorrala el alimento marino, el muérdago y hasta la música que habían dejado huellas en el puente. Ni el molusco se salva de esta deglución mítica del puente y parece que la mañana no regresa para que ocurra de nuevo en el poeta el acto de alimentarse del molusco:

> ¿Acaso el puente al girar sólo envuelve
> al muérdago de mansedumbre olivácea,
> o al torno de giba y violín arañado
> que raspa el costado del puente goteando?
> Y ni la gota matinal puede trocar
> la carne rosada del memorioso molusco
> en la aspillera dental del marisco barnizado (p. 76).

Entonces, el puente reaparece de nuevo, grande y ahora liberado, sin aguas frías y con la fuerza de apaciguar las aguas calientes. Aquí desaparecen los contrarios, las aguas calientes y las frías ya no se oponen. El sueño golpea sus costados y un sonido mítico de lunas

alcanza las sirenas. Pero este torcimiento parece personificarse como si una forma ósea (sólo se entrevén las costillas) cubriera el entorno del puente. Esta "inclinación costillera" es una señal de que se ha dado una fusión entre el "yo" y el puente, entre la estructura férrea del puente y los huesos del "yo", es decir, que sus soportes materiales y sus sentimientos se han fusionado. Entonces, la estructura del puente, erguido, invisible y magnífico, se ha confundido con una humana "inclinación costillera". Como si el ser humano fuera puente también entre su interioridad y su exterioridad, entre su cuerpo y su espíritu, y se rindiera a un mismo tiempo ante las fuerzas que van a diluir tanto al puente como al poeta:

> Un gran puente, desatado puente
> que acurruca las aguas hirvientes
> y el sueño le embiste blanda la carne
> y el extremo de lunas no esperadas suena hasta el fin las sirenas
> que escurren su nueva inclinación costillera (p. 76).

Finaliza el poema con el último embate del puente, escena semejante a la primera para que el lector retorne al comienzo; al puente invisible, ahora con aguas calientes y frías otra vez que pegan contra un único muro que sirve de protección. Aquí ya el puente no es el espacio por donde pasan las aguas sino que éstas lo cubren hasta arrancarle la cabeza. Este es un indicio de la humanización del puente, de la fusión de lo mundano y lo humano, del sujeto y el mundo: el puente parece sujeto arrebatado por las aguas, pero además no es sólo un puente sino una transformación del yo del poeta, quien ya es un puente preso de las aguas originarias. Sólo una voz solitaria pasa de nuevo el puente, pero no es ni el yo ni el poeta pues ya han desaparecido en el vacío que no los escribe más porque el poema está concluyendo. La voz, huella invisible, pasa simulando un rey que ya está ciego y que no sabe que fue destronado, que es como una delicada alusión a Edipo. Esto para recrear una imagen desdoblada y en espiral que hace que la ceguera sea una condición para reconocer su propia fatalidad o su propia identidad; en este caso, la unidad entre las aguas y el puente, entre sus huesos y la estructura del puente que también se precipita en el abismo de las aguas. Finalmente, el rey ciego, quizá el poeta, quizá el puente, mueren unidos a la noche:

Un puente, un gran puente, no se le ve,
sus aguas hirvientes, congeladas,
rebotan contra la última pared defensiva
y raptan la testa y la única voz
vuelve a pasar el puente, como el rey ciego
que ignora que ha sido destronado
y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna (p. 76).

Así todos los objetos, el ácido de los besos, la saliva, la cabeza, el muérdago, el violín, el molusco y el mismo puente, se entreabren y se vinculan entre sí bajo un movimiento líquido que desaparece todo en una mezcla originaria. Hacia el fin del poema la voz ha suplantado al rey destronado y al tiburón de plata hasta morir unida a la noche intemporal.

En este proceso de disolución del sujeto se van gestando las posibles resurrecciones pues no hay un término o noción que defina el sujeto; no está condicionado por estar dirigido hacia su muerte, sino que es atraído por las aguas originarias, por la fuente imantada que transforma lo visible en lo invisible, por la noche mítica que guarda sus posibilidades para un nuevo amanecer.

He aquí una primera señal de las resurrecciones sucesivas. En ellas, el puente y el poeta se han fundido en el agua originaria que se transformará de nuevo bajo la fuente imaginaria de la poesía. No hay rastros del sujeto, ni del yo ni del poeta, quedan la voz y las metáforas del rey, del tiburón de plata y del puente en sustituciones sucesivas. Todo se transforma en un movimiento que no cesa de renacer.

Al concluir el poema se retorna al comienzo, el puente mantiene su invisibilidad, sus aguas contrastan entre sí y chochan con las paredes del mismo puente; en una lucha incesante capturan la cabeza y la voz, únicas huellas de un yo que ha disuelto, transfigurado en rey ya no destronado sino ciego. Queda el último suceso de esta movilidad infinita, la muerte que lo ata a lo perdurable del cosmos nocturno.

Disuelto y transformado, el yo, el poeta, o el puente, quedan preparados para reiniciar el ciclo como si fuera una de las infinitas resurrecciones que no cesarán de ocurrir. Todos los planos de la realidad quedan fusionados y dispuestos para recomenzar el ciclo.

7. La aparición del *sujeto metafórico* y la diferencia poética

Este proceso de modificación o ampliación del sentido de sujeto abstracto que se ha descrito en el poema, se corresponde con la propuesta lezamiana de *La expresión americana* de denominar sujeto metafórico a esta imagen del ser humano capaz de crear y de integrar en sí lo sensible y lo inteligible por su diferencia y no por una jerarquización que somete el uno a al otro. De ahí que sea posible considerar una imagen maleable, diversa y múltiple como aquella que se fue configurando en poema. Por otro lado, permite ver esta imagen en sus distintas variantes que aparecen analizadas más adelante, en particular en *Fragmentos a su imán*. Estas variaciones son posibles porque parten de las diferencias y evitan que surja una sola imagen que represente el ser humano en tanto *resurrecto*. Pero el fondo de este asunto es que se logró diferir tanto el dualismo entre sujeto y objeto como el que separa la muerte de la vida. En este diferir se vela la deconstrucción de tipo derridiana del dualismo mundo sensible/mundo inteligible. En consecuencia, cuando Lezama propone la imagen del sujeto metafórico está destruyendo de manera poética estas dicotomías.

En la obra poética de Lezama ya en el libro *La Fijeza* se va perfilando el sujeto creador que desfigura el sujeto metafísico y prefigura el *sujeto metafórico*. A pesar de que el poeta no habla explícitamente de *sujeto metafórico*, la caracterización de la imagen bien puede corresponder a esta denominación. El hecho consiste en que ningún concepto abstracto representa al ser humano porque es la diferencia la que da origen al *sujeto metafórico*. O como dice Bejel: "El sujeto metafórico es tanto una superación radical del sujeto sentimental romántico como del cogito, del sujeto racional cartesiano, del concepto de subjetividad de gran parte de la metafísica de la modernidad" (BEJEL, 1994, p. 80).

Su carácter insustancial, inestable y descentrado desintegra la relación desigual sujeto-objeto en la medida en que el surgimiento constante de la fuerza creadora no permite que

ningún concepto tome una forma abstracta y llegue a tener un carácter dominante sobre el otro. Este es un movimiento que no permite que aparezca un concepto, una categoría o un modelo de representación para clasificar o definir lo visible o lo diverso. Y el ser humano por ser finito, y por estar inmerso en el mundo gracias a su cuerpo, esta destinado a lo cambiante y fugaz. La diferencia está en que esta dimensión de lo contingente, en el *sujeto metafórico* funda el sentido de la imagen. De manera que las cosas y sus relaciones mundanas se trenzan de modo aleatorio o azaroso, pero hacen parte de la imagen y participan del ciclo del renacer y el perecer.

En *Dador,* en la sección VI del poema que da título e inicio al libro, otras marcas en la escritura lezamiana permiten reconocer la expansión del sujeto ideal y racional. Esta deformación de este sujeto abstracto sucede gracias a la sobreabundancia de lo imaginario. El cuerpo se materializa en el sueño marino, como una muerte antiplatónica porque todo sucede en el mundo sensible y corpóreo, fundido allí como espíritu que navega en el estado intermedio entre el peso y la luz. Al respecto, dice Ivette Fuentes:

> El sujeto metafórico, el continuo movible de la poética lezamiana, hace progresar la imagen hacia sus consecuencias vitales, hacia la conformación de un cuerpo que define la poesía sobre la nada existencial. La metamorfosis es el resultado de la pujanza de la metáfora al vencer la resistencia del pasaje que anuncia la conversión (RENSOLI & FUENTES, 1990, p. 106).

El mundo en el que se sumerge este *sujeto metafórico* es un mar ilimitado en el que el cuerpo fluye, renace y logra integrarse a lo originario. Es un mar como una placenta alimentaria donde el yo diluido en el cuerpo puede fusionarse con esa exterioridad también material y acuática que aparece como un sueño abundante.

De este modo, esta dilucidación a partir del poema "Un puente, un gran puente" puede ayudar a la caracterización del *resurrecto* y a vincularlo con la concepción lezamiana de *sujeto metafórico*. Esto nos abre espacio para continuar con la descripción del cuerpo que viaja en una atmósfera mítica, asunto que se desarrolla a continuación en el poema "Dador".

E. SOBRE "DADOR": EL CUERPO, LA ESCRITURA Y EL *RESURRECTO*

Un segundo aspecto que prepara el camino para la visión del *resurrecto* es la relación que se va gestando entre la escritura y el cuerpo. Se ha visto que la escritura, en particular en Derrida, es una marca que desborda el "ser-para-la muerte" heideggeriano. Además desestabiliza el sujeto abstracto porque lo puede nombrar, a pesar de su ausencia, a través de la escritura. Todos estos elementos confluyen en el poema "Dador". Sin embargo, la intención de esta interpretación no es la de reducir el poema a un solo aspecto sino ante todo abrir a través de un camino de exégesis, lo probable, lo misterioso que allí se resguarda. Para ello se tiene en cuenta esta afirmación de Yurkievich:

> Poemas como *Dador* son impermeables a la noción de estructura, resistentes a la idea de código: son constitutivamente entidades profusas, como selvas, monstruos, tormentas, tropeles, cardúmenes, tesoros. La naturaleza y la cultura acumulativas de Lezama Lima favorecen los efectos de arborescencia, proliferación, acopio, mezcla, ovillo. A través del sin número, de la gozosa incontinencia, del embrollo, de lo quimérico, la imaginación recupera mundos relegados, paralelos, arcaicos. Su lengua errática y su escandido oceánico dicen la inmensidad que anonada, el reconocimiento en la distancia, el acto de máxima participación, la sobreabundancia lanzada a la otra orilla carnal. Por fin, no hay en *Dador* ni cortes diferenciadores, ni vacíos, ni privación, ni amarra, sino una potencia implicativa, pictórica. *Dador*-, concupiscencia de la omniposibilidad verbal: fiesta del ser (VARIOS, 1984, p. 205).

1. Sección I: La atmósfera mítica y festiva.

Un ambiente teatral y mítico da inicio al poema. En esta introducción hay un juego de danzas y de armaduras narradas en distancia y en prosa por el poeta. La aparición de dos cariátides que iluminan la escena y que "Al aumentar tan poderosamente la cariátide mayor la proyección de la luz, hará aparecer por momentos a los movimientos como *spintrias* y peces ciegos rapidísimos" (1994, p. 186), generan una atmósfera marina mítica en la que surge un universo metafórico. En él, esta luz sagrada vuelve la realidad más clara y visible, de forma que lo humano y lo divino se fusionan, como si las deidades, mediante la irradiación, escribieran, es decir, crearan este escenario ambivalente.

Este es un rito festivo y teatral en el que participan enmascarados tras armaduras diversas que danzan y juegan. Pero dentro de estos personajes hay algo que llama la atención: "La otra armadura muestra una gran mancha, y se presupone que es la figura que va a morir, muévese con servicial geometría, sin acabar de terminar sus gestos y como con dolorosos y arrastrados movimientos" (p. 185). Sin embargo, en una lectura rápida, esta figura de la armadura, pasa desapercibida a pesar de que la muerte se convierta luego en el motivo central del poema. Termina la escena con la participación de las cariátides y con ello se completa el carácter mítico del poema.

2. Sección II: Ilusión, mito y escritura

En la segunda sección del poema, ya versificada, la escritura nace de un pez, el esturión, que usa una tinta y balbucea para que se dé inicio al ritual del nacimiento del mundo y para que ocurra la comunicación entre lo humano y lo sagrado. Es el pez el que da origen al mundo, no la divinidad ni el ser humano:

> El esturión con flaca tinta borrosa
> preparando los tapetes rajados de las consagraciones,
> comienza a balbucir en el culto maternal de las aguas (p. 186).

Este cambio de perspectiva, pues se trata de la escritura no hecha por el ser humano sino por un animal, es ya un indicio de que la naturaleza tiene una fuerza creadora suprema y de que hay un descentramiento de lo humano; Lezama la llamará, *sobrenaturaleza*, que en este caso es la que escribe como si fuera una sobreescritura, o en palabras derridianas, una archiescritura vehiculada por el esturión. Así se abre este universo de relaciones y de posibilidades en el que la naturaleza, lo sagrado y lo humano se mezclan. Cada uno de estos ámbitos se aproximan y se proyectan como nacimientos múltiples y continuos. Así, una escritura se va definiendo entre ellos pues las consagraciones y el lenguaje del culto se van proyectando en este entorno misterioso. Dioses, peces, agua, aire, árboles, luz y sombra, renacimientos y muertes, tienen lugar en este cosmos generador que parece una placenta universal o una piscina de metáforas que resguarda todo nacer y perecer. Así ocurre en lo que sigue del poema: animales, músicas, deidades, una mujer, el cultivo del mijo dan inicio a este rito del existir en un mundo irreal pero concreto.

Aquí en uno y otro horizonte, se escriben las imágenes que van a poblar este campo de relaciones como un tejido en expansión en el que sueño y realidad se mezclan. Dice el poeta: "También romper la tierra tiene la escritura del sueño" (p. 187). Con esto, están así dados los elementos para que lo poético se ponga en juego como sistema. Aquí el ser humano, desdibujado entre esta mixtura de horizontes, no puede concebirse como dualidad pues el cuerpo y el alma no logran diferenciarse. Por el contrario, está dada la posibilidad para que la resurrección del cuerpo pueda ocurrir sin la separación del espíritu. Será el cuerpo el que sobrevivirá a lo finito, es decir, se mudará en espíritu, pero encarnado en la materia en este proceso germinativo donde todo se crea y recrea a partir de la escritura.

3. Sección III: Derivación y resurrección imaginaria del cuerpo.

En la tercera sección del poema una pizarra o encerado se convierte en el paisaje de la escritura de los animales. El tigre que camina, los cuernos del antílope o los otros animales fabulosos deambulan por este lugar como ilustraciones escritas:

> El frío tigre desliza en las esquinas de la pizarra
> la oscura marcha hacia el arenoso río espesando,
> o la reverencia de la hoguera transparentando los cuernos del antílope;
> las tachuelas de diamante preguntando por el encerado,
> errantes animalejos de artificio que respiran y separan (p. 188).

Ahí se va escribiendo la historia mítica que favorece las transformaciones entre objetos y elementos como si se volviesen espesos, corporales y materializados: "El artificio natural se trueca en objeto y toca para despedirse" (p. 188). Pero también lo abstracto se transforma en lo concreto en esta corporalidad: "Primero en el despertar marino del silogismo del cuerpo,/sus conclusiones se cierran con la médula arborescente" (p. 188). Así los distintos planos que conforman este campo poético fluctúan entre lo inexpresable y lo táctil; por su parte, toda la naturaleza, animales y árboles, se entrelaza en un ámbito fantasmal. Por primera vez aparece el cuerpo, pero se debate entre la lógica del silogismo que surge de lo acuático y lo óseo que transparentan la fuerza de la naturaleza proveniente de lo arbóreo. En este conflicto entre lo húmedo y lo seco el cuerpo se alza noble y erguido: "y su nobleza

se ofrece ante el fuego y su seco/o ante los torrenciales jugos ácueos que lo hinchan" (p. 188). De manera que en este paisaje irreal el cuerpo se hace visible como silogismo y presencia, dos características que al relacionarse no pueden situarse en un dualismo tradicional.

En esta plenitud acuática se va definiendo su ser: "Pero ese ser que le acompaña ¿es su seco o su henchimiento?". Entre humedad y sequía fluctúa para tomar formas más precisas. Seguidamente logra apropiarse de la escritura: "Anota sus respuestas, no en la máscara, sino en el calendario del reverso" (p. 188), pero se halla ante una temporalidad que le es contraria y evita que sus respuestas ante la duda de su existir se escriban sobre su máscara, en alusión a las máscaras del preludio teatral del poema. Sin embargo, en estas condiciones "…su sombra es la de la máscara, no el sueño en el cuerpo espesando" (p. 188); de esta manera, la situación se vuelve más compleja puesto que se produce una confusión entre la sombra y la máscara que pone su escritura en lo abismal y lo indefinible. Esto hace que tampoco su sombra sea la máscara y ni el sueño que se produce en el cuerpo al hacerse volumen y peso material.

Esta caracterización del cuerpo nace de una ambigüedad que va y viene entre el concepto y la existencia y entre la sombra, el sueño y la máscara. En esta escala de irrealidades el cuerpo queda indeterminado pero pleno de posibilidad.

Se ve aquí esta volatilidad del cuerpo en su entrecruzamiento con lo abstracto, pero a la vez, más que mantenerse como algo material se deforma, deviene sombra y sombra de máscara. Del cuerpo quedan ciertos rasgos pesados en el fondo, pero que a la vez se esfuman. "Las decantaciones súbitas del cuerpo, las lentísimas /fugas del gozo ¿destilan el brazalete de serpientes?" (p. 188). Queda una pregunta por resolver: ¿Qué queda del cuerpo? ¿Una transformación en múltiples serpientes?. Esto sugiere que el cuerpo, nacido en este paraje mítico continuará sus transformaciones, quizá sus posibles resurrecciones.

A medida que el poema va completando la caracterización del cuerpo, se pasa a un nivel reflexivo en tanto se habla de su existencia:

Existir no es así una posesión sino algo que nos posee,
y mientras penetramos, es la invisible suspensión, nuestro ejercitado enemigo
nos penetra y nos mustia el anillo secularmente reclinado en el estanque (p. 188).

La inversión que aquí ocurre muestra las distancia que la poética lezamiana toma del racionalismo cartesiano. En este caso, el sujeto, como ya se ha venido mostrando, pierde su carácter dominante frente al mundo y así como en el poema "Un puente, un gran puente", queda inmerso en un universo que lo antecede, fuera de las coordenadas que lo fijan a un espacio y aun tiempo medibles. En este caso existir es estar poseído por algo. Y se aclara que es el cuerpo, para Lezama, el que llega a este plano de la existencia, donde su experiencia con el mundo no proviene del dualismo que razona sobre los objetos y que elabora abstracciones de ellos, sino que, sin mediaciones ni reflexión, el cuerpo se halla sumergido en el mundo, en este caso, en este mundo mítico y acuático. Además, ya no puede asumirse bajo la neutralidad de la tercera persona sino del "nosotros": "Existir no es así una posesión sino algo que nos posee". Así que entrar en este mundo, es abocarnos a la suspensión, al vacío; de modo que eso exterior que parecer ser nuestro enemigo, pues es contrario a nuestra corporalidad, "nos penetra". Así se cumple un modo de relación entre sujeto y mundo, distinto al que sucede cuando se tiene una noción abstracta de sujeto. Aquí se sugiere que la apertura de nuestro cuerpo se funde con la apertura del mundo hasta que "nos mustia el anillo secularmente reclinado en el estanque", es decir, hasta que produce su efecto en nuestro interior pero de un modo indirecto, así como el círculo que se inclina levemente sobre el agua en reposo.

Esta penumbra provocada por el encuentro entre mundo y sujeto, como un declive de la luz en el agua que parece ser erótico, busca que no se consiga la penetración: "Pues esa desventurada claridad reclama un existir que no sea penetrado /y así sentimos que sus podridas pestañas se astillen en reflejos venatorios" (p. 189). A cambio de ello, múltiples brillos se despliegan sobre esta marítima realidad como si fueran flechas de caza. De modo que esta frustrada posesión se convierte en posibilidad de libertad y de multiplicación de la luz.

Enseguida, aparece una criatura que nace como si se produjera por efecto de este desencuentro:

> Luego se comienza por el luego y la derivación, la criatura
> se reconoce en la distancia cuando la distancia se nombra
> en la suprema esencia y la suprema forma, pero a nosotros
> sólo se nos hace visible la caída y la originalidad por la sombra y la caída (p. 189).

Entre el tiempo y el espacio, esta criatura se puede reconocer como rasgo de una esencia y una forma superior. Sin embargo, solo es visible porque cae y porque produce sombra. Así que aparece una contradicción en el existir de esta criatura que proviene de algo superior que podría garantizar su existencia concreta, pero que permanece como inexistencia, como levedad y caída.

Así se va ampliando el universo de lo irreal, la criatura parece un ser que resucita cuando se nombra en la lejanía de su esencia. De ella se ve tanto la caída como el origen que proviene de otra sombra y otra caída. Ahí va surgiendo en un nuevo modo de existir que se proyecta al infinito. De esta forma, cada vez se hace más difícil caracterizar el ser humano, y en particular su cuerpo, bajo las categorías elaboradas por la razón que las abstrae de lo vivo. Estas sucesivas derivaciones y reapariciones de la criatura que renace, lo impiden.

En seguida, del cuerpo solo aparecen los ojos que son incapaces de distinguir los objetos del sueño. Los objetos reales se vuelven temporales y desde ahí suben a un cazador. Tiempo después sienten que éste se ha fosilizado:

> Los ojos no reconociendo las jarras separadas por el sueño,
> sino flotando en la médula del tiempo, izan
> al cazador tronchado; *luego* acompañado de un indomeñable
> fósil carbonario (p. 189).

Estas imágenes sugieren que entre un tiempo y otro se ha producido una muerte y que el cazador, a medio existir, vuelve; entonces,

y la *derivación*, eco de una preñez
del agua hinchada, o *criatura*, aceptando en su visible
el ocaso retornado, cortantes pájaros batiendo la distancia
de las jarras, cuerpo que en la derivación se entrega al baile (p. 189).

Esta caída semeja una muerte ilusoria, y parece que otra criatura por derivación nace cuando el agua aumenta, mientras el atardecer retorna. Entre tanto los pájaros se interponen entre las jarras y los ojos que antes no pudieron reconocerlas. Esta muerte sutil de la criatura que parece regresar de otro modo sugiere una transformación, una leve resurrección, una nueva danza del cuerpo.

De esta forma, el poema configura un ámbito originario en que el cuerpo cuya apariencia aún es de una criatura imprecisa puede pasar de una resurrección a otra. Viene, entonces, una máxima que intenta abstraer o sintetizar esta experiencia del cuerpo: "Ser primero en el uno indual y luego reconociendo el cuerpo deslizado /que se detiene frente a él, desaparece" (p. 189). En el baile el cuerpo busca ser en lo "uno indual" para reconocer el otro cuerpo que ya es otro, y al mismo tiempo desaparecer. Aquí el universo poético de "Dador" parece construir el principio de los principios. Este "uno indual" o principio generador del cuerpo que es lo que otorga ser o existencia al cuerpo, no se concibe como un principio último y definible, al contrario es un elemento que se disipa súbitamente. De ahí que el cuerpo también desaparezca de nuevo. Así es que esta unidad que no es unidad de lo doble y que juega entre el ser y el desaparecer se va a convertir en el sistema poético lezamiano, en el principio que provoca esta poética del morir y del resucitar. Por él, el cuerpo queda vinculado a esta caída y hasta la elevación como una danza sin final.

De esta forma, se trastocan los principios de la lógica del ser que se fue construyendo desde Aristóteles hasta el racionalismo hegeliano, pasando por Descartes. El poeta logra entremezclar lo que no es posible fusionar: la esencia y la forma. Propone otra manera de relacionarlas mediante el juego o el intercambio, así la esencia no es lo contrario de la existencia ni la sustancia es lo contrario de la forma. Por eso: "Las numéricas claves del perfume logran su relieve /hacia la otra esencia sin deseos de su forma,/forma detenida" (p. 189). De manera que los principios de una poética de la transformación y de la

desfiguración de las dicotomías se ha establecido, por lo que la "…esencia sustancial y la forma esencial abandonan/la sorpresa de su escala y tocan la suspensión del contrapunto" (p. 189).

Poco a poco se fueron conjugando los elementos, luego "En ese tejido el cuerpo es el volatinero de su esencia/y se adormece en cuchillas en el rajado tímpano, su piel" (p. 189). Es decir, el cuerpo es el equilibrista que se sostiene entre su propia esencia y su misma corporalidad como un jugador sobre una cuerda en el aire. Entra en un silencio tanto auditivo como epidérmico, como si llegara al éxtasis. Entonces:

> La bendición del perfume consagra al poliedro en su bisagra,
> y la visible absurdidad se remansa cuando los pasos penetran
> por la piel y se hinchan en los arrogantes paseos playeros,
> o se ríen de nuevo cuando suenan soplados por la puerta de algodón (p. 189).

4. Sección IV: La piscina germinativa de la escritura.

En la cuarta sección del poema se constituye una poética geminativa. Esto es, la escritura, el cuerpo, la metáfora se van vinculando en el espacio de lo originario:

> El germen desde la cresta del alba, entre las aturdidas
> risitas del instante y la discutidora, escarchada francachela
> del ancestro, comienza como los pájaros de largas patas,
> semejantes al bambú que recibe los gritos de los flamencos
> y crece monocorde peinado por la brisa de Deucalión (p. 190).

Esta poética del nacimiento se convierte en el horizonte del pensar lezamiano. Esto significa que en el amanecer, el instante y el tiempo ancestral dan inicio a un cosmos nuevo. El vuelo provee de la fuerza creadora de la naturaleza; por eso, pájaros y bambú se confunden. Una divinidad, Deucalión hijo de Prometeo, quien después del diluvio junto con su hermana Pirra. Vuelve a repoblar la tierra, lanzando por encima de su hombro piedras que eran los huesos de su madre, Gea, y que luego de lanzadas son convertidas en los hombres y las mujeres que pueblan su tierra. Este renacimiento, cuyo carácter está vinculado con lo mítico, no es accidental pues muestra como en esta aurora del mundo, la

resurrección del cuerpo es un acto posible de creación. De este modo, todos los elementos están dispuestos para el nuevo nacimiento.

Se conjuga lo físico, lo químico, el árbol, la brisa y se incuban los huevos de la naturaleza. El germen, el protoplasma y el protón parecen fluir en un sueño creador. En palabras del poeta:

> La suspensión, la anudada línea de la segunda prolongación, la oscura
> penetración, la incestuosa voracidad, cierran el germen.
> El verbo en el germen enarca la cara del viento,
> aún no podemos aprisionar la sucesión de sus señas,
> ni los signos del trenzado de los hilos del gusano azul (p. 190).

Como si se cerrara un primer ciclo, acaba lo germinativo. Entonces, aparece el verbo, la palabra, el habla que mágicamente que encoge el rostro del viento. Este lenguaje aún no tiene forma definitiva, por eso, desde la perspectiva del nosotros se siente la incapacidad de comprender esos signos. Se trata entonces del nacimiento del lenguaje que en el poema no es el instrumento de un sujeto sino una presencia para un "nosotros" que escapa a nuestro dominio porque "aún no podemos aprisionar la sucesión de sus señas". Tampoco se logra comprender su textura porque aún es producto del gusano que teje y produce lo elemental. Es decir, es el lenguaje primigenio que se halla por encima del sujeto individual y que se mezcla con las fuerzas germinativas de la naturaleza.

La escritura toma el sitio de lo germinativo pero aún volátil, inapresable para el sujeto, deja ver que hay un campo de combinaciones y de signos que se tocan y se separan fuera del campo de comprensión del sujeto. Parece que la naturaleza tiene su lenguaje que ante todo es creador, transformador y que incesantemente se modifica. Entonces, esta aparente suspensión o cierre de lo germinativo es más bien el comienzo de nuevos ciclos de nacimientos y de recomposiciones de estos signos.

Esta abrumadora presencia de la naturaleza, a punto de volverse lenguaje, socava "la identidad de la sustancia" a la vez que incide en los movimientos concretos de los animales

"golpea los perros del trineo", de tal forma que trastorna lo permanente e impulsa lo cambiante:

> Sólo la voracidad del germen se incluye en la identidad
> de la sustancia y golpea los perros del trineo.
> Pero el germen pulula, se recuesta como la madrépora
> y se encadena en el centro a la contracción de su gota (p. 190).

Lo germinativo se disemina por todo este cosmos imaginario y parece una fuerza acuosa que invade la realidad. Así una semilla productora se va asentando por todo este campo de objetos y va haciendo posible que crezca un tejido fluido y variable entre todos los elementos.

La evidencia de que lo germinativo pertenece a la escritura aparece porque

> El germen recibe el lanzazo vertical del verbo,
> pues el verbo había descendido sobre las emigraciones y sobre los palacios
> sumergidos, revisando la cara de los nombres encontrados" (p. 190).

Es decir que entre la palabra y el germen se da una relación complementaria. El verbo crea el mundo, pero este acto creador es posible porque lo germinativo es el principio, lo inicial. Es la fuente de la historia que desata las emigraciones de los pueblos y las construcciones que revelan los asentamientos humanos. En cierta forma, el verbo, cuya naturaleza es germinativa, es lo que ha fundado la historia, pues lo testifican los nombres que se allí habitan.

Sin embargo, es una historia discontinua[56] porque nace de las rupturas: "El germen espera su ruptura y no el hilado tegumento/sustantivo, el contrapunto de su espera recibe arañas/tras arañas y al fin el laberinto se adormece" (p. 190). Estas suspensiones que se suceden unas a otras en actos de creación y cesación, van formando un tejido que se convierte en un laberinto sin dirección fija con múltiples salidas y entradas.

[56] Esta idea de la discontinuidad está también presente en los ensayos de Lezama y es coherente con la visión de cultura americana puesto que en la escritura americana ocurre esta suspensión de la continuidad.

Se constituye así un espacio poético que parece una espesura de rupturas, una telaraña de vacíos, una ausencia de sustancias o un tejido donde tienen más valor los huecos del entramado que los hilos mismos. Entonces, "El germen tras la ruptura repele la sustancia,/que viene para definir la piel y su tenaz frente al vacío" (p. 191). De modo que el germen actúa en la piel, que es el único órgano del cuerpo que aquí se hace visible. Este impulso germinativo lo dispone más que a su perdurabilidad a su inconsistencia, es decir, vuelve primordial su discontinuidad. De ahí que pueda ser un cuerpo en posibilidad de resucitar porque no depende de una sustancia que lo determine mientras está vivo: el cuerpo deviene de este modo un posible germinativo. Entre tanto,

> El verbo sobre el germen se aclara en la sustancia,
> que no sólo recobra la unidad del centro con la piel,
> sino lo igual que vuelve a la humareda de los troncos navegando (p. 191).

Esta sustancia no es lo opuesto de la forma sino que se encarna en la piel como unidad que, a pesar de tener la posibilidad de unirse consistentemente, desaparece con el humo en un movimiento que no termina. Esta leve relación entre la sustancia y la piel permite ver que este cuerpo creado de esta manera, insustancial y germinativo, puede morir y renacer, unirse y separarse; es un cuerpo vivo cuya visibilidad se produce en la piel cuya esencia es germinativa, no corruptible.

La plenitud poética de la escritura está cuando "Después que el verbo y la sustancia traspasaron el germen,/el sentido se alzó a la estatua penetrando por la mirada" (p. 191). Esto hace que verbo y sustancia al atravesar lo germinativo crean el sentido. Una estatua, no un cuerpo, recibe esta fuerza generadora, aspecto que permite ver que surge un enlace sólido entre lo germinativo y la mirada como si este cuerpo esculpido dejara de ser inanimado para adentrarse en un proceso incesante de resurrecciones.

Este carácter cíclico en espiral aparece ahora:

> En aquella voracidad del germen hay la vuelta al ancestro,

como el ser se anega en el ser absoluto y la potencia
se destruye en el océano de ese absoluto domeñado, perro
que comenzó por rendirse en la fabricada oscuridad
y sus ladridos devorados por el humo placentario (p. 191).

El germen crea y destruye, al hacerlo retorna a lo inicial. Este es un estado de ser absoluto en el que sucumbe. La imagen del perro, persistente en la poesía lezamiana, puede simbolizar esa destrucción primigenia en la noche originaria, allí hasta su ladrido se silencia antes de su nacimiento, en la desaparición de la placenta.

Como un nacimiento o una metamorfosis, lo germinal se desprende del dominio del padre. "El germen metamorfoseado en el acto puede participar, /se libera de su hambre que lo rendía a la doctrina del padre" (p. 191). De esta forma, queda con la libertad para el acto, para la producción; y este espíritu, alejado de su propia ruina y de su propia aporía, gira hacia el bosque y comienza a participar en la piscina de la escritura, imagen que Lezama crea para caracterizar el espacio poético de la imagen:

Así el espíritu que no puede operar sobre el germen,
que vuelve siempre a la destruida niebla de su centro
y se decae en el espejo vuelto hacia la entraña aporética,
sino que al apoyarse en la fila de álamos y la envoltura
reconciliada del bosque, en el acto de penetrarlo por el sueño,
encuentra el acto de participar en la piscina (p. 191).

Aquí el espíritu no domina lo germinativo, queda encerrado en sus contradicciones, aunque tiene la posibilidad de volcarse hacia la naturaleza, de modo que el sueño le impulse al acto creador.

La imagen de la piscina recoge todo lo visualizado previamente, es el espacio donde todo germina. Ahí la naturaleza forja su nacimiento, preforma el lenguaje y abre los vacíos para que en ellos resurja de nuevo el nacimiento. Es lo que Enrique Márquez denomina piscina metafórica, escenario en el que el posteriormente llamado por Lezama *sujeto metafórico* actúa:

> La manera en que organiza el lenguaje desea provocar y excitar en el cuerpo campos sensoriales como las correspondencias simbolistas. Pero va más allá cuando se propone engendrar, como dice Vico, una "naturaleza," regeneradora, como desea Lezama, del poder visual en el desorden caótico de la experiencia poética emparejar palabras-peces "sujeto metafórico" (MÁRQUEZ, 1991, p. 59).

Esta piscina es la imagen del mundo germinativo formado por conjuntos de metáforas que se transforman mediante el verbo-germen. En ella

> El germen se consumía en la planicie del ser absoluto,
> pero el acto necesita de esa cobardía que es también una medida de las criaturas,
> y que reemplaza el océano infinitamente mordido
> por la piscina, que tiene también su escandaloso reto,
> permanece cerca de nosotros y nos sonríe como un pez,
> y se burla en la grosera inutilidad de su cercanía (p. 191).

Esta extinción del germen en el absoluto provoca una transformación de la planicie en océano, que a su vez es la piscina que hace que el germen "nos sonría como un pez". De modo que todo este cosmos marítimo termina por envolver el verbo, la sustancia, el absoluto.

Así se configura el conjunto de elementos que hacen que todo germine. En él, el verbo, la escritura, la piel o la mirada borran la jerarquía entre el cuerpo y el espíritu, entre lo absoluto y lo concreto. En esta piscina acuática, semejante a un pozo verbal se dan las condiciones para que surjan nuevas relaciones, nuevas formas verbales, inesperadas rupturas que constituirán otros tejidos. Puede llamarse la piscina de la escritura pues ahí germinan nuevos sentidos y se entrelazan los elementos como signos que van a formar textos que aparecen y desaparecen por instantes y en sucesivas resurrecciones. El verbo incapturable por el sujeto se vuelve generador, productor, creador. Mientras el cuerpo aun informe fluye entre el inicio y la suspensión. Es decir, se halla en el escenario que da origen al sentido, a la forma, al nacimiento y a la muerte misma. En fin, Lezama despeja este espacio mítico de la generación para que no se constriña el poder creador de la naturaleza ni del lenguaje. Así forja otra escritura, la escritura de lo germinativo.

5. Sección V: La sobreabundancia, el durmiente, el cuerpo liberado y la resurrección por la imagen.

Otro de los aspectos que forman la trama del sistema poético lezamiano es la noción de *sobreabundancia*. En la sección quinta del poema "Dador" aparece reiterativamente. Se trata de mostrar que esta fuerza germinativa y acuática, esta voracidad transformadora, en la que el cuerpo y el mundo se mezclan, es posible gracias a la s*obreabundancia* de lo imaginario. En diversos poemas surge la imagen del tejido que es un vertiginoso despliegue de sensaciones y metáforas que enlazan lo disímil y lo semejante y que a la vez desborda la lógica del lenguaje y la disposición cotidiana de la realidad. El poema al iniciar muestra una serie de oposiciones y reitera la referencia mítica esta vez la historia del hilo de Ariadna que permitió a Teseo matar el minotauro y regresar:

> El hilo de Ariadna no destrenza el sentido,
> sino la sobreabundancia lanzada a la otra orilla carnal.
> El dado mientras gira cobra el círculo,
> pero el bandazo es el que le saca la lengua en el espejo (p. 192).

Este hilo sagrado desata la *sobreabundancia* pero no el sentido, a su vez, esta *sobreabundancia* se halla vinculada con la carne. Así que se vuelven a reconstruir las relaciones entre el cuerpo y la *sobreabundancia*. El hilo mítico la desata, la libera, pues sigue siendo germinativa. Por su parte, el azar también forma parte de este movimiento de probabilidades y el balanceo se refleja en un espejo. Así, mito, sentido, carne, dado y espejo, se entremezclan en esta poética de la *sobreabundancia*. En seguida aparece el durmiente:

> Abundar como dormir no chorrea el sentido del cuadrado,
> pero sobreabundar es como cuando el durmiente,
> descendiendo en grabado de ausente y extensión plomiza,
> se encuentra que la luna ha llegado también al fondo del infierno (p. 192).

El durmiente, en medio de esta *sobreabundancia* que rompe "el sentido del cuadrado", figura que sugiere un encerramiento, en su caída se halla frente a la luna que ya está en el

infierno. Se constituye así una poética de la ensoñación. En este sentido, entre el ensueño y la *sobreabundancia* se consolidan los lazos originarios de lo natural y lo mítico. Aquí se puede percibir que el durmiente es una primera metáfora del ser humano que va a facilitar la aparición de la imagen del *resurrecto* más adelante pues se halla en el intermedio de lo natural, la luna, y de lo ficticio, el infierno, que semeja un sueño órfico o un modo de morir. Lezama presenta al durmiente y no al dormido para acentuar el carácter activo y en estado de ensoñación y no de sueño pleno, en el sentido de la poética de Bachelard. Por eso, lo que allí aparece es aún informe y tiene las propiedades del fuego, pero revela ciertos rasgos del cuerpo:

> El aliento traza el contorno de la llama,
> si el ardor tropieza con el viento la caballera se desconoce
> en su extensión sin jinetes; si la llama se va esponjando
> por el árbol de la respiración, tropieza con los confines
> del propio cuerpo y allí se seca en las arenas (p. 192).

El aliento, la respiración, el viento, son formas del fuego. Se confunden en este descenso al infierno del durmiente con las llamas. Este efecto de evanescencia crea una atmósfera de irrealidad en la que algunos elementos del cuerpo se alcanzan a esbozar, pero se diluyen en la inmaterialidad del fuego. Este viaje de ensueño del durmiente es un descenso del cuerpo que entre vivo y muerto fluye en lo imaginario de la escena. El fuego y la naturaleza se confunden hasta que se secan. Es desaparición en la sequía ya sugiere una cierta manera de morir del cuerpo.

Entre tanto, el universo dilatado parece encogerse y regresar a su centro:

> Las raicillas del helecho vuelven al padre, el centro contraído repite
> las oscuras necedades del lago donde cayó;
> las primeras potencias reproductoras del cobre
> en los pasos limosos de las crecidas, las estaciones
> entierran las carnosas lunas que vienen para densar
> el arco (p. 192).

Entonces se completa el proceso de transformación mediante la fabulación que produce el

espejo que duplica la realidad:

> y el espejo va secando el germen
> para el acto: el hombre escinde su cuerpo del insecto
> parásito que vuelve para cegarlo, el antílope volador
> *(volatus discantus)* empieza a recelar en el giróvago plano cubista
> de sus espaldas, en donde pace o enloquece, se desprende
> como cometa que va formando sus aceitados anillos
> por las piernas del cazador o del caricioso hombre pez (p. 192).

Esta escisión del cuerpo deja ver un proceso de separación de lo humano y de la naturaleza. Se produce así una metamorfosis de ensueño, el cuerpo queda liberado, pero su poseedor originario es un insecto y esto lo hace más volátil, más alado, más espíritu. Así es que el cuerpo como si resucitara se desprende, mientras tanto "…el antílope volador*/(volatus discantus)* empieza a recelar en el giróvago plano cubista /de sus espaldas"; así cuerpo e insecto comienza a alejarse". En esta lucha el hombre desata su cuerpo de la presencia de estos seres fabulados. Sin embargo, su liberación vuelve a suceder en un universo imaginario: como un cometa que va cada vez ampliando su círculo de acción, el cuerpo va envolviendo "las piernas del cazador o del caricioso hombre pez". El escenario, como se ve, sigue siento marino, mítico y originario.

Un extraño proceso continúa. En esta paulatina separación surge el otro insecto, el liberado, el duplicado, que podría ser el cuerpo ya desprendido del insecto:

> El reseco tegumento, columnata piriforme o elefantina paradisi,
> araña el cucurucho de nieve de la matriz en tubillos de cristal,
> pero aún el otro insecto no ha penetrado la pajuza pelirroja
> de los helechos, sus ojos poliédricos no han roto
> el cucurucho medieval de las escarchas (p. 192).

El "reseco tegumento" indica que esta adherencia entre uno y otro se ha secado a causa del fuego que apareció en el ensueño del durmiente. El misterioso proceso sigue su curso, el durmiente súbitamente libera su cuerpo del insecto, pero el hombre es un pez. Así que en la germinación acuática y durante la sequía que produce el descenso en el infierno se dan

las mutaciones. Estos cambios ocurren porque los planos de realidad se ha fusionado y así es posible que el hombre extraiga su cuerpo del insecto, que surja otro insecto y que el hombre se transforme en un pez en este barro originario. De esta manera, en este tiempo poético y ancestral se dan las condiciones para las sucesivas resurrecciones del cuerpo. Escribe Lezama:

> Entre el légamo inmemorial y el acto el hombre pez,
> se lanza en la segunda muerte al remolino,
> su cabellera ondula la escribanía de la vegetación polar,
> voltea enloquecido en las mareas, desea morir (p. 192).

Se abre así un espacio entre el fango ancestral y el acto de transformación del hombre pez para que éste pueda morir de nuevo; lo que indica que su modificación fue un resurgimiento después de la muerte; una primera resurrección cuando la sequía infernal propició que el cuerpo se desprendiera del insecto. Se dispone así a su segunda muerte para entrar en el remolino, imagen que sugiere este movimiento espiral recurrente en la poesía lezamiana y que indica que es un proceso incesante, cíclico y móvil a la vez, que en este contexto permite las sucesivas resurrecciones del cuerpo.

De otro lado, a pesar de que el hombre pez desencadena su segunda muerte, un modo de escritura permanece: "su cabellera ondula la escribanía de la vegetación polar". Entre natural y humano gira en una marea continua; entre fango seco y agua germinativa, vuelve a desear de nuevo su muerte. Entonces, el ciclo que ha iniciado el hombre pez continuará sin cesar.

Sin embargo, el hombre pez a pesar de este naufragio mortal, se salva por la imagen y se eleva para resistir a la muerte. Es como un vapor o como un guerrero que flota sobre los árboles entre vibraciones continuas: "La imagen puede alzarse contra las frondas /y contra la muerte, se reduce al soplo volador, /que después va saliendo por la corteza arbórea" (p. 193). Su resurrección por tanto ocurre gracias a la imagen. Se eleva sobre la muerte, sigue librando al cuerpo de la muerte; se trata de una resurrección por la imagen. De esta forma, se observa que la *sobrebundancia* es de la imagen pues la abigarrada construcción del

poema ha logrado que la transformación del durmiente, que ha vivido su desaparición en la llama infernal, en el resecación del barro originario en el que el hombre libera el cuerpo del insecto como si sufriera una primera resurrección o metamorfosis, sólo ha sido posible por el incrustación sucesiva de la imagen. Ha sido la escritura del poema la que ha producido las transformaciones del durmiente hasta que llegue a ser el hombre pez. Por eso, esta imagen sale de los árboles "como un guerrero que golpea su propia armadura/y queda preso del ligamento de las dos vibraciones" (p. 193). Se puede así ver que la imagen que se hace concreta en la escritura se prolongará en sus sucesivas resurrecciones, de modo que una "….vibración se desconoce, y la otra…" (p. 193).

Este ha sido un viaje de aprendizaje mediante la imagen en una construcción sucesiva que va de la humedad al resecación, de la muerte a la resurrección. En fin, este efecto de la imagen en el que el cuerpo se libra de la muerte semeja un modo poético de conocimiento, una posibilidad de saber que nace de la imagen y no del espíritu y que tiene carácter analógico, es decir, metafórico, pues al reemplazar un sentido por otro renace. No es un conocimiento basado en conceptos previos sino en comparaciones por semejanzas, por el traslado de sentido: "La aprehensión análoga es el único ojo de la imagen/y el acto sobre el azogado ombligo nos rinde el cuerpo irradiante" (p. 193). Así termina esta sección en la que la abundancia, la caída en el infierno y la liberación del cuerpo dan paso a otras posibles resurrecciones del cuerpo. Cada elemento y cada momento de este viaje intensifican el carácter imaginario de este ensueño órfico.

6. Sección VI: De la escritura a la metáfora y la resurrección del cuerpo.

En la sexta sección del poema, la escritura, la metáfora y el cuerpo crean la atmósfera imaginaria donde la resurrección puede concretarse. Una semejanza entre el cuerpo y la luz muestra que la materia concreta de la carne deviene espíritu o contemplación pura de la imagen. Finalmente, lo que se teje durante todo el poema es la piscina de la metáfora.

Para iniciar, la construcción de la escritura lezamiana ha partido siempre de la visión del objeto, no del concepto. En este poema puede reconstruirse esta perspectiva lezamiana que plantea que la poesía es conocimiento intuitivo de lo real porque la realidad se produce mediante la imagen:

> El apresamiento del objeto envuelve su nevada cornamenta
> en el otro brazo que golpea la loanza neptuaniana,
> y lo que secuestra el objeto en la irisación de sus bromas destempladas,
> es el cínife que rompió el memorial de la mirada en la boca de la jarra (p. 193).

En este caso el acto de apresar el objeto se convierte en un acto de tejer relaciones, de envolver su cornamenta, es decir, de entrelazar todas sus posibles conexiones en el universo de los objetos. Además, esto sigue ocurriendo en un espacio mítico en la presencia de Neptuno. La imagen insinúa un tejido marítimo que se crea entre las cosas. De pronto, en medio brillos instantáneos, un mosquito, el cínife, captura el objeto que se aproxima en la superficie de una jarra; se produce así una cercanía entre la superficie marina y la superficie de la jarra que puede guardar el vino ofrecido al dios. Así, se minimiza y la jarra a su vez se expande en el universo tejido por los objetos. Se ha construido como una fenomenología poética de la realidad en el ámbito acuático de la metáfora.

El poema vuelve al mundo mítico homérico poblado de héroes y dioses. Acontece todo en un escenario en el que lo sagrado y lo humano se entretejen:

> La primera sustitución del escudo de Aquiles por la copa sin vino,
> no obtuvo en su disfraz el objeto en su tegumento selenita,
> las hilachas y los remolinos se adormecían al tropezar
> lentamente con la corteza del adolescente dios arbóreo
> y la semilla en la boca de los muertos enguirnaldó su estornudo (p. 193).

La muerte y la vida crecen a la par, todo lo que hay aquí, hilachas, remolinos, están tocados por lo divino y los muertos no están muertos pues las semillas que quedan en sus bocas parecen revivirlos. En el aire, la memoria perdura porque "El chocarrero choque de las nubes aventaría los recuerdos,/engrudo nemónico desaparecido al rastro del ratón" (p.

193), reúne los recuerdos. Va surgiendo así una manera de escribir distinta que enlaza los objetos.

Esta escritura está hecha de ideogramas, por tanto, es una escritura gráfica, parecida a la oriental, que ya rompe con el modo de escribir occidental:

> En la escritura de la aguada sobre la seda
> desenrollada a lo largo del río con las hojas
> estampadas por el gallo embadurnado,
> el ideograma del bambú tiene la obligada compañía
> del tigre, escarbador del espacio elástico,
> y los emblemas emigrantes del pino
> se ladean para perseguir los escasos trazos de la cigüeña japonesa (p. 194).

Dado que esta escritura tiene otro orden distinto, vincula en sí misma a la naturaleza: "el ideograma del bambú tiene la obligada compañía /del tigre", por otra parte, el pino también parece convertirse en fuente de símbolos; en otra forma de escritura que, a su vez, tiene la propiedad de rastrear los otros signos del animal japonés. En este sentido, de nuevo hay una cercanía entre las concepciones de archiescritura derridiana y de escritura lezamiana, pues se trata de una fuente de escrituras que se disemina por todos los planos de existencia: la naturaleza, lo divino, lo animal, lo sagrado. Así se desbordan las restricciones de la escritura impuestas por una visión platónica occidentalizada que, como ha mostrado Derrida, la excluye por ser una droga que adormece y que engaña porque no necesita de la presencia de su autor y que además produce una gran ambigüedad: "La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle d'un fard que dissimule le mort sous l'apparence du vif" (DERRIDA, 1972a, p. 177). De ahí que sea abrigo de la resurrección en la poesía de Lezama.

En seguida aparecen dos versos aún más oscuros: "Así la escritura borra el análogo que necesita la visión /y el *puesto ahí* fatalmente es el innumerable rechazador" (p. 194). De cierta manera produce el mismo efecto que nombra, borra el sentido y caracteriza lo que hay allí como algo que repele y se multiplica. Parece una sentencia que insinúa cierta negatividad de la escritura, pues borra y rechaza, y además genera una relación de

oposición entre lo análogo y lo visible. El texto se convierte en una sentencia que no tiene sentido claro pero sugiere relaciones tensas y contradictorias entre los elementos hasta que alcanza el tono indescifrable la obra lezamiana que se irradia por toda su poesía e incluso por su obra ensayística y narrativa. Una especie de escritura oblicua (indirecta) que borra en la palabra el sentido exacto de lo que enuncia. De ahí que este poema "Dador" y su libro *Dador* sean puntos de referencia decisivos para tener una experiencia de la escritura lezamiana dado su hermetismo o ciframiento.

Esta borradura del sentido en la escritura va constituyendo el ambiente propicio para que la resurrección del cuerpo sea posible pues provoca la confusión los contrarios. Entonces, la muerte y la vida y lo natural y lo humano se van entremezclando sin límites. Así seguidamente se lee:

> La fisura en la piedra, obturada por el espíritu de las lluvias
> —dejada por el gajo de pino en su feudal imaginación
> o por el arañazo del ligero recelo guarnecido—;
> la mano inquiere el armonio de inapreciable pequeñez
> y el vuelco de sus ojos y sanes,
> cae como la cascada que el esturión desaloja
> para enterrarse en el movimiento (p. 194).

La escritura, en la lengua de Lezama, quiere volverse ideográfica por eso rompe los límites sintáctico semánticos para hacerla gráfica y visible a pesar de que se hace en la linealidad de la página; pretende mediante la metáfora estar por encima de esta continuidad de la escritura normalizada. Esto significa que

> Las evaporaciones de la médula somnífera
> le han revelado que un solo ideograma
> significa *pelambre, pellejo, piel, despejar* y *desollar,*
> que al lado de un bambú no se puede pintar una golondrina (p. 194).

Es decir, este ideograma produce una simultaneidad y una multiplicidad de visiones en el lector porque a través del adormecimiento, de la ensoñación, puede acercarse a esta experiencia a media luz en la que el sentido y el significado están diseminados. Se relee

aquí una cercanía con la diseminación derridiana en la que se despliega como un abanico mallarmeano la palabra y el sentido se interrumpe: “Dans une mouvement d’´éventail. La polysémie des “blancs” et des “plis” se déploie et se reploie en éventail” (DERRIDA, 1972a), aspecto en el que profundizo en mi artículo: “El abanico es el texto” donde analizo el poema “Eventail” de Mallarmé para mostrar que “… el poema destruye lo ideal, el sistema, el concepto y crea un espacio de misterio que oculta y desoculta sentidos que hay que leer y escribir de otra manera” (RODRÍGUEZ P, 2003, p. 46). Algo similar ocurre en este poema de Lezama, esta escritura capaz de reproducir diferencias también enseña que entre el bambú y la golondrina hay un vacío que no deja que aparezca el animal en el objeto. Así, la escritura no revela la totalidad de lo que quiere expresar sino que también deja que lo imposible esté ahí nombrado.

La diseminación del sentido y el vacío de la enunciación producen una escritura que nace de la metáfora, ya que mediante el deslizamiento o traslado del sentido es posible crear otro modo de nombrar y de entretejer las relaciones. De manera que son las semejanzas y desemejanzas las que producen las palabras y no al contrario. En tal sentido,

> La marcha de la metáfora restituye
> el ciempiés a la urdimbre, el vuelco del Eros
> relacionable logra las tersas equivalencias siderales
> y las coordenadas donde las palabras se hunden en las semejanzas,
> allí el espejo ptolomeico está reemplazado por el agua untada
> con la tenebrosa cornamenta del reno (p. 196).

La metáfora lezamiana que fluye en esta atmósfera de las intersecciones inesperadas y extrañas puede devolver cada elemento a su origen nutricio: “restituye /el ciempiés a la urdimbre”, como si antes que los pies del animal existiese un sistema de relaciones que todo lo reproduce; el conjunto en el que todo está vinculado y que Lezama denomina el *Eros relacionable* que invierte e intercambia cada elemento del universo gracias a sus semejanzas y diferencias. En él todo puede ser sustituible y trenzado: “allí el espejo ptolomeico está reemplazado por el agua untada /con la tenebrosa cornamenta del reno” (p. 196). Aquí se ven los pies del cien pies y los cuernos del reno; las partes del cuerpo que son las manifestaciones de ese conjunto relacionable. No es visible el conjunto del cuerpo sino

por sus partes, entre las partes y el conjunto no se pueden establecer relaciones directas sino indirectas, oblicuas como diría Lezama.

Esta diversidad de equivalencias escritas surgen de este "Eros relacionable". Esta fuerza de atracción permite que un elemento sea reemplazado por otro y éste por otro y que el proceso continúe. Por eso, el mar metafórico es permeable a todas las relaciones posibles e imposibles que puedan escribirse y corresponde a esta *sobreabundancia* del sentido que surge en el sueño órfico.

Lo que sigue en el poema es una serie de metáforas que muestran estas deformaciones producto de este "Eros relacionable", por ejemplo: "la brevedad de su mano ha recorrido la extensa suntuosidad /de los correajes" (p. 195) ó "El primer desierto es el del rasguño en la piedra, /se toca así la primera risueña absurdidad" (p. 195), o la visión total del cosmos que se constituye gracias a esta inversión que nace de lo elemental hacia lo conjuntivo:

> Sabemos que seca la saliva con los cuatro imanes cardinales
> y la serpiente sumergida,
> la puerta soplada hacia afuera y la fulminante
> crecida de los clavos por el paredón,
> tienen el ceremonial de la capa que allí se cuelga
> y el bulto traído por el viento que le presta sus piernas (p. 195).

De otro lado, esta unidad cósmica de la escritura es móvil, surge y desaparece:

> Está en la séptima luna de las mareas
> y le penetran los ejércitos
> y se deshace penetrándonos (p. 195).

Se trata de un proceso de creación y destrucción permanente. Este fluir incesante va a favorecer el nacimiento, la muerte y la resurrección del cuerpo pues cada elemento del cosmos está penetrado por esta posibilidad de generar y morir, de ascender y descender como las mareas que provoca la fuerza de atracción de la luna. De manera que hasta la mano, órgano de la escritura, así como los pies del ciempiés ven invertida su fuerza creadora: "pues la brevedad de su mano le basta para medir/incesantemente la distancia de

la puerta hasta el símbolo" (p. 195). Este verso muestra la capacidad de la mano para constituir el símbolo como respuesta a este universo relacional de símbolos. Además, esto sucede en un mundo mítico, pero ante todo maternal:

> El extender los brazos a manera de ese árbol,
> o al saltar la mandrágora para embadurnarse
> en el violado de la torrecilla de aquel fuego,
> pero ahora estamos inclinados en la copista servidumbre
> de las sombras regidas por el látigo de Proserpina (p. 195).

Estar en medio de este complejo universo relacional nos vuelve, gracias a una posición inclinada para no ver directamente el sentido, servidores y copistas, es decir, escritores, de las sombras provenientes de la diosa Proserpina, transformación o metáfora romana de Perséfone, precisamente la diosa de la vida, de la muerte y de la resurrección y capturada por Plutón que se erigió reina del inframundo y allí también se convirtió en diosa de la primavera. De otro lado, Proserpina permite a Orfeo entrar en el infierno para liberar a Eurídice.

La presencia de esta diosa en esta sección del poema va completando el hábitat de la escritura pero circunscrito a una visión de la muerte y de la resurrección que va preparando la llegada del *resurrecto* en un poema posterior, "Aguja de diversos". Por ahora, somos copistas de las sombras que crea la diosa en el reino de la muerte. Así la escritura puede crear los reflejos de los ciclos de Orfeo, quien ayudado por la Diosa libera a Eurídice aunque la vuelve a perder porque no cumple la orden de no mirar hacia atrás. Es decir, repetimos, incitados por el poeta al enunciar el "nosotros" del poema, estos ciclos de muerte y resurrección.

A su vez, este pasaje se convierte en un punto de anclaje del sistema poético lezamiano pues se irradia por toda su obra. De ahí que "Dador" sea un poema representativo de la poética lezamiana porque en él la escritura conjuga los aspectos germinativos de la naturaleza, la energía creadora de lo sagrado y el fluir de la destrucción y la creación que surge de los ciclos alternos de la muerte y la resurrección.

Un aspecto sobresale ahora en el poema, la aparición de la noche que al ser procreadora

y femenina se convierte en la fuente que origina el tejido del mundo: "El primer gemido en busca de la nocturna maternal" (p. 195), y por otra parte, "Al dormirse la matria blandamente" … "baba de rasurada pierna bailarina en el trompo androginal" (p. 195), esto es, crea un espacio que está más allá de la separación de los sexos. Asunto que en Lezama, como se ha visto, se vincula íntimamente con la resurrección, pues la homosexualidad es un modo de lograr la resurrección ya que la muerte reúne los dos sexos en uno como ocurre en la androginia, aspecto que se abordó en *Paradiso*. Esto significa que el cuerpo se espiritualiza a través del amor homosexual que busca morir para resucitar en el otro. De ahí que aparezca de nuevo el mito griego: "Como aquel que disfrazado de águila bisexual, donoso Júpiter de embozos, robó de Ganimedes las fluctuantes iras" (p. 196). En este sentido, esta es la región del enamoramiento inmortal, que en Lezama, según lo define Foción y lo confirma Cemí es la *hipertelia de la inmortalidad* o perdurabilidad sin fin que supera la muerte y abre los ciclos de las resurrecciones gracias al eros que atrae los mismos sexos. Ya se llega aquí a comprender porqué Lezama habla del *Eros relacionable* que todo lo combina:

> Al dormirse la matria blandamente,
> surge priápico y tumultuoso el Eros relacionable,
> poniendo en el lugar de este árbol aquella hoguera (p. 196).

Este traslado o reemplazo de los objetos no es sino un acto de metaforizar, efecto de estas relaciones del Eros cuyo vínculo se dispersa por todos los elementos. La metáfora es posible, entonces, porque ocurren estos posibles intercambios de unos objetos por otros. Por esto,

> La marcha de la metáfora restituye
> el ciempiés a la urdimbre, el vuelco del Eros
> relacionable logra las tersas equivalencias siderales
> y las coordenadas donde las palabras se hunden en las semejanzas,
> allí el espejo ptolomeico está reemplazado por el agua untada
> con la tenebrosa cornamenta del reno (p. 196).

Se producen tres actos sucesivos. Primero, la metáfora restituye el origen de lo que se multiplica, entonces, el animal visible vuelve a su fuente originaria, el tejido que produjo

sus cien pies. En seguida, la inversión del *Eros relacionable* aproxima lo cósmico y también el lenguaje; es decir, el *Eros relacionable* une tanto el sistema del universo como el sistema del lenguaje gracias a las semejanzas, por eso es posible la metáfora porque puede sustituir un elemento por otro. Finalmente, al producirse un efecto de reflejo provocado por el espejo, se teje un espacio sombrío donde se mezcla el agua con "la tenebrosa cornamenta del reno". Entonces,

> Así el alertado antílope penetra en el espejo
> y la escarcha de papel o nieve iguala la sangría del espejo astillado (p. 196).

De esta forma, la sensación de irrealidad que produce el espejo se multiplica. El animal desaparece en el espejo, queda una blancura que se funde con el rojo del espejo partido. Esta ruptura del espejo inicia un proceso que puede volver a repetirse, pues el espejo refleja la realidad y la multiplica. Así queda caracterizado un paisaje mítico, acuático y femenino en el que todo se entrecruza:

> La urdimbre es la piscina de la metáfora,
> nos regala el conocimiento sin asombro, alguien aguardaba.
> La metáfora nos obliga a creer en la primera existencia
> del pétalo del jacinto, antes que el tejo coralino de Céfiro
> descendiese al Hades con el gracioso Jacinto,
> y levantase el plañido de las excepcionales flautas apolíneas (p. 196).

Se observa que la metáfora se convierte en un modo de conocimiento en el que se vuelve al origen para "creer en la primera existencia/del pétalo del jacinto", como un imperativo poético. Se percibe antes el elemento, el pétalo, no el todo. Además, se retrocede aún más en el tiempo donde ni siquiera la flor mítica ha sido llevada por el dios al Hades ni ha producido la música. Esta creencia que produce la metáfora, por tanto, llega al puro origen, antes que al mito, a la fuente donde todo se produce; por eso es una piscina, un lugar placentario, acuático y generador en el que todo puede ser intercambiable. Es el lugar del conocimiento de la metáfora donde la transposición llevada a la escritura rompe la lógica de la secuencia lineal y de la correspondencia entre el trazo y lo que en él se nombra. Se trata por tanto de estar ante todas las posibilidades de la escritura.

En síntesis, la concepción de *piscina de la metáfora* es una imagen del pensamiento poético lezamiano; esta atmósfera escritural de carácter acuoso es el espacio para que el mundo se forme. Fuera de esta no existe el mundo, pero tampoco dentro. Es la fuente de creación que se va entretejiendo, es el lugar del conocimiento poético donde sucede por primera vez la existencia.

7. Sección VII: El cuerpo germinativo

Hasta el momento se ha ido constituyendo el ambiente irreal y de ensueño donde el durmiente, casi inmaterial, los insectos y otros animales, inmersos en una atmósfera mítica, se hallan vinculados en un conjunto de relaciones en las que parecen una unidad, un "uno indual" de donde provienen las diferencias. Sin embargo, hasta ahora sólo se han percibido parcialmente aspectos u órganos del cuerpo que se diluyen entre esta trama donde la metáfora tiene su origen. Ahora, en la sección séptima del poema "Dador", aparece temáticamente la materia y la materialización de lo existente en este cosmos originario. Aquí:

> La materia contrayéndose a su potencia,
> o la potencia pellizcando la cornisa marina con nidos
> alcióneos, no ofrecen la medida de nuestra respiración;
> si ponemos la mano en el ancla de ese ritmo,
> desciende a la fauna del reverso, el ojo de la tortuga.
> La materia no mira que ella pueda despertar
> el escudo, la estatua restregada con el cactus (p. 197).

En primer lugar, ni la materia que se condensa en aquello que la hace posible ni la potencia que imprime fuerza al ambiente marino, "pellizcando la cornisa con nidos alcióneos", nos dan la posibilidad de la vida. En segundo lugar, la presencia del nosotros determina nuestro puesto en tal escenario. En tercer lugar, nuestra mano tiene la posibilidad de percibir el ritmo de nuestra respiración, pero para hacerlo puede trastocar lo que allí sucede, por lo que "desciende a la fauna del reverso, el ojo de la tortuga". Finamente, sucede una personificación de la materia pues se le da la capacidad de ver aunque no pueda hacerlo. De este modo la materia se va delineando en el poema.

La presencia de la materia ya abre el campo para que lo corporal se haga más concreto. De hecho, así sucede:

> La potencia actuando sobre el *posibiliter* desazona,
> en el griego la perspectiva de lo posible hizo del cuerpo
> la potencia y la materia, y el cuerpo lanzó
> su jabalina al dios arbóreo, no a los arrastrados senos mulares (p. 197).

Aquí en primer lugar, la potencia se convierte en acto, dispone todo para que sea posible; es el *posibiliter* lezamiano, que para él es una categoría poética que produce las transformaciones necesarias gracias a la potencialidad reservada a estas relaciones primeras que dan origen a lo existente. Luego, con la referencia a los griegos quienes juntaron potencia y materia[57], ya están dadas las condiciones para que el suceso poético del cuerpo que se transfigura, ocurra. Finalmente, surge el cuerpo que se enfrenta al "dios arbóreo", unidad de naturaleza y divinidad, prefiriendo con esto desafiar "a los arrastrados senos mulares"[58]. Así, el cuerpo, entre materia y potencia, va tomando apariencia concreta y se sitúa entre lo divino, lo animal y lo natural. En esta reminiscencia, la belleza corporal griega se evoca a través del juego de la jabalina. Se esconde allí el cuerpo delineado por la fuerza, la armonía y el movimiento, propios de la estética griega. Sobre este pasaje, Yurkievich hace esta lectura:

> El sexto círculo corresponde al cuerpo en su despertar arbóreo, el cuerpo como potencia placentera y como forma eficiente. La materia reducida a su poder no da la medida de nuestra posibilidad. La materia ignora su poder despertador. En el griego, el cuerpo se abre a la perspectiva arbórea, extrema su potencia actuando sobre el *posibiliter,* la infinita creación de lo inexistente (saliendo de lo existente, la creación recobra su infinitud). El acto, arco de lo desconocido, puede tender así hacia la perspectiva de su indistinción (VARIOS, 1984, p. 194).

A continuación, el poeta destaca el carácter sensorial de estar en este ambiente placentario:

> Aquí el acto no es saltar de la boca de la malhumorada ballena,

[57] Se trata en particular de la doble relación acto y potencia y materia y forma en Aristóteles.
[58] Hay una proximidad con el poema "Rapsodia para un mulo" puesto que en este poema expone una poética del abismo.

…
sino el arco del desconocido acto deja acariciar la pelusilla
de su forma eficiente en el placer de la crecida de los hongos,
hasta adquirir la nevada perspectiva de su indistinción (p. 197).

Mediante el tacto, uno de sentidos que le permiten al cuerpo su contacto con el mundo, se aprecia el placer de la germinación y del acceso al plano de lo no diferenciado, como en una elevación sensorial. Este ya es un indicio de la prelación de lo corpóreo en el conocimiento de este cosmos primordial. Por eso, enseguida aparecen los otros sentidos: "El placer comienza cuando el campo de la visión toca /y se ciega y se extingue en la coincidencia del contorno y el éxtasis" (p. 197). Esta experiencia inmediata con este universo poético lleva a la ceguera y al éxtasis pues el placer es tan intenso que desata una especie de muerte o suspensión sensorial. A pesar de ello, la capacidad del hombre es suficiente para que el cuerpo, mediante este placer de los sentidos, alcance a través de la naturaleza, la potencialidad de lo divino: "Pero el hombre puede crear la eficiencia de su cuerpo,/ la perspectiva arbórea al reemplazar el movimiento/ por las divinizadas potestades del desarrollo cernido (p. 197). Este éxtasis no surge de la separación del alma del cuerpo, más bien este cuerpo por ser posibilidad emerge desde sí mismo casi como una divinidad.

La presencia de lo humano en este poema de Lezama se va haciendo más explícita. Para empezar lo caracteriza por su errancia, pero aquí el poeta juega con la relación entre el significado de andar sin destino y el de ser producto de errores: "La errancia del hombre le permite crear su error" (p. 197); también porque es capaz de crear la ilusión del tiempo, de los árboles reflejados en el lago, de la apariencia corpórea y del placer como un acto que produce fantasmas:

la mentida perfección temporal, los interrogados sauces
interrogando en el lagunato y lo corpóreo aparencial
se suma el placer como un arco romano,
no como el acto sobre la forma sino como un salutífero y reidor
fantasma sobre el puente (p. 197).

Se mantiene la visión andrógina en correspondencia con la posibilidad de la resurrección del cuerpo a través de esta homosexualidad complementaria, y ahora viene una escena

erótico mítica:

> El falo fue tan sólo entonces la forma de cumplimentar la ocupación,
> no el puente de violín entre la ballena y las guijas lastimeras.
> El jovial tañedor de flautas prefería la ocupación del peregrino
> y no la posesión de la doncella que encendía el farol
> del himeneo en la playa del joven escita acariciando su corcel (p. 198).

Esta visión de lo incorpóreo es el resultado de esos encuentros con lo homogéneo. Su resultado es la desintegración del cuerpo, su penetración en el abismo, su desaparición:

> Entre el bambú confidente y la grulla suspendida
> en el tercer círculo de la uña del escriba,
> el instrumento desertor, el cuerpo abandonado por la materia,
> sin su posible de potencia, en la arenisca donde lo homogéneo
> se subdividió en la voz del desfiladero tocando a retirada (p. 198).

Esto sucede entre el bambú y la grulla, entre lo vegetal y lo animal, donde se halla una marca escrita del copista de jeroglíficos y de pictogramas. De modo que la escritura es la que testifica esta disolución del cuerpo. Así, mientras se consume en el abismo, el copista retiene en sus versos esta transformación o resurrección.

Seguidamente, lo germinal aparece en esta piscina metafórica, pero su posibilidad está aliada a su propia muerte que es una danza ya extinta: "El germen gime en las propias escalas de su tánatos y la piscina /donde el acto en sueña tornear el placer de las danzas apagadas" (p. 198), para que todo sonido se calle en lo indiferenciado:

> para que el murmullo no pueda rendir las diferenciaciones corporales,
> las momentáneas burlas a las máscaras del descenso plomado,
> allí donde la sopa de plomo tapó el agujero del murmullo (p. 198).

Esta disimulación de la muerte del cuerpo parece una suspensión de la vida y una proliferación del silencio. Se trata de una caída del cuerpo atraído por la oscuridad. El poema sugiere el inicio de un movimiento cíclico pues menciona una "primigenia agua/

lunar descendida a la tercia germinación" (p. 198). A su vez, insiste en la energía productora de nuevos nacimientos: "Pero rehusar la semilla al húmedo de tierra cascada…./es rechazar la enemistad del otro cuerpo que deposita los huevos/ debajo de la piedra con inscripciones arponadas por la cíclica estación" (p. 198). Se sugiere así cierto erotismo de la germinación que va proveer al cuerpo de la capacidad de regenerarse, a ello "responde la ceremoniosa sorpresa de las copas/ acrecidas por el aliento hasta aumentar el origen sustitutivo" (p. 199). Se ve aquí que lo que se genera puede sustituirse, es decir, que se desata un proceso reiterativo de orígenes sucesivos.

Finalmente, al término de esta sección del poema, esta sustitución posible del origen se liga a la muerte:

> La muerte confundida apuntala los bastos de su presuntuosa
> y temblona monarquía, cuando no traspasamos hacia otro cuerpo,
> que ofrece las escasas nuevas sediciones, los escandalosos
> cortejos de los que marchan no de la ballena al despertar arbóreo,
> sino amarrados a las aterradoras metamorfosis del jabato,
> no rompen el círculo de la danza (p. 199).

La muerte, entre confundida y dominante, ordena las cartas mientras se producen las metamorfosis del mismo cuerpo. Entonces, se sugiere aquí no la sustitución de un cuerpo por otro sino una transformación, tal vez una resurrección del mismo cuerpo que cíclicamente puede producirse como una danza. De este modo se ha hecho un recorrido desde la materia hasta la muerte, precisando ciertos rasgos de lo corpóreo. Al final, en tanto el cuerpo cae por el peso plomizo de la muerte, germina de nuevo. Así se está caracterizando poco a poco la concepción del cuerpo *resurrecto* lezamiano.

8. Sección VIII: La luz deslumbrante y el cuerpo *resurrecto*.

En la octava sección del poema la presencia de la luz genera una atmósfera irreal en la que el cuerpo se espiritualiza. El efecto iluminador desmaterializa el cuerpo y le da una naturaleza de resucitado o de permanente cambio de estado que renace y fenece. Como una fiesta mítica el cuerpo y el mundo marino se funden en unidad y separación.

En este pozo marino de la metáfora, el cuerpo fluye y el hombre "Burlado al son del reconocimiento al llevarse la luz/ penetrando en su cuerpo" (p. 199), experimenta la transparencia que le imprime la luz al cuerpo. Es un espacio acuático, "Aquí la luz se divierte/ al hundirse en el cóncavo en donde el cántaro/ vacío el moviente influjo del infierno lunar" (p. 199). Es como si la luz traspasara cielo, mar y cuerpo. Aspecto al que Ivette Fuentes, en su obra *José Lezama Lima: hacia una mística poética*, le da un valor fundante: "La energía lumínica absorbida por los átomos, se consume en un mínimo espacio: máxima tensión de los contrarios que evidencia la penetración de la luz por la 'imagen'(2010, p. 41). Así que la iluminación y fusión lumínica de salmones, veleros adriáticos, y demás elementos marinos, pues continua la presencia del mítico mar griego, van causando cierto efecto sobre el cuerpo: "Al par que avanza el dañado cuerpo, las caudales/ remeras engendran las dinastías perdidas, los dilapidados consejeros" (p. 199). En este viaje el cuerpo retorna a este tiempo mítico, pero para continuar navegando por el tiempo. Entonces:

> Los enredos del múrice cortejan la mirada que busca
> en el talón de susurradas sirtes vencedor,
> donde el cuerpo traza su voltereta en el teorema
> de la sombra del dátil: con dóricas uñas acaricia
> la escollera, el mercader furiosamente dobla en su flauta (p. 199).

Entre la mirada y el cuerpo se crea una extraña relación. Los rastros que deja el múrice, un molusco que produce tinta roja, seducen la mirada que se dirige al cuerpo que juega con la sombra de un árbol. Esta mirada, incorpórea y móvil, recorre el cuerpo que también parece incorpóreo. La música y la geografía griega continúan allí.

Esta parte del poema es muy importante porque en ella se hace explícita una probable resurrección del cuerpo: "El cuerpo sueña su posible surgimiento del algoso/ lecho, que lo mantiene degollado adormecido" (p. 200). Esta imagen del cuerpo se aproxima más a la imagen del *resurrecto* pues se ve que este cuerpo sueña en su posibilidad de renacer a pesar de quedar sin la cabeza y estar dormido. Así se comprende porque la mirada sola recorre el

cuerpo ya que ahora en unidad espiritualizada puede levantarse de este sueño marítimo, en cierta forma, desprenderse del cuerpo, reconstruirse a partir de sus fragmentos o rupturas.

Ahora, ya no es el cuerpo el que sueña sino el sueño que emerge como poseyéndolo:

> El sueño en el cuerpo era una espina de agua que lo ocupa,
> tocado en un punto se adormece en la extensión de la flauta.
> Mientras avanza en aquel mar con troyanos borrosos hipocampos (p. 200).

Este intercambio pleno entre el sueño y el cuerpo produce un adormecimiento y la música prolonga este encuentro en el mar mítico. Sigue el poema:

> El despertar del cuerpo en las exclamaciones orilleras,
> redoblando en el petrificado aullido de muerte
> de la hoguera, extiende en las blancas pestañas arenosas,
> la respuesta tejida de números y de brazos,
> siguiendo las tergiversaciones astutas del fuego contra el viento (p. 200).

Como una escena de resurrecciones el cuerpo se alza en "números y brazos" sobre el fuego que todo lo consume. Ante esta destrucción, resurge, se eleva sobre el grito de la muerte en el fuego.

Extrañamente, la perspectiva desde donde se contempla la escena cambia y surge alguien indefinido e impersonal, incorpóreo, que recorre su cuerpo. Este recorrido sobre su cuerpo se parece a una conversación con los peces: "Recorría su cuerpo en la conversación con los salmones/ y ahora lo comprueba al soplar la alabanza (p. 200). Seguidamente, el poema hace la pregunta: "¿Y si el cuerpo como un bulto se perdiese en el orgullo/ reposado de su devenir?" , que interroga por la naturaleza del cuerpo, por su posible finitud. Con la siguiente pregunta se reitera la duda: "¿Y si sólo oyese/ sus lamentos al perderse en la cabaña musgosa,/ de baritonales tablones, laberintos de dorados hurones milenarios? (p. 200). ¿Qué posibilidad tiene entonces el cuerpo?, ¿Perecer, desaparecer, o perdurar, resurgir, volver a vivir?¿Hacia donde se dirige cuando muere? Estas preguntas suscitan en el lector la inquietud por la desaparición del cuerpo y por su posible permanencia al llegar a otra región donde viviría de otro modo su triunfo frente a la muerte.

De nuevo la aparición de la luz le atraviesa pero al hacerlo también lo oculta:

La luz que lo recorrerá preguntándole,
lo hace oscurecerse para el ejercicio de despertar
en las ruedas de la luz comunicada, tenazmente indivisa (p. 200).

El cuerpo despierta así ante la luz de lo uno. Estos versos muestran el movimiento cíclico, en espiral, que va de la iluminación a la oscuridad y del sueño, una forma de la muerte, al despertar, una forma de la resurrección. De este modo, se describe la intensidad de esta lucha entre el fin y el comienzo. El cuerpo ahora aparece transformado en luz que se oscurece, en inmaterialidad que fluye.

Entre tanto afuera, en el universo marino, en el que nada el cuerpo, todo se entreteje y se aproxima a este cuerpo que flota entre luz y sombra: el hocico del salmón, la flauta y el golpe de las escamas, encierran el cuerpo en la eternidad que repugna y que fatiga porque es el tiempo que talla las cosas, el tiempo de su desgaste, el tiempo visible:

La tosca penetración del hocico salmonete,
la flauta que entre las algas maldice la cabellera centellante
y el puñetazo caído en el susurro de las escamas que querían rozarnos,
cose la bolsa de nuestro cuerpo en la cuerda de la eternidad al hastío,
el hastío por el que las cosas se bruñen en su tiempo de reconocimiento (p. 200).

Este tiempo histórico es el que produce el hastío, un sonido repetitivo y una respuesta lastimera de una criatura marina. Pero el cuerpo ya es "indistinto", indiferenciable; ya se ha vuelto mito, laberinto y salida:

La monodia de mosaicos otomanos, por la que el hastío de la criatura
pasa ululante y lastimero en su cínife de abullonada ceniza aguada,
cubren el cuerpo indistinto, ciego entre la aguja y la espina,
que toca un coral para perderse en el susurro,
que pregunta por el arroz para sentir el ciempiés,
dédalo absorto por el tenaz laberinto de sus espaldas (p. 201).

De manera que sobrepasados los planos de lo sensible, el cuerpo ha alcanzado el lugar impensado de lo perdurable, es decir, ha resurgido fuera de lo fugaz. Esta indistinción del cuerpo hace que su tacto se modifique y ya no perciba lo físico sino lo auditivo y que sus ojos pierdan la visión y su pensamiento acerque por su semejanza el arroz y el ciempiés. Esto indica que todos los sentidos se trocan y por eso nace este lenguaje de la metáfora que puede combinar los significados, cambiar un objeto en otro, sustituir una parte por un todo; en fin, desarticular lo ordenado para que todo se restaure como conjunto. Es lo que este poema ha ido configurando hasta ahora, la sucesión de metáforas que van a construir la imagen del *resurrecto*.

Debido a esta transformación en lo indistinto, la perspectiva sobre el cuerpo cambia. El poeta ahora habla de su cuerpo y no del cuerpo. Esto genera una ambigüedad y una relación distinta con el cuerpo que el lector percibe sin mediación ni explicación:

> Su cuerpo no se abandona al caricioso vaho,
> que entre las algas regala voluptuosamente la vaca marina,
> prolongando el temblor de su hociquillo bramando de celo;
> ni desaparece en el acordeón de las brumas al hundirse
> en el reflejo del *cantabile* que entona su esplendor (p. 201).

Este cuerpo suyo, de alguien indeterminado, aunque más cercano o confundido con el lector, no se entrega al oxígeno marino ni a la música que se hunde en lo que puede ser el reflejo de la luz, es decir, mantiene su diferencia frente a esta piscina acuática de la metáfora. Finaliza esta secuencia, cuando el cuerpo, que despierta en el espacio marino, se funde con la luz hasta la contemplación. En esta elevación como Ivette Fuentes dice: "La luz de este modo se hace intelectiva, para propiciar el conocimiento del mundo a través de la manifestación de su apariencia, de su imagen más nítida. Así vemos que el conocimiento de las cosas no es más que su visibilidad y su aprehensión por el sentido y la razón" (FUENTES, 2010, p. 46). Esta mezcla de conocimiento y sensación hunden al cuerpo aún más en lo sensible, por eso elude las nubes y se transforma en luz y música:

> Su cuerpo ahora no se redondea en los invisibles cántaros

de las nubes, sino se transparenta en la luz melodiosa,
y la contemplación como un absorto en torno al órgano,
donde la naturaleza gozosa está reemplazada por las prodigiosas
llaves, rompiendo la otra bolsa placentaria
que lo haría subordinado quejoso,
lastimero fragmento huido a la flauta (p. 201).

Al transparentarse, el cuerpo rompe la "otra bolsa placentaria" que lo mantendría en lo distinto, en lo fragmentario. La música, presente durante todos los momentos de las distintas transformaciones que van conformando el cuerpo, tiene el papel encantatorio y órfico de gestar los cambios, de posibilitar la salida del adormecimiento, es decir, de llevar al cuerpo hasta su resurrección.

En fin, este ha sido el proceso del despertar del cuerpo que fluye entre el adormecimiento y el ascenso. Sin perder el contacto inmediato con su entorno marítimo e inmerso en una música de encantamiento deviene luz plena que se aleja de otro posible origen que, por no ser musical, puede mantenerlo muerto sin posibilidad de renacer. En síntesis, como dice Ivette Fuentes en *El oscuro desafío de la luz*: "La máxima tensión en lo invisible hace que el propio cuerpo que recibe la iluminación y así se exprese, en un súbito instante, revierta la función y sea él la luz que ilumine" (p. 33). De forma que este cuerpo, ni muerto ni despierto, fluye en un tiempo y en un lugar míticos, como si en un viaje órfico lo real y lo irreal se fundieran en la materialidad y la espiritualidad de un agua placentaria, germinativa.

9. Sección IX : Androginia marina de las resurrecciones.

En la sección IX de "Dador", a pesar de que no hay referencias directas al cuerpo, se crea un escenario en el que la androginia y la homosexualidad se convierten en modos míticos para la creación. De igual forma, por ciertos indicios del poema se puede ver como ya hay una relación entre estos modos particulares de vivir la sexualidad y la resurrección

del cuerpo[59].

En un ambiente mítico aparece de nuevo el juego de interconexiones, esta vez en una porqueriza. La escena sucede entre animales, puercos, cabras e insectos, con una presencia reiterativa de lo fálico y lo vaginal. La sección comienza por la descripción del lugar: "El hilado se extiende como las preguntas del tapiz" (p. 201). Luego se hace una comparación entre la vara y el falo: "La vara del porquerizo no prohíja escamas ojosas,/…./como el falo charlatán que se anuncia en las puertas" (p. 201). De esta forma, se crea así un paisaje en el que se confunden y se erotizan los objetos. La alusión a la cabra, invoca la mitología griega, en particular a Orfeo, quien es también un macho cabrío, o llamado también el dios Pan. Conquistó a Eurídice, una dríada o divinidad protectora de los arboles. Las transformaciones producidas por esta generalizada seducción y erotización de la naturaleza se ven así:

> La baba de la cabra saludando en las colinas
> dialoga con las contraídas carcajadas del falo subterráneo,
> su miel redondea las brumas absortas sin redondel,
> su saliva rima con la eternidad del pedernal,
> frotándose entre el cántaro y la pecadora caída de las aguas (p. 202).

Seguidamente, lo fálico vuelve a aparecer:

> El saltimbanqui que toca con un dedo el falo alcanzado
> por el tamaño de todo su cuerpo, pequeña sombra corporal
> a los pies de la columna conmemorativa del implacable
> círculo, volviendo a la matria lunar y el ocio de Lysis (p. 202).

Este acontecimiento ocurre en presencia de lo sagrado femenino. De modo que lo masculino y lo femenino confluyen para instaurar lo generativo. El falo, el cuerpo, el cosmos y la divinidad femenina se aproximan como si el "Eros relacionable" los atrajera. Este estado del mundo toma forma, así:

> La cabra endulza el oblicuo frío creador

[59] En la sección de donde se expone la idea lezamiana del ser para la resurrección, en el apartado sobre la discusión sobre la homosexualidad y la androginia en *Paradiso*, se encuentran correspondencias con esta imagen del poema "Dador". Esto muestra la coherencia del sistema poético lezamiano.

de la luna androginal, rasgando la circuncisión la impropiedad
de los términos necesarios con que el árbol se ata a su comienzo (p. 202).

Así que todas la fuerzas se desatan en este suceso mítico amoroso y productor: el frío, la luna y al árbol completan la escena originaria de la creación. La presencia de lo *resurrecto* ahora es inminente, no es el cuerpo, pero es el medio en el que habita pues todo parece renacer. Entonces,

Antes de entrar la comitiva del estío en la ciudad,
humedecidas las pizarras por la resurrección de las aguas,
los tejedores han enredado su indolencia en las torrecillas de las flautas,
saltando de los adormecidos sacerdotes el falo piróforo (p. 202).

De forma que el cuerpo, las aguas resurrectas, el tejido que produce la música y la presencia sagrada del falo que se inflama al entrar en contacto con el aire, van favoreciendo la experiencia de placer del cuerpo en el acto transformador que lo lleva a la inmortalidad y al resurgimiento constante. Parece entonces como si todos los animales desplegaran su energía creadora: la cabra, un diosesillo, los faisanes, las hormigas. De los insectos, sobresale el aguijón, cuyas connotación fálica y reproductiva se agudiza gracias al aire que se vuelve transmisor de lo generatriz: "El aguijón del insecto hundiéndose en los estambres, / conjugando al vegetal con los nudillos áureos del ciervo volador" (p. 203). Así se van tejiendo eróticamente los vínculos de cada ser que habita esta región de agua creadora. Esto sucede en todas las regiones de la tierra, por ejemplo, en el Ganges donde los masajistas: "bruñen como pedernales de rotación etrusca, / el falo luciérnaga en el pelo lacio de la monodia paranirvana" (p. 203) o cuando, el falo, "El *lingam* con su mascarón ornado de cuchillas japonesas,/ penetra en las campanillas de la vagina pluviosa" (p. 203).

Al final del pasaje, la naturaleza y lo divino están transparentados en lo fálico:

Después de haber quemado las anémonas del río, el falo carcajada
vacila al penetrar en la ciudad reducida a muñeco gigantoma,
….
allí se recuesta un dios hastiado de la inútil conversación
de Júpiter pluvioso y Juno reidora de los amargos desterrados,
mientras la calva nieve de la cabra se dora en luz derivada
y tauro muge corpulenta extensión para el secuestro,

la balandronada del falo bosteza la expansión de la vid,
al penetrar en la sala hiperbórea para las ondas de Anfión,
cuando la raíz ovillada con la mandrágora hiela
el bastón con sierpes congeladas y centellitas del Júpiter cosechero (p. 203).

En fin, todo germina en presencia de los dioses, la cabra y el toro, con sus cuernos semejantes al aguijón del insecto, capaces de penetrar física y simbólicamente al otro; mientras la insinuada presencia de Orfeo poseedor de Eurídice y de la Ninfa Siringa, completa este escenario germinativo. El cuerpo encuentra el espacio propicio para el nacer y el morir, el morir y el resucitar, pues habita las aguas resurrectas, tiene la forma fálica del aguijón y está protegido por las divinidades como el "Júpiter cosechero", quien fue amamantado por la cabra Amaltea. Es decir, las conexiones están dispuestas para que el cuerpo se encamine a su resurrección, no a su desaparición. Entonces, este conjunto de circunstancias afianza en Lezama su concepción del *ser-para-la-resurrección*, pues la finitud no es un límite para el cuerpo sino una posibilidad para su resurgimiento después de la muerte.

10. Sección X: De la corporeidad al misterio de la resurrección, entre lo profano y lo sagrado.

Cada vez se muestra mayor complejidad en el universo donde habita el cuerpo en potencia de resucitar. Ahora, en esta sección IX del poema "Dador", esta región no puede localizarse; no se puede saber si es en el mar o en la tierra porque el ensueño provoca una ambigüedad continua. Además, en un medio más aéreo ahora, el mundo y el cuerpo se desfiguran, se diluyen:

Despréndense de nuestro cuerpo las evaporaciones que tiran del manteo,
que sacan el pico unitivo de las mantas y las nubes,
y recogen el entrante de la arcilla cuando curvaba sus brazos
para ser remontada por el aliento musgoso en su boca
elaborada por el frontis musical de las aguas (p. 204).

Del cuerpo salen vapores que juntan tierra y cielo: las mantas y las nubes o la arcilla y los brazos. Esta arcilla también es diluida por el aliento en la boca que se vuelve música de

la aguas. Es decir, es como si saliera un aliento del cuerpo como una fuerza unificadora. Mientras tanto, en la boca se da un intercambio entre el vapor y el musgo que se forma a partir de la música acuosa. Este complejo entrelazamiento del aire que entra y sale refleja la actividad viva del cuerpo, su respiración, y el enlace que tiene con su medio, todavía informe.

En seguida se hace más precisa la caracterización del cuerpo. Sobresale la relación con una especie de escritura que se arraiga en la tierra y que brota de un agua maternal:

> La penetración de las letras terrenales,
> prolongándose en el origen maternal de las aguas,
> procuran el esbelto cuerpo no tocado, hundido en su derivación,
> pues todo cuerpo se trueca en alcancía abierta en los dentros
> por los hurones, como los hurones resguardan los fortines sureños (p. 204).

Estas "letras" que menciona el poema persiguen "el esbelto cuerpo no tocado", dispuesto a sucesivas reapariciones y transformaciones pues "se trueca en alcancía en los adentros de los hurones". Dicho de otra forma, la escritura va encaminando el ciclo del cuerpo. Tal escritura ha salido del vapor del cuerpo y ahora de pronto "…las evaporaciones se condensan y el demonio/ traza sus capirotas en el cuarzo…/ y el tejado minúsculo chorrea sobre el verboso absoluto esferoidal" (p. 204). Es decir, que esta escritura va siendo testigo del universo relacional que se extiende en este espacio mítico. Ahí el cuerpo, a la intemperie, queda a merced de este lenguaje que todo lo circunda mediante ciclos esferoidales que se repiten y desaparecen.

Esta estancia del cuerpo en este fluir semeja la experiencia órfica del descenso al infierno; sólo que aquí, la evaporación muestra el ascenso gracias a una escritura terrestre que va cubriendo de lenguaje este campo acuático del cuerpo. La música no deja de aparecer: "se obstina en ocupar la misma extensión/ somnífera" (p. 205). Bajo su adormecimiento, como en el mito de Orfeo, sucede la liberación del cuerpo para que escape de la muerte.

Aquí aparecen dos marcas momentáneas sobre la perspectiva desde la que se percibe

este escenario mítico, el yo y el nosotros: "Si tengo que poseer la oreja de la liebre para la vergüenza del instante/ y a veces dormimos mientras nuestra aventura se estremece" (p. 205), sin embargo, desaparecen en la tercera persona neutra que ha predominado en todo el poema. Cierta embriaguez en el ambiente y la música han invadido el viaje del cuerpo: "el tropel de las ondas intenta apoderarse de la nariz/ en la gruta rota por el grotesco amanecer de un dios" (p. 205). Pero este encierro que produce la música mantiene lo sagrado próximo a un órgano del cuerpo, la nariz. A la vez, crea un encuentro de fuerzas entre lo divino y lo demónico: "La flauta en su entrecruzamiento de fibrosa hoguera resistente/ y oscura levedad en las satánicas rupturas temporales" (p. 205). El sueño y la embriaguez han conquistado este campo visible y rodean al cuerpo, mientras la música se convierte en la clave para que las manos comiencen a experimentar el mundo marítimo exterior que las rodea:

> La rechazada ocupación de la música
> despierta el conocimiento lejanía, la llave en el signo de nuestras manos
> coincide con la puerta voluptuosa abriéndose soplada hacia fuera (p. 205).

Así el cuerpo se va convirtiendo en el enlace del conocimiento. Este sucesivo proceso transformativo del cuerpo produce un espacio para el contacto con este mar mítico y la casi transparencia del cuerpo: "La mano apoyada en la repisa coincide con el lomo/del monstruo recordado, un fruncimiento en las arenas" (p. 205). Los sentidos se confunden entre sí gracias a la música de encantamiento: "y allí queda un ojo marino de claveteado párpado" (p. 205). Finalmente, desaparecen los límites entre lo marino y lo corporal, y las "…manos acarician las arenas y con un derivado desdén/ cierran la visión marina en la arena quemada por el vino" (p. 206).

Al finalizar esta sección se produce una serie de transposiciones que van fusionando los distintos planos. En primer lugar, se menciona al hombre, quien aparece prodigiosamente después de que las manos, el ojo, el tacto han logrado fundirse con su entorno marítimo: "El hombre tropezaba con el guerrero caracol de las esencias" (p. 206). Como si hubiese ocurrido una modificación inexplicable el hombre se halla en lucha con el movimiento en caracol de las esencias, cierta forma semejante a una espiral que le hace resistencia. Su

cuerpo, ahora hombre, queda enfrentado a lo abstracto del mundo, a las esencias. De algún modo aquí ha ocurrido una elevación o éxtasis que lo deja ante lo esencial. Pero esta experiencia tiende a parecerse a la escena de la muerte de Cristo: "Aquí la embriaguez era evidente como la lanza cuando comprueba/ el vino y agua justos" (p. 206). Se sabe que en el momento de la crucifixión, para asegurar su muerte, un soldado clava una lanza en el costado de Cristo y de inmediato sale sangre y agua. Este acontecimiento fue convertido en parte del rito de la Eucaristía en el catolicismo, pues el agua se mezcla con el vino que se transubstancia en la sangre de Cristo. Se ve entonces, una secuencia de modificaciones que comienza en los órganos del cuerpo y que mediante el encanto de la música logran cierto conocimiento de este contorno acuático y mítico exterior; luego viene la aparición del cuerpo como una unidad sensorial que, mediante la embriaguez producida por la música, halla en sus manos el poder de acariciar el mar; hasta que finalmente, sin explicación alguna, se encuentran ciertas proximidades con el cuerpo de Cristo, y en particular, con los signos que hacen pensar en la resurrección de su cuerpo, pero también en Dionisos divinidad de la embriaguez y del éxtasis provocado por el destrozo de su cuerpo.

Este acontecimiento termina por ser una revelación, de orden humano y de orden sagrado, que provoca una trasposición de un cuerpo en otro: "La revelación levemente incendiaba las angostas proporciones/ y el cuerpo alzaba su transparencia sin leer en el tapiz como los ángeles" (p. 206). De este modo, el cuerpo alcanza su metamorfosis, y ahora semejante a los ángeles cuyo cuerpo puede levitar en el aire, parece entrar en el ciclo de sus resurrecciones. La fusión de las diversas interpretaciones de lo sagrado confluyen aquí: la resurrección del cuerpo de Cristo, el Renacimiento o la resurrección de Dionisos y la presencia de los ángeles. Estas tres interpretaciones tienen que ver con la resurrección o la transformación del cuerpo.

Se cierra la sección del poema con una imagen de fuego en la que se fusiona esta criatura que ha surgido de las transformaciones y el conocimiento. Pero esta unidad ocurre gracias a una ruptura en la que se multiplican los cuerpos y se forma un remolino, semejante a un movimiento en espiral que se repite de distintas formas en el ambiente marítimo donde la divinidad vuelve a desvanecerse:

Diversamente concentrada hoguera
unía la diamantina embriaguez de la criatura revelada
con el conocimiento del libro, rotos los sellos,
donde cada cuerpo que nos ciñe forma el remolino medusario
del unificado dios mutilado por la lejanía (p. 206).

De forma que, cuando ya parece resuelta la dualidad entre lo corpóreo y lo sagrado, de nuevo el dios se fuga. Queda abierto un nuevo ciclo para las muertes y resurrecciones sucesivas, para que los órganos recompongan el cuerpo y el cuerpo deje aparece el ser humano en él, y para que repentinamente aparezca otro dios fragmentado. De esta forma, el ciclo no se detiene, vuelve a comenzar para que un nuevo cuerpo se reconstituya y comience de nuevo sus muertes y resurrecciones sucesivas. Este viaje órfico termina por repetirse en una piscina metafórica que puede procurar la resurrección de la materia.

11. Sección XI: El viaje órfico del resucitado.

En esta última sección el lector experimenta un brusco corte de la escena, pero se mantienen los elementos que antes estaban presentes. Ahora es la lluvia la que persiste y sugiere un ambiente caluroso, tropical, insular. Se trata de un escenario donde se retorna al mundo del poeta. Entonces, como si un sueño se hubiese acabado, se renace, se resucita a este mundo, lleno también de música y de sonoridades míticas. Esta sección está divida en 4 partes:

En la primera parte, la lluvia irrumpe, agrieta, hunde; de repente vuelve la música, pero se trata ya no de una flauta como antes sino de un acordeón:

Hundido, don armado, sin regreso,
el aire agrietado por el alfiler lluvioso;
de pronto, el acordeón decidió la enormidad
de un hechizo. Recorríamos las esquinas
para lucir la sombrilla, la amistosa tregua
y obligar a la proclamación de la docilidad de la lluvia (p. 206).

Ahora desde la perspectiva del "nosotros" se percibe este ambiente lluvioso. Da la impresión de ser un ambiente urbano que aparece después de que termina el hechizo, el éxtasis descrito durante todo el poema. "Recorríamos, pero una bocanada nos hundió /en la sombra que pulsa el ordenamiento del acordeón" (p. 206). Semejanzas entre el alfiler, el acordeón, la sombrilla y la lluvia producen un efecto metálico, grisáceo en el ambiente. Estos elementos permiten ver que se trata de un escenario y de un tiempo distinto al anterior, más cercano al entorno insular que rodea al poeta. Por los productos que se mencionan y el ambiente festivo, se respira un aire de cubanidad: "La lluvia se aglomeraba, rompiendo sus caras momentáneas,/ y luego el acordeón paseaba los sorbetes de piña" (p. 207). Los pinares son un referente concreto de este paisaje cubano: "Enviábamos el murciélago pinareño que se parece/ a Don Juan de Austria" (p. 207). La música sigue siendo un elemento que provoca el misterio y lo probable: "El pregón del azar era estirado por el sonido" (p. 207).

La segunda parte de esta última sección del poema presenta una escena de danza en un salón amplio: "Cuando el danzón encendió las lámparas,/ la contadora aulló levemente, como un perro al despertar" (p. 208). Un niño aparece, "Sabíamos que los pasos de la danza del niño/ no transcurrían dentro del círculo,/ pero sus labios resbalaban por el interior de la oreja del perro" (p. 208). Se reiteran los elementos que permiten identificar el lugar del acontecimiento: "y el hombre de párpados lacrados y goteantes,/ encendió un tabaco, desprendiendo avispas azules" (p. 208).

En la tercera parte se reitera la perspectiva del nosotros y se hacen precisiones sobre la ubicación física de los sucesos donde la música sigue presente. No obstante, se mantiene el tono mítico del lugar, hay dos salones:

> Uno, para la música que se retira
> y los paseos del perro con la oreja doblada.
> En el otro las brusquedades del acordeón,
> detienen la marcha de los ojos alrededor de las pestañas de la sombrilla (p. 208).

Lo que allí sucede no es nada excepcional. Durante esta sección que ha sido diferente al

ambiente marítimo precedente, nada extraordinario parece suceder, sin embargo, es como si todo lo anterior le haya creado una atmosfera mítica que se vela en la cotidianidad de quienes allí habitan: "Sin ninguna alteración, como quien acaricia la yerba,/ conversamos acerca del Espíritu Santo del faisán" (p. 208) o "Teníamos también que hablar del indescifrable sueño de la gaviota" (p. 209). Es decir, en la cotidianidad que allí se vive en el salón del baile se entremezcla el misterio de lo incomprensible. Así, el poema no cae en lo prosaico, por el contrario, en esta sutil combinación de lo natural y lo sobrenatural se respira la humedad de lo mítico.

Ya en la cuarta parte, "Uno de los acordeonistas salió a comprobar/ si ya había gelatinosamente escampado" (p. 209). De inmediato, el tiempo de lluvia se impregna de música y a la vez el acordeonista y los objetos se colman de una humedad que no es solo física, sino cósmica: "Mientras la lluvia contaba sus cabellos/ y la sombrilla como un marisco buscaba la resaca lunar" (p. 209). Se percibe así una combinación de todos los elementos que dan un tono de encantamiento al acto simple del acordeonista de salir a ver si aún llueve. A su vez:

> El humo desprendido por el acordeón
> se espesaba como una muralla saltada por el perro
> de la oreja doblada, por el jovial billetero de las cejas
> de maíz, que parecía pulsar una voluminosa
> viola en un tapiz medieval (p. 209).

Finalmente, estamos en la última parte de la sección y en el cierre del poema. Aquí confluyen todas los elementos de este viaje por la piscina metafórica. Se vuelve a recobrar el ambiente imaginario que todo lo combina:

> El lince inmóvil mostraba en su bigote dos carbunclos,
> desconocía la distinción de sus amuletos,
> pero el infierno diseñaba la pausa banal
> detrás del otro salón, raspado por el perro (p. 209).

Inesperadamente, se reconoce que el espacio donde suceden los hechos es como el

infierno. Supone ello que durante el transcurso de este viaje poético se fueron experimentando procesos de ascenso y descenso, de elevación y caída sufridos por el cuerpo, pero que ahora parecen olvidados. La existencia de los dos salones, muestra un paralelismo de la realidad o de la existencia de una doble realidad, cuyas fronteras se han borrado. Aquí confluyen, saltan a la vista en la vida que transcurre en la apariencia de un tiempo y un espacio anodinos. A pesar de este retorno a los orígenes, lo que ahora sucede no tiene nada de extraordinario. Sin embargo, se resguarda la caída del viaje órfico:

> El infierno es eso; las dos máquinas que se seguían,
> intercambiando los faroles con la espina de los gatos.
> El champán pinchado en la paila de la nuca,
> que resguarda la puntada en la hornilla del desayuno.
> El infierno es eso: los fragmentos del pescado,
> con su coronilla de camarones; sílabas del bulbo
> de la médula de la palma *gelée*; el espárrago
> de la comedia de arte, métrica cremosa de flautines (p. 209).

La presencia del perro es reiterativa, el lugar es el salón Alaska, hoy una sala de cine en La Habana ubicada en la localidad de Cotorro, pero es un espacio mítico que no necesariamente corresponde a este lugar. Un hombre se halla ante un espejo:

> El perro del billetero se pasea por los dos salones.
> En el Salón Alaska, con una toalla enrollada
> en el brazo izquierdo, para taparse de las estocadas
> de los hilos. Se afeitará en el baño tibio (p. 210).

El juego de miradas entre el billetero y el perro se convierte en un cruce de temporalidades y de espacios que combinan lo real y lo imaginario:

> Pero no, ya está frente al espejo y mientras
> pasea por sus mejillas, el perro lo descifra
> desde el primer salón (p. 210).

Y el poeta reitera:

El infierno es eso:

los guantes, los epigramas, las espinas milenarias,
los bulbos de un oleaje que se retira,
las dos máquinas que se seguían, el *Orfeo* de Pergolessi,
los mozos recogiendo las migas ingeniosas en su fuga,
la puerta que se cierra como un *tutti* orquestal en el vacío,
mientras el japonés en *smoking* se inclina;
para recoger el clavel *frappé*, en el bostezo
de la cuarta dinastía de sus sandalias charoladas (p. 210).

De este modo se cierra la escena del viaje órfico de "Dador". En ella se fueron forjando ciertos rasgos de lo corporal. Se experimentó un descenso a un mar metafórico que logró mezclar todos los tiempos y los espacios. Ahora, de regreso al mundo inmediato, en medio de este conjunto de objetos, de hechos y de personas, continúa el viaje por el entorno cercano, pero ahora enriquecido con la experiencia de lo originario. El cuerpo, que ya no es cuerpo visible ni evanescente, sigue su ruta por entre estos dos salones, entre sueño e imagen, entre guantes y espinas milenarias, escuchando el *Orfeo* de Pergolessi. Ahora es el lector quien continua este viaje, descompuesto por efecto de la experiencia acuosa de las metáforas, cercado por la lluvia y el acordeón y haciendo parte del nosotros que vive este discurrir.

De esta forma, se ha prefigurado el *resurrecto*, en consonancia con las modificaciones del sujeto que se dieron en el poema "Un puente, un gran puente". Surge la imagen que sugiere un movimiento de transformaciones en espiral que se van dando a medida que ocurren las incesantes resurrecciones. Ahora, ya están dadas las condiciones para que la imagen del *resurrecto* se complete en el poema "Aguja de diversos" de *Dador*.

F. EL *RESURRECTO* EN AGUJA DE DIVERSOS

En primer lugar, el distanciamiento que Lezama toma de la idea del "ser-para-la muerte" de Heidegger, en este poema se hace más precisa y concreta. Se trata del extenso poema "Aguja de diversos" de su libro *Dador*. En su última sección aparece por primera vez en su obra lírica la imagen del *resurrecto* en la que confluyen los principios poéticos del *ser-para-la-resurrección* lezamiana. Como ya se expuso antes, esta idea poética de la resurrección difiere de la visión hermenéutica de Heidegger porque libera al ser humano de su condicionamiento irrenunciable a la muerte. El recorrido hasta ahora seguido por los poemas anteriores ha servido para preparar este paso. Al confluir todo en la imagen de la resurrección se desestructura la descripción fenomenológica existencial de Heidegger porque, como se ha visto, en la poética de Lezama se diluyen las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre el sueño y la muerte. El espacio creado, mítico y humano a la vez, es el lugar que recorre el cuerpo y en el que es posible su resurrección. En este universo mítico poético, las relaciones entre la muerte y la vida se transforman, de modo que la muerte no es un fin absoluto donde termina la vida; más bien, el estado originario es la resurrección y gracias a ello el cuerpo no se consume en la muerte. Esto significa que lo germinativo, lo creador, se levanta sobre lo destructivo de la muerte, y de esta manera el cuerpo, a pesar de que muere, en ese mismo acto del morir, resurge, resucita. Por tanto, en Lezama desaparece la categoría existenciaria del adelantarse hacia la muerte. Es decir, la última posibilidad que anula las otras posibilidades de ser del ser humano, del *Dasein*, según Heidegger, se relativiza porque no es esta posibilidad futura la que determina el existir humano, sino el carácter creador de la imagen que le abre la *infinita posibilidad* en tanto está vivo. Por esto, a pesar de que le llegue la muerte, el impulso creador lo transforma en *resurrecto*. O dicho de otra forma, no es solo el futuro, el morir inminente, el que le hace llevar una vida auténtica antes de que muera inevitablemente y todo acabe en este instante, sino la infinita historia del pasado que se sedimenta en su memoria y en su diario existir y la facultad de ser conciencia imaginante en el presente que lo proyecta hacia el futuro mientras está vivo. De manera la inminencia de su muerte, no le cierra sus posibilidades sino, al contrario, lo deja en medio de su infinita posibilidad. Este proceso germinativo no se da en la

abstracción incorpórea del estar del ser humano en el mundo, sino en su corporeidad, aspecto que en la hermenéutica heideggeriana del ser-ahí queda ignorado. Esta disposición hacia la resurrección y este escenario en el que habita el cuerpo es un universo poético, así el cuerpo mediante la resurrección se torna *posibilidad infinita* junto con el mundo. Por eso en su entrevista con Armando Álvarez Bravo, el poeta dice:

> Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrento a la teoría heideggeriana del ser-para-la-muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección (MENDEZ, 2010, p. 46).

Dado que en Lezama se propone una poética del cuerpo, pues en él sucede el acto germinativo, el cuerpo es concebido como imagen o conjunto de metáforas que se urden para fusionar la materia física de su contingencia y su naturaleza o profusión invisible o creadora. De manera que este cuerpo resucita porque se metamorfosea, ya sea como un puente que funde lo real y lo imaginario, o como una metáfora que nace y muere en una piscina irreal o un viaje órfico.

Se ha visto también que Lezama se distancia de la visión católica que desprecia el cuerpo por tener una condición efímera y corruptible; que se destruye y desaparece hasta hacerse polvo mientras que el espíritu al abandonarlo cuando muere retorna a lo Divino y lo eterno. Entonces, la vida finita del ser humano no es sino un paso efímero que sólo espera recuperarse en la vida divina, después de esta vida física.

Frente a estas dos miradas, Lezama da al cuerpo un lugar que desborda tanto la hermenéutica del ser-ahí como el dualismo del catolicismo. El *resurrecto* lezamiano es la imagen que nace de su relación con lo mítico, lo natural y lo sagrado mediante sus posibles metamorfosis. Ya se ha visto que el cuerpo inicia un viaje en la piscina metafórica en "Dador" hasta regresar transfigurado al doble salón donde la música y la atmósfera insular aún perduran. Esta partida ha sido posible porque en esta imagen del ser humano no se separa la pura materia del puro espíritu, sino se fusionan para que todo sea una *infinita posibilidad* en la que el descenso al infierno o la *piscina de la metáfora* sea el mismo camino del retorno.

Sigue ahora la búsqueda de esa imagen en la sección XXI del poema "Aguja de diversos". La poética que configura esta imagen funde la vida y la muerte. Lourdes Rensoli lo explica de este modo:

> En la muerte juega el alma a escapar, del cuerpo por un lapso prolongado, del mismo modo que el sueño es fuga breve. En el poema "En chillido sin fin se abría la floresta/ al airado redoble en flecha y muerte", pero a la vez se trata del "...grito que ayuda la fuga/ del dormir..." El alma juega también en vida entonces a escapar fugazmente. Se trata de un juego del alma en el que vida y muerte son máscaras del existir. Lezama expresaría esto con meridiana claridad, entre otras ocasiones al enviar sus condolencias a María Zambrano: "La muerte nos vuelve a engendrar a todos de nuevo. Esa infinita posibilidad que está en la muerte, al hacerse visible, cobra su espacio perecedero. El no tiempo, es decir, lo edénico, lo paradisíaco, nos hace, pensar en una vida como infinita posibilidad que surge de la muerte". Lezama creyó con firmeza en la palingenesia, bien diferente de la resurrección del cristianismo ortodoxo, aunque no haya sido ajena a la formación de esta última. Sin embargo, en este poema, la palingenesia queda sólo anunciada, tras la estrecha correlación vida-muerte contenida en el esquema del cosmos, tras una "fuga" que no excluye el retorno, tras el "averiguar" del espejo (1990, p. 66).

Bajo estas consideraciones, el análisis que sigue se detiene en los aspectos claves que permiten ver estas relaciones. Se hace énfasis en que este es un proceso incesante, y que sigue teniendo esa forma en espiral que permite prolongarse hacia lo infinito. Todas las metáforas que va a formar esta imagen del *resurrecto* logran de-construir el orden del mundo y fundir planos, aproximar diferencias, fragmentar los elementos. Entonces, se produce una serie sin fin de relaciones en las que el cuerpo puede viajar de la muerte a la vida y al contrario.

Para seguir la elaboración de la imagen, se tienen en cuenta seis momentos: en el comienzo, sin previa preparación, el poema crea la imagen de la primera muerte; sigue el relato intermedio entre la primera y la segunda muerte; en un tercer momento, aparece la imagen del *resurrecto*; continúa la presentación de la escena de la resurrección; en seguida viene la segunda muerte del *resurrecto*; finalmente se describe la repugnancia o el efecto que produce la muerte en el cuerpo. Así se completa la escena en la que aparece el *resurrecto* y se mantiene el principio de que: "El centro de la imagen es el poema, que es estático. Cada poema es una pequeña parte de todos los poemas, que a su vez son las redes del hombre para participar en la anticipación de la resurrección" (VARIOS, 1984, p. 136).

1. La atmósfera mítica antes de la primera muerte

En el poema "Aguja de diversos" se pueden seguir algunos trazos previos de la imagen del *resurrecto*, pero la imagen se delinea con mayor precisión poética en la última sección del poema. Esta descripción inicial se hace con el fin de ir tejiendo la imagen del *resurrecto* a partir de ciertas metáforas parciales que se conjugarán al final del poema.

El poema inicia con una referencia mítica greco romana en la que la muerte y la lucha están presentes, se trata de Belerofonte quien debe batirse con la Quimera y afrontar su propia muerte. La imagen de Pegaso, o caballo alado, hace parte del mito, pero queda resguardado indirectamente en la imagen: "El Emperador y el sobrino están dispuestos a saltar/ sobre los marfiles del oculto Belerofonte" (LEZAMA LIMA, 1994, p. 283). Luego aparecen unos cerdos que asustan al caballo y al jinete. "Y el susto de un caballo le revienta el bajo vientre,/ y el hombre ha hecho de su terror un *soplo*" (p. 283). Esta escena es un trazo que anuncia la escena del *resurrecto* de la última sección, pues allí el hombre que muere es un jinete que se irá disolviendo en la nada y que irá resurgiendo gracias a su cuerpo que resucita[60]. A su vez, este asesinato mítico del jinete ocurre en un tiempo mítico fugaz que aquí es un "soplo". En seguida, con el uso del "nosotros", el lector queda inmerso en este sueño:

> Cuando hiende, corto de risas en nosotros,
> la ligereza en sus tocados golpes, vuelve
> en su nombre de soplo a remover
> despierto un sueño que desdice y no nos toca,
> pero llega hasta allí, donde también nosotros
> paseábamos, y, nube, él también por allí (p. 283).

El sueño nos hace livianos y el tiempo frágil ni siquiera nos toca, sólo produce el efecto de la fugacidad. Así, ya al ser los espectadores, los lectores del poema, participamos de este encantamiento; quedamos convertidos en formas de la irrealidad a causa de este estremecimiento del caballo y del jinete, pero aún no sospechamos de su muerte, menos de

[60] Hay ciertos indicios o semejanzas que hacen pensar en el asesinato de Martí. Y de hecho, para Lezama, Martí es un héroe mítico que funda la última era imaginaria. No se trata de afirmar con certeza que es así, sólo de sugerir los parecidos y la recreación poética del acontecimiento.

su resurrección:

> Oscura coincidencia que tiene el precioso sueño
> de penetrar en nosotros, después de haber pulido
> en los trigales intocables correa de sus instantes (p. 284).

Ahora en la sección III, esta irrealización se hace más evidente: "Y nosotros mismos penetramos por nuestro soplo/ en cavidades de otras medidas en el sueño" (p. 284). Pero se trata de una especie de ahuecamiento, de vaciado que nos hace incorpóreos, aunque con algo de potestad para sobrevivir allí:

> y también las herimos o despedazamos con brusquedad,
> como si hubiese dos lunas y las dos caras suenan
> leves al frío de conocerse o ahuecarse, para llegar
> a un instante en que un hillillo las despedazará con un sobresalto
> frío, tamaño que alguien le prestó (p. 284).

Estos rasgos que trae el poema ya van generando en nosotros una transformación. El asustarse del caballo y del jinete se convierte en un acontecimiento que trastoca también el tiempo de nosotros los lectores. El sueño es ahora el vehículo de este encantamiento en el que quedamos sumergidos, participando de un mito de transformación. En él: "Las mulas agarrarán toscas por un hilo/ que las llevará al cumplimiento, no a la acogida" (p. 284).

Ya en la sección V, "El padre de los guerreros revisa la boca del caballo/ y entre las agudas precisiones la imprecisión de los recuerdos" (p. 285). Se ve en esta escena que el caballo toma una apariencia intemporal, su boca se llena de tiempo y se vuelve el hábitat de la naturaleza: "La boca parece que hunde un arbolillo como un ascua" (p. 285). La sutileza de esta metáfora acentúa el carácter ficticio de la escena y muestra la conexión de todos los objetos, sea que estén adentro o afuera de la boca del caballo. Pero en estos versos: "Los dientes los recuerda como una espina, amuleto/en la boca dura fregada por la tierra seca" (p. 285), se observa que aquel guerrero mítico recuerda los dientes como un amuleto, como si ya el caballo hubiese muerto. De esta forma, el tiempo de la vida se confunde con el tiempo de la muerte pues no es posible situar la escena antes o después de la muerte del caballo.

En la sección IX, la perspectiva creada por la primera persona genera en el lector una visión descentrada del sujeto porque el yo toma distancia de sí mismo: "Mi representación precisa objetos que la burlen" (p. 286). Es mi representación, no yo, la que necesita de los objetos. Esta distancia frente a sí mismo, sigue siendo marca de la desaparición del sujeto como único punto de referencia para tener una perspectiva del mundo, como ya se ha esbozado en la interpretación de "Un puente, un gran puente". Más adelante aparecen estas preguntas que se refieren a objetos como un lomo de un gato, un plato de cerámica, un sacacorchos, un tapón de una botella: "¿La salud del objeto es su posible reducción/ a forma? ¿El acabado alcanza su transfiguración/ en la forma? ¿La forma es un objeto? ¿El objeto creado por la forma es un fragmento?" (p. 286). Son preguntas que a modo de burla hacen pensar que entre la forma, el objeto, un fragmento y su representación no hay diferenciación. Con ello se ve que se producen en el poema otro tipo de relaciones entre estos niveles de comprensión de los objetos por parte de quien los conoce. A final se sabe que se estaba observando un cuadro dibujado con estos objetos, se pasa la página. Dice el observado: "El retiramiento es más que el tiempo tajado/ por el hombre" (p. 287). Aquí se insinúa que el tiempo de la rememoración, en el que la imagen de lo representado queda en la memoria, después de retirarse de la página donde está el cuadro, perdura más que el tiempo medido por los humanos. Pero el hecho más sugestivo es que luego el poeta afirma que "La superficie de la materia/ se descifra en la palma de la mano/ y la mano tropieza con el amargo aguarrás de la boca" (p. 287). Esto sugiere que la percepción más plena de los objetos se hace a través de los sentidos y que es el cuerpo el que los conoce, mediante la experiencia sensorial inmediata. Este aspecto ya le da al cuerpo un lugar primordial en el conocimiento de los objetos que, como ocurrirá al final, será el del *resurrecto*.

La sección XI problematiza aún más la perspectiva del sujeto. Una multiplicación del yo proviene de las diferencias de un mundo igualmente múltiple y poético: "La misma diferencia abunda en su inexistir,/ pues la distancia encarnada en la llanura diversifica/ los rostros" (p. 288). Esta dispersión del espacio da lugar a que el poeta perciba el mundo pero no en solitario sino en relación con los otros rostros porque forma parte de un conjunto de miradas que tienen maneras distintas de experimentar lo visible. Por eso: "Esa misma testa vorazmente/ en la mía" (p. 288). Esta multiplicación de las perspectivas se ve aún más cuando dice: "Pues es la coincidencia de dos rostros,/ con la tercera persona increada en la

distancia" (p. 288), porque genera un punto de vista que fluctúa entre "yo", "el" y "nosotros", y así se va construyendo la visión simultánea que propone el poema. Como resultado de ello:

> Las colinas trabajan el manto de la epifanía,
> y el despertar inicia el asombro entre las arenas
> y el movimiento pleamar, línea que apoya
> el cuerpo con su invisible reconocimiento, compañía
> del asombro que abandonamos y la aparición
> que raspa con su cordaje la sequedad (p. 289).

Se observa que las colinas, las arenas y el pleamar son la geografía donde el cuerpo habita entre el asombro y la aparición. Se trata de una sucesión de fenómenos surgidos de una poética de lo real en la que el cuerpo todavía parece inmaterial. Muestra un ensamblaje de relaciones que hacen posibles todas las conexiones y las desconexiones, el aparecer y el desaparecer. Así se crea un "entre dos" y "su ya no está" que favorece su fluir entre una y otra línea. Ya se ve el cuerpo que puede transfigurarse en este cosmos aéreo transformable e instantáneo:

> El asombro es una envoltura que cae, y atraviesa
> las dos nubes de su transfiguración, y la epifanía
> tiende a reconstruir su leve sobre los objetos,
> y por eso necesita la momentánea puerta del asombro
> y la meticulosa negación del fulgor, su arrancar,
> su tirar hacia atrás, *su entre dos, su ya no está* (p. 289).

En esta fenomenología poética, los objetos se confunden con el cuerpo. Es el caso de la sección XVIII. En ella, se describe una jarra que hace parte de los objetos destinados a un ritual mítico. Entonces, entre la jarra y el cuerpo se produce un vínculo íntimo que parece fundirlos:

> El cuerpo y el cuello de la jarra obligaban a la mano
> a permanecer ciega, la inocencia del caricortado marmolero
> en su alegría haciendo coros en torno al dórico sostén (p. 294).

El vino allí guardado alimenta la marcha de los jinetes "Enterizos demiurgos galopaban

sobre la jarra" (p. 294). Esta es una escena de una batalla incesante:

> Los pasos marcando el reojo al romper el cerco
> de las columnas, saliéndose del caído cuerpo
> y breve cuello, rompían el acabado de la jarra (p. 297).

Luego la escena presenta el acto de creación de la jarra que nace de los dedos del artesano hasta fundirse con su cuerpo: "Acostumbrado el barro a las caricias se entreabre,/ el cuerpo de la jarra se contrae para crecer" (p. 295). Así la elaboración de la jarra llega a ser un acto misterioso de conocer en el que el cuerpo y el barro se entrelazan como en un acto de seducción. De modo que el cuerpo de la jarra adquiere vida y se abre a sus posibilidades como objeto viviente. Ese aspecto sigue acentuando el carácter creador del cuerpo que imprime vida a los objetos.

Ya en la sección XX, previa a la aparición del *resurrecto*, retornamos al ambiente marino, a la playa, y allí se descubrirá que la araña, entre los cangrejos, las gambas y las ranas, "tiene apetito de hablar/ con el hombre" (p. 298) y que ciertas características hacen prever la posibilidad de la resurrección pues la araña tiene la propiedad de originar el nacimiento del hombre:

> El ámbito de la araña es más profundo que el del hombre,
> pues su espacio es un nacimiento derivado, pues hacer
> del ámbito una criatura transparenta lo inorgánico (p. 297).

A su vez, es símbolo del paso de una dimensión a otra y del tejido que todo lo enlaza y que es capaz de dar entrada al reino de lo que puede transmigrar y metamorfosearse. La araña con su capacidad de tejer la fragilidad en lo aéreo conecta también las transformaciones:

> Simbólicamente la araña es el portero,
> domina el preludio de los traspasos, las transmigraciones
> y la primer metamorfosis, pues nada más posee
> un surgimiento visible y redondeado (p. 297).

Este paisaje acuoso finalmente deja aparecer a la rana como otro símbolo de la posible resurrección de lo corporal:

La piel de la rana es para el escondite secular,
pues cuando le sale el cuerpo que le ocupa,
su piel de hoja marina devuelve los secretos
de las invasiones que había soportado, pues el cuerpo
que adelanta su boca demuestra que el sueño no ha destruido
el recuerdo de sus otros nacimientos y la espada jurada (p. 297).

Así que, producto de una metamorfosis, la rana tiene la propiedad de la transformación de su cuerpo, de vivir una nueva vida, de comenzar un nuevo ciclo. De manera que en este recorrido por el poema, desde la lucha de Belerofonte en el caballo alado, el ensueño en el que aparece el jinete y el caballo, el acto creador del artesano hasta la aparición de la araña y la rana, se ha configurado el espacio mítico para la escena más compleja y significativa del poema, el acontecimiento de la resurrección del cuerpo. Hecho poético que ha motivado esta investigación.

En este momento es pertinente anotar que, ya que para Lezama el *sistema poético del mundo* desborda la ficción y que incorpora la realidad misma y el acontecer histórico como tal, esta escena del *resurrecto* reconstituye sutil u oblicuamente (indirectamente) la muerte de Martí. Por esto, dada la importancia de la imagen del *resurrecto* dentro de la sistematicidad poética lezamiana y del hecho de que la ruptura que se produce en el espacio americano genera una nueva resurrección; y dado que Martí es para Lezama el héroe mítico de esta resurrección americana pues inaugura la última era imaginaria, es posible pensar que esta escena del *resurrecto* reconstruya poéticamente su muerte sucedida en 1895 a causa de una emboscada mientras iba en su caballo a enfrentar al enemigo, entre los ríos Cauto y Contramaestre, en Bocas de Dos Ríos. No sería una reproducción exacta sino ficticia de su muerte, imaginada por el poeta, pero que va más allá de la referencia histórica y se convierte en recreación imaginaria de su idea de la resurrección. El misterio de su muerte acentúa más este carácter pues no pudieron rescatar su cadáver y mucho después, luego de sepultado en Ramanagaguas, fue exhumado y embalsamado, y finalmente lo llevaron a Santiago de Cuba para enterrarlo con los honores debidos[61]. Su cuerpo sufrió,

[61] Para obtener más datos de este hecho, se pueden consultar las siguientes páginas:
http://jose-marti.org/jose_marti/biografia/muerte/muertedemarti1/muertedemarti02.htm
http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/48.html
http://damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/vida/index.htm
https://www.youtube.com/watch?v=rOXQEKqJlis

después de la muerte, varias exhumaciones o transformaciones. Lezama reitera este hecho en otro texto dedicado a Martí, "Comienza la vida poética", en donde afirma:

> Vemos cómo ha sido arrastrado después de muerto bajo la lluvia, cómo al desplomarse del alazán algunos que lo vieron dicen que aún gemía, cómo ha sido enterrado y desenterrado, a la manera del hechizado Hernando de Soto, cómo su cabeza separada del tronco, como en los alardes chillantes de una caballería mongólica, ha sido mostrada a la entrada de la ciudad (1981, p. 104).

Sin embargo, no se busca aquí restringir la interpretación de la escena sino ampliar el espectro de la imagen y seguir el principio lezamiano de que "José Martí, a medida que quiere más acompañar, se hace aun más invisible" (LEZAMA LIMA, 2007, p. 197).

2. La escena de la primera muerte

Esta sección del poema comienza con una escena cuya perspectiva mantiene la ambigüedad de "la tercera persona increada en la distancia" (1994, p. 296). No aparece cómo ocurrió la muerte de alguien pero las marcas del poema indican que este acontecimiento sucedió en un tiempo anterior:

> Después que la voz lo enderezó dentro de su plomada
> de nueva vida y alejaba la posibilidad del polvo,
> que comenzaba a rodar por la canal de sus piernas (p. 298).

El poema comienza con una ubicación temporal, un "después", que sugiere que antes una voz provocó que algo renaciera. Esta voz, rasgo invisible del cuerpo, resiste la caída causada por un peso de plomo y a su vez impide que el polvo invada la estructura de sus piernas, la otra parte del cuerpo que aparece; ésta sí visible físicamente. Esta es una doble alusión a la muerte pues el plomo puede ser su causa y el polvo su consecuencia. Por otra parte, la alusión a su "plomada de nueva vida" indica que este peso que cae sobre el cuerpo es más bien algo que lo sitúa en otra vida. Por otro lado, el poema dice que la voz "lo enderezó", es decir, la voz rescató o levantó a alguien que sufrió una caída y también lo

---

http://www.juventudrebelde.cu/columnas/lectura/2010-03-13/como-murio-jose-marti-iii-y-final/

libró de convertirse en polvo. En general, en el conjunto de la escena hay elementos que hacen pensar en que hubo una muerte instantánea del cuerpo, pero a la vez un resurgir inmediato.

Estos son ya indicios de que se trata de una concepción distinta de la vida, de la muerte, del cuerpo y del lenguaje. Como se ha visto en la reflexión teórica, Lezama logra liberarse de las dicotomías que oponen vida y muerte y distanciarse de la perspectiva heideggeriana de la muerte. Por eso, puede afirmarse que si hay un momento posterior a un evento que parece ser el de la muerte y que, a causa de ello, la sangre de las piernas se convierte en polvo pero sigue fluyendo entre sus arterias, es factible suponer que la vida puede volver y que el cuerpo no se consume en el momento de la muerte.

Por otra parte, en esta descripción poética del acontecimiento, la voz, aspecto inmaterial pero perceptible del lenguaje humano, tiene la facultad de elevar al cuerpo sobre su corrupción como si le diera el aliento de la vida. Esto se evidencia en seguida cuando el poema continúa acentuando el papel de la voz en este evento: "La voz había entrado como nube por la boca/ y ordenado movimiento al nuevo adquirido yeso/ del cuerpo" (p. 298). Lo particular aquí es que la voz no proviene de un sujeto que hable, pero tampoco puede precisarse de quien proviene, su origen es misterioso. A pesar de ello, tiene la fuerza para hacer reaccionar al cuerpo. Se ve que esta voz, semejante a una archi-voz, en el sentido derridiano arriba mencionado, o archi-escritura, produce este efecto de resurgimiento del cuerpo, es decir, como si esta escritura sonora tuviera la facultad de revivir el cuerpo. Por otra parte, el hecho de que haya un "nuevo yeso del cuerpo" quiere decir que esta voz tiene la potencia creadora de convertir el polvo en yeso; y se sabe que el yeso es el material para crear una escultura, con ello se insinúa sutilmente que el cuerpo puede devenir escultura, obra de arte y comenzar su otra vida pues el polvo que penetraba en las piernas se fue convirtiendo en yeso que le da otra naturaleza al cuerpo.

En seguida, aparece un caballo que queda pasmado ante una estampida:

Se sacudió, resquebrajándolos, los bloques
con que la noche se adhería, apretura para apuntalar

los puntos de su recorrido, reconocimiento
que se hace porque el corcel se inmoviliza (p. 298).

Este sacudón hace que el caballo se espante y cambié de dirección, de modo que abruptamente el curso de los acontecimientos da un giro inesperado en medio de la oscuridad. La escena se va haciendo precisa, al parecer se trata de un jinete y de un caballo y es posible que aquél haya sido atacado y haya caído por el peso del plomo. Mientras todo este proceso de transformación sucede y el jinete sigue su camino, el caballo queda quieto como si hubiese muerto. De este modo sucede la primera muerte del cuerpo que realmente fue una primera resurrección, una reanimación provocada por la voz cuya proveniencia queda en oculta.

Ahora viene una duda sobre lo ocurrido. ¿Qué muerte esperan caballo y jinete? ¿Es una nueva muerte que viene después de la ya ocurrida? Estas preguntas sugieren que hubo una muerte y una resurrección y que vendrá otra muerte. Entre ellas hay un valle, un tiempo de suspenso, como se vio en el poema "Dador", o bien una planicie donde el brillo borra la visibilidad. El poema lo enuncia así:

¿Cómo esperarán la segunda muerte? La de morir
su otra muerte, ya situado entre la muerte
y la otra muerte después del valle de esplendor.
¿Aquella resurrección entrañaba ver de nuevo
aquellas apreturas y el detenimiento
congelado del corcel? (p. 298).

Por otra parte, se reitera la duda sobre si es posible volver a ver la escena de la primera muerte, de aquel detenimiento o sobresalto. El poeta aquí da nombre al evento, se trata de la *resurrección*, y con ello queda en firme la idea de que crea una concepción sobre ella distinta a la religiosa y a la del "ser-para-la muerte" heideggeriana. Ya el ambiente mítico previo, como se vio antes, ha creado las condiciones para que ocurra la primera muerte, la segunda muerte y por tanto la resurrección y para que este evento se repita en ciclos en espiral que van del morir al nacer.

La incertidumbre está en saber si en esta resurrección se puede volver a ver la escena donde el cuerpo se precipita hacia su muerte y a la vez resurge mientras el caballo queda en suspenso, o si debe entrar en lo invisible que hay detrás de su mirada. Por eso esta pregunta: "¿O penetrar en las esencias/ que habían hecho signos en sus párpados?" (p. 298). Esta pregunta revela que entre lo corporal y lo esencial es posible otra forma de relación. Por esto, en los párpados, órganos del cuerpo y de la visión, quedan las marcas de lo esencial y en el mundo exterior a los ojos, en este caso, una escena que vuelve a repetirse pero ya como evento de resurrección.

3. La escritura entre dos muertes, antes y después de las resurrecciones.

De la escritura misteriosa de la voz que reanima al cuerpo se pasa a la escritura de la historia en el poema. Aunque escribir esta historia produce temblor y una sensación de desabrigo, es posible relatarla: "Siempre aquella indefensión y el temblor/ al escribir la historia del resurrecto" (p. 298). Es lo que está haciendo el poema. Si antes fue la voz invisible la que dio impulso al jinete caído para que renaciera, ahora es la escritura visible, que además de invocar al lector es la que relata la resurrección en medio de la intemperie de la noche.

La perspectiva que elige para contar la historia deja al poeta en una posición que a la vez es privilegiada pero también nada habitual, pues debe "En ese desconocimiento de lo situado entre las dos muertes,/ prefiere situarse antes de la resurrección" (p. 298). Esto es, participar de los ciclos del *resurrecto*, crear un punto de vista que esté tanto fuera como dentro de la escena, que se alce sobre la oposición entre lo muerto y lo vivo y que logre, mediante la escritura, llevar al lector por entre el tejido de los nacimientos.

Dado que este espacio situado entre las dos muertes no puede conocerse, la escritura será un intento de desciframiento de este proceso que pueda nombrar este ciclo de renacimientos sucesivos del *resurrecto*. De esta forma, la escritura se convierte en la fuente de la resurrección porque logra enunciarla en el poema. Y en esa misma escritura aparece la

pregunta: "¿El resurrecto se dispone a su otra muerte?" (p. 298) y en ella, por primera vez en la poesía de Lezama, la palabra que se vuelve imagen, el *resurrecto*.

Esta pregunta sugiere que entre la primera muerte y la segunda está lo desconocido, la interrogación. En este lapso y por primera vez en su poesía, Lezama llama al ser humano el *resurrecto*. Es el que vive un tiempo previo a sus dos muertes, el tiempo de la resurrección, que lo dispone para iniciar su ciclo de resurrecciones sucesivas. Este ensamblaje complejo entre la resurrección, la muerte y el *resurrecto* vuelve a mostrar el carácter en espiral e infinito del movimiento en el sistema poético lezamiano. El *resurrecto* entre sus dos muertes queda en el antes y en el después de la resurrección y de esta forma puede seguir el ciclo hacia sus próximas muertes y próximas resurrecciones. En estas condiciones el cuerpo no queda preso del espíritu y el espíritu no abandona el cuerpo. La resurrección se convierte en el modo originario de ser del ser humano, en tanto es la causa tanto del morir como del nacer.

Por otro lado, el animal, en este caso el caballo, no puede seguir a su segunda muerte. "El corcel sobre su detenimiento y el cordel tascado[62],/ no penetra en aquel reino donde transmite la voz/ con la llave del mercado" (p. 298), queda suspendido en la quietud del impedimento de traspasar el límite de la muerte. Por el contrario, el jinete prosigue hacia el ciclo de sus resurrecciones.

4. El resurrecto

Esta imagen del ser humano parte de la idea lezamiana del *ser-para-la-resurrección* en contraposición del "ser-para-la muerte" heideggeriano, como se vio al inicio de esta segunda parte de la investigación. En Lezama, la condición previa para que el cuerpo sea el

[62] El juego de palabras entre corcel y cordel también es una marca de la tranformación y a la vez de la permanencia. El significado de la palabra cambia totalmente, como si su alma se conviertiera en otra, mientras que su forma, su apariencia visible cambia por el trazo sutil de la letra "c" o "d". A su vez, desde el punto de vista de la imagen construida en el verso, entre el caballo detenido y la cuerda triturada o mordida, hay una leve proximidad que tiene que ver con la ruptura del tiempo que vive el animal y el daño del objeto, es decir, con una rasgadura parecida a la que produce la muerte. Pero en la naturaleza del corcel y del cordel, del animal y del objeto no está la posibilidad infinita de la resurrección. Sin embargo, se sitúan en la frontera entre la muerte y la vida.

resurrecto es el hecho de que traspasa, a diferencia del caballo, el límite de la muerte, así no queda cercado trágicamente en su inevitable e insuperable llegada. Siendo la resurrección la fuente de la nueva vida del cuerpo, no tiene lugar pensar que la condición más auténtica del ser humano sea la del "ser-para-la muerte". Eso le impediría, como al caballo, sobrepasar su propia muerte. La resurrección entre tanto se halla antes y después de la vida del *resurrecto*, como una archiescritura o una voz arcana capaz de llevar el trazo de su historia como ocurre en el poema. En este sentido, puede vincularse a la idea derridiana de archi-escritura, por un lado, y por otro, a la concepción ricoeuriana de la narratividad que le permite configurar el relato de la resurrección en una trama que va desde el nacimiento hasta la muerte e incluso después de ella. Así el *resurrecto* queda escrito en el poema y su historia, como el mismo Lezama lo indica, se proyecta hacia la resurrección gracias al asombro que produce la escena del caballo y el jinete en el instante de la caída, del plomo inesperado que llega sobre el cuerpo. A la par el lector puede seguir esta escritura y este relato pues queda situado en una posición de ambigüedad que fluctúa entre la tercera persona, que enlaza y construye la imagen móvil del *resurrecto*, y el nosotros que nos incluye como lectores que seguimos la historia del *resurrecto*. De algún modo vamos a través de la escritura por encima de la historia del *resurrecto* y por tanto participamos del ciclo de sus metamorfosis.

En este contexto, el *resurrecto* se halla en este espacio entre las dos muertes:

> El resurrecto, situado ya entre la muerte y la muerte
> en el valle de la piedra irradiante, avispero de centrales metales,
> pues el germen no puede reabsorberse en la flor
> de otro germen, sino por el ensanchamiento de su vientre
> de enigmáticas refracciones pisciformes, que llega a laminarse
> como la piel que recubre los granos odoríferos, las monedas
> de los muertos, los arcos asirios, conmemorativos
> del arco del antílope (p. 298).

El *resurrecto* se halla en el valle de las dos muertes. Allí, a pesar de la frialdad y la dureza de la piedra y los metales, hay brillo y vida. También lo germinativo tiene lugar gracias a las transformaciones momentáneas semejantes a peces centelleantes bajo el mar y

con los que puedo formar la piel o "las monedas de los muertos". Lo germinativo entonces es la condición primordial para que el *resurrecto* siga su ciclo. Se observa entonces que frente a lo pétreo y lo metálico, lo germinativo se eleva como el impulso generador de la vida y de la historia, del pasado, del presente y del futuro.

5. La escena de la resurrección

En esta parte del poema se produce un abrupto corte temporal. Un perro desaparece en un bosque mientras el *resurrecto* ya no puede regresar allí:

> El perro se pierde en la bruma de sus noticias, pues el resurrecto
> no puede penetrar de nuevo en el bosque y el que transcurre
> deja caer en su plato lo que suena sin ser reconocido (p. 299).

Es decir, el *resurrecto* toma un rumbo distinto al del animal y se aleja de bosque. Entonces, continúa el ritmo de sus transformaciones. Comienza a desaparecer en la capucha que cayó del caballo:

> Al ir penetrando en la capucha tirada del caballo,
> el fragmento con sus escalas y triángulos para la luz,
> recibe la transparencia, el visible antes de perderse
> en la suspensión, gimnasta que sólo tiene el sentido
> de una orilla, hasta ser guardado como un pececillo
> en la esfera del niño, sin contemplar la otra figura
> que une el espíritu con el germen (p. 299).

El poema describe un proceso que es a la vez de irrealización y de materialización del cuerpo. Mientras el cuerpo se oculta en este objeto, la capucha, y el caballo desaparece, sus fragmentos reciben la luz que lo vuelven transparente y, al mismo tiempo, visible de nuevo hasta resurgir de otro modo. Como un gimnasta retorna a la inocencia del pez y del niño como si volviera a la infancia. Su ingenuidad no permite visualizar que el espíritu y el germen se fusionan.

En otras palabras, a través de un juego sutil entre lo abstracto y lo concreto, el hundirse en la capucha y la invención de la luz. Se trata de la "…luz como sustancia que forma los cuerpos", como bien lo dice Ivette Fuentes (2000, p. 32). La escena deviene imagen pura y logra crear una ambigüedad y una tensión entre estas dimensiones; ahí las cosas son apariencias fragmentarias. Por ejemplo, cuando un fragmento, que parece ser del resucitado, se va hundiendo en la capucha que el caballo tira, al mismo tiempo este fragmento se hace visible y se ilumina antes de sumergirse en el valle de la quietud que se halla entre las dos muertes. De esta manera, todos los elementos participan de dicha transformación provocada por la fuerza germinativa.

De inmediato, el poeta nos involucra mediante el "nos". Entonces, percibimos el encuentro con otra dimensión de la realidad, pero quedamos en el lugar donde el caballo se detuvo y se produjo la caída del jinete heroico, mientras éste ya sigue avanzando por el desvío de su destino y

> …Nos regala
> el sentido la otra figura, mientras nosotros nos perdemos
> en aquel bosque donde el caballo detenido fraguó
> la pérdida del reino y las brumas del perro aventaron
> sus noticias (p. 299).

Se recrea así una tensión entre la luz y la sombra, entre lo que se halla en la intemperie en este lado del paisaje imaginario y lo que va retornando al tiempo del origen, a la niñez, donde todo se resguarda, oculto y viviente. El abandono del perro y del caballo, y nuestro regreso evidencian la lucha. Entre tanto, el jinete *resurrecto* o insurrecto se hunde en el campo cíclico de sus otras muertes.

Lanzados por la escritura, el poeta nos deja en la otra región donde el caballo y el perro se alejaron del cuerpo *resurrecto*. Sin embargo, por esta virtud originaria de la escritura y por su proximidad con la resurrección podemos seguir la trayectoria del *resurrecto*, y así estaremos entre el bosque y el hundimiento germinativo.

De este lado y alejados del *resurrecto* vemos el perro como una imagen fantasmal,

comiendo y sin moverse. Ladra en dirección de la otra realidad donde hay ruidos o voces incomprensibles:

> … El perro perdido en las abejas de su halo,
> espera saboreando la carne de la harina con miel,
> inmovilizando el rabo, ladrándole a las grabaciones
> en la puerta, cuando el cuchillo y las uñas hablan
> a la puerta en reverso ante la voz y el murmullo (p. 299).

Pero el perro a pesar de quedarse en este lado, permanece suspendido ante una puerta que parecer ser el límite entre lo visible y lo invisible o entre la muerte y la vida. Queda una voz, un murmullo, un lenguaje que comunica las dos realidades. Entonces, estas dos regiones de la muerte: una, la del animal y la de nosotros y la otra, la del *resurrecto*, se sitúan en un paralelismo especular.

El privilegio está en que por un llamado del poeta experimentamos esta tensión. La condición de lectores se realiza en la complejidad de los planos que a la vez que se desprenden se aproximan. Entonces, así como se da una distancia entre la naturaleza del animal y del *resurrecto*, crece una frontera entre el "nosotros", en el que somos lectores de tal escena, y la vida del *resurrecto*. Sin embargo, este distanciamiento es más bien la puerta que nos permite entrar y experimentar el ciclo de las resurrecciones. De ahí que el efecto de la escritura metafórica va transformando el acto de leer en un acto de duplicación, de aproximación y distanciamiento, pues a medida que el lector vive y sabe de la vida del *resurrecto* a través de la escritura del poema, se halla más distante de él.

La lectura parece ser esa muerte que el lector necesita para estar del otro lado, en la otra orilla, en comunicación con la fuente germinativa que fusiona lo real y lo imaginario. Por esta compleja relación puede decirse que entre la escritura y la lectura, por un lado, y la resurrección, por el otro, sucede el enlace más profundo, el más originario. De modo que, al leer la historia del *resurrecto* en esta sección del poema de Lezama y en toda su poesía, como conjunto fragmentario de este proceso, el lector participa también de la fuente de la resurrección. Como se verá más adelante, será el otro *resurrecto*, el otro que sigue el

camino del *resurrecto*, nombrado en el poema "El pabellón del vacío". Es decir, por la lectura resucitamos, por la escritura participamos de esa otra dimensión que surge de la vida nueva después de la primera muerte, no de la muerte insuperable. Asunto que ha sido tratado en la poética lezamiana que junta escritura y resurrección en el segundo capítulo de esta segunda parte.

6. La segunda muerte del *resurrecto*

Hasta el momento se ha mencionado el hecho de que el *resurrecto* se halla entre dos muertes, pero aún no se ha descrito este evento. Ahora el poeta lo hace:

> Pues si nacer al otro nacimiento es el apetito,
> voracidad de transparencia ganada después de aquella suspensión,
> y en que el apetito se hace con nosotros como la segunda
> naturaleza de la gracia, ya que el cuerpo dañado
> es la no transparencia y la hibridez de la voracidad; (p. 299).

Aquí, el carácter cíclico permite comprender la alternancia entre muerte y nacimiento. Ocurre por la necesidad del cuerpo, por el apetito que se acentúa después de que el jinete queda pasmado, quieto y suspendido en un abismo; acontecimiento que se convierte no en un fin sino en un comienzo, pues la iluminación del *resurrecto* lo dispone para que inicie el ciclo de los renacimientos. Esta apetencia a la vez nos arrastra para que entremos en un segundo espacio de purificación. Mientras tanto, el cuerpo que se daña, es decir, el otro que no continúa el camino de la resurrección sino el de descomposición, no es iluminado y permanece en una condición intermedia, en "la hibridez de la voracidad".

Esta atmósfera irreal en la que ocurre la primera muerte del *resurrecto* ha dejado un inestimable campo de posibilidades. El espacio y el tiempo, el movimiento y el reposo, la vida y la muerte, se entrelazan hasta formar una trama ficticia. Abriendo una zanja entre una muerte otra, entre una orilla y otra se fue creando la ambigüedad que incluso logró afectar al lector. Entonces, está dado todo para que suceda la segunda muerte del *resurrecto*:

morir la segunda muerte, la muerte del resurrecto,
tiene que estar dentro de la repugnancia, pues el hombre
no se inmoviliza como el corcel, sino puede tocar
dañado y continuar humedeciendo su repugnancia (p. 299).

Ahora, el *resurrecto* se dispone, ya purificado, a su segunda muerte. Así se diferencia del caballo pues no se queda quieto cómo aquel. A pesar de su herida que le ha provocado un daño a su cuerpo, aún puede seguir tocando los objetos y comenzar a producir su propia repugnancia que nace de la humedad que se va evaporando de sus restos. Esto sugiere que el cuerpo que está en curso de descomponerse y de adquirir una desagradable apariencia se mantiene pleno de vitalidad. De este modo, se revela una lucha constante entre la descomposición y la recomposición, entre la inmovilidad del animal y lo fluctuante del ser humano. Esta descripción ha puesto en evidencia que en estos versos se tejen las máximas tensiones que conforman la imagen del *resurrecto* pues se desata el ciclo en espiral que permite que todo final sea el nuevo inicio, la otra resurrección.

7. Repugnancia

La imagen del *resurrecto* se completa a través de la recreación de la repugnancia, sentimiento o sensación que se produce cuando el cuerpo se va descomponiendo. Pero esta repugnancia es más bien un signo de su resurrección. Esta es otra manera de invertir poéticamente la relación entre el cuerpo y el alma. Así que el cuerpo en el instante en que muere no comienza a descomponerse sino a germinar, a volverse espíritu sin destruir la materia. Es decir que el cuerpo al seguir el proceso de desmaterialización se espiritualiza, no hay ninguna liberación del alma, sino el inicio de un ciclo en espiral en el que espíritu y cuerpo se entrelazan, de ahí que sea posible su resurrección. Vienen ahora a juntarse esta imagen del *resurrecto* de "Aguja de diversos" y la imagen del cuerpo que hace su viaje órfico en "Dador". Pero también, se traslada a esta escena la muerte de Narciso y la imagen intermedia del peregrino que se vislumbró en *Las soledades* de Góngora, y finalmente, se experimenta la descomposición del sujeto que se metamorfosea en puente, en sombra que pasa sobre el puente, en imagen del puente, como en el poema "Un puente, un gran

puente".

El cambio comienza en el instante mismo de la muerte, en la suspensión que sufren el jinete y el caballo. Desde ese momento el *resurrecto* provoca una repugnancia, cierto desagrado o asco, que puede ser provocado porque sus cambios corporales dan inicio al deterioro de la carne a causa de la muerte. Sin embargo,

> La repugnancia del resurrecto no tiene tumultuosa retrospección,
> la hoja en la urna sin lo oscuro que mantenían
> su levedad viajera y manumiso sin respirar (p. 299).

En este momento, a través de ciertos indicios del poema, mostrados de un modo oblicuo, se recrea un ambiente fúnebre mediante un evento que parece insignificante: "la hoja en la urna". Este leve suceso deja entrever que el cuerpo está guardado en un urna mortuoria. Esta hoja a pesar de no estar en la oscuridad no puede fluir ni respirar, con ello se hace una sutil referencia a los límites que la urna funeraria establece con lo exterior, mientras dentro de ella el cuerpo sigue su ciclo. Esta urna parece guardar el cuerpo del *resurrecto* para su posibilidad efímera y para su sueño mortal. Pero a su vez, sugiere una liberación y un movimiento que rompe el encerramiento en dicha urna mortuoria. Aquí la ambigüedad y la sugerencia que estos versos exponen logran conexiones tan sutiles e intensas que todo su *sistema poético* se concentra al extremo en cada una de las imágenes[63]. El poema continúa:

> El sentido es el fruncimiento de la impulsión
> y en esa cacería gravita el relieve en los extendidos
> brazos de la visión, su lejos es el tamaño de su penetrar,
> y en la erótica final tan voraz como el germen
> de consumación, se tiende el alimento para el caballo
> que se inmoviliza y los dedos dañados del resurrecto… (p. 299).

Se observa en este fragmento que el tiempo va atando cada suceso. La cercanía entre el erotismo y la muerte aquí se hace evidente. Como un estertor y un impulso, el *resurrecto*

[63] De igual forma, este poema y, en particular esta sección del poema llegan a ser el imán que articula esta investigación.

experimenta de nuevo la imagen inicial del caballo y de sus dedos dañados. Los brazos se extienden como si ocurriera una crucifixión, entre tanto, la lejanía parece atravesarlo con una avidez abismal. Así se confunde el eros con la germinación.

En esta parte del poema ocurre una modificación del *resurrecto*; esto hace que pueda estar más allá de la física desaparición del cuerpo, gracias a su propia descomposición y al hedor repugnante que este daño le causan y que, en oposición a la evolución natural de la muerte del cuerpo, se convierten en su impulso originario para vivir. Los brazos como una visión se proyectan en la lejanía como penetrando eróticamente en su más allá. En este despliegue del cuerpo se realiza el acto de la germinación. Queda otra vez en la memoria del *resurrecto* el caballo quieto y los dedos del cuerpo con un daño que no se puede detener, el de la putrefacción. El poema continúa mostrando cómo el cuerpo sigue descomponiéndose:

> Después de la suspensión del interpuesto bosque,
> el mismo perplejo de la raíz de aquella fuga,
> hasta que el caballo, la capucha tirada era una piel
> de rana, pueda cantar sin la harina del payaso (p. 300).

La marca temporal "Después de la suspensión del interpuesto bosque", indica que lo que ahora ocurre es posterior al instante de la interrupción que es una forma indirecta de nombrar la primera muerte. Luego el caballo se irá en retirada solo sin el jinete. Ahora, el bosque, el mismo de la muerte primera, reaparece en la escena como si el instante de la muerte se repitiera. De nuevo se ve y se ilumina la capucha que el fragmento del cuerpo iba penetrando, pero ahora está confundida con una piel de rana, detalle que invoca una posible metamorfosis. La imagen teatral llega a su plenitud y muestra todo un proceso integral en el que se trasfiguran todas las criaturas: el bosque, la capucha, la piel de la rana, el payaso.

A partir de ahora la imagen se va formando mediante sugestivas alusiones a la descomposición del cuerpo que ocurre bajo tierra, pero el punto de vista puede situarse tanto arriba como debajo de la tierra. En este sentido, el poeta, semejante al *resurrecto*, puede ascender y bajar por entre las descomposiciones del cuerpo, desde arriba hasta abajo,

desde encima de la tierra hasta dentro de ella y al contrario, mediante su escritura ambivalente. Para el lector es un privilegio poder tener esta doble visión porque puede experimentar como la imagen se va configurando en la complejidad de sus diferencias pues se halla entre lo vivo y lo muerto. Puede verse entonces que

> El apetito se acerca a los hoyuelos surcados
> por el líquido que recrea la lombriz del relámpago (p. 300).

En esta imagen prodigiosa de Lezama, el apetito que parece ser el de la sobrenaturaleza desborda el tiempo y la materia. Se aproxima a los huecos del cuerpo que ahora están rodeados por las aguas que vienen de la luz. A medida que la muerte envuelve estos agujeros del *resurrecto* brota una iluminación animal: "la lombriz del relámpago". Ahora,

> Dentro de esos hoyuelos una luz que une techo
> con techo, ciegas puntadas de extinción,
> mantiene el murmullo agolpado bajo tierra (p. 300).

La tensión aumenta cuando esta luz se expande sin limite y acerca el techo que hay bajo la tierra sobre los ojos y el techo del cielo. Se siente el dolor de las punzadas de la putrefacción que enceguecen los ojos. Esta luz se confunde con algunas voces que más bien parecen susurros que están bajo la tierra.

Así la iluminación es el aliento para el cuerpo y es tan intensa que se consuma allí para revivir. La doble dimensión del techo de la tierra y del techo del cielo se fusionan, la luz invade de hablas incomprensibles que surgen de debajo de la tierra y una escritura como unas "ciegas puntadas de extinción" emerge en esta lucha entre luz y sombra, entre vida y muerte. Entonces:

> La repugnancia tropieza con que las hojas
> unidas a la suerte de la arena agraviada por el agua
> muerta, forman el tabique que se detuvo
> cuando la suspensión soltó su corriente sobre el espejo (p. 300).

Ahora la repugnancia se choca con las hojas y la arena humedecida por la muerte, mientras ésta se propaga en el agua. Así va apareciendo el tabique, la parte del cuerpo que mantiene erguida la nariz para que se pueda respirar mientras se está vivo. Pero en este caso, se ve que hay un efecto de discontinuidad que parece ser causado por una exhalación en el espejo. Hay cierta similitud con lo que ocurre con la ausencia de vapor sobre un espejo cuando ya no se respira. Entonces, está es la repugnancia que brota del cuerpo y que se choca con las hojas, la arena y el agua y que va invadiendo todas las partes del cuerpo.

> La repugnancia del resurrecto, el paréntesis
> entre dos muertes, el puente de hojas para las hormigas
> albinas, que ya no podrán cubrirse con la capucha
> tirada por aquel que cubre el árbol sin acercársele (p. 300).

Pero esta repugnancia es la del *resurrecto* y ya no de quien ha muerto y que ahora se halla en un intervalo entre las dos muertes. Es un puente por donde cruzan unos animales fantásticos como las hormigas albinas que parecen invisibles o meros insectos sin sangre. Pero para ellas ya no está la capucha que antes había tirado el caballo y no podrá cubrirlas ni protegerlas. El proceso continúa:

> Los sumandos del resurrecto tocan la transmutación formal,
> sucesivas hojas en las frondas sucesivas del ladeado espejo,
> pero ya en ese menguante las hojas fijaron un rostro
> y las frondas se cubrieron con las canosas tablas consejeras (p. 300).

Aquí se sugiere que el conjunto de modificaciones que ha sufrido el *resurrecto*, que son de orden corporal, también le ocurren a nivel formal. A la par, la naturaleza profusamente crea y recrea un nuevo bosque. Aquí aparece el pan:

> En ese operante ya no crepita el apetito las puntas
> del pan, sino el resguardo de la harina húmeda
> y los cuernos de oro del múrice retocado,
> inician su opereta entre dos farolas
> de entrada (p. 300).

Esta alusión al pan, a la harina y a la combinación entre el oro de la copa de un cáliz y el color púrpura que allí se guarda dan la impresión de una ceremonia casi religiosa, en particular, católica. Se trata de esa humedad producida por el vino que se transforma en sangre divina y que va a alimentar el cuerpo junto con el pan. Este rito evoca una proximidad o casi transfiguración entre el cuerpo sagrado y el cuerpo *resurrecto*, de forma que lo pagano y lo religioso se mezclan de imperceptiblemente. Posiblemente sea o no lo que el poeta quiera proponer, pero estos detalles de las metáforas sugieren esta cercanía. La ceremonia comienza y el camino se ilumina:

> El apetito tiene que luchar con el jabalí;
> el frío de los metales se instala en sus mezclas
> resurrectas, el imán de los hoyuelos vacíos descaece (p. 300).

Al llegar al final del poema se abre el nuevo ciclo, la naturaleza mediante la imagen del jabalí parece convertirse en sobrenaturaleza. Ha desaparecido el caballo, ahora aparece el jabalí. De nuevo, como en el comienzo del poema, el metal que ahora ya no es plomo sino un conjunto de materiales, "los metales", invade el cuerpo *resurrecto*.

En seguida, el jabalí se confunde con Longinos y se produce la acometida final:

> Longinos o el jabalí cierran la puerta del apetito
> y el alanceado se embota en la carne del resurrecto (p. 300).

Lezama elige a Longinos, el santo que traspasó el costado de Cristo y vio como el vino se convertía en la sangre y el agua en alimento para la curación y para el renacer a la vida pues fue curado de su ceguera gracias a que fue humedecido por esa sangre y esa agua divinas. He aquí la razón por la cual en esta parte final en el poema se insiste en el alimento que humedece la harina para mantener la presencia del rito de la transubstanciación. El alimento sagrado, al agua natural convertida en agua sagrada, se convierte en el alimento para las sucesivas resurrecciones. De esta forma, el movimiento en espiral seguirá, el cuerpo incesantemente será el *resurrecto*.

G. DECONSTRUCCIONES DE LA IMAGEN DEL *RESURRECTO*: FRAGMENTOS DEL RESUCITADO.

Esta imagen lezamiana del *resurrecto*, en consonancia con su sistema poético, provoca una proliferación de nuevas imágenes que son variaciones producidas por diferencias y transformaciones. De manera que el *resurrecto* no es una única imagen fija, sino una imagen que se multiplica. En su libro póstumo *Fragmentos a su imán,* aparecen otras imágenes del *resurrecto*. Se trata de otras formas concretas en las que aparece la imagen del ser humano con características diversas, pero que mantienen la visión de la resurrección. Entre ellas, están las imágenes de la madre, del suplente, del fantasma, del solitario.

Esta propuesta poética coincide de cierta forma con los principios de la escritura derridiana, particularmente cuando la caracteriza a la luz de la exclusión platónica expuesta en Fedro.

> L'écriture n'est pas un ordre de signification indépendant, c'est une parole affaiblie, point tout à fait une chose morte: un mort-vivant, un mort en sursis, une vie différée, un semblant de souffle; le fantôme, le phantasme, le simulacre *(eidolon,* 276 *a)* du discours vivant n'est pas inanimé, il n'est pas insignifiant, simplement il signifie peu et toujours identiquement. Ce signifiant de peu, ce discours sans grand répondant est comme tous les fantômes: errant (DERRIDA, 1972a, p. 179).

Es decir que desde el punto de vista deconstructivo, la imagen escrita del *resurrecto* tiene la propiedad de diferirse, de aplazarse. Al hacerlo puede confundir la muerte con la vida y generar meros fantasmas. ¿Acaso en Lezama este muerto-vivo no es semejante a la imagen del *resurrecto*? El hecho es que es por efecto de la metáfora y de la escritura que se puede pensar en la multiplicación de esta imagen.

De otro lado, es necesario anotar que debido a que este libro es póstumo, se acentúa más esta idea del *resurrecto*, pues ya es la escritura de Lezama, quien ya no está ahí, la que produce las imágenes. Esto hace más complejas las relaciones entre los planos de la vida que aquí se ponen en juego. Es decir, el poeta resucita en su escritura para que resuciten estas otras imágenes del *resurrecto*. Y en este nivel también se ve el movimiento cíclico en espiral de la resurrección que involucra al lector mediante la escritura. Es decir, que al leer

estos poemas el lector experimenta una transformación de su propia percepción, en tanto participa del ciclo de las resurrección. Sin poder evitarlo, al leer resucita los resucitados: por ejemplo, trae en la lectura a la madre de Lezama para acompañar tanto al poeta que ya está muerto como a nosotros que realizamos este acto de leer. Y aún más, nos transformamos en el otro que sigue caminando del "Pabellón del vacío".

En este sentido, es pertinente la observación de Ben Heller en *Assimilation/Generation/Resurrection*, al referirse al doble de los egipcios:

> "The poet, now within the void, lets go of his other self, his image or soul, the Egyptian ka or double, which travels on toward resurrection and reunion with the Other and the One. This is the ultímate translation, taking the poet (and the reader with him?) beyond words to the Word" (1997, p. 151).

De esta manera, sucederá lo mismo con los lectores que nos irán a seguir, de forma que el proceso que va de muerte en muerte y de resurrección en resurrección sea el mismo camino que la escritura construye para que los lectores lo reconstruyan. De ahí que para Lezama la escritura sea la fuente de la resurrección. En estas nuevas imágenes, la madre, el amante, el suplente, el mismo lector, gracias a la escritura póstuma de Lezama, resucitan en las numerosas lecturas que de sus textos se puedan hacer.

En el caso de *Fragmentos a su imán*, en el instante de la escritura y de la lectura, ocurre la resurrección. Hablamos del *resurrecto* como aquel que fluctúa entre la muerte y la vida. Su errancia le permite perdurar, pero en cada una de sus muertes el mundo da un giro y se reconfigura de otra manera. Ya que la resurrección se halla antes de las otras muertes, esta *sobreabundancia* o sobre-escritura de la resurrección genera estas nuevas resurrecciones sucesivas. La lectura acaba por estar en el origen de estos ciclos.

Detrás de estos efectos de lectura está lo que expresa Lezama en el poema "Los dioses" sobre la relación entre mortalidad e inmortalidad:

> Lo otro es la muerte y la inmortalidad.
> Si la muerte es una sombra,
> la inmortalidad es una sombra

que brota incesantemente del cuerpo.
Aquel que mensura el aire,
puede vivir en la muerte y morir en la inmortalidad (1994, p. 471).

Recordemos que en el poema "Un puente, un gran puente", en la secciones de los poemas "Dador" y en la sección XXI del poema "Aguja de diversos" se ha visto que la noción metafísica de sujeto, de carácter abstracto e inmodificable, se hace insuficiente para el sistema poético lezamiano. Por su parte la concepción del mundo también se ve modificada, pues no se caracteriza por ser una suma de objetos que el sujeto conoce sino por un conjunto de relaciones variables.

Esta recomposición del mundo y del ser humano prosigue también en la poesía lezamiana de *Fragmentos a su imán*. Bajo diferentes matices esta visión construye imágenes del ser humano; en todas ellas se mantiene una poética que se distancia de la relación que opone sujeto y objeto y que ha producido un desequilibrio de uno frente al otro, como ha sucedido en la historia del pensamiento que ha culminado en la instrumentalización tanto del sujeto como del objeto.

Sin embargo, este giro respecto de una tradición fundada en las dicotomías debe asumirlo el poeta con cierta ironía y en soledad. Al respecto Abel Prieto dice: "Es el mito de la resurrección, pero en una versión implacablemente irónica. El poeta no resucita del otro lado del *tokonoma* con sus presencias entrañables, con la madre o la esposa, con los amigos de 'El esperado': sus compañeros de resurrección son caricaturas, fantasmas de retablo" (VARIOS, 1984, p. 218). De ahí que el libro tenga un nuevo matiz en su escritura. Con una metafórica más sencilla crea una visión del ser humano y del mundo que tiene un tono más existencial y más conmovedor. Sin embargo, no se trata de una ruptura abrupta frente a su poesía anterior. Aquí, la condición humana se poetiza de diversas maneras. Si se sigue el hilo de la reflexión se trata de la creación de nuevas imágenes del *resurrecto* pero con un tono más interrogativo e íntimo. Las miradas del poeta, del *resurrecto* y de Lezama, se fusionan o superponen en esta escritura. En cierta forma en este efecto poético los "…simulacres se répétant à l'infini 's'abîment dans la différence' sans qu'on puisse jamais determiner lesquels sont des copies ou lesquels les modèles" (2009, p. 115), como dice

Julien Frantz respecto de los personajes de *Paradiso* en "L'hétérogenèse de l'image. Absence, distance et différence dans la poétique de Lezama Lima". Para nuestro caso, no ya en su narrativa sino particularmente en su poesía, las imágenes del *resurrecto* tienen cierto carácter de simulacros en el sentido deleuziano aquí expuesto.

De una escritura abundante en metáforas, giros insospechados y casi intraducibles se pasa a una escritura más sobria pero más angustiante. Dice Prieto:

> En *Fragmentos a su imán* hay temblores, dudas sin solución; hay minutos de caos. Pero entre la retórica creada por el sistema lezamiano asoma una poesía distinta, insegura por momentos, que alarga sus manos hacia el lector y hacia la vida. Y esa poesía más humana fructificó del debate entre el poeta-hombre y el poeta-mito (p. 221).

A continuación se harán algunos bosquejos de estas imágenes.

1. La madre resurrecta

Una nueva condición del poeta, la desaparición de su madre, impulsa su escritura. Ya ha sufrido la muerte del padre. En cierta forma esta muerte ha sido para Lezama el inicio de su camino por las metáforas y las imágenes. Así lo dice Ciro Bianchi: "Dado a las confesiones frecuentes, relató que en una oportunidad, siendo niño, mientras jugaba a los yaquis con su madre y hermanas, advirtió que las piezas al caer sobre el piso cementado del patio dibujaban el rostro del padre muerto. Lo hizo notar y todos se abrazaron llorando. Fue entonces cuando la madre le dijo por primera vez: 'Tú tienes que escribir la historia de la familia'" (p. 9). De manera que su obra perduró durante su vida como rememoración de esa primera orfandad. Pero ahora se trata de la segunda orfandad, la de la madre. Si durante su vida halló esta cuerda existencial que lo sostenía, ahora se ve desgarrado ante el hueco de la ausencia de la madre. De forma que en esta etapa la escritura termina por ser una manera de traer de nuevo a la madre a la vida, creando la imagen de la resurrecta.

El poema "Madre" suscita esta idea de la resurrección pues el poeta se halla otra vez al lado de la madre: "Vi de nuevo el rostro de mi madre./ Era una noche que parecía haber/ escindido la noche del sueño" (LEZAMA LIMA, 1994, p. 406).

Esta visión ambigua del encuentro, construida a lo largo del poema, va mostrando a través de diversos detalles que el poeta sufre la ausencia de la madre desde un lugar impreciso, entre el sueño y la realidad, entre la muerte y la vida. Pero logra mostrar tanto el renacimiento como el desvanecimiento corporal de la madre. Así mantiene una coherencia con la visión de la resurrección:

> Sentía que todo pesaba hacia arriba,
> allí hablabas, susurrabas casi,
> para los oídos de un cangrejito (p. 406).

Esta inversión del peso sugiere la elevación a partir de la caída del cuerpo. Se siente el peso del cuerpo y la palabra que emerge desde abajo, desde la región de la muerte. El habla, a medio pronunciarse, como un susurro, es el rasgo de ese cuerpo que vuelve. También su mirada es el umbral que permite el contacto entre la vida y la muerte. El cuerpo fluctúa entre el adentro y el afuera:

> Miraba la puerta,
> pero el resto del cuerpo permanecía en lo restado,
> como alguien que comienza a hablar,
> que vuelve a reírse,
> pero como se pasea entre la puerta
> y lo otro restante,
> parece que se ha ido, pero entonces vuelve (p. 407).

Finalmente, esta leve presencia sensorial vuelve a desaparecer. El cuerpo queda reducido a una mínima parte, a un cabello: "A mi lado el otro cuerpo,…/Se fue reduciendo…/a un cabello" (407). De forma que este advenimiento de la madre, instantáneo y corporal fue posible porque el poema capturó el instante de la resurrección de la madre. Ya existe un abismo entre la vida del poeta y la muerte de la madre, pero a través de la escritura el poeta logra que el lector vuelva a tener la visión de quien ya está del lado del ciclo de los *resurrectos.*

2. El suplente

Un soneto de *Fragmentos a su imán* recrea un encuentro misterioso de dos suplentes. Venidos de otro espacio, parecen cuerpos sin cuerpo, aunque forjados en la materia sensible. La frontera entre la vida y la muerte para ellos no es clara, el poeta igualmente no logra situarlos, pero están ahí:

> Vendrá el suplente en agua a conversar.
> Se dirigirá hacia el norte donde tejen,
> desconocido llegará a los que lo protegen.
> Se arrancará su diente y a sembrar (LEZAMA LIMA, 1994, p. 412).

Uno en el agua y otro en el vino se aproximan como para una contienda mítica. Son parecidos a fantasmas, como suplementos del cuerpo que vuelven a sus cotidianidades: uno "Se arrancará su diente y a sembrar", el otro, "Se apretará el chaleco y a bromear" (412). Esto ocurre en un paralelismo o duplicación de la presencia de sus cuerpos:

> Vendrá el suplente en vino a pelear,
> esgrimirá la traílla en zumbido planetario,
> tropezará con el estilo rufián del carbonario.
> Se apretará el chaleco y a bromear (p. 412).

Uno ascendiendo, el otro descendiendo; lejanos entre sí, recorren sus propios caminos para no encontrarse nunca. Sólo quedan sus huellas que son el signo de su proximidad abismal como si el vacío se impregnara en la cera. La puerta o límite de sus espacios ocultará de nuevo sus apariciones:

> Los dos suplentes no se encontrarán en la escalera
> aunque dejarán sus huellas en el molde de cera,
> al mismo tiempo se taparán con las dos hojas de la puerta (p. 412).

El lector queda preso de esta lucha entre la llegada y la partida de los dos suplentes. A pesar de que este es un encuentro imposible, los ritos como beber el vino serán los lazos que unirán sus existencias. Permitirán que en otro tiempo vuelva otro suplente; de manera

que se seguirá repitiendo en ciclos sucesivos este mismo acontecimiento.

> No se saludarán al valsar los largos corredores,
> pero se embriagarán con los mismos escanciadores.
> Ya llega el otro suplente para tirar del rabo de la puerca (p. 412).

Esta imagen del suplente contiene de por sí el sentido de reemplazo o de sustitución. Las características que se perciben en el poema muestran una naturaleza de los suplentes fantasmal, irreal e incorpórea aunque concreta. El paso por los lugares allí indicados deja ver que son cuerpos fantasmales, posibles *resurrectos* que deambulan entre un ámbito y otro, entre lo material y lo espiritual. Los lugares físicos sirven de medio del enlace de sus existencias paralelas. En medio de una atmósfera mítica el tiempo que regresa abre el paso para otro advenimiento de otro suplente, de modo que el ciclo continúa.

3. El otro

El poema "Doble noche" tiene dos secciones. La primera es una caracterización de la noche que, además de quedar suspendida, "La noche no logra terminar" (LEZAMA LIMA, 1994, p. 437), se personifica "como una cabellera/ que se esparce infinitamente" (p. 437) y produce el misterio. Mientras la noche nos precipita en el sueño, un gato despierta, "El gato está escarbando la tierra, /ha fabricado un agujero húmedo" (438) y vuelve y tapa el agujero y ahí oculta la noche. Esta escena muestra el carácter cíclico de la noche: el paso de la oscuridad al sueño y del despertar de nuevo hasta el regreso a la noche.

Se prepara así el escenario para que en la segunda sección cuando vuelve la noche, el otro, el cuerpo, visite al poeta como un ser misterioso:

> Estaba un hombre sentado en un taburete,
> su espalda toda frente a mis ojos.
> No lo sentí como extraño
> ni alteraba la colocación de los muebles
> ni el botón de la luz (p. 438).

Ese otro se hace familiar para el poeta y no desordena la habitación ni la ilumina, se mantiene en el misterio de la oscuridad. Así confundido entre estar despierto o dormido el poeta se ve precisado a hablarle:

> Como en una explicación casi inaudible
> dije: Uno.
> El otro, con su cuerpo inmovilizado,
> moviendo sus labios con sílabas muy lentas,
> me respondió: el cuerpo (p. 438).

Este diálogo, que parece entrecortado, deja más silencios que palabras. No se trata de la presencia viva de alguien, sino de un otro, distinto, tan cercano, pero fantasmal, que ha regresado de su muerte:

> Temeroso, con gran culpa, encendí la luz.
> El otro seguía en su taburete,
> comenzó entonces como un debate ciceroniano
> en el senado romano,
> golpeando las almohadas con los puños (p. 438).

Ahora la escena se ilumina y mantiene la presencia del otro. Entonces, el diálogo se remonta a una época mítica. El otro, el cuerpo, se queda para acompañar al poeta. Sigue ahora el ciclo y la noche comienza. Vuelve la oscuridad y el cuerpo que apareció se hundirá en lo oscuro y regresará, gracias al gato que abrirá de nuevo el hueco:

> El gato absorto y lentísimo
> comenzó de nuevo a esconder la noche (p. 438).

Esta imagen del cuerpo *resurrecto*, amparado por la noche, queda como un símbolo del otro del poeta. En ciclos en que luchan la noche y el día se va prolongando esa presencia. Este otro del poeta se confunde con el cuerpo y parece tan natural su llegada que se hace familiar su visita. De modo que se puede decir que es el *resurrecto* del poeta, su cuerpo o el amigo, que por efectos del sueño, desaparece y aparece.

4. La esposa *resurrecta*:

Es propio de *Fragmentos a su imán* crear una atmósfera mítica en la que el ser humano, y en este caso la esposa de Lezama, se convierte en imagen espectral. Si bien no puede llamarse una resurrecta en el sentido estricto de la palabra, el ambiente creado en torno a la esposa de Lezama sugiere ciertos rasgos de su resurrección. En este caso, los lugares donde se hallan los personajes son ambiguos, se sitúan entre la muerte y la vida, entre la noche y el día. De modo que, como se vio al caracterizar la imagen del *resurrecto*, provienen de la fuerza que crea la vida por encima de la muerte. María Luisa en este poema ilocalizable, puede estar ya muerta, está aún viva, convive con los otros muertos, es el signo de sus resurrecciones. El poema comienza con esta imprecisión del lugar:

> En la azotea conversable,
> con riesgo de tu vida,
> lees la Biblia.
> Era toda su casa
> que ahora tropieza con el humo.
> …
> Lees con temblor,
> recordando los hermanos
> muertos, el Salmo 23.
> Tu madre se lo leía
> al hijo que se va a morir (p. 420).

De otro lado, semeja una suplente de los muertos: "Eres la hermana que se fue, /la madre que se durmió /en una nube frente a la ventana" (p. 420). De ahí que sea posible caracterizarla como otra elaboración lezamiana de la imagen del *resurrecto* que se multiplica. Entonces, el poeta insiste en que ya todas las ausentes reunidas en ella rehacen el paisaje del origen en el que el poeta construye su escritura. Así como la muerte del padre lo inició en las letras, y su madre lo siguió impulsando, la esposa cumple un papel semejante. Sólo que ahora está más solo, por tanto, la tarea de la escritura se hace más ardua y más exigente porque debe entrar en el universo de las posibilidades de la resurrección:

> Las cuatro, a mi lado,

me levantan todos los días
para fortalecer la mañana
y comenzar el hilo de la imagen.
Lenta, con dignidad silenciosa,
rompes *la silla de los escarnecedores* (p. 420).

María Luisa es la intermediaria, se halla en la frontera, en el umbral que comunica la muerte y la vida. Su naturaleza ni pertenece a los vivos ni a los muertos, es el enlace entre una dimensión y otra y presa de esta fugacidad temporal, de los ciclos que pasan tan rápido, trae el don para que el poeta renazca en la magia de su escritura, para su salvación:

Cuando la muerte sopla la puerta
de entrada, en la muralla momentánea,
traes la vara y el cayado.
Así mido la nueva extensión,
allí hay que caminar como un ciego (p. 421).

Es tal su poder creador que permite que el poeta acceda a lo desconocido y se encuentre con el origen que fluctúa entre el sueño y la vigilia. Puede regresar como un *resurrecto* a la tierra. Aquí a diferencia del *resurrecto* de "Dador", que baja al fondo del sueño marino, Lezama asciende al cielo del ensueño para descender. La relación se invierte pues el poeta mira hacia la altura mientras está vivo:

Con el cayado sorprendo
la altura de la marea desconocida
y palpo la esponja de entresueño
para volver a la tierra (p. 421).

Finalmente, María Luisa se vuelve motivo originario de la escritura de Lezama. Logra sobrepasar la muerte fatal heideggeriana de la que el poeta se distancia. Entonces, la vida domina en este movimiento de idas y vueltas. Así ni el poeta ni su esposa ni su madre ni su hermana, ni su padre, se hunden en una desaparición insuperable, por el contrario, retornan en la escritura del poeta para alimentar lo originario de su palabra poética y esta es su manera de resucitar. En nosotros, como lectores, ocurre algo semejante: con Lezama vienen todos los *resurrectos* que también ha traído María Luisa, la esposa de Lezama:

Contigo la muerte fue anterior
y efímera y la vida prevalece
por amor de su nombre (p. 421).

5. El pescado y su cuerpo *resurrecto*

En el poema "Estoy" confluyen los distintos elementos que en esta indagación se han abordado como hilos conductores de la obra lezamiana. En primer lugar, la disolución de las dicotomías jerárquicas de cuerpo/alma y de sujeto/objeto. En segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, la modificación de la relación entre la muerte y la vida, por tanto, el distanciamiento frente al "ser-para-la muerte" heideggeriano. En tercer lugar, la apertura del texto para que el lector participe de la doble perspectiva generada en el poema. En cuarto lugar, carácter cíclico en espiral de la escritura del poema que fluctúa entre una perspectiva que separa y una que unifica las dos visiones y permite que el lector pueda pasar de la vida a la muerte y fluctúe entre la nada y la aparición.

En cuanto al primer aspecto, hay muchas señales en el poema que indican que el dualismo sujeto/objeto desaparece, por ejemplo, en la imagen: "Comencé a subdividirme con la lluvia" (p. 444), la separación entre el mundo interior y el mundo exterior se disuelve, el yo y la lluvia se confunden; este aspecto luego se reafirma con la imagen: "La lluvia era el pestañeo de la nada" (p. 445). Este desplazamiento del yo hacia fuera termina por deshacer el yo; mientras tanto la lluvia, fenómeno exterior al sujeto, a la vez queda disuelta en el instante. Al establecer la relación de los planos no es posible diferenciarlos pues la nada los absorbe, pero a pesar de ello, siguen apareciendo en la escena porque el lector ve el movimiento y no los elementos separados.

Sobre el segundo aspecto, en la imagen de la parte final del poema, "La nada como espina de un cuerpo desconocido" (p. 445), se sugiere que esta nada es la muerte. El verso recoge todo el fluir de contradicciones del poema, de manera que en la proximidad de la espina de pescado y la nada se crea un movimiento de ida y vuelta muy complejo: la espina ya no es del pescado sino de un cuerpo desconocido, que puede ser del pescador; la nada,

por su parte, ha llevado al cuerpo a su descomposición y a su ocultamiento, es decir, produce los efectos de la muerte. Sin embargo, en seguida, el cuerpo vuelve a aparecer: "Lo sorprendí, también hundía las espinas/ de pescado en los bolsillos hundidos" (p. 445). Como si resucitara, reinicia el ciclo de ingerir las espinas a través de sus bolsillos.

Los dos aspectos que siguen están íntimamente ligados. En primer lugar, el lector participa de una doble mirada, una en la que un mundo naciente se configura de modo originario desde "la primera esquina de la mañana" (p. 444) y otra desde la otra esquina que es la de la vida cotidiana, urbana, en la que todo es derivado, ya no originario. El lector puede experimentar este paralelismo entre un mundo donde todo comienza a formarse y puede preguntarse con el poeta: "¿Las espinas del pescado/ serán la primera forma en que se hace visible la nada?; y un mundo más próximo en el que "una muchedumbre de ciempiés va brotando en una oficina/ destartalada" (p. 444).

En segundo lugar, sin poder evitarlo, a través del "yo estoy" creado en el poema, nos hallamos contemplando ese movimiento cíclico en espiral en el que se hunden y reaparecen las espinas del pescado en los bolsillos luego de que "El tren penetró en su bolsillo, /era una culebra de madera" (445). Este flujo de apariciones y desapariciones muestra el carácter cíclico en espiral en el que los giros producidos por la escritura del poema facilitan al lector este ir entre lo vivo y lo muerto, entre la nada y la aparición. De algún modo, el "estoy" ambiguo del poema es el ser del *resurrecto* que nos abre la mirada doble de las dos esquinas paralelas que terminan por unirse y entonces la espina de la nada y la lluvia múltiple se confunden.

El poema comienza en la primera mañana que es la que da inicio a este cosmos de relaciones, por eso el lector parece hallarse en un mundo originario donde todo comienza por primera vez. En ella, todo inicia como si la nada se transformara en materia:

> Estoy en la primera esquina de la mañana,
> miro a todas partes y comprendo que no es la nada
> con su abrigo de escarcha.
> Es la mañana de las espinas,

me detengo con la respiración entre dos piedras (p. 444).

Esta mirada no se identifica con ningún sujeto concreto, pero tiene una perspectiva amplia, en ella aparece la nada. Es el tiempo de la mañana y el poeta siente una respiración dificultosa. Aparece luego un hombre y la espina del pescado:

Contemplo un hombre saboreando una espina de pescado.
Brillan como la luna, las espinas, los dientes,
las uñas.
El pescado vuelve a hundirse en el bolsillo hundido (p. 444).

Entre la espina y el hombre, que parecer ser un pecador, hay una serie de parecidos: el color de la luna, las espinas, los dientes y las uñas parecen fusionarse mediante el color blanquecino. De otro lado, el hecho de que el pescado vuelve a hundirse sugiere que las cosas ya han desaparecido y ahora vuelven a aparecer como si siguieran ciclos de generación y destrucción.

Ahora entre la boca y el bolsillo se crea una relación visual que permitirá luego la integración de las dos realidades en lo misterioso del contacto. El descenso de las espinas del pescado en el bolsillo para alimentar el cuerpo y fortalecer los huesos parece cíclico por el modo como está escrito el verso que sugiere que este evento ya se ha dado. Continúa el poema con una pregunta que formula este "yo" indeterminado sobre lo originario:

¿Las espinas del pescado
serán la primera forma en que se hace visible la nada?
¿La espina tocada por la luna es la nada? (p. 444).

La duda está en saber si estas espinas no son normales como los objetos de la realidad; si son imágenes porque adquieren un tono irreal producto de conexiones originarias, como la primera forma de la nada o derivadas del vínculo con la luna.

Termina así la primera escena matinal donde priman los elementos inmateriales y un

movimiento oculto que origina el aparecer. Ahora,

> Paso a la otra esquina,
> una muchedumbre de ciempiés va brotando en una oficina
> destartalada. Las voces se confunden
> y llegan al oído como una última ola (p. 444).

De este lado, en la otra esquina, la vida pasa en una oficina que revela un desgaste quizá por la monotonía de lo que allí se hace o por el diario trajín citadino del ir y volver a este lugar impersonal. Hay muchas voces pero un personaje particular, un gordezuelo, que podría ser una representación ilusoria del mismo poeta, ya que por el detalle de su figura podría ser un reflejo de sí mismo, porque se dirige justo a él solamente y porque, al sentir la imposibilidad de comprender si le habla o no, siente una gran angustia:

> Un gordezuelo se dirige a mi rincón.
> No puedo decir si me habla.
> La nada se agitaba en mi boca
> como un bulto forrado,
> como una papilla que crecía
> como si quisiera salir por la nariz (p. 444).

El poeta queda impresionado y desestabilizado y se ve en apuros para responder a este gordezuelo. En estos versos la nada agita la escritura en la boca y no proviene de un sujeto que le comunique algo al poeta; queda el silencio y la desazón. Proviene de un personaje que ya no está, que ya no es nada, pues desaparece como una visión instantánea que le ha producido esta angustia. No queda entonces sino: "Mascar, el buey de nieblas, la nada" (p. 444).

De pronto, la lluvia comienza y empieza modificar de un modo misterioso todo lo que hay en el paisaje y está próximo a este "yo" indeterminado:

> La esquina se llenó de lluvia.
> Descendía el agua por una escalera,
> rectificaba sus pisadas.

Comencé a subdividirme con la lluvia.
El buey de nieblas levantaba el farol de la esquina.
La lluvia le prestaba guedejas,
como un rey asirio con su arco de plata.
La lluvia era el pestañeo de la nada,
reaparecía como el dedo gordo del mago (p. 444).

La fusión entre la lluvia y este "yo", que no es un sujeto abstracto sino inmerso en esta realidad donde una fuerza extraña la modifica, se fracciona él mismo con la lluvia. De un modo muy sutil la nada, las espinas, la lluvia y los huesos del hombre parecen otra vez confundirse entre sí. Sólo que ahora esta fusión más bien termina en una disolución y entonces queda la inscripción del poema: "La lluvia era el pestañeo de la nada". De esta forma, así como entre las pestañas y las ráfagas de gotas incontables de la lluvia se da una proximidad física, entre el hombre y la nada ocurre a la vez una transposición. En ese momento, la primera esquina, la originaria, se mezcla con esta esquina, la de la cotidianidad de la lluvia y del quehacer en las oficinas: la esquina desde la que el "yo", ilocalizable de manera precisa, reconstruye la escena.

Ahora como en un sueño todo lo probable ocurre:

En la otra esquina
se oyeron los pitazos de un tren.
El tren penetró en su bolsillo,
era una culebra de madera.
Después el tren se colgó
del farol de la esquina,
tapado con el cuero del buey (p. 445).

De forma que en este mundo cotidiano, ahora humedecido por el misterio de la lluvia de la nada, devela un movimiento cíclico de apariciones y desapariciones que se asemejan a los ciclos que se experimentaron en la primera mañana, y que ocurren porque están en un tiempo en el que todo sucede por primera vez. Mientras en este instante el sonido del tren interrumpe la lluvia, enseguida, el sonido se confunde con el tren hasta ocultarse en el bolsillo. Ya puede ser el bolsillo parecido a la boca del hombre que come pescado o el

bolsillo de su pantalón o el bolsillo de la montaña por donde entra el tren en un túnel. A su vez, la estructura del tren y de su carrilera, hecha de hierro como el esqueleto que lo soporta o lo deja pasar, se confunde con la estructura o sea que puede estar en el bolsillo del hombre o ser su propio esqueleto. De este modo, todos los planos de realidad se cruzan aquí y confluye en un todo en el movimiento de salir y entrar.

En la escena final aparece otro hombre con un acordeón. A su vez, surge un hilo que une la melodía con la lluvia en medio de una escena nocturna. Se enmascara como "el buey de nieblas", imagen ya vista que sugiere una presencia fantasmal de lo animal:

> El que traía el acordeón,
> como siempre, comenzó a hermanarse
> con el farol movido por la lluvia.
> Venía disfrazado, emparentado con el buey de nieblas (p. 445).

La clave está al final de este poema. La nada es la espina del cuerpo, quizá del cuerpo *resurrecto* que retorna entre la música y la lluvia, o convertido en el pescador que come pescado o en el "yo" que ha configurado la escena en el poema y que está antes de lo visible, en la esquina originaria y puede ver también la esquina de este lado, la esquina de lo inmediato. Todo es probable, y las perspectivas se multiplican:

> La nada como espina de un cuerpo desconocido.
> Lo sorprendí, también hundía las espinas
> de pescado en los bolsillos hundidos (p. 445).

Así este "yo" que no es sujeto ni abstracto ni concreto parece ser la mirada del *resurrecto*, capaz de comprender que hay un ciclo de apariciones y desapariciones en las que la primera mañana se hunde en la segunda o en la que un hombre que come pescado es un hombre que trae un acordeón o un hombre que resucita. O de otra manera, un movimiento que permite que la nada cree las espinas, que el pescado se hunda en la boca del hombre que es un bolsillo o que la lluvia multiplique al hombre como una serie de espinas sucesivas. O que finalmente, este "yo" sea el del *resurrecto* o que el pescado resurja

en el esqueleto del hombre, o en el tren que se hunde en la montaña que es un bolsillo que se traga su esqueleto férreo. Lo que interesa aquí son todas las posibles transformaciones de lo real y de lo imaginario y el paso de lo vivo a lo oculto y el movimiento en espiral que aquí nace.

En fin, en este poema, que como todos los poemas de Lezama, es una síntesis del *sistema poético*, el *resurrecto* se deforma, se refigura, se confunde entre la espina del pescado y los huesos del cuerpo. A la par las esquinas del mundo se fusionan. El lector queda inmerso en esta visión hasta no saber si él mismo es una espina de pescado que tiene la forma de la letra y de la escritura del poeta o si está viendo las dos esquinas y su encuentro a través de los ojos del *resurrecto*.

6. El esperado

"El esperado" es otro poema de *Fragmentos a su imán* que recrea otro rasgo de la imagen del *resurrecto*. En este caso, el esperado es alguien que llega a la casa mágica. No se sabe su identidad, es semejante a una sombra y el lugar donde se halla es la casa mágica y por lo tanto misteriosa e irreal. Al entrar el esperado, retorna una luz espectral, ya que como lo insinúa el verso, el esperado ya había vuelto antes:

> Al fin llegó el esperado,
> se abrieron las puertas de la casa
> y de nuevo se encendieron las luces.
> Una sombra ligera había repasado
> las paredes, que brillaban como ojos metálicos (LEZAMA LIMA, 1994, p. 447).

Este efecto iluminador en Lezama está vinculado con la poética de la imagen. En este momento es pertinente enfatizar la transparencia del cuerpo y la resurrección como imagen, como dice Fina García Marruz: "Le interesa cómo la imagen se detiene y cómo se impulsa. Le interesa cómo el rayo de luz se apodera de cada cuerpo, no para deslizarse, sino para refractarse como en un escudo" (VARIOS, 1984, p. 252).

El suceso ocurre por un segundo, siempre ha sido un rasgo de la poesía de Lezama, la instantaneidad. Tanto el esperado como su sombra entran a la casa en un ambiente espectral. El lector percibe una escena que se repite o que ya ha sucedido. Este aspecto tiene que ver con el carácter abierto del texto lezamiano en el que el inicio realmente ya ha ocurrido y el lector se ve envuelto de inmediato inevitablemente en este movimiento en espiral que no se cierra. Ahora,

> El esperado comprobó cada uno de los secretos
> que guardaba la casa mágica
> llena de los amigos que fueron llegando
> para sentarse en torno de los instrumentos
> musicales, lentamente comenzaron a sonar (447).

Comienza una conversación, el lugar, por lo mencionado aquí, corresponde a la geografía americana donde hay una "humedad criolla"; se trata de la casa que es familiar y que está abrigada por el cosmos. La música ayuda a crear esta atmósfera de encantamiento:

> La conversación, como un animal caricioso,
> se extendía por la humedad criolla de la noche,
> mientras las estrellas nos regalaban sus ojos (p. 447).

El tiempo retrocede hasta la infancia y se rememora el tiempo cuando se celebraba la navidad o se soñaba con las historias de castillos y doncellas. "Todos volvimos a penetrar en la casa" (p. 447), pero estas evocaciones eran fugaces, venían y se iban con el esperado:

> ….en la brevedad
> de aquellas noches que traía de nuevo el esperado.
> Eran breves aquellas noches,
> porque cerrábamos los ojos
> y los abríamos en la tierra lejana (p. 448).

Se reitera el efecto cíclico del tiempo. Hay un retroceso en el tiempo y la rememoración se confunde con el tiempo en el que el esperado ya está de nuevo dentro de la casa y con el tiempo del lector que sigue esta escena. Después de esta remembranza ocurre una segunda

venida:

> Fuimos pasando de nuevo a la casa.
> Éramos los reconocidos de siempre.
> Nadie había faltado a la cita (p. 448).

Los amigos de nuevo ahí reunidos escuchan la música que los deja absortos, detenidos como muertos, y luego los despierta. Este ambiente guarda cierta semejanza con el viaje órfico del cuerpo *resurrecto* de "Dador", allí también hay música y una atmósfera irreal, creada por las metáforas; aquí se revive un tiempo mágico, los amigos parecen fantasmas que aparecen y desaparecen. Ya no hay un cuerpo *resurrecto*, en cambio un fantasma que regresa y se va, quizá el padre, quizá el amigo, quizá Licario, puede ser cualquiera de ellos. Pero la música tiene el poder de adormecer y despertar, no solo al esperado y a sus amigos, sino a toda la casa:

> El clavicémbalo con sus agudos de fuego
> nos convertía en momentáneas estatuas
> y después nos deshacía
> en un agua soterrada,
> haciéndonos reaparecer de nuevo
> en la casa mágica (p. 448).

Este acontecimiento muestra que en la casa mágica es posible una sucesión de desapariciones y apariciones porque el tiempo que allí pasa no es lineal. Por esto entre el morir y el vivir o entre la sombra y el cuerpo no hay separaciones. En la casa se juntan uno y otro tiempo: "La casa iluminada/ nos prestaba un sencillo vestigio de la eternidad" (p. 448) y como dice Ivette Fuentes: "La identificación del rayo de luz con la gestación del ser dentro de la temporalidad, permite que ambos participen de la creación" (2010, p. 38). En este sentido, la luz hace surgir las presencias de los amigos a esta casa originaria y trae el tiempo que ha quedado reservado en la sombra.

En el presente del poema se hace evidente esta reiteración de la vuelta. Como en "Dador", al final se regresa al tiempo inmediato, donde todo tiene apariencia de realidad, y

donde a cambio de clavicémbalo una vihuela, o como en el poema "Estoy" donde aparece un acordeón. Aquí la música es el anuncio de la nueva visita del esperado. Estos índices que aparecen en estos poemas muestran que mediante la escritura producida por la metáfora, que crea a sí mismo el espacio mágico donde la temporalidad y la muerte se mezclan gracias a la imagen, se establece el contacto entre lo originario, lo mítico, que es universal, histórico, europeo-oriental y lo propiamente americano. El *resurrecto*, y en este caso el esperado, puede habitar uno y otro espacio. Así que:

> Cada día reconocemos la casa
> y volvemos a reunirnos de nuevo en ella.
> Nada era fantasmal ni borroso,
> cada vihuela era reconocida
> como el sonido del timbre del amigo que llegaba (p. 448).

Lo particular de esta situación está en que quien llega, el esperado, ilocalizable y espectral, es el que trae el tiempo mítico de nuevo y lo instaura en la casa mágica. Ahora, no sólo es uno el esperado, son todos los amigos que llegan. De modo que, cada uno parece desprenderse de ese esperado fantasmal que crea esta viva realidad iluminada en medio de la oscuridad y la soledad y que da inicio a los ciclos del tiempo de los seres humanos que unidos por la amistad están a la expectativa de una llegada de otro amigo, hasta que cada uno de ellos se convierta en el esperado por los otros. Así se va multiplicando el proceso y con un halo intemporal la casa sigue recibiéndolos para que se encanten con la música y la conversación. De manera que este suplente del *resurrecto*, el esperado que vuelve del tiempo de la eternidad a la casa mágica, termina creando las otras imágenes de los otros *resurrectos* que vuelven a la casa. La casa se llena así de esta muchedumbre de fantasmas. El poema parece representar la casa natal y originaria de *Paradiso.*

7. Los cuerpos *resurrectos*

El poema "El abrazo" es otro escenario en el que los amantes se transforman en imágenes del *resurrecto*. Aquí se halla una variante de la resurrección que explica Foción y que Cemí denomina "hipertelia de la inmortalidad", pues la pasión de los cuerpos es tal que

se produce un éxtasis que los transforma en cuerpos *resurrectos*. El poema dibuja esta fusión hasta que sucede el encuentro íntegro de cuerpo y eternidad: "Los dos cuerpos desaparecen/ y se unen en el borde de una nube" (p. 455).

El poema tiene 5 secciones: en la primera una atmósfera irreal y frágil que producen los espejos acerca los cuerpos; luego, en la segunda sección, la fuerza del abrazo es tal que se disemina por todo el cuerpo; continúa ahora la desmaterialización de los cuerpos a causa del deseo; luego sigue el poeta describiendo la ocasión en que los cuerpos se penetran uno en otro como una fusión de espíritus; finalmente, viene el éxtasis en el que, semejante a una crucifixión, sucede la resurrección de los cuerpos.

En el inicio del poema, tres rasgos sobresalen: Primero, la aproximación de los cuerpos que quiebran el espejo y la multiplicación del deseo en la ficción especular:

> Los dos cuerpos
> avanzan, después de romper el espejo
> intermedio, cada cuerpo reproduce
> el que está enfrente, comenzando
> a sudar como los espejos (p. 454).

En segundo lugar, la temporalidad de lo irreal que sutilmente, mediante un roce leve del cuerpo, desencadenará la pasión:

> Saben que hay un momento
> en que los pellizcará una sombra,
> algo como el rocío, indetenible como el humo (p. 454).

Por último, la cercanía del cielo que se ve afectado por el encuentro de los cuerpos permite pensar en la *sobrenaturaleza*, en lo desconocido, en lo otro, en lo distinto a los cuerpos. De modo que tanto lo corporal visible como lo celeste invisible responden al impulso de la atracción. El resultado es el estallido de la fragilidad. Así se consuma el encuentro de los cuerpos:

La respiración desconocida
de lo otro, del cielo que se inclina
y parpadea, se rompe
muy despacio esa cáscara de huevo (p. 454).

En la segunda sección, el abrazo de la mujer invade todos los cuerpos. El temblor que se produce por este contacto genera el temblor de la casa que también es un cuerpo. Así todo el hábitat sufre el impacto del abrazo. Se da así un paralelismo entre lo que sucede a los cuerpos y el recinto en el que están. La casa se convierte en el otro espacio que impulsa el abrazo. Así lo corpóreo y lo exterior son uno en este encuentro "Nace en ellos otro temblor,/ el invisible, el intocable, el que está ahí,/grande como la casa" (p. 454). Seguidamente ocurre una lucha entre la luz y la oscuridad:

La penetración en lo oscuro,
pero el punto de apoyo es ligeramente incandescente,
después luminoso
como los ojos acabados de nacer,
cuando comienzan su victoriosa aprobación (p. 454).

Este es un acto de transformación de la oscuridad en luz. El resultado es el nacimiento a esta nueva luminosidad. Este evento sugiere que se da inicio a una resurrección de los cuerpos, mientras la luz desencadena el regreso al origen donde todas las cosas se ven por primera vez.

En este tercer momento, se intensifica la fusión de los cuerpos y "La mano no está ya en el otro hombro" (p. 455). Los dos cuerpos, en este nuevo estado, se disuelven:

Ya los dos cuerpos desaparecen,
es la gran nebulosa oscura
que apuntala su aspa de molino.
Los dos cuerpos giran
en la rueda de volantes chispas (p. 455).

El giro que hacen estos cuerpos evoca el movimiento en espiral que invita a pensar en

los ciclos del aparecer y reaparecer. Así el encuentro se repite y produce un fuego en el que los cuerpos giran. Así que es el deseo el que incita a este entrelazamiento. Esta es otra manera de mostrar las conexiones de la poética de Lezama ya que el giro de los cuerpos se asemeja al giro de los *resurrectos*; pero además, incita al lector a hacer el giro de su lectura, de poder ver lo que sucede antes y después de la muerte, de seguir el ciclo del *resurrecto*.

La erótica de la escena modifica el paisaje, el brillo es excesivo y parece borrar lo que existe. Como si se traspasara una frontera, todo comienza a desaparecer: "Los dos cuerpos desaparecen/ en un punto que abre su boca" (p. 455).

El poema termina en la quinta sección. Aquí todo queda envuelto de una atmósfera mítica. Se ve un monumento ancestral que provoca esta fusión de los cuerpos: "El dolmen que regala los dones/ en la puerta aceitada,/ suena silenciosamente su madera vieja" (p. 455). Luego, los cuerpos se disuelven "y se unen en el borde de una nube" (455). Ahora,

> La manta, la lechuza marina,
> seca el sudor estrellado
> que los cuerpos exhalan en la crucifixión (p. 455).

Este acto se asemeja a la crucifixión, en alusión indirecta, a la resurrección de Cristo quien también sacrificó su cuerpo para elevarlo más allá de la muerte y salvar por medio de él a la humanidad, para luego regresar como el resucitado.

Entre tanto, los animales se convierten en protectores del acto que realizan los cuerpos; pero a la vez, los árboles y el falo mismo "no conocen la resurrección,/ nacen y decrecen con la media luna/ y el incendio del azufre solar" (p. 455). Es decir, la resurrección es de los cuerpos humanos que, a diferencia de los animales y los árboles, tienen la posibilidad de ir más allá de un intercambio sexual. De ahí que logren pasar del ciclo de la vida al ciclo de la resurrección, es decir, se transforman, mediante la penetración misma de uno en otro, en cuerpos resurrectos hasta causar la conmoción del cosmos:

> Los dos cuerpos ceñidos,

el rabo del canguro
y la serpiente marina,
se enredan y crujen en el casquete boreal (p. 455).

8. El *resurrecto* de la noche

El poema "Nacimiento del día" es otro de los textos en el que confluyen todos los elementos de la poética de la resurrección lezamiana. Para comenzar, el poema crea una atmósfera mítica y sucede en los momentos en que la luz regresa y abandona la noche. La presencia de la mitología griega (Venus, Baco y Tauro) vinculada con elementos líquidos (agua, aceite, vinagre) sugieren un paisaje primario y nocturno donde todo está protegido y también relacionado:

Venus rotando en su cubeta de agua,
Baco llameando gritándole al aceite
y las langostas saltando de la esperma.
La luna con su cántaro en el pecho de Venus,
avinagrando el aguijón de Tauro (1994, p. 465).

La naturaleza hace parte de este escenario en el que todo se enlaza como si de allí todo procediera. Por eso el poema termina con una plegaria a las brisas del amanecer. El poema nos involucra en esta súplica para que seamos parte de este paisaje poético. Este hecho nos inicia en un movimiento reiterativo en el que nuestro cuerpo se hunde y renace. La primera plegaria es para que despertemos al misterio:

Brisas del noroeste, acompasad vuestra llegada,
despertadnos sin ruidosas sorpresas,
que el sucesivo oleaje toque nuestras piernas
y nos vaya diciendo lentamente la embriaguez misteriosa (p. 468).

La segunda plegaria exhorta a las brisas matinales para que nos permitan conocer el misterio de la noche en la que ocurren nuestras metamorfosis:

Dadnos el secreto, brisas de la mañana

que comienza, de la noche que nos libera
en el océano estelar, donde ya somos peces (p. 468).

En seguida se enumeran las clases de brisas a las que se dirigen estas plegarias:

Brisas que comienzan a unir lo invisible
y a separar los desterrados fragmentos
homogéneos, las piedras piramidales,
la diorita mortecina con sus húmedos huesos (p. 468).

Estas primeras brisas unen lo invisible y separan los fragmentos semejantes y las piedras. Sobresale aquí la relación entre la diorita, una roca ígnea compuesta por diversos metales, y los huesos, en la que el contraste entre lo inerte de la roca y lo húmedo de los huesos crea una sutil proximidad u homogeneidad entre los huesos del cuerpo, la muerte y la naturaleza. Del mismo modo, lo piramidal de las piedras acentúa esta atmósfera mortuoria. Estas son las brisas que originan el movimiento que une y separa los elementos, son la fuerza que origina los contrastes producidos por la muerte que a su vez unifica y separa. En seguida están otras brisas:

Brisas que en el sueño nos dais otro cuerpo
que ha podido asimilar las ambrosías prohibidas
y retornar solemne al mar que lo acompasa (p. 468).

Estas brisas son las que llevan a cabo la transformación del cuerpo, en particular aquel que ha sentido el placer prohibido, el éxtasis del amor, quizá, el amor a lo semejante, al mismo sexo y que devuelve el cuerpo a la armonía total. Finalmente,

Brisas que tenéis el secreto de los dos oleajes,
el escalofrío del rocío en la piel de la anémona
y el desprendimiento del cuerpo de otro cuerpo clavado (p. 468).

Estas son las brisas de la resurrección. Entonces, la plegaria se dirige a ellas porque poseen el secreto de movimiento de las aguas, de los dos oleajes, el de ida y el de vuelta,

pero también la levedad: “el escalofrío del rocío en la piel de la anémona” que contrasta con la fuerza del oleaje. El fluir de estas brisas afecta todo el universo marítimo, tanto el de la superficie y como el de la profundidad. Pero también son las brisas de la separación de los cuerpos, aspecto que da indicios de una elevación o resurrección al indicar el desprenderse un cuerpo de otro que permanece inmovilizado. Estas brisas son las que unen y separan, de ahí que estén en el mar y sean fuerzas naturales, pero también produzcan la separación del cuerpo; en fin, que unan y separen lo natural y lo humano.

Así, el poema da a la resurrección de los cuerpos un lugar preponderante que se asemeja al movimiento del nacer y perecer de la naturaleza. Dado que el *sistema poético* lezamiano es un conjunto, es visible aquí este lazo profundo entre la metamorfosis del cuerpo y la metamorfosis de la naturaleza.

Este es el nacimiento del día, el tiempo propicio para el origen. Y originar quiere decir, para el poeta cubano, nacer, resurgir, resucitar. En ese entorno primordial, el cuerpo habita la casa de las resurrecciones pues es la casa de la muerte; ya que para resucitar, como se vio en el poema “Aguja de diversos”, en las propuestas que se alejan del “ser-para-la muerte” de Heidegger y en los ensayos de Lezama, la resurrección ocurre entre el espacio de la primera y la segunda muerte, y continúa un ciclo indefinido. El poema comienza por una caracterización de la casa:

> Su casa era el espacio de la mañana,
> la geometrización era impía.
> Insertar una casa en un círculo
> era suprimirle la visión del río.
> El cuadrado era la casa de la ausencia o de la muerte (LEZAMA LIMA, 1994, p. 463).

Esta es casa de la llegada de la luz, se halla después de la oscuridad de la noche. El juego que allí se da entre lo circular y lo cuadrado revela un contraste entre el movimiento y el reposo: ni uno ni otro permiten el flujo de la muerte. Por esto, esta geometría del círculo y del cuadrado, contrasta con las posibilidades de la mañana que rompe todo límite, en tanto que devuelve, después de la ausencia de luz, la iluminación del sol en un proceso que no se

detiene nunca. Esta casa de la muerte o casa de la mañana, al contrario, es la casa de la resurrección, del regreso del día, no de la ausencia ni de la muerte. En este sentido, regresamos a la casa natal o casa originaria de Bachelard, el hábitat que ocupará el *resurrecto*. Ya no como en *Paradiso*, llena de espectros y sombras de los muertos, sino el lugar de la resurrección, de la elevación hacia lo celeste, sin romper el hilo del padre. Evocación que, como se verá más adelante en el poema, puede ser una forma de rememorar al progenitor, como el lazo embrionario con la tierra, al creador de la imagen del *resurrecto* que como un ave, inicia su vuelo.

En esta casa de la mañana, los dioses también sufren esta desaparición, "El calor tendía a comerse la luz,/ a evaporar la sonrisa de los dioses,/ el furor de las hachas en el puente" (p. 463). El ciclo del nacer y el morir ocurre en todos los ámbitos posibles, en la naturaleza y en lo sagrado; de ahí que en el nacimiento del día se debaten en una lucha incesante entre luz y sombra. En esta casa del nacimiento, el universo se halla en constante cambio. Ahí,

> El cuerpo ceñido por un hilo,
> marcaba la total diferencia,
> no los entrantes y salientes del clavo oscuro.
> Era el mismo cuerpo el que iba
> a unirse con el alto aire de las torres.
> Torres incomparables, humareda universal,
> el cuerpo subiendo hasta perderse,
> comido por las nubes como pájaro (p. 463).

El cuerpo se va distinguiendo de los otros elementos que conforman este hábitat mítico de la casa. Capaz de elevarse desde la tierra se hunde la infinitud del cielo. He aquí su posibilidad como *resurrecto*: sin hundirse en la tierra, en la altura celeste, reaparece, vuelve, no resucita.

> Todo tiende a entreabrir sus ojos
> en el empíreo del destierro.
> Podían decir volver, no resucitar,
> no se sumergían en la tierra dividida (p. 464).

Convertido en imagen se convierte en un fragmento del cosmos. Alcanza la unidad con el sistema planetario, ahora la casa de la mañana es la casa de las imágenes:

> El cuerpo se escondía en la casa de las imágenes
> y luego reaparecía idéntico y semejante
> a un fragmento estelar, volvía.
> Su ocultamiento había agrandado
> su armonía con el humo universal.
> Se incorporaban la uña de su anterior
> pertenencia, el helado cuerno de lunar (p. 464).

Ya comienza entonces el día pues "Las mujeres del sol calentando los ríos" (p. 464) van iluminando lo existente. Una cotidianidad comienza para el cuerpo y la luz lo vuelve imagen como ha dicho Ivette Fuentes (2010).

> Es diario ese ejercicio,
> el cuerpo atado a la gran hacha,
> el sueño liberaba la atadura.
> Cada cuerpo y cada sueño
> mandaban los fragmentos del humo universal
> a la oscilante casa de la nieve (p. 464).

Ahora la casa del nacimiento es la casa de la nieve. A la vez, en la noche al ascender, el cuerpo cambió su naturaleza. De ahí que "Las manos reemplazaban la escritura" (464). Aspecto que muestra que se ha invertido la relación, no es la escritura la que relata la ascensión del cuerpo, son las manos mismas las que establecen de nuevo la conexión con el mundo material. Esta inversión está en concordancia con la visión de la escritura en toda la obra lezamiana, pues no es un mecanismo de expresión del cuerpo; más bien, lo corpóreo puede desprenderse de la escritura porque la produce. Así, las manos

> tocan la fruta, la acometida de la espalda,
> llevan la mano a la extensión pensante de la piel,
> detener la flecha de la entraña del pez.
> Las manos con el innumerable antifaz de los ojos,
> así tocar un árbol era contemplar
> impasible el milenario estelar (p. 464).

La escritura, el otro elemento que se va conjugando en esta confluencia del *sistema poético* lezamiano es eminentemente corporal. Como en el ensayo "Confluencias", la mano crea la escritura; está antes de ella, es fuerza que junta por primera vez los elementos, pues es el cuerpo el que escribe las relaciones más originarias. La plenitud de la luz llega:

> Allí la mujer blanquísima
> no cuidaba del fuego, por la mañana
> toda la casa le abría sus puertas al sol.
> Donde hervía el caldo de la vida
> el toro orinaba las constelaciones
> y su cuerpo era repasado por las vírgenes (LEZAMA LIMA, 1994, p. 465).

Comienza la vida en la mañana, continúa brotando después de que la noche tejió las posibilidades. Un lazo primigenio se ha creado en la noche porque todo el universo se mantiene unido, a pesar de que la oscuridad ya ha desaparecido:

> El sol como una araña
> y las vírgenes prolongadoras de su tela.
> En la casa cerrada reconstruyen
> el sol por un hilo,
> un hilo entre las manos
> y entre los dos oídos.
> Un hilo, una cuerda donde el hombre salta.
> ¿Qué cuerpo van a vestir? (p. 465).

Con este hilo de araña de la luz se teje el paso de una naturaleza a otra, de la muerte a la vida y al contrario. Afuera el sol teje el mundo y dentro de la casa se recrea otro sol con un hilo mágico entre las manos y los oídos. Se va tejiendo la luz, el día se ilumina, y entonces sucede lo que enuncia Ivette Fuentes: "Alcanzar la noche es un reto de la luz, superarla, es un reto de la poesía" (p. 40). De ahí que la poesía sea una forma de la resurrección. Continúa así el proceso:

> Las telas se aglomeraban frente al sol,
> las oraciones son los hilos
> y el tejido es la aparición de la luz.

El hilo es el aviso o la campana del fantasma (p. 465).

Todo está preparado para un nuevo nacimiento, el de un cuerpo que parece renacer:

Alguien tenía que salir de la casa de la nieve
o de las murallas del sol.
Los pasos van formando un cuerpo
y el cuerpo salta del tejado a la nube.
Ya es un espíritu del lago,
ya es el Conde de Niebla
y le llega el rayo de la escritura,
con la platabanda mejicana y la guinea de Borneo (p. 465).

Se produce la salida de la casa originaria, el cuerpo formado asciende hacia el cielo y se convierte en espíritu, se hace universal. Lo más importante en este momento es que la escritura lo ilumina. Este fenómeno casi natural, muestra que la escritura y el *resurrecto* que sale de casa originaria se juntan. De ahí que para Lezama, la escritura, este conjunto de metáforas que forman el texto, sea la fuente de lo que aparece porque el cuerpo inventado aquí ahora ocupa todas las geografías.

Este contraste entre la solidez de la casa y la levedad del cuerpo que sale de la casa como un ave forman la figura del *resurrecto* o del fantasma liberado:

La *hybris* del metal y el ave
forman un perfil irreprochable.
Pero allí surgió la maldición de la culpa.
Toda comunicación con el padre
se hace más allá del tejado,
asciende y desciende como el mercurio (p. 466).

Sin embargo, queda una culpa en él, y por eso es necesaria la presencia del padre del *resurrecto*, aunque se halla fuera de la casa del nacimiento.

Todo hilo del papalote fantasmal
quiere ascender hasta el padre,

saltando en la cuerda entre los dos oídos.
El zumbido tensa la cuerda del padre.
El padre sufre la maldición y la ve
en el hijo irascible que golpea,
hasta que el hijo deposita los huesos
secretos en el padre, la traza de los enemigos,
y que él tan sólo sufrirá el riesgo del combate (p. 466).

Afortunadamente, el hilo que une el cuerpo al padre aún existe. El poeta compara la salida del cuerpo fantasmal con un papalote mientras el padre es quien sostiene el hilo que no lo deja perderse en la altura. Esta tensión entre el hijo y el padre se resuelve cuando el hijo deposita los huesos en el padre. Alusión que hace pensar en el cuerpo que muere, pero también en el que pervive.

En esta parte del poema, la naturaleza plena de luz desata todas sus fuerzas germinativas, hasta alcanzar la resurrección del cuerpo:

Lo que envía el sol tiene siempre un nombre,
las mismas sílabas lo atraen.
El aire se organiza en conjuro,
en innumerables llaves de órgano.
El mismo cuerpo y la misma voz
reaparecen y engañan en la diversidad (p. 466).

En primer lugar, la luz es el mismo nombre, es decir, la escritura que ilumina los objetos y les da existencia. De modo que la concepción de la escritura como se vio desde el inicio esta caracterizada como una cierta archiescritura, a la manera derridiana, como en otros lugares del texto lezamiano. No es el instrumento de expresión de un cuerpo, ni una etiqueta que se pone a los objetos; es un acto creador, iluminador, que inicia con el nacimiento del día, en la casa del nacimiento, con ella comienza a verse cada elemento iluminado. Tampoco es un sistema estable de signos que sirven para nombrar las cosas o los eventos, por el contrario, es aquello que produce ciclos de apariciones y desapariciones como si fuera la naturaleza misma.

El aire, por otro lado, protege la realidad, la enmascara, la oculta. Entre tanto, el cuerpo y la voz, en medio de las diferencias que acercan y alejan todo elemento, se pierden en ciclos interminables de regresos e idas. Este rasgo ya permite caracterizar el cuerpo como el que fluctúa entre su estar y su desaparecer.

Finalmente, surge la imagen del *resurrecto*. El sol desciende a las piedras, cubriendo de luz la totalidad de lo existe, al mismo tiempo un cuerpo resucita. Este es otro nodo de la poesía de Lezama, un imán que atrae todo el conjunto del *sistema poético*; este es el momento en que las metáforas se fijan, por un instante, pues la movilidad del *resurrecto* continúa:

> Cuando el sol toca las piedras,
> un cuerpo resucita y dicta en la montaña (p. 466).

La energía creadora de la luz trae lo cósmico sobre el cuerpo. La luz y el fuego van gestando la protección de cada una de las partes del cuerpo. Por ejemplo: "El brazalete con el tizón coloreado/ giraba sus planetas alrededor del brazo" (p. 466). De este modo, el cuerpo, que ya es otro, va formando otro cuerpo que habitará en unidad con el orden cósmico y cada una de sus partes recompondrá su unidad. Se desata ahora el proceso infinito de la resurrección. Brilla el sistema poético lezamiano como un sol creador y productor que ilumina con la escritura.

He aquí ahora como se desencadena el movimiento cósmico, en el que nada queda exento de este fluir incesante. Aquí las metáforas en sus diferencias se van configurando como un *sistema poético*:

> Los caminos se abrieron cariñosos a las piedras,
> trepaban por los brazos, se escondían en el sudor,
> adquirían soterradas metamorfosis.
> Crótalos blandos, holoturias
> y después enteros a sus cuerpos de piedra.
> La piedra se borraba en el río,
> para adquirir su nuevo cuerpo transparente.
> El cuerpo aligerado por la luz

y clavado frente a los gigantes de la nieve.
La piedra enrollando la luz
y después entreabriendo la palmera de la imagen (p. 467).

Se percibe aquí que los caminos despejan el espacio para que las piedras y los brazos inicien sus metamorfosis. Las serpientes y las holoturias, o pepinos de mar, pasan de la blandura a la dureza, se transforman en piedras. Ahora la piedra inicia su transformación, desaparece en el río, y se convierte en cuerpo transparente, como si se produjera otra nueva resurrección. En seguida el cuerpo, ya hecho luz, queda en medio de la blancura de la nieve. Es su instante de plenitud, de su más elevada resurrección. Vuelve a aparecer la piedra mezclada con la luz hasta abrir la imagen como un abanico, como una palmera. Así se completa el camino que conduce a la imagen. Se ve el *sistema poético* en su plenitud, hecho de diferencias, de nuevos nacimientos y de posibles resurrecciones. En seguida, se constituye la imagen del río en la que todo fluye:

Sus dátiles de contrapunteada aproximación,
llenos de las graciosas contracciones del río,
el procesional de los brazos en los cántaros,
de los brazos en los brazos en los brazos (p. 467).

Los dátiles como el río, viajan entre contradicciones, mientras los brazos sumergidos en otros brazos que parecen los recipientes del río que se los lleva, entran en un indetenible fluir, en el que nacen y vuelven a nacer más brazos. Este es un río que parece un río en el que viajan los brazos del cuerpo, en continua metamorfosis. En tanto los brazos se transforman sucesivamente en otros, es posible pensar que el cuerpo sigue este curso del río.

Así puede describirse hasta hora en el poema la idea lezamiana de la resurrección por la imagen, pues por ella se van entremezclando todos los elementos del cosmos como un río sin término. La imagen va más allá del ojo, origina este movimiento inconmensurable del cuerpo, de la naturaleza, de lo divino, de lo humano:

La obsesión de transportar los montes,
reliquias de la calcinación planetaria,
de acariciar la anterior imagen sin el ojo,
el que penetra la superficie interna desolada (p. 467).

Viene ahora la descripción de este moverse y entremezclarse de lo elemental. Así como el cuerpo resucita, vuelve al día, la naturaleza hace lo propio. El día nace, la casa del nacimiento se inunda totalmente de luz:

La cal se rendía al barro que reanima,
la cal y la arena enemistadas,
la arena para el caliente pie rosado
de los griegos y la crepuscular
romana sandalia de cuarzo decadente;
la cal para resguardar los huesos
y empollar los huevos la serpiente (p. 467).

El poema continúa mostrando de muchas formas este modo de hilvanarse cada uno de los objetos allí presentes. Así, todos los elementos entran en el curso de las transformaciones originarias, de lo que siempre comienza a rehacerse de nuevo en cada instante como si el día reprodujera la eternidad. No queda nada exento de ello, pero ahora sucede un develamiento en el que este juego parece ilusorio y

El faisán es el fin de la metamorfosis
y entonces comenzamos a reír,
pues sabemos que hay un gran engaño
que precede y que termina, y que con lo bello
se pretende cegar por un instante,
para que el dios dorado ocupe toda la gruta (p. 467).

Todo este flujo de cambios termina en la imagen del faisán, para comenzar a comprender cuán fugaz e ilusorio este movimiento. Queda el día, el otro lado de la noche, el tiempo de las resurrecciones que se desata cuando la luz invade la realidad. Podría el ser humano vivir en esta luminosidad, pero perdería la posibilidad de contemplar lo originario, por eso queda habitando la casa del nacimiento, el lugar donde todo nace a la luz, pero que solo ocurre

porque ha ocurrido la noche. Se termina con las plegarias a las brisas para asegurar que todo sea un nacimiento.

El poema finalmente muestra la doble cara, la de la muerte y la de resurrección. Es primordial la noche, pues ahí comienza el cuerpo a elevarse como un sol hacia lo celeste, para regresar de nuevo en un descenso sin fin hacia la materia iluminada. Seguir la visión del día, sin esta experiencia de la noche, es perderse en la cotidianidad fragmentada e informe, por eso es necesaria la noche en donde todo se incuba, germina. De este modo, el *sistema poético* quedaría limitado a la iluminación desprovista de la oscuridad originaria. Por eso, el poeta comienza en la noche para que el sentido de lo diurno se alcance. Este sentido está dado por los ciclos que crean la lucha entre la luz y la sombra, entre la noche originaria y el día aparente. La mezcla de los dos, creada por una fuerza sobrenatural, genera la imagen, no solo del *resurrecto*, sino la imagen del cosmos. Así es que el día al iluminar todo lo existente, lo sigue ocultando, para que continúe en este deambular de la oscuridad a la luz y al contrario. La clave está en no restringir el conocimiento a lo que la luz deja ver, sino dejar que la noche nos arrastre a esas metamorfosis en las que el cuerpo deviene cuerpo *resurrecto* y todo inicia su entrelazamiento.

9. El cuerpo del embriagado

Hacer una lectura del poema "¿Y mi cuerpo?", a la luz de la concepción lezamiana de la resurrección proporciona elementos nuevos a la imagen del *resurrecto*. El hecho de que sea un poema publicado póstumamente y que capte momentos sombríos de la soledad y el aislamiento del poeta lo convierte en un poema extremo, fronterizo, cuya significación alimenta la fuerza de la poesía de Lezama, pues queda la impresión de una imposibilidad que logra vencerse.

En primer lugar, cuando se siguen los versos: "La noche está partida por una lanza, /que no viene a buscar mi costado" (p. 475), se puede descubrir la referencia sutil a la crucifixión. Pero se trata de una evocación que contraría este acontecimiento. Es la noche y no el cuerpo el que está roto, tampoco la lanza penetra en su propia carne. De modo que no

podría, como Cristo, resucitar. Así se pone en evidencia su humanidad, su negatividad divina, por tanto, su destino sólo puede asumirse bajo su propia condición humana.

El poeta, después de inútilmente acercarse, no halla ni ventana ni proximidad, ni ojo ni pared. También si se aleja pierde la sensibilidad a lo exterior:

> 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 (p. 475).

Esta condición lo encierra en sus propias contradicciones de solitario. Es tal su tensión que se experimenta en el poema la disolución de la dicotomía entre sujeto y objeto. Se ha visto que, como consecuencia de ello, las demás dicotomías también se ponen en cuestión. Como en "El peso del sabor" o en "Un puente, un gran puente", la desaparición de esta oposición crea una atmósfera de ambigüedad en la que la categoría abstracta de sujeto es insuficiente, al igual que el mundo concebido como suma de objetos manipulables o categorizables por el sujeto. En la poética lezamiana se pone en juego la diferencia, en términos derridianos, se deconstruye la dicotomía en tanto el yo como se ve en este poema no es el espacio de la interioridad y lo exterior no está condicionado por este yo. Así que el mundo exterior se halla tanto dentro como afuera del yo y el yo tanto fuera de sí como dentro del mundo exterior. Es decir, para el yo no hay ni proximidad ni lejanía, ni exterioridad ni interioridad, la perspectiva se duplica, el poema logra que la mirada sea simultánea, que a la vez se experimente el mundo exterior y el mundo interior.

Por esto es posible ver que hasta la sombra se hace más inmaterial y se confunde con un objeto externo: "Mi sombra/ es la sombra de un saco de harina" (p. 475). Además, se desprende del cuerpo, pero a la vez se adhiere a él como una vestimenta que el no puede quitarse: "No viene a abrazarse con mi cuerpo/ ni logro quitármela como una capota" (p. 475). Es decir que lo exterior al sujeto, no es exterior, pero tampoco interior, y lo interior al sujeto tampoco es ni exterior ni interior. De esta forma, la relación se torna más compleja: la sombra no es una sombra, es un objeto, pero el objeto no es objeto, es sombra. Sin

embargo, no es la sombra, es un objeto adherido al sujeto. La relación se repite en todo el poema, semeja el giro en espiral entre lo exterior y lo interior o entre lo material (el saco de harina) e inmaterial (la sombra), que reiterativamente toma formas distintas en la poética lezamiana. De modo que esta acentuación de la negatividad, en la medida en que lo exterior como lo interior se caracterizan a partir de lo que no son, genera una incertidumbre mayor, la pregunta por el cuerpo, que guía todo el poema: "¿Y mi cuerpo?". Se abre así el abismo de la soledad y de la pregunta más originaria a la que es casi imposible responder.

Entre tanto, un hecho bien particular ocurre en la oscuridad que hay ahí afuera, en las cercanías del "yo": "La noche está partida por una lanza,/ que no viene a buscar mi costado". Imagen que evoca la lanza que hirió a Cristo después de ser crucificado para asegurar su muerte. Aquí se experimenta con la mayor intensidad la diferencia entre lo exterior y lo interior, el fenómeno no puede penetrar en la existencia de ese yo. El desgarramiento es inconmensurable. Ni siquiera la lanza podrá provocar su muerte, sólo ha quebrado la noche. No existe más posibilidad que resistir esta impenetrabilidad del cuerpo, que por lo demás no se sabe dónde está:

> La lanza sólo me indica
> las órdenes de la luna
> haciendo detener la marea (p. 475).

Aquella lanza únicamente señala la suspensión planetaria del movimiento. Mientras él soporta esta angustiosa tensión, queda condenado a seguir su propio devenir, mientras todo el cosmos se detiene.

Aquí no hay tampoco una señal de vida animal: "Ningún perro esmalta/ el farol sudoroso" (p. 475), y la luz es muy escasa, húmeda. La soledad y la oscuridad son agobiantes. Este instante estremecedor donde el exterior tenebroso se aparta radicalmente de este "yo" que no encuentra su cuerpo, produce un dolor insuperable. El poeta se halla en medio de la tensión más profunda: preferiría que la lanza le atravesara su cuerpo, pero ello no ocurre porque hay una barrera infranqueable que no permite que la lanza lo hiera. Esto hace pensar en que su ser no está dirigido a su muerte, que ante todo tiene la posibilidad de

la vida, a pesar de hallarse en el momento más extremo en el que puede morir.

Entonces, el poeta regresa a su habitación, retoma su cotidianidad nocturna y sabe que "Es la tríada del colchón,/ la marea y la noche" (p. 475). En ella, duerme en el colchón, siente que el colchón es el mar y el mar la noche, tres elementos en una unidad plena. Así es que este estar al borde de una cesación definitiva, en la que la lanza quiebra la noche, lo trae de nuevo a la vida. La diferencia es que ahora experimenta un estado de ensoñación, de ebriedad, que lo deja en un espacio ambiguo en el que no está ni despierto ni dormido, pero abierto para continuar los ciclos de aproximaciones y alejamientos: "Siento que nado dormido/ dentro de un tonel de vino" (p. 475). Pero queda inmerso en la contradicción más irresoluble e irónica: "Nado con las dos manos amarradas" (p. 475).

El uso de la primera persona, que se confunde con el yo del poeta, enfatiza esta ubicuidad que involucra al lector. El lector y el poeta quedan confundidos pues no se despeja la gran duda sobre su cuerpo. Lo cierto es que esta honda negatividad, producto de un estado grave de soledad, no se convierte en el final definitivo, sino en el sueño perdurable que logra librar el cuerpo de la muerte. El poeta, a pesar de que tiene las manos amarradas, sigue nadando.

En este sentido, la resurrección continúa siendo en el sistema poético lezamiano, a pesar de la crudeza de la soledad y de la casi nula posibilidad de vivir que el poeta manifiesta en este poema, el acontecimiento que aún mantiene la ebriedad de la vida, pues ahí el poeta sigue viviendo entre lo corporal y lo imaginario, encerrado en un tonel de vino pero libre en el ensueño.

El tono del poema revela la tensión existencial que sufre el poeta, pero también la fuerza creadora que aun lo mantiene vitalmente activo. Siendo éste uno de los poemas escritos en una época oscura para el poeta que muestra una crisis muy sentida, no pierde la coherencia con su obra precedente. En este sentido, el poema pone en cuestión el sujeto abstracto, la concepción religiosa de la muerte y la resurrección y la idea terminal de la muerte como condición existencial del ser humano que fue propuesta por Heidegger. De manera que este

poema recoge de otra forma los asuntos que sostienen el *sistema poético* lezamiano.

10. El nuevo caminante

"El pabellón del vacío" es el poema que cierra *Fragmentos a su imán.* Un poema que se convierte en síntesis final de la poética lezamiana porque se sitúa en un límite o en el umbral entre el origen y el final del sistema poético, por ser el último poema del libro. Para Reinaldo González:

> El poema nos invita a ese viaje que no ocurre en el tiempo, ni en el espacio, sino en la conciencia, al atravesar *el pabellón del vacío* para una transfiguración liberadora, búsqueda del desasimiento de ataduras, como dicen que el alma se aleja del cuerpo hacia una eternidad (2009, p. 185).

De tal manera que recoge todos los aspectos, como en los poemas anteriores, pero, en particular, invita a experimentar la resurrección en el mismo momento de la desaparición del poeta:

> Me duermo, en el *tokonoma*
> evaporo el otro que sigue caminando (p. 493).

El sueño se vuelve una imagen de la muerte y a la vez de la resurrección. El poeta no se consume en su propia muerte, se transforma. El efecto inmediato de esta experiencia lo siente el lector quien surge del sueño en el que entra el poeta. Este otro puede ser también aquel que no sea el lector, el *resurrecto*; sin embargo, por la mención que el poeta hace en el poema, el directo afectado es el lector porque la escritura misma del poema lo interpela y además, como se vio antes, la estrecha relación que Lezama hace entre la muerte o suspensión y la escritura, lleva a hacer esta consideración. El *resurrecto* no puede quedar como una imagen abstracta, pues es el cuerpo *resurrecto*. El lector corpóreo, aquel que lee el poema y reescribe al pasar por la página sus ojos y todo el conjunto orgánico que lo mantiene vivo, es quien entra en el ciclo en espiral de las resurrecciones, que en este caso tiene la forma de un tornillo. Habrá entonces más lectores, más lecturas, más

interpretaciones cada vez que se lea el poema. Por eso es tan relevante este poema en la obra de Lezama.

El poema comienza con el "yo" que mantiene la ambigüedad provocada por la disolución de la dicotomía jerárquica de sujeto y objeto en la poética lezamiana y presente en sus textos. Este yo confundido con el yo del poeta y el yo del lector va buscando una manera de salir de un encierro espacio temporal:

> Voy con el tornillo
> preguntando en la pared,
> un sonido sin color,
> un color tapado con un manto (p. 491).

Su condición lo va llevando a una casi desaparición. Pero halla la manera de salir de su desespero:

> Pero vacilo y momentáneamente
> ciego, apenas puedo sentirme.
> De pronto, recuerdo,
> con las uñas voy abriendo
> el *tokonoma* en la pared (p. 491).

La memoria le trae la posibilidad de fabricar un *tokonoma,* lo hace con las uñas. Este acto de creación tiene tres rasgos: crea el *tokonoma* con la liviandad de las uñas, lo hace con un órgano del cuerpo y se asemeja a una marca o escritura que se hace en la pared. Con estas características, el *tokonoma* lezamiano es distinto al *tokonoma* japonés, pero guarda de él el espacio abierto que se abre en el cuarto. Para Lezama la habitación de la existencia tiene ahora una posible salida.

Así el poeta crea el *tokonoma* para que allí suceda su propia transformación, desaparecer y renacer; para hallar el sentido de su destino:

> 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 (p. 491).

En la segunda sección, en una escena paralela en medio del tedio de lo cotidiano el poeta padece la soledad más abrumadora. Hasta el vestido está helado de ausencias:

Estoy en un café
multiplicador del hastío,
el insistente *daiquirí*
vuelve como una cara inservible
para morir, para la primavera.
Recorro con las manos
la solapa que me parece fría.
No espero a nadie
e insisto en que alguien tiene que llegar (p. 492).

El café, el hastío, la solapa, la cara inservible insinúan este tedio de lo cotidiano. El poeta sufre una espera frustrada pero a la vez guarda una esperanza:

De pronto, con la uña
trazo un pequeño hueco en la mesa.
Ya tengo el *tokonoma,* el vacío,
la compañía insuperable,
la conversación en una esquina de Alejandría (p. 492).

Como en el primer instante, vuelve a dibujar el *tokonoma* con la uña pero ahora en la mesa. De inmediato, todo se transforma, la soledad desaparece. Ahora con más certeza se da cuenta que posee el vacío y que a la vez es la compañía esperada y el hueco que le permite salir hasta Alejandría. Viene ahora la rememoración de la infancia:

Estoy con él en una ronda
de patinadores por el Prado.
Era un niño que respiraba
todo el rocío tenaz del cielo,
ya con el vacío, como un gato

que nos rodea todo el cuerpo,
con un silencio lleno de luces (p. 492).

Este recuerdo sobreviene con el *tokonoma,* esto hace pensar en el regreso al origen. Por tanto, hallar este espacio de la nada es renacer y volver a la infancia, recordar la respiración dificultosa de ese niño que fue. Así se recomienza el ciclo en el tiempo preciso del último poema, porque de otra manera volvemos al comienzo de *Paradiso*:

> La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural (2006, p. 109).

La respiración va a ser entonces el motivo para que la escritura lezamiana adquiera un tono irregular, un ritmo hesicástico que también se percibe en la poesía. Pero antes que ser una dificultad, para el poeta es un don del cielo.

El vacío en este regreso de la infancia es más bien la plenitud. De ahí que en el *tokonoma* lezamiano sea el inicio de todo el tiempo y de todo el espacio. De manera que la soledad quede superada y la posibilidad inminente de la muerte se convierta ahora en el comienzo de otro ciclo.

En la tercera sección, se hace más evidente el proceso de transformación del cuerpo y del alma.

Me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa,
rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,
de matemáticos y de jugadores de pelota
describiendo un helado de mamey (p. 492).

La invisibilidad que alcanza el poeta oculta una transformación. Después de la

desaparición, el cuerpo regresa, pero ya es otro y se halla en otro tiempo, en la playa, entre la nieve, en la escuela o jugando. La imagen es semejante a una breve resurrección que sucede en el instante de hacerse invisible. "Me voy reduciendo,/ soy un punto que desaparece y vuelve/ y quepo entero en el *tokonoma"* (p. 492). De modo que el *tokonoma* es la urna donde ocurre esta misteriosa metamorfosis.

Al inicio de esta sección somos partícipes de este proceso porque el poeta usa el nosotros para recordarnos cuál es nuestra condición:

> Tener cerca de lo que nos rodea
> y cerca de nuestro cuerpo,
> la idea fija de que nuestra alma
> y su envoltura caben
> en un pequeño vacío en la pared
> o en un papel de seda raspado con la uña (p. 492).

El espacio del vacío es tan cercano que no se ve y también puede estar en un papel. Ahí la escritura de la uña dibuja esta figura del *tokonoma.* De algún modo, se trata de pensar que hacer un signo escrito en el papel es una forma de liberarse del encerramiento de la muerte y con ello pensar que la escritura en Lezama invierte la relación con el habla pues a pesar de ya no estar ahí vivo esa marca perdura, asunto también enunciado por Derrida. Así que:

> El vacío es más pequeño que un naipe
> y puede ser grande como el cielo,
> pero lo podemos hacer con nuestra uña
> en el borde de una taza de café
> o en el cielo que cae por nuestro hombro (p. 492).

Aquí se presenta el *tokonoma* como un lugar diminuto que alberga las oposiciones, en el que todo el infinito puede caber. Puede tener una semejanza con un naipe, es decir, con lo azaroso pero también con lo celeste. Puede dibujarse en un objeto tan cotidiano como la taza de café o tan excepcional como el cielo. De esta forma, es posible que en este punto invisible, en el *tokonoma*, confluya todo lo cósmico y pueda suceder el paso de la muerte a

la vida incesantemente.

En la cuarta y última sección confluyen todos elementos que ya se han prefigurado. El *tokonoma* es el origen: "El principio se une con el *tokonoma*,/ en el vacío se puede esconder un canguro/ sin perder su saltante júbilo" (p. 493). Como si se regresara al principio de la historia:

> La aparición de una cueva
> es misteriosa y va desenrollando su terrible.
> Esconderse allí es temblar,
> los cuernos de los cazadores resuenan
> en el bosque congelado (p. 493).

Este vacío es tranquilo y leve, de él parte el tiempo de la resurrección y a él regresa como a un receptáculo de la muerte: "Pero el vacío es calmoso/ lo podemos atraer con un hilo/e inaugurarlo en la insignificancia" (p. 493). El hilo es el enlace entre el principio y el fin, entre lo minúsculo y lo inmenso. Por eso el poeta puede hacer el trazo en la pared, la escritura en la página, de tal manera que parezca invisible e imperceptible:

> Araño en la pared con la uña,
> la cal va cayendo
> como si fuese un pedazo de la concha
> de la tortuga celeste (p. 493).

Se ve aquí que esta escritura es un trazo que crea un hilo entre la pared y la tortuga. Esto significa que un lazo sutil, producido por esta marca en la pared es suficiente para que comience el contacto entre todos los elementos celestes y terrestres.

Viene ahora la gran pregunta que invade toda la escritura lezamiana, desde sus primeros poemas, hasta sus ensayos y sus dos novelas. La pregunta por el vacío del origen y del fin. El poeta se halla en este vacío, cercano a su muerte, sufre la gran incertidumbre de su fin. Sin embargo, en coherencia con su sistema poético se proyecta un nuevo comienzo, una transformación en el otro que continuará su camino; entre tanto, el lector, entra en este

movimiento que lo captura y lo libera:

> ¿La aridez en el vacío
> es el primer y último camino?
> Me duermo, en el *tokonoma*
> evaporo el otro que sigue caminando (p. 493).

TERCERA PARTE:

LECTURAS Y ESCRITURAS A PARTIR DE LA POESÍA DE LEZAMA LIMA

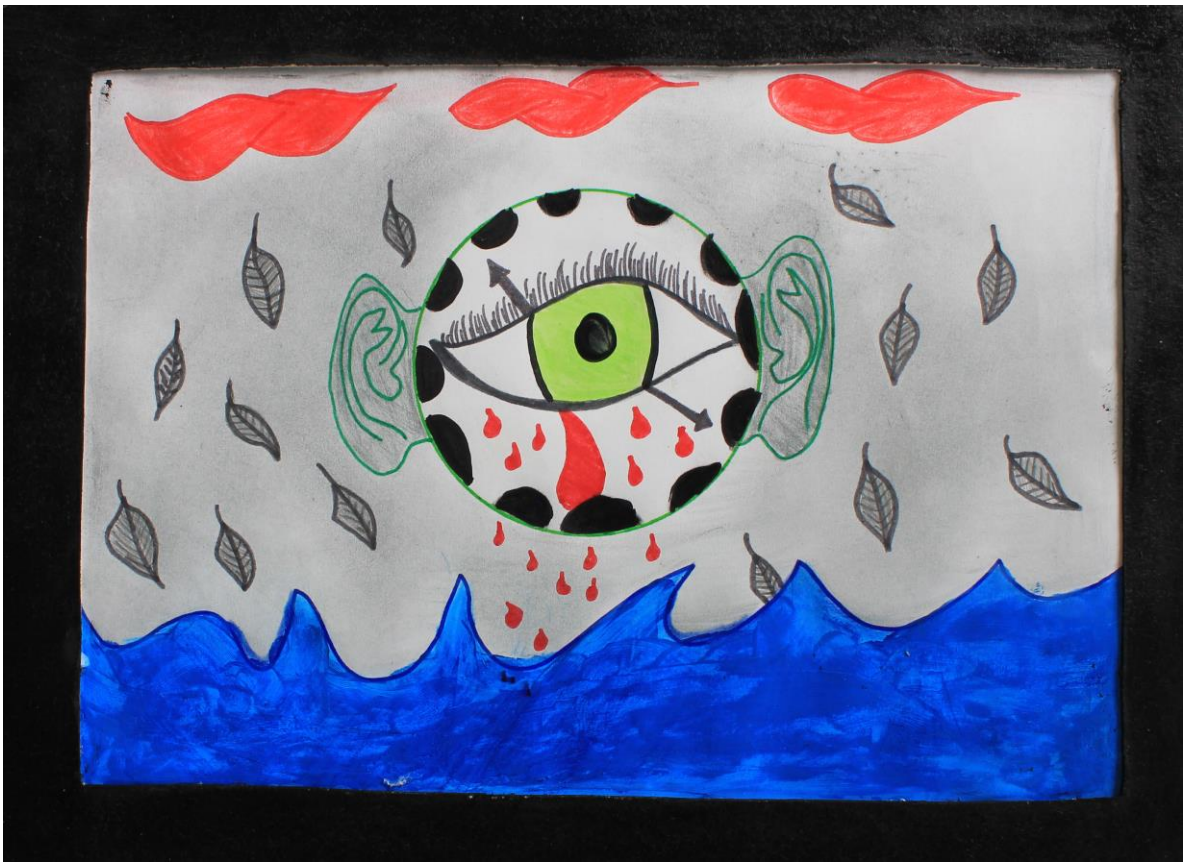


Ilustración 3: Dibujo de Daniel Zamora. A partir del poema de Lezama "Variaciones del árbol"

En la primera parte de esta investigación se ha hecho una exposición de algunos aspectos de la fenomenología que favorece un acercamiento contextualizado a la obra del poeta Lezama Lima. En la segunda, se hizo la indagación sobre la constitución de la imagen del *resurrecto* en sus ensayos y en su obra poética. En esta tercera parte, confluyen las dos anteriores pues mediante la experiencia de escritura y creación artística a partir de la lectura de diversos textos del poeta con un grupo de estudiantes en un colegio de Bogotá, se evidencia el efecto creador en el lector, el hallarse involucrado en su poética de la resurrección y el distanciamiento de sus textos como estrategia crítica.

Esta experiencia que se describe ahora parte de una poética de la lectura de Gastón Bachelard, de una fenomenología de la lectura cuyos principios se exponen en Paul Ricoeur y de una visión deconstructiva de la escritura de Jacques Derrida. Dada la cercanía de estas perspectivas con la poética y la poesía de José Lezama Lima, en esta etapa se articulan estas concepciones teóricas de estos pensadores con la obra lezamiana a través del acto concreto de leer sus textos.

Desde el inicio de este trabajo se ha mostrado que el lector, en una perspectiva fenomenológica, en particular en la de Mikel Dufrenne, tiene un papel relevante en el proceso de la lectura. No se trata, por ello, de limitar la reflexión a una idea de la obra de arte como un objeto conformado idealmente ni de imponer la perspectiva del lector sobre tal objeto. La confluencia entre el mundo del texto y el mundo del lector es el escenario en el que se pone en juego el diálogo interpretativo. Es aquí donde el lector se convierte en partícipe activo del proceso. En este sentido, la teoría expuesta por Ricoeur en *Temps et récit* y otros textos como "La fonction narrative et l'expérience humaine du temps" es coherente con las propuestas de Dufrenne y de Bachelard que iniciaron el recorrido de la presente investigación. Aspecto que se puede observar a través de estos rasgos: En Dufrenne, en la experiencia del objeto estético, el lector se encuentra con un mundo creado por la obra que parte de la realidad, gracias a la percepción sensible y afectiva que el autor elaboró de ella. Por su parte, el lector comparte su experiencia estética de mundo pues es espectador de dicho objeto estético en la medida en que se ve afectado por él. En Bachelard, dado que se habla de un *cogito* del soñador en el que es imposible separar el

sujeto de lo soñado, el lector participa de esta originariedad en la medida en que a través de la imaginación, que nace de las experiencias originarias de la infancia y del contacto intuitivo con el mundo, crea una visión de mundo sin separarse de él.

Desde el punto de vista derridiano, este trabajo se cierra con una etapa de plenas escrituras, surgidas de la lectura de las metáforas del poeta cubano. Se verá una diseminación de dichas imágenes gracias al efecto de diferencias que provoca su lectura. De ahí que las versiones que aquí se ven son formas de la discontinuidad de la escritura lezamiana en tanto se configura en propuestas nuevas, distintas, pues el escritor construye su propia mirada, impulsado por esta escritura discontinua, simultánea y provocadora. Las obras producidas por los jóvenes participantes en este proyecto son muestras del desencadenamiento de tales escrituras.

Por otro lado, al abordar la obra del poeta, en la segunda parte, aparece una problemática de forma reiterada. Es el hecho de que el texto lezamiano contiene en su escritura una estrategia discursiva que llama al lector para que entre en este entramado textual de una manera inusual. Se ha visto en la introducción y durante la exposición analítica que de muchas formas es un tipo de escritura que invita a lector, en particular, al comienzo o al final de ciertos textos, a entrar sin mediación en el movimiento en espiral que fusiona lo real y lo imaginario; y para nuestro caso, que gira entre la muerte y la vida. Finalmente, se ha visto que este conjunto relacional es el *sistema poético* de Lezama que crea y destruye las relaciones mediante juegos de metáforas que se fijan en imágenes que a su vez se diluyen. Es decir que desde todo punto de vista, la interacción del lector con el texto lezamiano es ineludible en tanto lo incita, mediante una escritura que desconcierta y que a la vez lo provoca, a ingresar en este entramado ficticio y complejo.

Este aspecto se ve de forma concreta en el inicio de los textos porque allí el lector sin poder evitarlo, se halla en un segundo ciclo de un proceso que ya ha comenzado, sea bajo la escritura en el encerado en "Introducción a un sistema poético" o al estar ya sobre o bajo un gran puente en el poema "Un puente, un gran puente", o el estar presenciando la segunda muerte del *resurrecto* en el poema "Aguja de diversos". Al final de los textos, el lector

queda comprometido a iniciar un nuevo ciclo, sea para continuar el movimiento que inicia el texto como en el poema "El pabellón del vacío" o para reiniciar una nueva lectura, como en *Paradiso*. Lo característico es que en este llamado al lector se produce una modificación de su condición natural: él, inmerso en su cotidianidad, en una temporalidad lineal que lo deja condicionado al mundo de los quehaceres diarios, o bajo una condición existencial, como lo ha concebido Heidegger, de estar dirigido hacia su muerte, finitamente puesto para morir, sin poder rebasar esa posibilidad definitiva; él se convierte, en "El pabellón del vacío", en el caminante que vuelve después del autor, de Lezama, más allá de su muerte, a resucitar en el texto, o en *Paradiso*, a volver a vivir la historia de sus lugares imaginarios entre los espectros familiares, o *resurrectos*, que lo acompañan. Frente a ello, el lector no puede sino hundirse en esta textualidad ambigua lezamiana, resistiendo a ella.

En otro sentido, el lector acepta cierta forma de morir en el texto lezamiano, pero el mismo texto lo devuelve a su propio mundo, después de haber experimentado la confusión de todos los planos, producida por el *sistema poético*, las metáforas y las imágenes. Esta misma confusión la sufre el lector bajo la perspectiva de Bachelard, pues al entrar en el universo de la ensoñación no logra distinguir lo real de lo imaginario. Accede así a la poética originaria en la que se vuelven a producir las imágenes primeras de la infancia, es decir, al despertar de la primera mirada que se tiene sobre el mundo. Sin embargo, el lector no queda apresado por este mundo de ficción, sino que este retorno al origen lo devuelve a su propio mundo, a sus lugares y atmósferas donde habita pero ya con una mirada imaginativa que le permite ver, en la apariencia, lo invisible. Dado que es un enfoque fenomenológico, lo imaginado y lo vivido no pueden separarse. Muy bien lo sintetiza Víctor Florián en su libro *Bachelard o el complejo de Prometeo*, sabiendo que para Bachelard la poesía es experiencia de creación del lenguaje y uno de los destinos de la palabra. Esta

> Es sin duda la razón para que el soñador de palabras, como solía definirse, encuentre en la imaginación los principios mismos de la creación artística y señale que es bajo el signo de la conciencia de lenguaje como es posible aproximarse a ella. Es mediante la palabra como la imagen literaria cumple en todas las modalidades la doble función de significar otra cosa y encontrarse siempre en estado naciente (p. 42).

Se trata entonces de seguir en esta experiencia la reacción de los lectores, el despliegue de conciencia imaginativa y su capacidad de construir visiones propias del mundo a partir de las imágenes. En fin, se trata de valorar las maneras diversas de aproximarse a la obra del poeta cubano y de reaccionar ante ella a través de las escrituras que se lograron producir en estos talleres.

Por otra parte, Paul Ricoeur en su fenomenología de la lectura es más explícito al hablar de esta interacción concreta entre el lector y el texto. Para el lector, quien porta una visión de mundo, la lectura es "un *lieu* où il s'arrête; elle est un *milieu* qu'il traverse. Ce double statut de la lecture fait de la confrontation entre monde du texte et monde du lecteur à la fois une *stase* et un *envoi" (p. 328)*. De forma que la lectura tiene una doble función para el lector, una dónde detenerse y otra por dónde atravesar el texto. En la primera descansa para habitarlo y, a pesar de encantarse allí y resguardarse, pues es el lugar cómodo de la ficción que lo separa de lo real, continúa su paso de largo. Es decir, se extasía y luego se aleja. Más en detalle Ricoeur lo explica de esta manera:

> Ainsi, la rhétorique de la fiction met en scène un auteur impliqué qui, par manœuvre de séduction, tente de rendre le lecteur *identique* à lui-même. Mais, lorsque le lecteur, découvrant sa place prescrite par le texte, se sent non plus séduit mais terrorisé, il lui reste pour seule ressource à se mettre *à distance* du texte et à prendre la conscience la plus vive de l'écart entre les attentes que le texte développe et ses propres attentes, en tant qu'individu voué à la quotidienneté, et en tant que membre du public cultivé, formé par toute une tradition de lectures (p. 326).

En el caso de Lezama Lima esta dialéctica de la lectura llega a una tensión extrema, pues la movilidad de la metáfora y la fijeza de la imagen producen un juego infinito diferenciador y multiplicador de lo real. Pero en particular el texto lezamiano seduce al lector en tanto lo involucra en estas inversiones o giros entre lo imaginario y lo real, hasta el punto de volverlo un espectro o *resurrecto* que habita el *sistema poético del mundo* donde todo tiene su origen. El nudo que se forma entre la ficción y la realidad es tal que el lector allí desaparece, pero no sucumbe a la ficción, sino que renace y experimenta el mundo por primera vez. Su salida de esta textualidad infinita ocurre gracias a que la historia también es una imagen, de modo que el retorno a la actualidad que vive el lector es inevitable. Este efecto se ha visto en algunos poemas como "Dador" o "Estoy" en los que al final un acordeón, un salón de la ciudad de La Habana o un ambiente insular tropical

devuelven al lector a su entorno próximo. En fin, con los textos de Lezama sucede esta dialéctica ricoeuriana de la lectura en la que: "Cette unité fragile peut s'exprimer dans le paradoxe suivant: plus le lecteur s'irréalise dans la lecture, plus profonde et plus lointaine sera l'influence de l'oeuvre sur la réalité sociale" (p. 328).

De otra parte, se ha reiterado esta transformación cíclica en espiral propia del texto lezamiano. Precisamente, en el acto de leer se produce este encuentro con el lector gracias a un movimiento temporal cuyo curso, según lo explica Ricoeur en sus "Apories de l'expérience du temps", semeja este movimiento. Para ello, se apoya en la concepción del tiempo en San Agustín, en la que aparecen los tres éxtasis temporales: el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las cosas futuras.

> On connaît la fameuse formule, dont on oublie trop aisément le lien avec l'aporie qu'elle est censée résoudre: « Peut-être pourrait-on dire au sens propre: il y a trois temps, le présent du *(de)* passé, le présent du *(de)* présent, le présent du *(de)* futur. Il y a en effet dans *(in)* l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs *(alibi)* » (p. 32).

Como se ve el presente es una línea que fluye gracias a que el tiempo se rompe de tres modos. Así que este despliegue corresponde a la experiencia humana del tiempo y se vincula con la trama que se configura en el relato; significa, como lo subraya Ricoeur al exponer su teoría sobre la Triple Mímesis, "que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle" (p. 105). A su vez, este flujo del tiempo, como se expuso en la segunda parte de este trabajo, al hablar del *ser-para-la-resurrección* de Lezama se corresponde con las tres temporalidades que Ricoeur toma de Heidegger, aunque de manera invertida[64]. Esto significa que el proceso de la lectura, que sucede en el tiempo, va sucediendo en tres momentos: un antes, un durante y un después; a los que Ricoeur llama: un momento de prefiguración o mimesis I, uno de configuración o mimesis II y uno de refiguración o mimesis III. En este sentido, el lector en el primer momento se halla inmerso en su mundo cotidiano donde ciertos elementos prefiguran una estructura textual, entre ellos, acontecimientos o valoraciones que se ordenan de cierta

[64] En la lectura el lector sigue el tiempo lineal al continuar la lectura secuencial del tiempo, al involucrarse en este tiempo, se ocupa en él, en la temporalidad profunda y puede mediante las tramas del texto ir de principio a fin, experimentar la historicidad.

manera, y que luego se transforman en la figuración del segundo momento en una trama ficcional que modifica u organiza las acciones y valoraciones de la prefiguración mediante un entramado organizado por un autor. Debido a que el tiempo avanza sobre su curso lineal y que el lector sigue la trama del texto y lo atraviesa, viene el tercer momento de la refiguración. En esta etapa ocurre el encuentro como tal entre el mundo del texto y el mundo del lector, pues los horizontes de espera o expectativas del texto y los horizontes de espera del lector se fusionan sin confundirse. Aquí, el lector logra tomar distancia y volver a su mundo, pero con una mirada distinta pues ya ha experimentado durante la lectura las tramas o ficciones elaboradas por un autor a través de una concordancia discordante, como Ricoeur mismo lo llama. En consecuencia, en este tercer momento de la lectura, el lector retorna transformado a su entorno vital.

En el caso particular de Lezama, el lector entra al reino de la imagen, a los tejidos creados por la imagen, experimenta esta abrumadora fuerza de la metáfora y de la infinitud, o conjunto de diferencias, hace el viaje órfico de *Dador*, reconstruye la historia familiar de Cemí, transita por un gran puente invisible, se ve inmerso en la segunda muerte del *resurrecto*, desaparece en el *tokonoma* dibujado con la uña en la pared; y finalmente regresa como el otro que continúa los pasos del autor. De modo que el mundo del texto lezamiano y el mundo del lector se fusionan; así el lector vuelve a su habitar cotidiano, pero con una mirada distinta ya que, al experimentar estéticamente el *sistema poético*, al extasiarse en él, ya ve que el mundo que lo rodea no es sólo el de la apariencia sino que hay una dimensión invisible, imaginaria que allí está y que puede ser la misma historia que se teje en imágenes.

Estos principios aquí expuestos han permitido proponer unos talleres de lectura para estudiantes de los dos últimos grados de educación media de Colombia. Con tal propósito, se creó un ambiente propicio para que esta experiencia de lectura ocurriera de manera auténtica y que posibilitara la escritura. En otras palabras, la intención fue dejar que ocurriera el diálogo entre el lector y los textos elegidos de Lezama.

A. EL LECTOR Y LA LECTURA EN LA POÉTICA DE BACHELARD

Desde otro énfasis, pero continuando con una mirada fenomenológica, la de Bachelard, se afianzaron los principios que facilitarían dicha experiencia de lectura. Se había visto en el capítulo 2 de primera parte, la proximidad entre Lezama y Bachelard, pero allí quedó en suspenso la intención comparativa, mientras en la segunda parte se exponía toda la poética lezamiana de la resurrección, de hacer partícipe al lector del universo lezamiano. En este momento, es necesario retomar el curso de la exposición inicial para que se concrete el proceso.

Ya que se trata de propiciar un encuentro de jóvenes estudiantes adolescentes con el poeta, es pertinente hacer un esbozo de la relación entre la lectura y la infancia. La intención es que el maestro y el estudiante reconozcan el valor y el sentido de la lectura, en tanto la imaginación decanta las experiencias de la infancia. El hecho de que sean aún jóvenes y las vivencias de su niñez sean aún recientes, pero también estén a punto de transformarse y de madurar al entrar en la adolescencia, es una situación favorable para leer a Lezama porque puede abrirles perspectivas nuevas que les permitan recoger lo vivido y proyectarse hacia su futuro con mayor naturalidad. Para el maestro dedicado a jóvenes de esta edad también puede ser una ocasión para reacomodar sus prácticas, impactar el espíritu juvenil y aprovechar la lectura del poeta para revalorar o rememorar su propia infancia y reconocer allí los alcances de la lectura y la función de la imaginación en la constitución de su vida en tanto docentes. El propósito es que maestros y estudiantes vivencien con la lectura del poeta modos nuevos de autoconocerse y de relacionarse con su entorno vital.

Todo lo hallado en esta experiencia con este grupo de jóvenes es una evidencia de lo aquí expuesto. Sorprende el grado de reflexión y de creatividad que lograron al aceptar la propuesta de leer al poeta cubano, a sabiendas de que es un autor ignorado en los planes de lectura en Colombia, pues se aduce por tradición que su obra es impenetrable y que solo el lector experto puede abordarla.

Estas situaciones llaman la atención sobre la consideración del lector y de la escritura bajo otra mirada distinta a la tradicional. En este sentido, a continuación se caracteriza a partir de Bachelard y del mismo Lezama, un lector desde el punto de vista de una poética de lo imaginario.

Es pertinente comenzar con una referencia de Bachelard a un verso de Octavio Paz de *¿Águila o sol?:* "Álamo de fuego, chorro de agua", en "Les images poétiques de la flamme dans la vie végétale". Aquí deja ver el papel del lector frente a un texto que Paz deja abierto para ser completado: "Ici encore le poète laisse au lecteur le soin de faire les phrases intercalaires — le plaisir poétique d'écrire des sentences poétiques qui doivent unir la flamme de l'arbre élancé et la flamme toute verticale du jet d'eau" (Bachelard, 1961, p. 64). De manera que la escritura nace en el mismo acto de la lectura como un proceso creador impulsado por el poema. Así que la mediación del texto poético permite que se realice una escritura nueva, como afirma coherentemente el mismo Octavio Paz en "Consagración del instante": "El poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo" (1998, p. 192).

Por tanto, el encuentro con el poema es una posibilidad máxima de creación ya que el lector se ve impulsado por el autor a entrar en un universo imaginario y cósmico creado por la palabra. Esto no es un simple ejercicio retórico sino un encuentro con un entramado de relaciones que la palabra poética configura. Como dice Bachelard en *Poétique de la rêverie*:

> L'exploit du poète au sommet de sa rêverie cosmique est de constituer un cosmos de la parole. Que de séductions le poète doit associer pour entraîner un inerte lecteur, pour que le lecteur comprenne le monde à partir des louanges du poète! Vivre dans le monde de la louange, quelle adhésion au monde! Toute chose aimée devient l'être de sa louange. En aimant les choses du monde on apprend à louanger le monde: on entre dans le cosmos de la parole (p. 160).

De ahí que la palabra no sea un mero instrumento para etiquetar las cosas del mundo, para enunciar eventos o para comunicar las intenciones de los sujetos, sino ante todo una experiencia de creación. En este sentido, la intimidad entre la palabra, el mundo y el lector se pone en evidencia. Es decir que la palabra poética se convierte en un modo de percibir el mundo en el que predomina lo afectivo, la alabanza, y lo relacional, en fin, lo cósmico.

Cada palabra poética, entonces, es una apertura infinita de relaciones. El lector, atento a este despliegue de sentidos, hace su propia alabanza del mundo, construye su visión particular de lo que allí percibe.

De otra parte, este diálogo que se produce entre el lector y el poema se hace vivo y productor de nuevos sentidos,como lo reitera Bachelard en *Fragmentes d'un poétique du feu*: "Le poème, à lui seul – l'image poétique elle-même –, devenait pour moi un phénomène psychologique digne d'une étude particulière. Et le poème, considéré comme un phénomène de l'imagination, est un phénomène communicable. Un lecteur qui imagine reçoit une impulsion d'imagination d'un poète qui vit d'imaginer" (1973, p. 31). Es decir, la imagen poética y el poema como un conjunto no son objetos muertos o acabados, necesitan de un lector que reciba su impulso creador, para que el proceso que originó esta nueva cosmología poética continúe ocurriendo sin cesar.

Esta interacción entre las imágenes y el lector puede apreciarse más en detalle en la sección "Rêverie et cosmos" de la *Poétique de la rêverie*. El lector tiene allí una experiencia profunda con el ser de las cosas, es decir, con su sentido más profundo. Afirma Bachelard:

> Si nous suivons en toute sincérité les images du poète, il nous semble que l'imagination anéantit en nous un être de la terre. Nous sommes tentés de laisser naître en nous un être des eaux. Le poète a inventé un être, donc il est possible d'inventer des êtres. Pour chaque monde inventé, le poète fait naître un sujet inventant. Il délègue sa puissance d'inventer à l'etre qu'il invente. Nous entrons dans le règne du *je cosmisant.* Nous revivons, grâce au poète, le dynamisme d'une origine en nous et hors de nous. Un phénomène d'être se lève sous nos yeux, à fond de rêverie, et, comble de lumière le lecteur qui accepte les impulsions d'images du poète (p. 175).

En la poética de Bachelard, el lector, al seguir las imágenes del poeta siente que "la tierra" que lo sostiene, desaparece gracias al poder de la imaginación. Seguidamente, surge en el lector el ser del otro elemento distinto a la tierra, "del agua", con ello queda en posibilidad de recibir la influencia de los cuatro elementos. Entre tanto, el poeta inventa otro mundo mediante el ser de los otros elementos para que este lector sea un sujeto creador. La fuerza creadora del poeta es tal que el lector se convierte en un sujeto, en un *je cosmisant*, capaz de elaborar o de orientar lo existente hacia un cosmos nuevo. Así se produce un movimiento originario en el lector y fuera de él. De forma que todo comienza a

ser de nuevo y se alza sobre el lector quien se ve empujado por las imágenes a producir nuevas imágenes y nuevos universos imaginarios.

Sin embargo, no se trata de mundos vacíos, sino de conjuntos que nacen de relaciones infinitas que mezclan lo real y lo imaginario. Se trata de una fenomenología que no se desprende de los objetos a pesar del poder de la imaginación. El lector crea y recrea, impulsado por el poeta, esta nueva cósmica.

Esto es posible porque el lector tiene experiencias de fondo con las imágenes. Estas no son juegos meramente retóricos sino que portan en sí lo sustancial. Así lo afirma en "Imagination et matière" de *L'eau et les songes*:

> Mais si nous pouvons convaincre notre lecteur qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces, il ne tardera pas à éprouver, dans ses propres contemplations, une sympathie pour cet approfondissement; il sentira s'ouvrir, sous l'imagination des formes, l'imagination des substances (p. 8).

Se observa aquí que las imágenes del agua son una prueba de esta penetración del lector que sobrepasa las formas. De modo que establece el vínculo entre la superficie y la profundidad en tanto inventa de nuevo otras relaciones, se distancia de las imágenes del poeta para crear las propias y mantiene los vínculos con la materia de los elementos, sea el agua, el aire, el fuego o la tierra.

Otro aspecto que evidencia este vínculo originario entre el lector y las imágenes que el poeta le brinda se encuentra en una observación que Bachelard hace a la novela de Balzac, *Séraphîta*. Se trata de la relación arquetípica jungiana ente *animus* y *anima*:

> Et pourtant, un livre est un fait humain, un grand livre comme *Séraphîta* amasse des éléments psychologiques nombreux. Ces éléments deviennent cohérents par une sorte de beauté psychologique. Le lecteur en reçoit un bienfait. Pour qui aime rêver dans le réseau de l'*animus* et de l'*anima*, la lecture du livre est comme un élargissement de l'être. Pour qui aime se perdre dans la forêt de l'*anima*, la lecture du livre est un approfondissement d'être. Il semble à un tel rêveur que le monde doive être rédimé par l'être féminin (p. 77).

Este es un elemento novedoso en la teoría fenomenológica de la lectura porque, por un lado, concibe al lector bajo el enlace de los arquetipos de lo femenino y lo masculino que le permiten el ensanchamiento de su mirada y, por otro, lo caracteriza bajo el impulso

femenino que lo conduce a la profundidad. En este sentido, la lectura es la posibilidad más alta para el lector de inventar su mundo sin evadirlo, en tanto se transforma en su más honda intimidad, aquella que nace del *ánimus* y del *ánima*. De ahí que, continúa Bachelard:

> En somme, il faut bien avouer qu'il y a deux lectures: la lecture en *animus* et la lecture en *anima.* Je ne suis pas le même homme selon que je lis un livre d'idées où l'*animus* se doit d'être vigilant, tout prêt à la critique, tout près à la riposte – ou un livre de poète où les images doivent être reçues dans une sorte d'accueil transcendantal des dons. Ah! pour faire écho à ce don absolu qu'est une image de poète, il faudrait que notre *anima* pût écrire un hymne de remerciement.
>
> L'*animus* lit peu; l'*anima* lit beaucoup.
>
> Parfois mon *animus* me gronde d'avoir trop lu (p. 55).

En esta duplicidad de la relación en la que hay una correspondencia entre las fuerzas íntimas que orientan la actividad psíquica del lector y el acto de la lectura, la dimensión de lo femenino otorga al lector la energía para desbordar los límites de lo lógico mediante la ensoñación. El *anima* abre el espacio de la infinitud para que el contacto con el objeto sea cósmico y no meramente instrumental. De ahí que la lectura del *anima* sea plena y profunda, receptiva y activa; es decir, sea un acto germinativo.

En este sentido, hay mucha cercanía con la visión lezamiana de la lectura, cuyo impulso creador está dado por la posibilidad de la resurrección, de la reinvención, del renacimiento que ocurre en el acto de leer y que no es otro que la participación en la poética germinativa del sistema poético. A pesar de que Lezama no haga una diferencia entre el lector masculino y el lector femenino, subyace un sentido originario en el acto de leer en el sentido en que allí se crea una nueva visión, a través de la imagen, del mundo en un universo placentario. De ahí que, como en Bachelard, el lector sale transformado en su intimidad y se halla más involucrado en la mundaneidad, en su entorno próximo, dada la experiencia de lo invisible y de lo lejano que ha vivenciado.

En este aspecto, el lector tanto en Bachelard como en Lezama, tienen una experiencia enormemente creadora. Para mostrarlo, Bachelard se refiere a una obra de Jacques Audiberti: *Carnage.* A través de ella, va caracterizando el acto de leer y las posibilidades que el lector tiene. Afirma:

> Nous touchons bien là une extrémité de la rêverie. Puisque le poète ose écrire cette rêverie extrême, il faut que le lecteur ose la lire jusqu'à une sorte d'au-delà des rêveries de lecteur, sans réticence, sans réduction, sans souci d'«objectivité», ajoutant même, s'il se peut, sa propre fantaisie à la fantaisie de l'écrivain (p. 176).

Se trata de que el lector se disponga de modo femenino a responder al poeta para rebasar los límites de la objetividad. Así podrá experimentar de modo fenomenológico la lectura del mundo cuyo origen está en la posibilidad de imaginarlo. Continúa Bachelard: "Une lecture toujours au sommet des images, tendue vers le désir de dépasser les sommets donnera au lecteur des exercices bien définis de phénoménologie. Le lecteur connaîtra l'imagination dans son essence puisqu'il la vivra dans son excès, dans l'absolu d'une image incroyable, signe d'un être extraordinaire" (p. 176).

De forma que el diálogo entre el poeta y el lector a través del texto se convierte en una vivencia imaginativa en la que se capta el dinamismo poético del mundo. En él, lector, poeta y texto, participan de este despliegue de fuerzas productoras que incesantemente modifican el mundo y su percepción.

En este universo de relaciones, el poeta suscita en el lector una dinámica del *vuelo* para que continúe imaginando: "Il faut lire ces pages en une grande tension de lecture, en croyant ce qu'on lit. L'écrivain veut convaincre le lecteur de la réalité des forces cosmiques en action dans les images de vol" (p. 179), dice Bachelard en *Poétique de la rêverie*. El escritor llega hasta hostigar al lector para que abandone su pasividad. Continúa Bachelard: "Dans son appel à une sympathie de l'imagination, l'écrivain harcèle le lecteur, il le talonne. Il me semble que j'entends le poète dire: 'T'envoleras-tu, enfin, lecteur! Resteras-tu assis, inerte, alors que tout un univers est tendu vers le destin de voler?" (p. 179). Ante este llamado, el lector se ve conducido por el camino de la imagen. Su respuesta será por tanto creadora, pues las imágenes que el escritor le ha creado lo desacomodan de su acostumbrado estar ahí capturado por lo real.

De otra parte, la poética de la infancia es un aspecto que orienta la actividad de lector. La infancia es el momento en que las ensoñaciones van perfilando nuestras vivencias. Dice Bachelard en su *Poétique* en la sección "Les rêveries vers l'enfance": "Une enfance potentielle est en nous. Quand nous allons la retrouver en nos rêveries, plus encore que

dans sa réalité, nous la revivons en ses possibilités. Nous rêvons à tout ce qu'elle aurait pu être, nous rêvons à la limite de l'histoire et de la légende" (p. 86). Esto significa que este campo de vivencias de la infancia, en la medida en que es un modo en que emerge lo vivido, va sobrepasando la realidad; desborda sus límites y genera un contraste con lo real concreto. En la infancia entonces se proyectan las posibilidades, aquello que es soñado y que tiene la fuerza de fantasear, como si fuera literatura o imagen, y que va llenando el campo de las vivencias. Por esto, para un niño no es fácil diferenciar lo real de lo imaginario porque la ensoñación se convierte en la disposición más auténtica para crear una visión de su mundo. Para llegar a este nivel de ensoñación, la soledad es la condición propicia para que se sedimenten estas proyecciones. El lector guarda en sí mismo estas vivencias que al tener esa fuerza imaginativa perduran de forma plena en la conciencia a medida que nos alejamos de la infancia. Entonces, continúa Bachelard: "Pour atteindre les souvenirs de nos solitudes, nous idéalisons les mondes où nous fûmes enfant solitaire. C'est donc un problème de psychologie positive que celui de rendre compte de l'idéalisation très réelle des souvenirs d'enfance, de l'intérêt personnel que nous prenons à tous les souvenirs d'enfance" (p. 86).

De manera que estos recuerdos de infancia se van convirtiendo con el paso del tiempo en situaciones de plenitud vivencial pues ocurrieron en un momento de la vida en que todo era dable y en el que sueño y realidad se confundían. Por tanto, el impacto emocional y la dimensión significativa de tales ensoñaciones se asientan en la intimidad como huellas que no se borran fácilmente. Así que el lector, a pesar de su madurez y de su estar distante de la época de su niñez, sigue manteniendo esa dimensión creadora, en otras palabras, sigue siendo niño en un sentido profundo. El asunto aquí es ¿qué ocurre cuando este lector se encuentra con el texto de un poeta?. Esta afirmación de Bachelard ayuda a pensar este aspecto: "Et c'est ainsi qu'il y a communication entre un poète de l'enfance et son lecteur par l'intermédiaire de l'enfance qui dure en nous" (p. 86). De modo que el vínculo que se establece entre el lector y el poeta, son las vivencias de la infancia que perduran en el lector y que el poeta nombra. Este encuentro, por tanto, va más allá de un hecho académico o formal, es un acto de comunión porque "Cette enfance demeure d'ailleurs comme une sympathie d'ouverture à la vie, elle nous permet de comprendre et d'aimer les enfants comme si nous étions leurs égaux en vie première" (p. 86).

En este sentido, la lectura de los textos poéticos que surgen de la ensoñación del poeta es una de las ocasiones más enriquecedoras dadas a los seres humanos, a los lectores sensibles, de volver a su origen, de reconocerse como soñadores y proyectarse como creadores. Por este motivo, la lectura de poesía activa la imaginación, empuja al lector a volver a su infancia para que comience de nuevo la labor de inventar e imaginar el mundo, distinto al que tiene ahí delante, en el que se pierde en la rutina y la mecanización.

Una concepción de la lectura, bajo esta mirada, es un acontecimiento vitalmente exquisito. Se trata de una apertura de la conciencia del lector que retorna a su infancia o de la conciencia infantil que se proyecta hacia su futuro; esta es la oportunidad que tienen tanto el maestro como sus jóvenes estudiantes cuando interactúan. De modo que el niño o la niña que lee poesía vislumbra lo posible, se adelanta a su edad, tiene la oportunidad, a través de la metáfora, de la trama narrativa o de la escena teatral, de aprender a dar forma a sus ensoñaciones tanto vividas como por vivir. Y cuando sea adulto volverá a esos instantes con tal nitidez que sienta la felicidad del retorno a su propio origen. Entre tanto, el lector adulto, en este caso, el maestro que lee la poesía con ellos, revivirá esos instantes, recreará esos recuerdos y volverá a fantasear en lo posible y en lo imposible. El momento máximo ocurre cuando el lector adulto, sea el maestro, el animador de lectura, el poeta autor, se encuentre con aquel niño o niña en el acto de leer pues allí se funden los horizontes interpretativos de una forma plena. En este sentido, surge lo originario, de nuevo, en el preciso momento de la creación que toma forma en las imágenes poéticas que se leen. En palabras de Bachelard, "Les valeurs d'images deviennent dans la rêverie des faits psychologiques. Et il arrive dans la vie d'un lecteur des rêveries que l'écrivain a rendues si belles que les rêveries de l'écrivain deviennent des rêveries vécues pour le lecteur. Lisant des « enfances », mon enfance s'enrichit" (p. 105).

Ante este dinamismo de la interpretación creadora, se desata la escritura. Bajo distintas formas pueden surgir estas escrituras: a través de gestos, de garabatos escritos, de palabra elaboradas, de tramas inventadas, de ideas concebidas, de ensayos breves, de puestas en escena, de pinturas sugestivas, de movimientos rítmicos del cuerpo[65]. Este hecho hace

[65] En los talleres propuestos se busca que los jóvenes lectores de Lezama produjeran esculturas, dibujos y otros poemas. Al final de la sección se mostrarán.

pensar que la escritura en primera medida es asunto de niños y de niñas. Y que por más que la edad avance, siempre esa dimensión del origen de nuestras vivencias será la materia de nuestras escrituras en el mismo acto de leer, así tomen forma literaria o no. Esto invita a pensar en que el maestro que da la oportunidad a la lectura de poesía, de cierta forma, no envejece, renace en su labor pedagógica con la imagen.

Otro aspecto a destacar de la poética de la lectura y el lector en Bachelard es que existe una relación tríadica entre imaginación, memoria y poesía. Dice Bachelard: "La triple liaison: imagination, mémoire et poésie devra alors – second thème de notre recherche – nous aider à situer dans le règne des valeurs, ce phénomène humain qu'est une enfance solitaire, une enfance cosmique" (p. 90). Estos tres elementos permiten caracterizar la infancia solitaria que en realidad es una "infancia cósmica". Esto significa que se trata de un conjunto de acontecimientos y de elementos que están relacionados entre sí como un cosmos en el que no hay nada aislado. Esta interacción de la imaginación, la memoria y la poesía, prepara el nacimiento de otra nueva infancia, la cual surge después de la lectura de poesía. Bachelard la describe así:

> Il s'agirait alors pour nous, si nous pouvions approfondir notre esquisse, de réveiller en nous, par la lecture des poètes, grâce parfois à la seule image d'un poète, un état de neuve enfance, d'une enfance qui va plus loin que les souvenirs de notre enfance, comme si le poète nous faisait continuer, achever une enfance qui ne s'est pas bien accomplie, qui pourtant était nôtre et que sans doute, en bien des reprises, nous avons souvent rêvée (p. 90).

Esto significa que una sucesiva serie de ensoñaciones nacen de la lectura de poesía, de literatura o de imágenes en general. El acto de leer, por tanto, es la posibilidad que se abre para crear, para volver a renacer, para hacer surgir la infancia que permanece latente a lo largo de toda la vida de los lectores. Este carácter creador se asemeja a la poética lezamiana de la lectura que, como se describió en la segunda parte de este trabajo, es una forma de resurrección en la que participa el lector.

El aspecto que más se aproxima a la poética lezamiana está en la poética del instante. Dado que Bachelard diferencia el instante poético del instante metafísico y muestra que el instante poético es vertical, mientras que el instante metafísico es horizontal, el lector se halla ante una experiencia de la discontinuidad, es decir ante una poética que rompe con la

linealidad del tiempo. Dice Bachelard:

> C'est par la dialectique des intuitions qu'on arrivera à se servir des intuitions sans risque d'en être aveuglé. L'intuition du temps discontinu, prise dans son aspect philosophique, aide le lecteur qui veut suivre, dans les domaines les plus variés des sciences physiques, l'introduction des thèses de la discontinuité. C'est le temps qui est le plus difficile à penser sous forme discontinue. C'est donc la méditation de cette discontinuité temporelle réalisée par l'*Instant isolé* qui nous ouvrira les voies les plus directes pour une pédagogie du discontinu (p. 56).

Por su parte, también para Lezama, la poesía es discontinua, como se expuso en la primera parte en la sección titulada: "Discontinuidad del tejido y discontinuidad del poema", cuando se hizo la comparación con la poética gongorina a partir de la concepción de la diseminación derridiana. En ella, por efecto de la metáfora, el espacio y el tiempo se dispersan, así que en el poema que condensa la poética lezamiana del origen, "La muerte de Narciso", Narciso muere gracias a estas discontinuidades de la escritura que convoca a un lector para que desborde la lectura lineal; de ahí que para Narciso su muerte sea más bien el instante de su resurrección y es aquello que el lector experimenta a partir de este poema y otros como se ha visto antes.

De otro lado, esta discontinuidad, analizada ya en la segunda parte, da paso a la resurrección que, tanto en su obra lírica como ensayística y narrativa, se vuelve concreta en el acontecimiento de la resurrección del lector. En la sección: "Resurrección, discontinuidad y escritura" se expone el vínculo entre la resurrección y la discontinuidad. Se ha visto allí que morir es estar abocados a la discontinuidad, pero la discontinuidad es una particularidad de la poesía en tanto origina algo nuevo. Sobre ello, dice Lezama en "Analecta del reloj": "Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte" (p. 110). De ahí que esta ruptura de la linealidad temporal sea el germen de la resurrección, por tanto el lector que se enfrenta a esta escritura queda en posibilidad creadora, productora, resucitadora.

Esta relación está referida en Irlemar Chiampi en su artículo "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima" en el que analiza el ensayo de Lezama "Las imágenes posibles". Allí explica esa vinculación directa entre la poética de la imagen y el acto de leer: "Si admitimos con Lezama que el sentido es lo que 'va surgiendo', hay que reconocer

que su teoría de la imagen desemboca plenamente en una teoría de la lectura, que el lector experimenta como vivencia oblicua" (1987, p. 500). Esta vivencia, según relata Lezama y analiza Chiampi consiste en que: "La experiencia de Orestes es la de la vivencia oblicua, que culmina en la forma final (la *gestalt*), propiciada por la serie de rasgos parciales (o simulacros) entretejidos por las metáforas" (1987, p. 497). Se trata de que el lector, a la manera de Orestes, vaya constituyendo una imagen a partir de esbozos incompletos o de sentidos que no están del todo definidos, que no aparecen plenamente. De ahí que siga permaneciendo el tono poético en las nuevas elaboraciones del lector.

Chiampi precisa aún más el carácter discontinuo de la escritura de Lezama. A esto el lector debe estar muy atento:

> La dificultad propia de la forma del ensayo se incrementa aquí con el barroquismo conceptual: la exposición ametódica y antisistemática se complica con un desarrollo elíptico; los conceptos no constituyen un ***continuum*** operativo, sino que son presentados mediante figuraciones que impulsan el movimiento discursivo como un paralelogramo de fuerzas; la lógica de lo lineal y consecutivo no sólo es subvertida, sino desplazada por la de lo paralelo, complementario y adyacente. Lezama teoriza sobre la imagen con imágenes, promoviendo el efecto estético en la correlación entre el lenguaje del ensayo y su objeto de conocimiento, en un sistema de relación análogo, pero cualitativamente distinto, del que acompaña a su poesía o a su ficción (1987, p. 485).

Este carácter complejo del texto lezamiano corresponde coherentemente con su sistema poético. De modo que en el ensayo, un tipo de texto en el que Lezama expone su poética, logra sostener este tono sugestivo y sobre todo interpela al lector, que debe abandonar su actitud cómoda y de recepción pasiva para convertirse en actor, en creador de nuevas imágenes y a mantener este carácter poético en su nueva perspectiva sobre el mundo, es decir, a evitar asumir su visión de manera dogmática, acabada y verdadera.

Desde el otro punto de vista, este proceso de lectura está caracterizado en Bachelard como competencia lectora que se vincula con la psiquis. Una afirmación de "La terre et les rêveries de la volonté" da lugar a reflexionar sobre esta interrelación:

> Il y a d'abord à cela une raison de compétence. Nous n'en ambitionnons qu'une: la compétence de lecture. Nous ne sommes qu'un lecteur, qu'un liseur. Et nous passons des heures, des jours à lire d'une lente lecture les livres *ligne par ligne,* en résistant de notre mieux à l'entraînement des histoires (c'est-à-dire à la partie clairement consciente des livres) pour être bien sûr de séjourner dans les images nouvelles, dans les images qui renouvellent les archétypes inconscients (p. 13).

Esta visión complementaria lezamiana-bachelardiana de la lectura permite construir una teoría de la lectura y del lector que se vincula estrechamente con la poética. Por esto, se habla aquí de una poética de la lectura, asunto que merece mayor atención y más aún cuando esta investigación ha conducido a experiencias directas de lectura de los textos lezamianos con estudiantes que aún están formando su competencia lectora y la comprensión de sus mundos, lejanos y cercanos. El énfasis está en que se mantiene el carácter poético del acto de leer, en tanto que en Lezama, se parte de la vivencia oblicua, inconclusa, indirecta, y en Bachelard, de la actividad imaginativa y del despliegue de las imágenes provenientes del inconsciente, en particular, de lo vivido en la infancia.

Así que esta proximidad entre Lezama y Bachelard, respecto de la concepción de la lectura y el lector, abre el campo de la poesía: sea a través de las ensoñaciones de la infancia, que es la rememoración de la época de la niñez cuando el mundo aparece por primera vez y se convierte en escenario que fusiona imágenes y realidades y que renace en la lectura del poema sin que el tiempo mantenga su continuidad, o sea en el efecto de la ruptura de lo discontinuo en el que la muerte es ante todo resurrección, reaparición o imagen nueva integrada al *sistema poético* del mundo.

Así que en la lectura, bajo estas perspectivas, la poesía y las ensoñaciones de la infancia no son sino transposiciones de una en otra. Es decir, la lectura ocurre porque hay poesía, la poesía es la forma concreta de las ensoñaciones de la infancia y la infancia es la fuente originaria de las experiencias más inmediatas y durables de la vida. Cuando el lector se halla ante la poesía, vienen las ensoñaciones y las imágenes de nuevo a formar una nueva interpretación del mundo. Debido a que se produce algo nuevo a partir de las rupturas, el lector se ve impulsado a crear su nueva interpretación; en este caso, a formar su sentido crítico que hace que no sea un mero repetidor sino un creador de nuevos mundos que puede configurar mediante distintas formas de escritura.

1. Una apología de la lectura

En la perspectiva bachelardiana de la lectura la emoción estética y la fuerza imaginativa constituyen un elemento que impulsa la creación del lector. Entre el poeta y el lector ocurre una comunicación viva. Así se anuncia en “La poétique de la rêverie”: “Et quelle gloire de

lecture si je pouvais, aidé par le poète, vivre l'*intentionnalité poétique*! C'est par l'intentionnalité de l'imagination poétique que l'âme du poète trouve l'ouverture consciencielle de toute vraie poésie" (BACHELARD, 1968, p. 6). Pero además, este encuentro es posible porque la poesía encubre el silencio. De modo que tal emoción generada por la escritura del poeta revela la profundidad que no puede nombrarse sino mediante la imagen cuya virtud es resguardar la palabra en el silencio mismo. En *L'air et les songes*, Bachelard dice:

> Il faut comprendre que le principe du silence en poésie est une pensée cachée, une pensée secrète. Dès qu'une pensée habile à se cacher sous ses images guette dans l'ombre un lecteur, les bruits s'étouffent, la lecture commence, la lente lecture songeuse. À la recherche d'une pensée cachée sous les sédiments expressifs se développe la géologie du silence (1943, p. 326).

De modo que el silencio es otro aspecto que va conformando esta dimensión estética de la lectura en tanto preserva la palabra de la excesiva claridad de su significar que puede convertirla en voz cotidiana y directa, sin poder de sugerencia y que hace que el lector pierda la posibilidad de la interpretación. Por tanto, esta poética de la lectura se funda en la libertad, asunto que Bachelard deja como principio. Así lo afirma en "Psychologie de la pesanteur" de *La terre et les rêveries de la volonté*: "D'ailleurs pourquoi supprimer les libertés de lecture? Pourquoi renforcer la logique, pourquoi renverser les inversions? Il semble que de tels poèmes laissent, avec une prescience des forces de l'inconscient, une liberté de lecture qui permet des interprétations multiples" (p. 310).

Este carácter abierto de la lectura es coherente con una visión fenomenológica en tanto se define como vivencia inacabada o experiencia vivida en las condiciones auténticamente humanas que hacen que a todo ser humano le sea imposible comprender de una única vez la totalidad. El lector, por tanto, se convierte en intérprete que construye su perspectiva en una situación concreta desde donde crea su interpretación en medio de las otras interpretaciones de los otros intérpretes. Es decir, que la lectura es una tarea infinita e inacabable producida por los textos poéticos cuyo efecto sobre el lector es el de provocar nuevas imágenes.

Este lector afectado por los textos poéticos siente: "Quel délice de lecture de rencontrer ainsi une page qui noue d'un exact lien les sensations externes et les impressions morales en apportant la preuve que les songes s'encadrent dans le réel avec une sorte de fatalité de

l'image!" (1948b, p. 220), dice Bachelard en "Le labyrinthe" de *Les rêveries du repos*. Esto quiere decir que la lectura enlaza el mundo exterior y la intimidad psíquica o, de otra manera, los sueños y lo real, mediante la imagen que impresiona o que penetra el tiempo, la profundidad o la muerte.

De esta forma, ocurre la lectura de dos modos, como lo afirma en *L'eau et les songes*: uno positivo y otro imaginativo. Veamos:

> Encore une fois, il y a deux manières de lire de semblables textes: on peut les lire en suivant une expérience positive, dans un esprit positif, en essayant d'évoquer, parmi les paysages que la vie nous a fait connaître, un site où nous pouvons vivre et penser à la manière du narrateur. Avec de tels principes de lecture, le texte présent paraît si pauvre qu'on a bien de la peine à en achever la lecture. Mais on peut aussi lire de telles pages en essayant de sympathiser avec la rêverie créatrice, en essayant de pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création littéraire, en communiquant, par l'inconscient, avec la volonté de création du poète (p. 70).

En este segundo modo de leer, el más penetrante, se alcanza la máxima correlación entre lector y poeta porque se comunican mutuamente las ensoñaciones creadas por el poeta y las generadas en el lector. Ante este nivel de lectura en la visión del entorno, el más mínimo evento que sucede en lo real, es más bien un asunto de la imaginación. De ahí que pueda Bachelard escribir una poética de llama y de las distintas formas de la iluminación en las que el lector también queda suspendido en la frontera entre lo imaginario y lo real. Así lo explica Bachelard en "La lumière de lampe": " Il semble que l'évocation d'une lampe soit assurée d'une résonnance dans l'âme d'un lecteur qui aime se souvenir. Un halo poétique entoure la lumière de la lampe dans le clair-obscur des songes qui raniment le passé" (1961, p. 81).

Finalmente, el poeta, según Bachelard lo expresa en *La poétique de la rêverie,* crea un universo imaginario, sea en su poesía o en sus obras narrativas, gracias a las ensoñaciones que retornan a la infancia y se convierten en relatos que revelan el origen primario de las percepciones más auténticas. Sin embargo, muchas veces cuando se leen estos grandes textos se reviven nuestros muertos más cercanos.

> Avec une image qui n'est pas à nous, avec une image bien singulière parfois, nous sommes appelés à rêver en profondeur. Le poète a touché juste. Son émoi nous émeut, son enthousiasme nous soulève. Et de même les "pères racontés" n'ont rien de commun avec notre père – rien de commun, sinon dans les grands récits de poète, *la profondeur d'un archétype.* Alors la lecture se

couvre de songes et devient un dialogue avec nos disparus (p. 108).

En este sentido, la proximidad con Lezama, vuelve a aparecer ya que leer su poesía, en particular, su libro póstumo *Fragmentos a su imán*, o sus ensayos o su gran novela *Paradiso* es, a bajo la mirada de Bachelard, y por la misma escritura y poética lezamiana, un diálogo incesante con los *resurrectos*, aquellos seres tan íntimamente cercanos, que se volvieron imágenes y poblaron de más imágenes el mundo. Ante ello, el lector no puede evitar esta misma vivencia. Resuenan en él las voces de sus desaparecidos y vienen las ensoñaciones a revivirlos.

2. La poética de la lectura y la actitud crítica del lector

Entre el humo que contamina el aire, el desgaste diario y las máquinas, los lectores pueden sucumbir a la inmediatez o rebasar estos condicionamientos de lo real. La ventaja está en aquellos que en su auténtico estar en medio del fluir cotidiano ponen en juego su propia naturaleza imaginativa. Distanciados de las rutinas, corroboran su mirada propia y deciden recorrer un camino interpretativo pues son fieles a su impulso creador. Receptivos a las señales y a los símbolos del entorno, crean atmósferas de encantamiento que generan significados nuevos para los objetos y las situaciones. Son lectores que se comprometen consigo mismos y con el universo significativo que los envuelve. A pesar de ello, no imponen su mirada sobre los hechos ni su interpretación sobre otras.

La condición originaria, poética e imaginante, sea de la poética de la ensoñación de Bachelard o sea del *sistema poético* lezamiano, como se consideró al inicio de este trabajo, en este momento constituyen un horizonte para que el lector logre un proceso de lectura activo y abierto. Ante todo, porque no queda como simple repetidor de la información que hay en los textos, es decir, como "leedor", sino como creador de nuevos significados y sentidos[66]. Sobre este término, refiere Fabio Jurado: "Salinas asignará el adjetivo de leedores a quienes siendo alfabetizados se resisten a leer en una perspectiva integral y crítica" (p. 11). Por el contrario, el lector imaginativo, inmerso en su mundo y dispuesto por

[66] Este asunto se muestra en el libro *Lectores y Leedores* de Jurado et alg, donde se desarrolla el contraste entre el concepto de leedor y el de lector.

la ensoñación a comprender su entorno, responde a la interpelación de los textos que le llegan en su proximidad con una actitud propositiva. Percibe colores, sonidos, matices y principalmente relaciones inesperadas entre los elementos, los objetos y las acciones. Su mirada no es sólo receptiva ni pasiva, al contrario, proyectiva y creativa. Esto lo liga a sus contextos, a su cultura y a sus posibilidades más propias.

El lector imaginativo habita el mundo en intimidad, en su "casa natal", así lo denomina Bachelard, recoge las huellas del pasado y las dirige a su futuro; crea nuevos enlaces y probables sentidos. Sigue la trayectoria de Cemí: va en búsqueda de sí mismo y para ello regresa a su infancia y se alimenta de sus fantasmagorías; captura la complejidad del mundo que reposa en la memoria y que fluctúa entre la ficción y la realidad, reconstruye la casa familiar y resucita a sus seres más queridos mediante la imaginación discontinua que cíclicamente retorna a su casa de infancia y la llena de sus espectros. Semejante a Bachelard, el lector imaginativo lee la simbólica de los cuatro elementos, del agua, del aire, de la tierra y del fuego; lee el mundo a través de la ensoñación que le permite tener una experiencia onírica que va más allá de lo observable. Anda y desanda los espacios de la cava, de la buhardilla, de la concha, lugares de refugio para el ensueño. O como en Dufrenne el lector experimenta estéticamente el mundo[67], responde a él desde su propia condición humana, mediante una actitud crítica que nace de lo afectivo que es el *a priori* que vincula el objeto estético y el espectador.

Estos presupuestos poético fenomenológicos sostienen al lector imaginativo entre las cosas en las que está a diario y, a la vez, lo elevan al campo de la ficción y de la imaginación. Un lector en estas circunstancias logra leer el mundo y sus relaciones desde el ensueño, como en Bachelard, o desde el *sistema poético*, en el caso de Lezama, y así capta los vínculos más sutiles entre las cosas, los tiempos y los espacios. Esto le permite afirmarse en sí mismo, como ser que habita este mundo, con capacidad de crear perspectivas propias, distintas y respetuosas de las otras.

[67] En esta sección se hará énfasis en la visión del lector desde las poéticas de Bachelard y de Lezama, pues ya se expuso el papel del lector en la fenomenología estética dufrenniana en el primer capítulo. En esta sección se concretizan muchos elementos de esta visión del lector.

Entonces, este lector imaginativo, a pesar de que reanuda su día entre el asfalto y la máquina, no cede ante la inmediatez de la rutina de lo instrumental. Entre ensoñación y poesía, algo ebrio de sensibilidad reacomoda su retina. Tallado por el ruido de la monotonía, al volver sobre sí mismo se encuentra ahí entre las cosas ahora abrumado de imágenes que lo regresan a su origen, a su infancia. Advierte lo matutino del sol, la fragilidad de la luna entre brumas, el néctar de las curubas y los duraznos; la sensación de trepar los árboles y de hundirse en el agua fría del río.

Desde este punto de vista, leer significa tener ensoñaciones; es retornar a la infancia para rememorar de ella las primeras imágenes que nos han acompañado hasta ahora porque revelan los acontecimientos más profundos que han conformado nuestro existir. Al respecto, dice Bachelard:

> En rêvant à l'enfance, nous revenons au gîte des rêveries, aux rêveries qui nous ont ouvert le monde. C'est la rêverie qui nous fait premier habitant du monde de la solitude. Et nous habitons d'autant mieux le monde que nous l'habitons comme l'enfance solitaire habite les images. Dans la rêverie de l'enfant, l'image prime tout. Les expériences ne viennent qu'après. Elles vont à contre-vent de toutes les rêveries d'essor. L'enfant voit grand, l'enfant voit beau. La rêverie vers l'enfance nous rend à la beauté des images premières (p. 87).

Esta es la condición inicial del lector que imagina. En ella, vuelve a respirar la atmósfera de la niñez, como en el primer despertar ante el mundo y ante los otros. Sin embargo, el lector imaginante, después de este ascenso hacia el lugar de sus orígenes, desciende de nuevo a su más inmediata realidad. Ha atravesado el universo imaginario provisto por el lenguaje metafórico del poema y ahora se ha convertido en lector que se interna en la imagen para tener mayor agudeza para leer el mundo, al otro y a sí mismo.

Por su lado, en la poética lezamiana el lector inmerso en el universo prelógico e imaginario, se desenvuelve de manera semejante al lector del ensueño. Lee la textualidad o conjunto de relaciones que en Lezama el *sistema poético* produce. Se reconoce creador de mundos, genera una nueva interpretación pues el impulso de lo poético afina su mirada para ver de otro modo. Los recuerdos guardados en su intimidad, transformados por las imágenes y fundados en una poética originaria, van matizando su visión. En lo concreto de su existir se dibuja la percepción imaginaria. Descubre los enlaces secretos entre las cosas,

halla su temporalidad como resistencia a la muerte, percibe la abundancia de la sobrenaturaleza. Cada detalle que lee en la realidad brota poetizado pues la poesía origina estas relaciones que hechizan la casa, el tiempo, la madre, el padre y los otros.

Tanto el lector lezamiano como el de Bachelard se halla sumergido en la somnolencia creadora del tiempo de la infancia. Recrea y crea su visión de lo real, alimentado por esta fuente poética que enriquece la realidad en la medida en que resguarda y provoca a la vez nuevos sentidos. Sea a través del poema, de la novela o el ensayo, el lector lezamiano transforma en imagen lo existente porque mediante sus textos resguarda y revela el entramado insospechado que vincula la naturaleza, lo sagrado, lo humano y lo material. Por esto, el lector lezamiano se halla en el círculo interpretativo, llamado así por Heidegger y retomado por los hermeneutas posteriores y matizado en el poeta como un giro en espiral, pues de muchos modos habita de manera poética el mundo y desde allí elabora su perspectiva imaginativa sobre él; sin embargo, no la constituye en el vacío, sino en la vivencia que nace de los contextos y de las circunstancias de su propio habitar. Heidegger mismo lo resalta al comentar los versos de Hölderlin que cita en su conferencia, ":..Poéticamente habita el hombre…": "Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre sobre esta tierra" (p. 166). Esto hace pensar que para el poeta alemán el poetizar no es un fantasear inocuo o solamente el uso de la palabra en tanto género literario, sino ante todo poetizar es habitar poéticamente, es decir, es su morar en esta tierra con todo lo que ello implica: su diario hacer, su protegerse bajo un techo, su oportunidad de contemplar el campo o de sufrir el ruido y la contaminación de las ciudades, en fin. Por eso anota el pensador: "Este no sobrevuela la tierra ni se coloca por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar" (p. 167). Habitar poético. En este sentido, el lector lezamiano habita esta tierra y desde esta condición de su existir lo poetiza; en particular, cuando lee el texto lezamiano, desde su habitar poético, experimenta lo poético como un sistema pleno de misterio y energía cambiante.

Estos presupuestos de la fenomenología poética bachelardiana y del sistema poético lezamiano exigen una transformación de las prácticas de leer en la escuela y en la academia en general. En este sentido, es necesaria una ruptura frente a las maneras de abordar los

textos poéticos, filosóficos, artísticos o técnicos en las aulas de clase desde la infancia hasta la madurez. Debido a la fragmentación del conocimiento a causa de las dicotomías entre poesía y técnica o poesía y ciencia, se pierde la visión de conjunto, por esto, la poesía y la imaginación se reducen a instrumentos pedagógicos o didácticos de motivación que permiten pasar a la lectura de textos realmente serios y verdaderos como la filosofía, la matemática, la técnica, entre otros.

Por el contrario, en esta fenomenología poética, se despliega un campo de posibilidades infinitas puesto que se revalora el papel de la poesía y de la imaginación en tanto generan modos de leer más complejos y creativos. Desbordan lo restrictivo de la decodificación o de la lectura literal porque se opta por una lectura metafórica capaz de reconocer en la apariencia lo no aparente, es decir, las relaciones diversas y simultáneas que hay entre los elementos que en ellos se ocultan. Además, invita al lector a corresponder creativamente, a leer de manera crítica porque así logra comprenderse como intérprete en medio de otros intérpretes; puede reconocer ideologías ocultas e intenciones escondidas en los textos y alcanza a relacionar su perspectiva de lectura con otras, es decir, realiza lecturas intertextuales[68].

En particular, Bachelard y Lezama son autores que provocan al lector. Lo desacomodan porque lo sitúan ante un universo en el que las diferencias y las tramas entre los elementos están en incesante cambio. Esto, además de seducirlo, le exige una toma de posición, la afirmación de su modo de estar en el mundo y un reconocimiento de otros modos de leer, distintos al suyo. El lector en estos autores se ve, inevitablemente, impulsado a desarrollar todo su potencial creativo y crítico porque puede autocomprenderse como partícipe del universo que la imaginación y la poesía desencadenan y que a la vez lo comprometen con lo inmediato y lo concreto de su entorno vital. Esta conexión es viva, corporal y material porque no se trata de una imaginación vaciada de contenido. En este sentido, el lector lezamiano y bachelardiano, se arraiga en el mundo concreto de su estar, sólo que su posición allí se configura mediante la ensoñación y la imagen. Así lo real, su entorno, su

[68] En los *Lineamientos curriculares* del área de lenguaje en Colombia se habla de estos tres niveles de lectura: literal, inferencial y crítico. Bajo la fenomenología poética, de inspiración bachelardiana y lezamiana, estos horizontes de lectura cobran una importancia decisiva como se ha explicado.

contexto, es punto de partida y punto de llegada, y es generado por la imagen y por la poética concreta de su finitud ya que los principios fundantes son la imaginación material y el sistema poético.

De ahí que, además, el lector de Lezama aquí concebido se ve enfrentado a un texto nada fácil de abordar, debido a su ciframiento y hermetismo, entonces, su tarea es inventarse una manera de entrar en él. Esto es, de convertirse en intérprete creador o descifrador de ciertas claves, sin la pretensión de obtener una única verdad sobre estos textos. Por eso es importante tener en cuenta la advertencia de Sucre, respecto del hermetismo de Lezama:

> Es obvio que su hermetismo se inscribe en este contexto: su poesía emite señales, pero señales que son símbolos que encarnan en signos, no al revés. Es este poder del signo lo que Lezama subraya. Constantemente en su obra tiende a acentuar lo imaginario como tal, incluso a mostrar al lector el proceso a través del cual una imagen se va gestando (p. 162).

De manera que entre la poética de lo imaginario y de la imagen, el lector halla su máxima posibilidad, la de hacerse creador. Como se vio antes, según Bachelard, alcanza un nivel de competencia lectora en la medida en que frase a frase o imagen a imagen va configurando el universo del ensueño. A su vez el carácter impenetrable a veces del texto lezamiano lo induce a desplegar su imaginación.

3. Una escritura en la escuela y fuera de ella

Esta provocación que genera la poesía y la imagen, en este caso de Lezama, deja en el lector la fuerza creadora de la escritura. Incita a escribir esta alba del mundo. Arroja al lector a su propia escritura. Entonces, como imaginador percibe lo real, pero de un modo concreto desde su estar involucrado en el mundo, gracias a su cuerpo y sus sentidos. De manera que no evade su circunstancial estar en medio de las cosas y tampoco crea una pura ilusión o una fantasmagoría vacía del mundo. Entonces, la imagen y el poema avivan en él el acto de la escritura. El mundo así puede delinearse desde la auténtica perspectiva del creador. El lector ha devenido escritor, creador, poetizador. Así lo explica Octavio Paz: “El lector, como el poeta, se vuelve imagen: algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable. En ambos casos lo poético no es algo que está fuera, en el

poema, ni dentro, en nosotros, sino algo que hacemos y que nos hace" (1998, p. 168).

Dicho de otra manera, esta fenomenología poética de la lectura desata la escritura. El ciclo quedaría incompleto si el lector permanece pasivamente obnubilado por la imaginación. De ahí que se vea lanzado[69] fuera de este mundo imaginario y retorne a su realidad inmediata, temporal, finita y diversa, pero ahora con otra anchura de comprensión. Esta experiencia interpretativa, poético imaginativa, lo transfigura; no lo devuelve al mundo con la ingenuidad inicial con la que se disponía frente a él, ni lo duerme en el sueño de la alienación de la fantasía. Más bien, le abre su modo más cierto de apropiación de sí, del mundo y del reconocimiento de los otros.

Basta mirar la "Introducción a un sistema poético" de Lezama para encontrar al poeta - maestro que desdobla su mano en el encerado para crear mediante la imagen lo visible. Entre la pizarra y la palabra se van anudando las cosas. Es decir, la fuente de esta escritura es la poesía; surgen, entonces, los trazos, las firmas y los enlaces que se tejen para dar origen al mundo. Volvamos al inicio de este texto:

> La impulsada gravedad del índice, prolongada en el impromptu de la nariz de la tiza, traza en el tormentoso cielo del encerado la sentencia de uno de los ejércitos: a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo. Y en vuelo maduro de atardecer se trenzan los juegos del índice cuanto traza la rúbrica: Aristóteles (p. 186).[70]

Se observa aquí que el mismo Lezama se ve abocado a la escritura; desde lo recóndito de lo imaginario la mano se ve dirigida sobre este tablero ilusorio para producir las sentencias más importantes, entre ellas la del movimiento y el reposo. Esta escritura que se debate entre el cuerpo y el misterio da inicio al fluir incesante del sentido. A lo lejos se ve un maestro, el poeta, que traza sobre el tablero de cera la imagen de la historia. De ahí que

[69] En la fenomenología interpretativa de Paul Ricoeur el proceso de la lectura se define por una dialéctica de éxtasis y envío. En la lectura de la mimesis II, es decir, de la configuración, el lector se entrega al texto de ficción, se encanta con él; llega al éxtasis de lo poético porque la trama lo emociona profundamente, sin embargo, este mismo texto lo envía fuera de dicha trama. Así en la mímesis III, o refiguración, el lector, en el momento después de la lectura, retoma su mundo, sin embargo, la manera de visualizarlo ya ha sido transformada en la configuración. En Lezama y Bachelard esta dialéctica se agudiza, pues son textos y perspectiva, que potencian lo imaginario y se conciben como fundacionales u originarios.

[70] A diferencia de los análisis previos sobre esta imagen del encerado de Lezama, en la segunda parte, aquí se hace énfasis en cómo esta misma imagen generó nuevas escrituras en los estudiantes que participaron en la experiencia de lectura del poema. Por tanto la imagen se ve desde otro contexto interpretativo.

el texto lezamiano, visto desde la perspectiva de la fenomenología de la lectura y la escritura, es el que deja aprender al lector a imaginar y a posicionarse frente así, frente al mundo y frente a los otros. Sin embargo, este aprendizaje es de tal envergadura que desborda los muros de las escuelas.

En este sentido, en el mismo Lezama, en *Paradiso*, hay una escena que llama la atención. Cemí va a la escuela, pero su estadía allí parece no ser placentera. Al salir, toma la tiza y recorre la calle hasta la casa; así va escribiendo con la tiza de otro modo. Su escritura se libera, fuera de la escuela, en el muro de la calle:

> José Cemí había salido de la escuela portando una larga tiza, mantenía la tiza toda su longura, si se apoyara se quebraría, por distracción ensimismada, característica de sus diez años. El cansancio de las horas de la escuela motivaba que a la salida buscase apoyo, distracción. Ese día lo había encontrado con la tiza (p. 130).

Las imágenes que acompañan esta descripción de lo que hace Cemí con la tiza sugieren una escritura ilimitada. Esta escritura parece forjar un entramado en el muro, guiando la mano de Cemí: "La tiza comenzó a manar su blanco, que 1a obligada violencia del sol llenaba de relieve y excepción en relación con los otros colores" (130). Poco a poco se desdibuja la realidad del muro y lo imaginario invade a Cemí: "Le parecía a Cemí aquello un remolino de voces y colores, como si el paredón se hubiese derrumbado e instantáneamente se hubiese reconstruido en un patio circular" (131). De pronto, un vecino, semejante a una sombra grita: "Este nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes" (131). Así, Cemí, el escritor del muro, ha fusionado lo real y lo imaginario y ha transformado la experiencia diaria. Pero esta escritura no es expresión de una subjetividad vacía, no nace de Cemí, nace de su relación con la tiza. He aquí la dimensión poética de la escritura que desborda la visión tradicional. Lo imaginario se conjuga en Cemí y en la tiza para producir la escritura. Los vecinos, los lectores de este acto de Cemí, se ven trastornados por lo extraño de la condición del niño Cemí.

De esta manera, se ha completado la imagen de la escritura en Lezama. El sistema poético se vuelve concreto mediante la tiza, sobre el encerado y fuera de él, en la pared de la calle. El niño sale de la escuela a escribir el mundo en un muro imaginario hasta

transformarlo en su propia casa. Los vecinos se extrañan, se inquietan y gritan porque este efecto alucinatorio de la escritura los desacomoda de la realidad cotidiana. Finalmente, el niño regresa a su casa, a su intimidad. En general puede decirse con Olivier Renault que "Il n'est pas si simple, au fond, de savoir prendre le lecteur avec soi, comme avec un bras sur l'épaule, et de lui donner l'élan nécessaire pour le propulser plus loin, dans ces continents lointains" (2009, p. 91) y así sigue la escritura de Cemí dentro y fuera de la casa habitada.

4. Una ética de la lectura y la escritura

Así se ve que la escritura tiene una dimensión pragmática en tanto es comunicativa, productiva y dirigida a unos lectores ya elegidos. En este caso nace de un retorno a la infancia y de las discontinuidades o rupturas que provoca la imagen. Como acto, implica valoraciones, intenciones, posibilidades. Por tanto, la escritura es un acto ético.

He aquí el enlace más íntimo entre imaginación, ética y poesía. En Lezama, la imaginación es el modo primario que une el ser humano al mundo; el *sistema poético* es la condición cohesionadora de lo que existe. A la vez, el modo en el que se concretan imagen y poesía es la lectura como acto interpretativo y poetizador pues es allí donde ocurre el diálogo entre mundo, textos y lectores. Bajo este imperativo, la lectura y la escritura son maneras de actuar y de desenvolverse en el mundo. Entonces, debido a que se requiere de un lector creativo y proactivo, es inevitable reconocer que este lector se convierte en lector y escritor ético.

Una ética de la lectura y de la escritura surge cuando el lector se autocomprende parte de un mundo gracias a la dimensión de lo imaginario. De este modo, vuelve a su intimidad, a su soledad, a su casa natal y onírica y en ellas a su propia libertad. O como dice Sartre: "Et puisque les lecteurs comme l'auteur ne reconnaissent cette liberté que pour exiger qu'elle se manifeste, l'œuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté humaine" (p. 69). Es decir, que en el acto de leer, el autor y el lector se autoreconocen libres, gracias a que la obra es producto del mismo ejercicio de la libertad

del ser humano. En este sentido, imaginar, leer y escribir son maneras concretas de ser libre.

Este aspecto se reconoce en Cemí, quien hace su búsqueda hasta encontrar su casa natal, su casa de los sueños, su destino. Convencido de sí mismo, elige el camino que lo lleva a su propio origen, mediante la escritura; crea así el universo paradisíaco de la resurrección donde renacen como espectros la madre, el padre, su familia y las mismas proyecciones imaginarias de sí mismo como Foción, Fronesis y Oppiano. En ellos consumará libremente su destino de ser el escritor, de su propia y vida y de sus fantasmas. Esta es una elección que también cada lector puede hacer para reconocerse así en su autenticidad, con su propia historia personal y entre las historias de los otros, que son otros distintos a él, también con sus propias historias. Esto significa que se halla ante su propia la responsabilidad, ante los otros y ante el mundo.

Ocurre algo semejante con la poesía y el ensayo de Lezama. Hay un impacto sobre el lector (aspecto que ha sido objeto de este trabajo hasta ahora) que se ve interpelado por esta escritura y por el efecto de la imagen y la metáfora al nacer del *sistema poético*. Se halla ante un espejo de sí mismo y ante su condición frágil evanescente, pero a la vez germinativa. Y refiriéndose al hondo sentido del humor de Lezama, dice Reinaldo González: “Se ríe del lector y con el lector. Cuando aprendemos a saborear su estilo de humor, devenimos sus cómplices” (2009, p. 44).

5. Hacia el acto concreto de la lectura

En este recorrido por los distintos modos en que aparecen las ensoñaciones de la infancia y la dimensión de lo poético nos hallamos permanentemente de regreso entre la mañana en la que aparece una espina de pescado y el puente metálico, entre el *tokonoma* y la resurrección, entre la tiza y el encerado, en fin, viajamos incitados por las imágenes de la poesía de Lezama. En ellas se recrean las reminiscencias de la casa natal, del *resurrecto*, de la *piscina de la metáfora*, del espectro del padre, del cuerpo en el tonel de vino. Es decir, reaparecen los aspectos de la poética de Lezama como una posibilidad diferente que a la vez que nos reenvía al pasado nos comunica con este tiempo de la actualidad. Entonces, por

ejemplo, esta casa que es la casa del mundo, la propia, la de cada uno, se puede ver desde la mirada de un niño, del propio Lezama, que imagina su particular manera de habitarla. Recordemos:

> El Paseo del Prado fue el campo de batalla de mi niñez. Como la casa de mi abuela estaba en Prado 9, nosotros cazábamos la calle y el Prado estaba lleno de patinadores, algunos de ellos inolvidables. Yo los contemplaba absorto. Me parecía extremadamente difícil la transfiguración de aquellas criaturas que de pronto se convertían en seres alados. Al poco del tiempo yo empecé también a patinar, y lo hacía bastante bien aunque me interesaban más el ritmo, el movimiento la proximidad de la danza, que la velocidad desatada (BIANCHI, 2009, p. 14).

¿Acaso esta reminiscencia nos incita al ensueño de nuestra propia casa, de nuestra casa onírica, de nuestro planeta? ¿Si como lectores evocamos con él su infancia acaso ya nos hallamos en una dirección que a la vez que nos aleja de la cotidianidad, nos invita a percibir de otro modo todo lo que nos rodea?.

De esta manera, vuelve el ciclo para comenzar una nueva lectura y un nuevo acto de los infinitos que en nuestra finitud nos abruman. Este paso por el poeta Lezama y el pensador Bachelard, como se ha visto, nos ha dejado de nuevo en medio del mundo; más próximos a él, en nuestra propia casa. De modo que, en el ascenso a lo imaginario y al sistema poético se ha constituido un camino de interpretación de lo cercano. ¿Que pasaría entonces si se multiplicaran los lectores de poetas y pensadores como ellos y si crecieran estas experiencias de escritura en la escuela?

Regresar al punto de partida de la presente investigación es volver a los lectores. Ha sido reiterativo el hecho de que la resurrección lezamiana, situada dentro de su sistema poético, produce un efecto de transformación en el lector. Tal discontinuidad o ruptura del tiempo y del espacio lineales desemboca en el acto de la lectura. En este caso, más precisamente se trata del acto de la lectura de los poemas de Lezama y todas las consecuencias que ello trae.

Llegar a este punto implica haber incorporado una fenomenología poética de la lectura, pasar por la exploración de la casa del *resurrecto* o padecer la transformación de Narciso. Seguidamente comprender el paso del "ser-para-la muerte" heideggeriano al *ser-para-la-resurrección* lezamiana. Ya en el nodo de este discurrir investigativo, y habiendo integrado

los distintos planos de la poética lezamiana: la metáfora, la imagen, la escritura, la sobrenaturaleza, lo incondicionado y la causalidad poética, sólo se espera un lector que esté dispuesto a la interpelación lezamiana y que se disponga al discurso discontinuo y provocativo de lo *resurrecto*. Ya que, según Reinaldo Gonzalez: "No es el escritor cuyos significados quedan a la vista o se entregan desde la primera lectura. Es aquel que parece dosificar misterios y transparencias, enrevesar con picara delectación y guardarse la almendra como entre velos sutilísimos que nos convida a romper" (2009, p. 116).

Para este propósito se diseñó un proceso metodológico que lograra, en lo posible, incluir estos aspectos a partir de la lectura de algunos poemas y de algunas imágenes de sus poemas, a pesar de la complejidad de sus textos. Sólo se buscó generar el encuentro desprevenido pero acucioso y detallado con el poeta, para sacar el máximo provecho a las imágenes elegidas. El cuerpo fue el eje de estas lecturas.

Los estudiantes de un colegio colombiano tuvieron la oportunidad de participar, con una metodología apoyada en los principios de la fenomenología estética y de la deconstrucción que aquí se desarrollaron tanto en la primera parte como en la segunda, en actividades de interpretación de los textos, con una actitud abierta e imaginativa. Bajo estas condiciones, se desencadenó un proceso de escritura interesante articulado con la propuesta de lectura de los textos lezamianos. Para ello, se preparó una serie de etapas, durante 5 meses. En ellas se fueron integrando las perspectivas hermenéuticas que buscan establecer un diálogo productivo entre el mundo del texto y el mundo del lector, como bien lo expone Paul Ricoeur; por otra parte, una fenomenología poética inspirada en Dufrenne y en Bachelard que propicia el contacto con el entorno y favorece la lectura creativa; y, finalmente, una concepción deconstructiva de la escritura, de carácter derridiano, cuya función es la de reiterar las diferencias y generar diseminaciones del sentido que provocan rupturas y espacios blancos. Por esto, la proximidad de estos enfoques es coherente con la perspectiva lezamiana también a nivel metodológico para hacer las propuestas de estos talleres de lectura.

En este mismo sentido, se involucró la poética lezamiana en esta puesta en escena, pues

se desarmó el escenario de la imagen, del *sistema poétic*o y del cuerpo como posibilidad de resurrección, de reescritura. La intención fue la de generar un encuentro que volviera concreto el hecho de que sus textos involucran al lector en un movimiento en espiral y cíclico que no se puede evadir. Con esto, la actitud que se buscó generar fue la de distanciarse de todas las experiencias tradicionales de lectura, de toda teoría literaria que conciba el texto sin sus lectores y de toda estética teórica.

Se sabe que una de las instituciones de la cultura donde se aprende a leer es la escuela. De modo que ahí se ponen en juego los vínculos entre poética y ética, entre lectura y escritura. Sin embargo, si se indaga sobre las prácticas escolares de los docentes y sobre las experiencias que niños, niñas y jóvenes tienen con los textos poéticos en las aulas de clase, queda una sensación desconcertante. Debido a que los enfoques tradicionales sobre la enseñanza de la lectura y la escritura se sostienen en visiones enciclopedistas e historicistas que sólo exigen la acumulación de la información, la repetición acrítica de datos sobre autores y escuelas y se limitan a una lectura literal que únicamente pregunta por resúmenes, comentarios u opiniones ligeras, no se desarrollan prácticas que den prioridad a la interpretación y al diálogo entre el texto y el lector. Y menos aún que se encarnen en la experiencia estética que una obra poética requiere. En este sentido, esta propuesta se distancia de estas costumbres pedagógicas de asumir la lectura. El impulso de este cambio está en la misma poética lezamiana y en las visiones que aquí se han elegido para hacer esta investigación.

Es necesario, por tanto, reflexionar sobre los modos de aprender a leer la literatura y en particular la poesía. En especial, sobre las posibilidades que se abren cuando ocurre el encuentro con textos tan complejos e iluminadores como éstos de Góngora y Lezama y de otros autores cuya intención es dar un giro respecto a la tradición idealista e instrumentalista de abordar la literatura y en particular la poesía. Pero ante todo, porque desacomodan al lector, le descomponen el mundo y lo liberan de su holgura cotidiana.

B. LECTURA Y ESCRITURA DESDE EL POEMA: HACIA LA INTERPRETACION Y LA ACTITUD CRÍTICA DE LOS LECTORES

Se ha abordado en la sección previa una poética de la lectura que surge de la obra de Bachelard y de Lezama. En ella se han expuesto algunos rasgos de estos autores que confluyen y que permiten construir un horizonte desde el cual se pueden abordar los actos de leer y escribir. En este caso, se trata del proceso de lectura y escritura de algunos textos del mismo poeta Lezama que se planeó con los estudiantes de los últimos grados de la enseñanza media. De modo que si la sección anterior se dedica a caracterizar la concepción fenomenológica y poética de la lectura desde la cual se hace la práctica, en ésta se plantean algunos principios metodológicos que se tuvieron en cuenta en tal experiencia de lectura y escritura a partir de los textos de Lezama.

La intención ahora es exponer algunos criterios metodológicos que sean coherentes con las dos partes de esta tesis: la aproximación fenomenológica inicial y la exposición de la poética de la resurrección que se desarrolló en la segunda parte. En esta tercera parte, y en particular en esta sección, converge lo expuesto en la realización de la actividad lectora y escritora que fue cumplida por unos jóvenes quienes, orientados por maestros creativos, se atrevieron a entrar en el universo del poeta cubano.

Para empezar, el proceso de interpretación de un poema es complejo debido a su densidad metafórica y expresiva y más aún si se trata de los poemas de Lezama Lima. Es importante reconocer el sistema de relaciones que un poema entreteje. Para ello, se pueden describir cuatro vías posibles que ayudan a su interpretación: en primer lugar, reconocer el proceso mismo de la lectura como un acto vital entrelazado con el cotidiano estar en contacto con el mundo; en seguida, reconocer el componente estético e imaginativo del poema, pues es un texto de naturaleza metafórica que afecta al lector de manera inmediata y extraña; en tercer lugar, comprender la aproximación misteriosa que se crea entre lo visible y lo invisible gracias a la ambigüedad del texto poético o a los espacios blancos que genera. Finalmente, atender al acto de la escritura que surge de este proceso de la lectura. Este

momento es prioritario porque en él termina la interpretación y nace una nueva escritura por parte del lector.

Si se busca abordar el proceso de la lectura desde una mirada más amplia, es pertinente un enfoque fenomenológico que parte de una correlación entre el texto y el lector. En este sentido, la lectura es una vivencia que se realiza en el tiempo y en medio de los contextos del mundo de la vida. En este movimiento de la conciencia, el lector va configurando su experiencia con el texto mediante una forma particular y concreta que le permite comprenderlo de modo creador. Para ello, es pertinente la propuesta de Wolfgang Iser en su obra *El acto de leer,* en la cual propone la descripción de este proceso:

> Ce processus fait également apparaître la structure de base herméneutique de la lecture. En raison de ses éléments d'indétermination, chaque corrélât de phrase préfigure la correlation suivante; mais en raison de ses éléments de détermination qui lèvent l'incertitude relative à une corrélation antérieure, elle forme l'horizon de la phrase antérieure. C'est ainsi que chacun des moments de la lecture est une dialectique de protention et de rétention: entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre. Il est impossible d'échapper à cette dynamique pour la raison (précédemment exposée) que nous ne pouvons saisir le texte dans son entièreté en un moment unique et instantané. Etant donné que le lecteur ne dispose d'aucune référence relative à l'interaction des corrélats de phrases, la lecture apparaît comme acte élémentaire de mise en forme. Cet acte se produit toujours lorsque des processus de communication ne sont plus réglés par le code dominant, et c'est alors que l'acte de mise en forme apparaît comme un modèle de compréhension productive (p. 205).

De tal manera que, bajo esta mirada, nos alejamos considerablemente de una visión restringida de la lectura que se limita a ejercitar una mecánica de decodificación y sobre todo a generar una dependencia del lector frente al texto. Desde esta perspectiva fenoménica, el lector es quien hace el recorrido y reconfigura el mundo desde sus condiciones vitales y sin abandonar su cotidianidad, comienza a distanciarse de ella.

1. Fenomenología de la lectura: los tres momentos del acto de leer.

Ya se ha hecho referencia a la concepción fenomenológica de la lectura de Paul Ricoeur. En este momento esta visión ayuda a esclarecer el proceso mismo de leer, pues logra vincular la experiencia humana del tiempo y las tramas que se configuran en los textos.

De modo que, desde una perspectiva hermenéutica, puede pensarse que la lectura de un poema se realiza en tres momentos[71]: en un antes, un durante y un después, llamados por Paul Ricoeur prefiguración, configuración y refiguración[72]. Este es el modo natural como el ser humano se relaciona con el mundo en su acontecer temporal, desplegado en pasado, presente y futuro. De ahí que en cada uno de estos momentos se desencadenan ambientes, conceptos, ideas, expresiones que se van acomodando y desacomodando para ser comprendidas por el lector. Por ejemplo, el título que da señales al lector para situar o delinear la imagen que el poema crea; también se van perfilando y concretizando los ambientes y atmósferas mediante las imágenes de todo el poema; a su vez, se van gestando los vínculos con el entorno inmediato y experiencial del lector; de igual manera, emergen los estados de ánimo que produce el texto y el efecto en el sentimiento del intérprete.

Así, en el primer momento, las imágenes se prefiguran mediante diversos rasgos antes de la lectura del poema, de manera que durante la lectura se despliegan en el texto de forma concreta, imagen a imagen, verso a verso y así se construye el paisaje del poema. En este momento, el lector sigue, momento a momento, la constitución o configuración de un mundo complejo en el que imágenes, sentidos, sentimientos, ideas imaginativas y mundos imaginados se entrelazan en su memoria como un todo articulado, como lo explicó Iser. Finalmente, después de la lectura, se acaba momentáneamente el acto configurador y el lector toma distancia de dicho texto, vuelve a su entorno real, pero con una mirada enriquecida pues ha tenido una experiencia en la que ha vivenciado la dimensión poética de aquello que parece no ser poético y que ocurre en el fluir diario del tiempo. De forma que el

[71] Como sucede con el flujo temporal, estos momentos de la lectura se diferencian pero suceden de modo simultáneo y cíclico. Así como el presente es otro modo de ser del pasado y se proyecta hacia el futuro o el pasado ya prefigura el presente y el futuro incluye el pasado y el presente. De modo que la sucesión no es lineal, por tanto, la lectura ocurre en esta interrelación cíclica de momentos. De forma semejante, se verá luego, la lectura se transforma en escritura. En espiral? Esta aspecto se ha bosquejado teóricamente en la sección anterior.

[72] De otro lado, este entrelazamiento de momentos ocurre por el proceso fenomenológico de la conciencia que fluctúa entre la protensión y la retención, como lo describe Iser.

lector reconfigura su propio mundo vital en el que su experiencia inmediata y sus contextos culturales y personales se ponen en juego: conexiones con otros textos de la cultura o sencillamente con el acontecer cotidiano que lo rodea y con la presencia del otro con quien interactúa a diario o eventualmente. En fin, inmerso en las circunstancias y las condiciones específicas del medio se convierte en lector de ese entorno pero impulsado por el mundo imaginario que ha conocido mediante el proceso previo, presente y posterior a la lectura del poema. En este tercer momento, llamado de refiguración, se consolida una lectura comparativa intertextual: el lector, al tomar distancia del texto poético leído, lee otros poemas o textos aunque no sean poemas, y reconoce conexiones factibles con ellos. Además, establece los vínculos del poema con sus propias vivencias o las de los otros y así crea una interpretación compleja en la que el se ve involucrado. Ya de antemano aquí se están proyectando, en el lector, las experiencias de escritura a partir de la misma lectura del texto poético en este caso. En síntesis, para Ricoeur:

> Une réflexion plus précise sur la notion de monde du texte et une caractérisation plus exacte de son statut de transcendance dans l'immanence m'ont néanmoins convaincu que le passage de la configuration à la refiguration exigeait la confrontation entre deux mondes, le monde fictif du texte et le monde réel du lecteur. Le phénomène de la lecture devenait du même coup le médiateur nécessaire de la refiguration (p. 287).

2. Estética de la lectura: la sensibilidad, lo sublime y el asombro

Una segunda vía en el proceso de interpretación de un poema tiene que ver con la naturaleza estética del poema que en el caso de Lezama, como se ha expuesto a lo largo de esta investigación, se funda en el infinito poder de la imagen y de la metáfora. Esto significa que el poema es una creación que nace del impulso imaginativo y sensible del poeta que elabora un universo nuevo mediante relaciones que asombran o producen sentimientos de tristeza, de desconcierto o de profunda alegría. De esta forma, se genera un efecto inmediato en el lector que le ocasiona un cambio de actitud frente a la cotidianidad y a la vida práctica de todos los días. Ingarten lo expone así:

> Une émotion originaire occasionne —et c'est sa fonction la plus importante —un *changement de notre attitude*: le passage de l'attitude naturelle de la vie pratique à une attitude spécifiquement esthétique. L'émotion (…) provoque le changement de l'attitude naturelle dirigée sur des *faits*

existants ou s'inscrivant dans le monde réel en une attitude dirigée vers une relation intuitive à *des essences qualitatives* (p. 77).

Este modo de trenzarse del lenguaje en el poema gesta mundos imaginarios, metáforas que vinculan elementos dispares, conexiones sorpresivas que reacomodan los significados de las palabras y de los acontecimientos. Este carácter creador remueve la afectividad del lector, le provoca estremecimientos y extrañezas, pues le desajusta su manera práctica de vivir. De otro lado, genera sentimientos diversos en él porque, antes que explicar conceptualmente una situación o un objeto, lo hace reconocerse como existente en medio del mundo con un modo propio y distinto de interpretarlo; lo desfigura y lo desacomoda para que experimente su estar en el mundo desde otra perspectiva, en primera medida a partir de la sensibilidad y del sentimiento y no del razonamiento y del orden.

Entonces, un poema puede generar sentimientos sublimes cuando provoca cierta incomprensión racional, una especie de desbordamiento fuera de lo mesurable y una prolongación hacia el infinito de las sensaciones que un evento, una persona o una cosa pueden producir en el contacto cercano con ellos. Así surge un universo que escapa a la medición únicamente racional y abre todo el campo de los sentimientos como forma primaria del conocer y del relacionarse con el mundo. En los poemas de Lezama estas características se intensifican y, por eso, su lectura se torna más imaginativa.

Este es el nivel estético de la lectura del poema. En él se congregan todas las sensaciones que el texto poético produce, todas las elaboraciones imaginarias que se reordenan mediante las metáforas. Por ello, la lectura del poema es un acto que exige una actitud interpretante, es decir, una disposición abierta a la comprensión de la multiplicidad de sentidos posibles que el poema pueda producir y que sean captados por los sentimientos. El lector queda en libertad para constituir, a partir de tal universo poético, su propia lectura, por esto, a la vez que se hace intérprete se vuelve creador.

3. Dialéctica de la diferencia en el proceso de lectura: la relación entre lo visible y lo imaginario y los vacíos textuales.

Ya se ha esbozado desde el nivel estético del poema una especie de ambigüedad creada por el uso metafórico del lenguaje. A su vez, se ha insinuado un alejamiento del mundo inmediato gestado desde el lenguaje poético puesto que abre un campo de sentidos no visibles en la inmediatez de la expresión que aparece al lector. De manera que, debido al carácter figurado y al efecto de develamiento del poema, se produce una serie de oposiciones y relaciones entre distintos niveles de sentido y entre distintas formas del nombrar que parten más de las diferencias que de las semejanzas para evitar que uno de los términos de la contradicción se imponga sobre el otro[73].

Entonces, lo invisible toma forma en lo visible que se urde en las metáforas; lo existente se vuelve ilusorio en la conformación concreta de los versos y de las imágenes; lo sensible deviene inteligible en cada expresión creada por la combinación de las palabras o por los vacíos que ellas producen. De otra manera, el mundo de la apariencia deja de ser aparente y se manifiesta como verdadero y al contrario, mientras el mundo verdadero se hace aparente[74]; esto ocurre cuando el poeta nombra el mundo de una manera distinta, rebasa el nivel convencional del lenguaje y parte de lo diferente para descomponer la dialéctica cerrada. Entretanto, el lector se sumerge en esta contradicción porque simultáneamente experimenta lo visible y lo invisible en el texto poético. En el caso del texto lezamiano, el lector debe virar entre lo real y lo imaginario pues se ve sumergido en esta dinámica cíclica de la muerte y la resurrección; o en otro sentido, de la lectura y la reescritura en tanto el lector se hunde en el texto parar resurgir en su escritura.

Por esa vía estética, una vez asombrados, entramos como lectores al campo del pensar, que en el caso de Lezama significa experimentar la huida de lo esencial en la apariencia, la sensibilización de lo racional en la palabra o la perdurabilidad en lo deleznable de una imagen poética. Estos son efectos que provocan los poemas de Lezama y que surgen de la tensión que se da entre lo celeste y lo terrestre, entre lo sensible y lo inteligible o entre lo que se ve y lo que no se ve. La tensión aquí no queda resuelta ni explícita sino protegida en

[73] Este aspecto se refiere a la idea de *Différance* derridiana que impide que en la relación de los opuestos uno de ellos, el más fuerte, que se halla del lado de lo invisible, de lo inteligible, domine sobre el otro, el más débil, que se encuentra en lado de lo visible o del aparecer.

[74] Nietzsche lo expone en su aforismo " De cómo el mundo se convirtió fábula", citado por Danilo Cruz Vélez, 1993: 25, en Fragmentos póstumos.

el silencio o en lo no nombrado directamente, como en el caso de la vivencia oblicua lezamiana que deja espacios blancos o sentidos incompletos. Entonces, el lector queda en medio de esta mezcla de opuestos, percibe el mundo como si estuviera confundido porque ve simultáneamente lo real y lo imaginario. En el grado más elevado de su experiencia lectora vuelve irreal el mundo porque lo irreal se realiza.

Sin embargo, al lector lezamiano cada vez que parece acceder a un sentido total del poema, este sentido se le desvanece como si se le ocultara. Por eso tiene que leer lo múltiple y lo simultáneo del poema sin el afán de resolver cualquier contradicción como en el caso del poema "¿Y mi cuerpo?":

> Mi sombra
> es la sombra de un saco de harina.
> No viene a abrazarse con mi cuerpo
> ni logro quitármela como una capota.
> Me alejo
> y no siento lo que me persigue (p. 475).

Este es un efecto característico de los poemas de Lezama. Así que el lector se sitúa en el mundo del poema como en su mundo, pues en él tampoco puede alcanzar un sentido último para explicarlo, sino que se halla inmerso en un juego de relaciones que se entrelazan y se modifican permanentemente; de ahí que pueda llegar a ser un lector crítico y no dogmático y, por tanto, capaz de asumir una posición tanto frente al texto poético como frente a su mundo vital, cuidando de no llenar las zonas que parecen discontinuas o vacías. De ahí que estas zonas incompletas sean fuente de lecturas más abiertas que, para Iser, son espacios que empujan al lector a concretizar su interpretación:

> Le changement de position des blancs ne signifie aucunement que chacune de ses empreintes représente un type particulier de vide. Le déplacement des blancs dans le texte traduit plutôt certaines nécessités de détermination liées au fait que le vide indiqué au lecteur la voie d'une opération de compréhension. Le blanc ne «se déplace» pas arbitrairement dans le champ visuel. Son déplacement est lié à l'activité de constitution que le lecteur lui-même gouverne. Le blanc acquiert ainsi le caractère d'une structure autorégulatrice dont le fonctionnement dépend des conditions d'interaction entre le texte et le lecteur. Si le changement de position des blancs dans le champ visuel signale les opérations partielles et interdépendantes de la structure, il apparaît avec évidence que les blancs organisent un mode de communication central du texte avec le

lecteur (p. 351).

Este modo de avanzar del lector a medida que el texto se le despliega para su comprensión le va exigiendo la lectura de estos espacios blancos, o cortes, que no están explícitos. En el caso de la poesía de Lezama, el lector se enfrenta a unos versos cuya escritura abigarrada produce cierta blancura o ausencia de sentido. Entre una y otra imagen, o entre las metáforas, el lector no alcanza a percibir estos vacíos pues el curso de los versos lo obliga a continuar a la siguiente imagen. Pero al final, el lector queda con la sensación de que no se comprendió nada; esto se debe, precisamente, a que el poema llena muchos blancos de imágenes y metáforas que parecen continuas pero que realmente son discontinuas. Estos vacíos son los que generan el movimiento.

Ya se expuso antes la relación de esta discontinuidad con la escritura y la resurrección. Ahora, desde la perspectiva del lector, se evidencia que cuando lee estos blancos, está experimentando la discontinuidad, la ruptura, la diferencia. Es entonces cuando se produce el acto germinativo en el lector, la resurrección por la imagen, pues de estos blancos o discontinuidades de la escritura nacen en el lector nuevas imágenes. A su vez, ello sucede porque el sistema poético, constituido por las metáforas móviles, genera esta escritura. En consecuencia, la experiencia de lectura del texto lezamiano se vuelve discontinua y simultánea porque la linealidad del discurso está quebrada y silenciada; entre tanto, los blancos o vacíos textuales permanecen tan llenos de sentidos que no se logran desentrañar por completo. El lector sigue constituyendo sin cesar sus lecturas, renaciendo como *resurrecto*, de acuerdo con los contextos en los que cada vez lee y dentro del conjunto de conocimientos que forman parte de su experiencia vital y cultural.

Sin embargo, en este ciclo en espiral del desaparecer y del renacer, el lector retorna al conjunto de vivencias, experiencias y percepciones de su entorno cotidiano. En seguida, puede establecer relaciones entre ese mundo y el mundo del poema leído, pues ha pasado temporalmente por los tres momentos de la lectura: el antes, el durante y el después, y por otro lado, ha sido provocado sensible y estéticamente por el poema. De modo que su experiencia con el mundo y con los otros seres humanos se ha enriquecido y transformado.

Esto significa que así ha cumplido su acto interpretativo. En particular en el caso de Lezama, el lector se interna en el poema hasta desaparecer entre la abrumadora presencia de las imágenes, y en particular ante la imagen del *resurrecto*, y al hacerlo, como un giro especular, queda viéndose a sí mismo como una proyección de esta imagen, como en los poemas "Estoy", "¿Y mi cuerpo?", "Un puente, un gran puente" o "El peso del sabor", que han sido abordados aquí.

4. Escrituras desde las lecturas: comprensión y producción del texto del mundo.

La siguiente precisión de Cristina de Peretti sobre la concepción de texto de Jacques Derrida nos ayuda concluir esta caracterización del proceso de lectura y escritura que intentamos esbozar aquí y que es concebido de manera complementaria:

> El texto no es sencillamente el texto escrito (en sentido tradicional), sino que abarca una 'realidad' mucho más compleja y amplia. Texto es un término que se puede intercambiar con el de escritura como ámbito general de los signos: es juego libre de diferencias. Esta generalización de la noción de texto no da, sin embargo, lugar a un nuevo idealismo del mismo (p. 143).

En el ciclo de la lectura del poema el proceso continúa por su reverso, la escritura. Es decir que a medida que el lector lee el texto, simultáneamente, comienza a escribirlo. Esta correspondencia entre el leer y el escribir se realiza de modo cíclico, de tal forma que cada vez que se termina una lectura comienza otra en forma de escritura y así continúa el movimiento, aspecto que para Derrida es central. En un plano más hondo, esto significa que leemos y escribimos sólo porque estamos de momento en esta tierra y se nos ha dado esta oportunidad tan preciada de comprender y escribir el mundo mientras estamos vivos. Esto pone en evidencia el vínculo más hondo de la lectura y la escritura con el existir del ser humano pues éste se realiza en el tiempo que como se vio en Lezama es discontinuo y fluctúa entre el morir y el renacer.

La escritura, por ello, es la otra cara de la lectura, la puesta en obra de la diferencia; es decir que la escritura abre el camino de la diferencia y en ella el lector se pone en su sitio como lo que él es, inmerso en un conjunto de relaciones que lo determinan, pero que a la vez le otorgan su libertad. Al estar inmerso entre ellas se reconoce como único e irrepetible

y por tanto en posibilidad de reconocer los otros lectores como únicos e irrepetibles pues su trazo, su escritura, es irrepetible, diferente, tanto para sí mismo cada vez que lo hace como cuando se sitúa en relación con los otros. Esto muestra que así ha llegado a su máxima posibilidad interpretativa pues es capaz de reconocer su interpretación como una perspectiva que se diferencia de otras que también son tan válidas como la suya. En su actuar va leyendo el mundo a la vez que lo escribe, pero ahora con una mirada tan amplia que puede reconocer las otras miradas simultáneas a su lectura. De esta forma, el leer y el escribir son manifestaciones de la capacidad de tejer, de crear texto, de interpretar el entorno que en su movilidad juega entre el aparecer y el desaparecer.

En la escritura lezamiana, el lector se halla por encima de su propia muerte, experimenta la resurrección en el propio sentido lezamiano; lee la imagen del *resurrecto* y la vez la rescribe con su propio acto de leer. Es un lector que no se somete al texto porque siempre es expulsado de él, relanzado a continuar viviendo. Y a pesar de que muera renacerá en el otro lector que le sigue, será "el otro que sigue caminando" evaporado por el poeta.

Estas consideraciones divergen de una visión tradicional o mecánica de la lectura y de la escritura que se ha arraigado frecuentemente en las prácticas cotidianas de aula en clase de español o de literatura y de otras áreas. Pues en ellas se ignora este sentido hondo de la interpretación que compromete al intérprete de modo radical y que aún más, a causa de ello, pierde la oportunidad de abordar textos como los de Lezama que, como se ha visto a lo largo de este trabajo propician una actitud crítica y creadora en sus lectores que desborda todo modelo cerrado.

Finalmente, el lector-escritor que interpreta, es quien por destino actúa de tal o cual manera. Entonces, se halla dispuesto a actos de valoración y de reconocimiento de sí mismo, es decir, éticamente se encuentra con la posibilidad de actuar de modo en lo posible auténtico, en tanto reconoce que como ser humano creador no le es propio simular ni construir verdades definitivas o valores fijos a seguir y menos mentiras absolutas. A su vez, con este modo de leer estos textos poéticos y de escribir a partir de ellos, percibe que su existir en esta tierra ocurre gracias a los lazos que lo vinculan con el otro, asunto que tiene

consecuencias en su actitud frente a él y por ende a elegir de qué manera se posiciona ante ese realmente otro[75]. En fin, tiene la oportunidad de experimentar vitalmente que puede tener convicciones móviles y liberadoras. De ahí que Ricoeur muestre este doble carácter del acto de leer: "Le paradoxe est ici que la *liberté* des variations imaginatives n'est communiquée que revêtue de la puissance *contraignante* d'une vision du monde" (p. 325). En este mismo sentido, para Iván González Cruz, "Lezama le confería al sentir poético un *ethos* que se remonta al ideal dórico de los griegos" (1999, p. 19).

Estos han sido los criterios que guiaron la experiencia de lectura de algunos fragmentos y unos poemas de Lezama. La concepción de la lectura que nace de la poética de Bachelard, la visión fenomenológica de lector en Dufrenne, la exposición hermenéutica de la lectura de Ricoeur y la visión deconstructiva de la escritura de Derrida, junto con algunos aspectos de la lectura en Iser e Ingarten, condujeron a esta propuesta de lectura de algunos fragmentos de poemas y de poemas de Lezama en los que se puso en juego la tesis de que la lectura del poeta cubano genera lectores críticos y creativos.

[75] Aquí aparecen relaciones muy importantes que leer y escribir generan entre poética, ética y política. Pero será objeto de investigaciones posteriores. Sólo aquí se mencionan para indicar caminos futuros.

C. LECTURAS Y ESCRITURAS DE LOS POEMAS DE LEZAMA LIMA

A continuación se presentará la perspectiva metodológica expuesta por la profesora Yeimy Johanna Romero, con quien realizamos el proyecto de lectura y escritura de los textos de Lezama; presentaremos asimismo algunas explicaciones y comentarios de los estudiantes y algunas obras como poemas, pinturas y esculturas producidas por ellos durante el desarrollo de esta propuesta. El propósito de este proyecto fue crear un espacio pedagógico para que estudiantes de grados décimo y undécimo del colegio público Francisco Antonio Zea del Municipio de Usme, situado en el extremo suroriental de la ciudad de Bogotá, tuvieran la oportunidad de leer al poeta cubano y evidenciar allí, a la luz de lo expuesto en la primera y segunda partes de este trabajo investigativo, su papel de lectores activos y creadores impulsado por la poesía de Lezama. Participaron 137 estudiantes.

La perspectiva del lector, la poética de la infancia, la escritura como diferencia y los efectos de la metáfora fueron los aspectos que orientaron la experiencia. De igual modo, una concepción de la escritura como discontinuidad que genera nuevas interpretaciones o, en el sentido lezamiano que se ha esbozado aquí, resurrecciones de las imágenes en otras imágenes, producto de un lector que se "evapora" como *resurrecto* creador, fue el principio de fondo que guió este proyecto.

Para tal efecto, en acuerdo con la profesora titular del colegio mencionado, quien es egresada de la Maestría de Educación de la Universidad Nacional de Colombia (su tesis se titula "Estética e intertextualidad de la literatura. Una invitación a reconocer la voz del lector en el aula", 2010) y ha continuado su investigación pedagógica en consonancia con el enfoque aquí planteado, enriquecido con su visión propia, su experiencia docente y su perspectiva teórico práctica, hemos articulado los talleres y las etapas del proceso durante tres meses y con una preparación de dos meses.

Después de la preparación e inicio de los talleres realicé visitas a la institución y en ellas desarrollé un taller teórico práctico con el texto "Confluencias" de Lezama, publicado en la colección de ensayos *Confluencias*, y con el poema "El pabellón del vacío" de *Fragmentos*

a su imán. Luego realicé una serie entrevistas con los estudiantes y dialogué sobre sus explicaciones de las obras que realizaron e hice, junto con la profesora, una breve selección de trabajos. La intención es elaborar una publicación futura con esta experiencia y participar en varios eventos a nivel nacional e internacional[76].

1. Proyecto: "El poema en el espejo, escrituras y resurrecciones de la poesía de Lezama Lima"

Esta es la transcripción de la descripción general del proyecto escrita por la profesora Yeimy Johanna Romero, quien orientó el trabajo directamente con los estudiantes del Colegio Francisco Antonio Zea de Usme:

Partiendo de la literatura como acontecer estético, y de la escritura como parte inseparable del proceso de recepción. Este proyecto se basa en los tres momentos de lectura planteados por Paul Ricoeur. Y toma como directriz los postulados de Riffaterre sobre la intertextualidad como un modo de percepción del texto, que le permite al lector vincular sus experiencias previas con la obra y generar significancia en su encuentro con el texto literario.

El propósito es el reconocimiento del lector como artífice del sentido del texto y su experiencia es el intertexto que le permite explorar los vacíos de la lectura e incorporarla a su experiencia vital. Por tanto, el proyecto se centra en los saberes, sentimientos y curiosidades del lector. Al mismo tiempo tiene el objetivo de acercar al estudiante al

[76] La participación en estos eventos ha sido la siguiente: "Poesía, lectura y deconstrucción: una posibilidad desde la escritura en la escuela" en el *IV Coloquio Latinoamericano de Biopolítica y II Coloquio Internacional de Biopolítica y Educación* organizado por la Universidad del Rosario de Bogotá, la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja, la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Javeriana, en septiembre de 2013; y con las conferencias: "De la poética a la lectura y la escritura: hacia la formación de la criticidad en la escuela" en el *VII Coloquio de Educación y Pedagogía de la Lengua*, organizado por Universidad Nacional y la Universidad Distrital de Bogotá, en octubre 2014 y "La lectura, la poesía y las ensoñaciones de la infancia" en el *IV Encuentro de Crítica Literaria. Literatura infantil y juvenil. Crítica y creación*, en Noviembre de 2014 en Universidad Nacional de Colombia. De otro lado, ya ha sido aprobada la ponencia "El poema en el espejo: La escultura y la palabra, resurrecciones de la poesía de Lezama Lima" para participar en el *I Encuentro de programas de Creación literaria y Escritura creativa de las Américas*, en Bogotá en marzo de 2015.

lenguaje poético y generar experiencias significativas que le permitan establecer un vínculo entre el poema y su ser lector.

Se proponen entonces dos procesos a simple vista diferentes:

Para grado décimo, la lectura se centrará en generar espacios que permitan reconocer la poesía como una experiencia subjetiva. Así, las temáticas son variadas y son los lectores quienes las proponen. Y para grado once, que ya ha trabajado anteriormente poesía, se propone "El cuerpo" como temática integradora. Alrededor de ésta, los estudiantes formulan preguntas como ¿qué es mi cuerpo?, ¿qué significado tiene para mi? ¿qué dice mi cuerpo?.

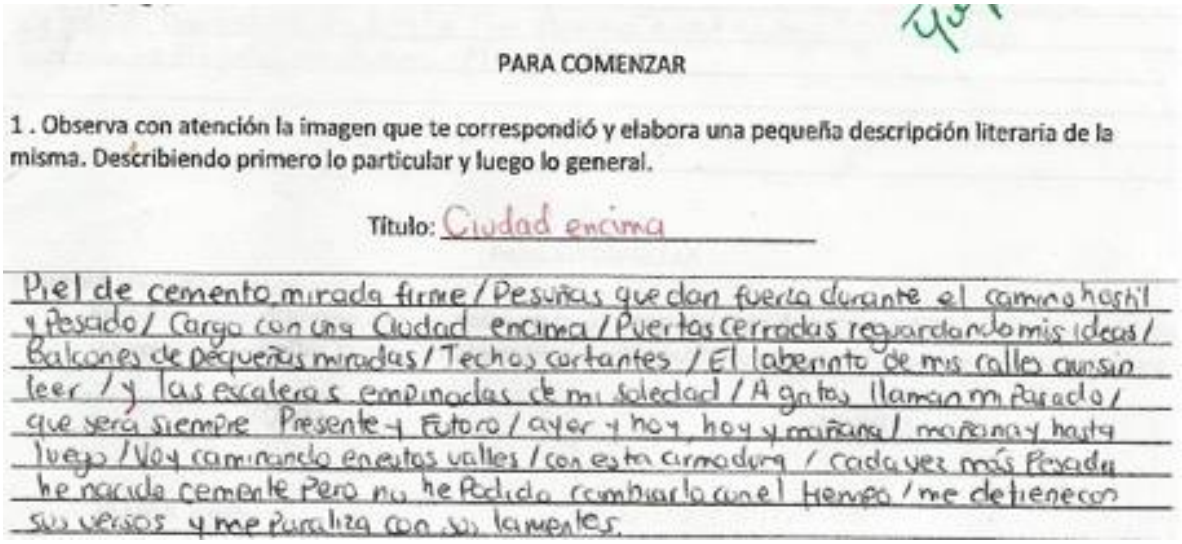
La poesía de José Lezama Lima es el escenario escogido como texto central gracias a la particularidad y a la vez autenticidad que representa dentro de la literatura hispanoamericana y como proyección de la investigación que ha realizado el profesor de la Universidad Nacional Enrique Rodríguez, sobre el autor con énfasis en el posicionamiento de lector ante el texto y que forma parte de su tesis de Doctorado "Metáfora y diferencia derridianas: las escrituras de la poesía de José Lezama Lima". También por su estrecha relación entre la palabra y la imagen, su apuesta por la creatividad y la imaginación que nacen y florecen en la palabra. Y por su capacidad para potenciar en el lector múltiples relaciones con su experiencia vital: el carácter opaco del poema obliga al lector a crear lo de Charles S. Peirce llamó "el fundamento" en el proceso de interpretación. Me refiero a la relación natural entre el objeto y el signo. Dicha relación debe estar presente en todo proceso de interpretación, incluso, antes de que el interpretante construya el signo. En la poesía de Lezama ocurre una particularidad propia del género, pero que en este poeta se hace más tangible: el fundamento no está construido a priori y es labor del lector crearlo. Proceso que precisa, de nuevo, poner los ojos sobre el intérprete por ser quien construye el signo en cada palabra.

Ruta grado décimo

La experiencia para grado décimo se organiza en la siguiente guía, que se presenta aquí por partes: En ella se evidencian los tres momentos de lectura:

El mundo de la palabra:

La primera actividad propone la creación de un texto a partir de una imagen dada y es a partir de este texto que se inicia el proceso de acercamiento a la palabra como imagen:



PARA COMENZAR

1. Observa con atención la imagen que te correspondió y elabora una pequeña descripción literaria de la misma. Describiendo primero lo particular y luego lo general.

Título: Ciudad encima

Piel de cemento mirada firme / Pesuñas que dan fuerza durante el camino hasta
y Pesado / Cargo con una Ciudad encima / Puertas cerradas reguardando mis ideas /
Balcones de pequeñas miradas / Techos cortantes / El laberinto de mis calles quesin
leer / y las escaleras empinadas de mi soledad / A gatas llaman mi pasado /
que será siempre Presente y Futuro / ayer y hoy, hoy y mañana / mañana y hasta
luego / Voy caminando en estas valles / con esta armadura / cada vez más Pesada
he nacido cemente Pero no he Podido cambiarlo con el tiempo / me detiene con
sus versos y me paraliza con sus lamentos.

Ilustración 4: Guía de Carolina V

Guía de Carolina V

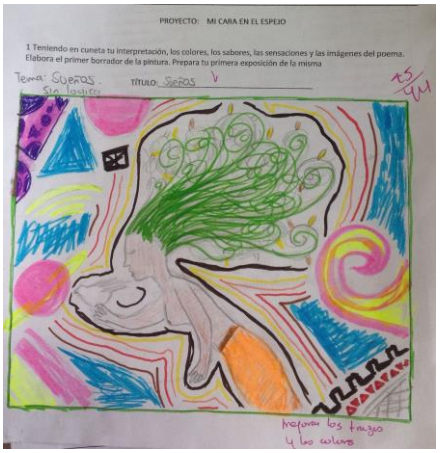
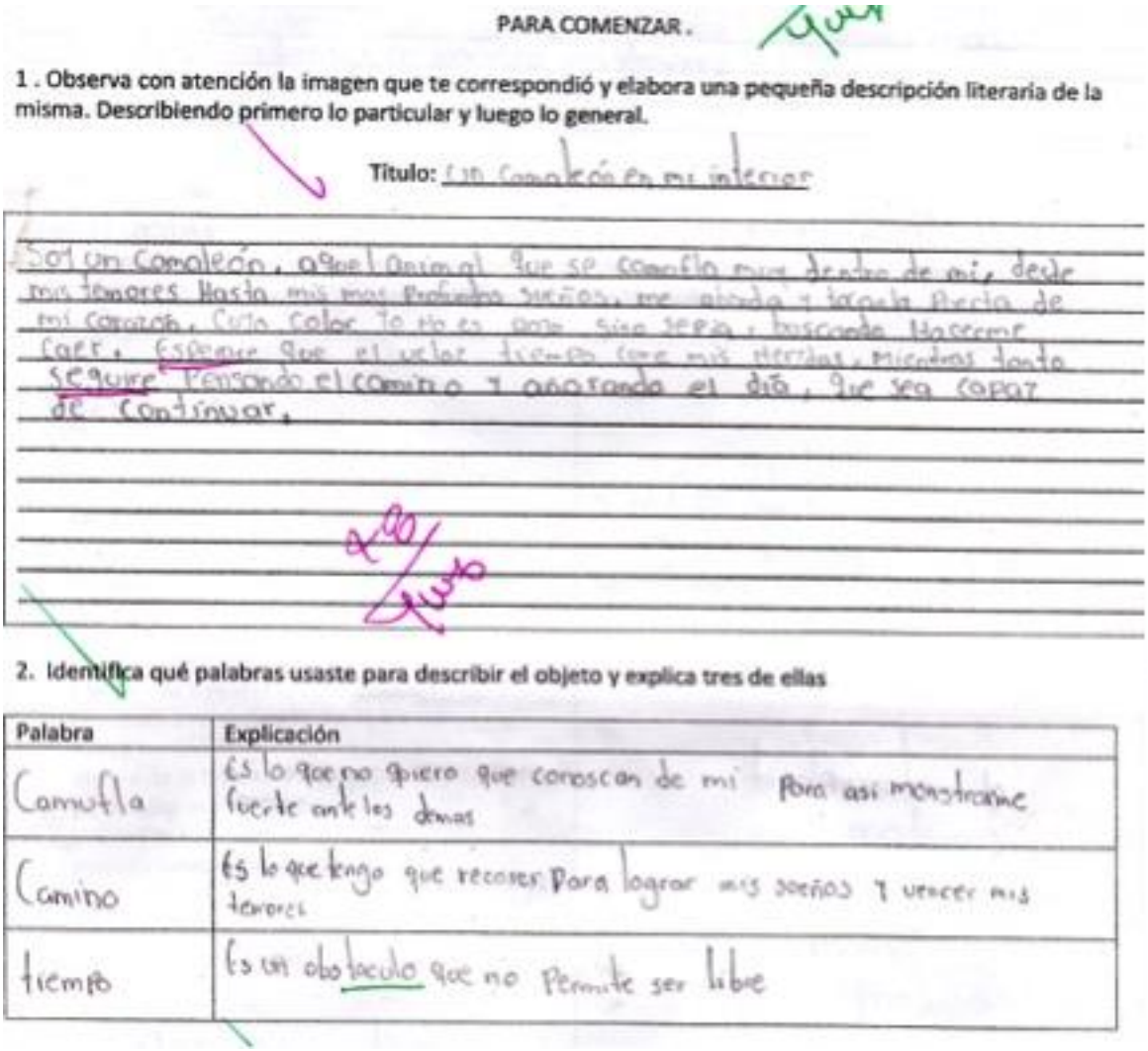


Ilustración 5: Borrador del dibujo de Carolina V

Después de la escritura del texto, los estudiantes establecen diferencias sobre lo que podría ser el lenguaje literario y lo que simboliza la palabra. Así, el siguiente punto propone un ejercicio metacognitivo en el que la palabra es la protagonista. El lector está atento a lo que quiso significar con las palabras escogidas para crear el texto.

En este ejercicio ya se puede observar cómo los estudiantes interpretaron las imágenes relacionándolas con ellos mismos. Este es un borrador del dibujo de Carolina que se pide en la guía.



PARA COMENZAR.

1. Observa con atención la imagen que te correspondió y elabora una pequeña descripción literaria de la misma. Describiendo primero lo particular y luego lo general.

Titulo: Un Camaleón en mi interior

Soy un Camaleón, aquel animal que se camufla muy dentro de mi, desde mis temores Hasta mis mas Profundos sueños, me aborda y toca la Puerta de mi corazón, Cuyo color Yo no es amo sino sepia, buscando Hacerme caer. Esperare que el veloz tiempo come mis heridas, mientras tanto seguire Pensando el camino y añorando el día, que sea capaz de continuar.

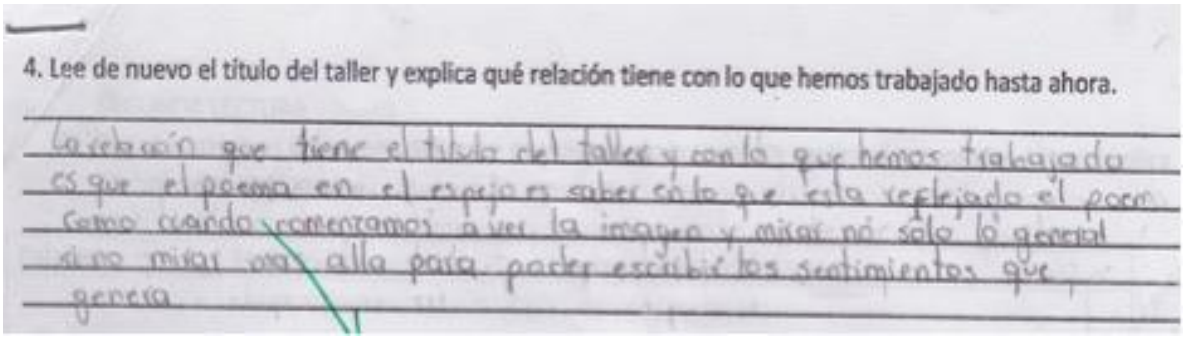
2. Identifica qué palabras usaste para describir el objeto y explica tres de ellas

Palabra	Explicación
Camufla	Es lo que no quiero que conoscan de mi Para asi monstrarme fuerte ante los demas
Camino	Es lo que tengo que recoser Para lograr mis sueños y vencer mis temores
tiempo	Es un obstaculo que no Permite ser libre

Ilustración 6: Guía de Carlos G

Guía de Carlos G

Paso a paso el estudiante reflexiona sobre cada actividad y establece rutas de lectura conducido por las preguntas de la guía:



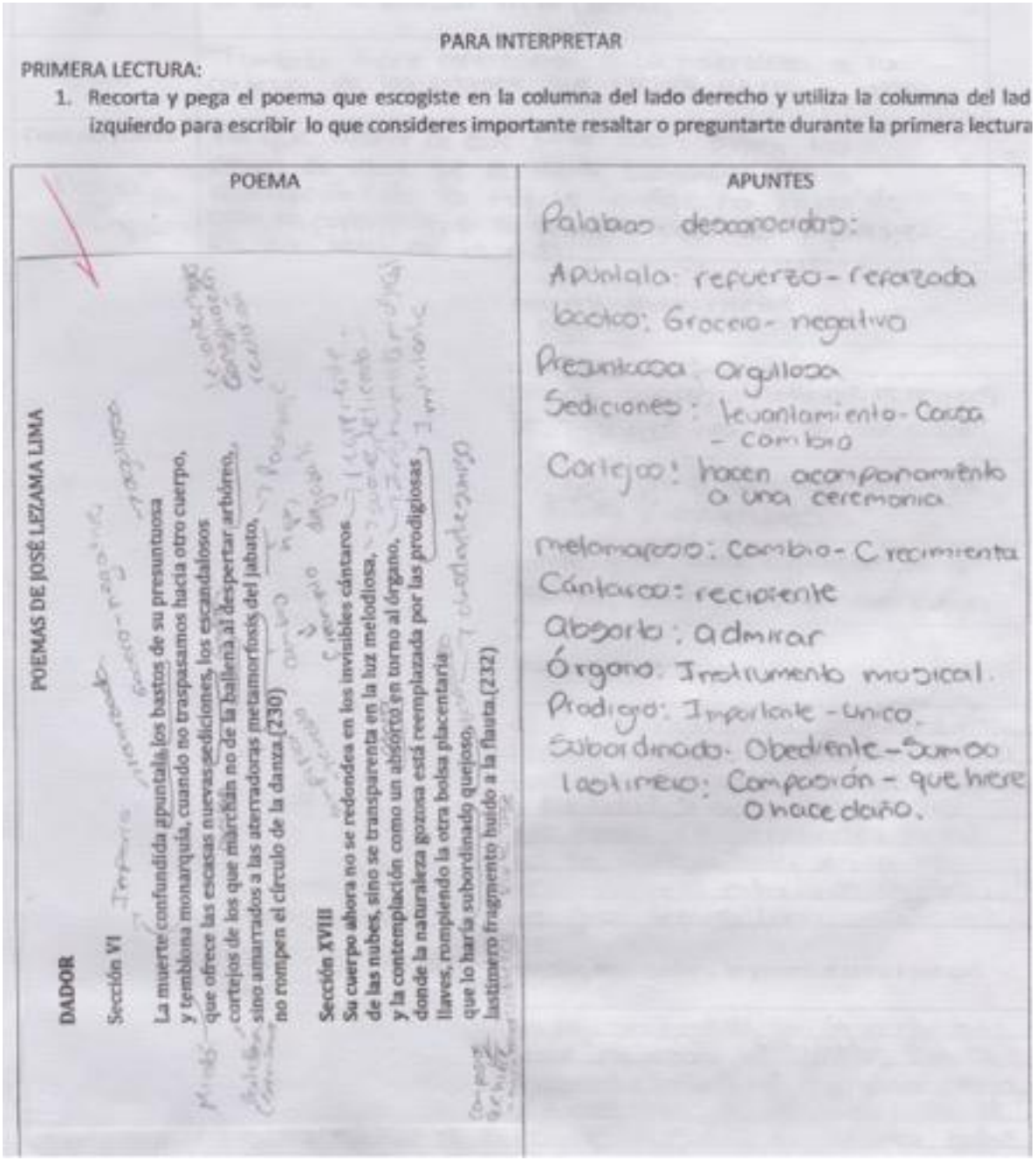
4. Lee de nuevo el título del taller y explica qué relación tiene con lo que hemos trabajado hasta ahora.

La relación que tiene el titulo del taller y con lo que hemos trabajado es que el poema en el espejo es saber en lo que esta reflejado el poem como cuando comenzamos a ver la imagen y mirar no solo lo general sino mirar mas alla para poder escribir los sentimientos que genera

Ilustración 7. Guía de José H

El mundo del texto de Lezama

La lectura de los poemas inicia con un primer acercamiento al texto en el que el lector trabaja de forma libre y subraya o apunta lo que considere importante. Los estudiantes utilizaron diferentes estrategias para comprender el poema. En general se centraron en descubrir el significado de las palabras como primera aproximación. Pero también le hicieron preguntas al texto, trataron de buscar símbolos y de encontrar temáticas. El siguiente texto evidencia varias estrategias:



PARA INTERPRETAR

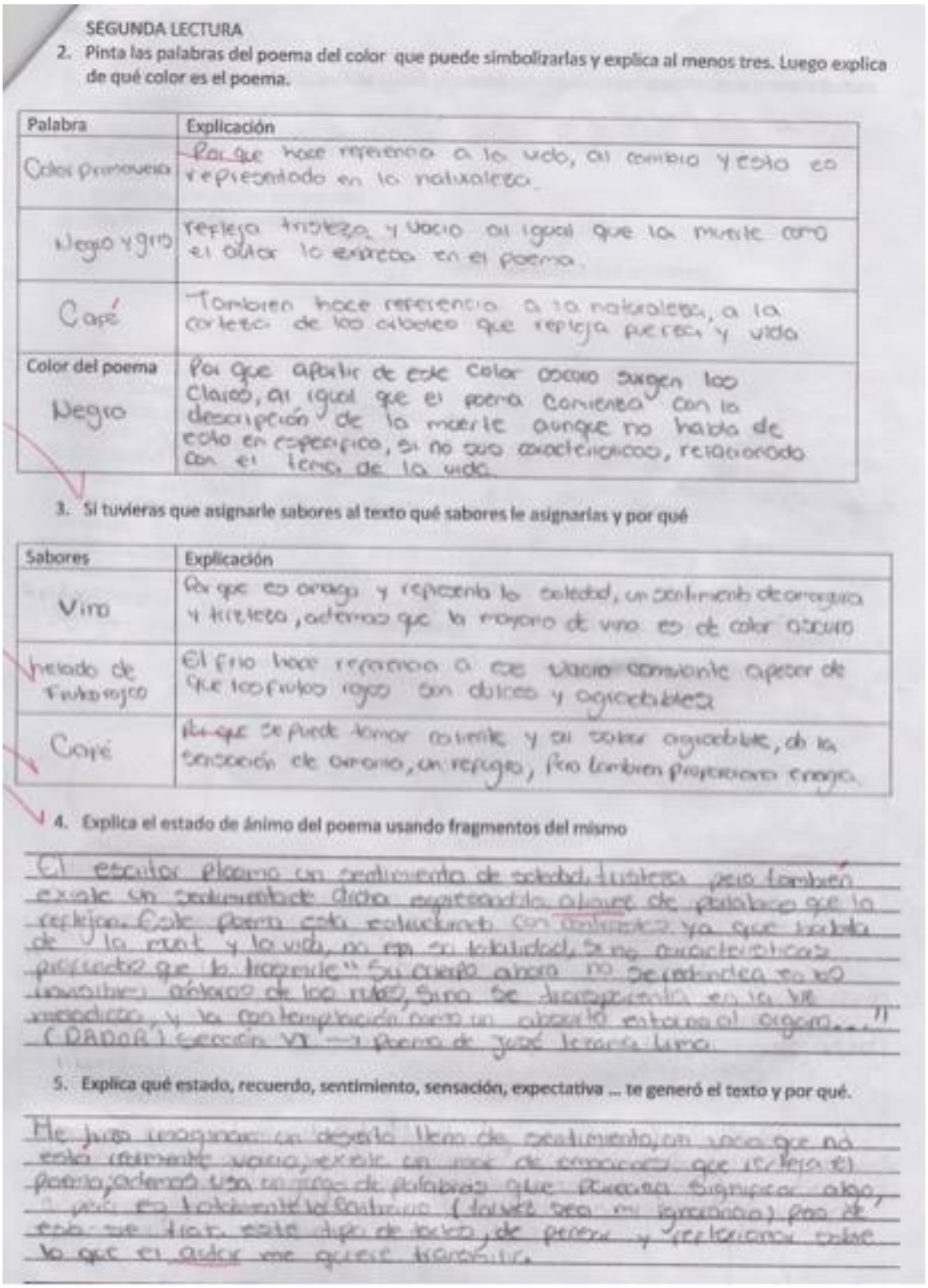
PRIMERA LECTURA:

1. Recorta y pega el poema que escogiste en la columna del lado derecho y utiliza la columna del lad izquierdo para escribir lo que consideres importante resaltar o preguntarte durante la primera lectura

POEMA	APUNTES
POEMAS DE JOSÉ LEZAMA LIMA DADOR Sección VI La muerte confundida apuntala los bastos de su presuntuosa y temblona monarquía, cuando no traspasamos hacia otro cuerpo, que ofrece las escasas nuevas sediciones, los escandalosos cortejos de los que marchan no de la ballena al despertar arbóreo, sino amarrados a las aterradoras metamorfosis del jabato, no rompen el círculo de la danza.(230) Sección XVIII Su cuerpo ahora no se redondea en los invisibles cántaros de las nubes, sino se transparenta en la luz melodiosa, y la contemplación como un absorto en torno al órgano, donde la naturaleza gozosa está reemplazada por las prodigiosas llaves, rompiendo la otra bolsa placentaria que lo haría subordinado quejoso, lastimero fragmento huido a la flauta.(232)	Palabras desconocidas: Apuntala: refuerzo - reforzada bastos: Gracejo - negativo Presuntuosa: orgullosa Sediciones: levantamiento - Causa - cambio Cortejos: hacen acompañamiento a una ceremonia metamorfosis: cambio - C recimienta Cántaros: recipiente absorto: admirar Órgano: Instrumento musical. Prodigio: Importante - unico. Subordinado: Obediente - Sumiso lastimero: Compasión - que hiere o hace daño.

Ilustración 8: Guía de Angélica R

Luego, las siguientes preguntas de la guía muestran a los estudiantes diferentes caminos para abordar el poema, basándose en las imágenes, sensaciones y sentimientos que pueda generar:



SEGUNDA LECTURA

2. Pinta las palabras del poema del color que puede simbolizarlas y explica al menos tres. Luego explica de qué color es el poema.

Palabra	Explicación
Color primavera	Por que hace referencia a la vida, al cambio y esto es representado en la naturaleza.
Negro y gris	refleja tristeza y vacío al igual que la muerte como el autor lo expresa en el poema.
Café	Tambien hace referencia a la naturaleza, a la corteza de los arboles que refleja fuerza y vida
Color del poema Negro	Por que a partir de este color oscuro surgen los claros, al igual que el poema comienza con la descripción de la muerte aunque no habla de esto en especifico, si no sus caracteristicas, relacionado con el tema de la vida.

3. Si tuvieras que asignarle sabores al texto qué sabores le asignarías y por qué

Sabores	Explicación
Vino	Por que es amargo y representa la soledad, un sentimiento de amargura y tristeza, ademas que la mayoria de vino es de color oscuro
helado de frutos rojos	El frio hace referencia a ese vacio constante a pesar de que los frutos rojos son dulces y agradables
Café	Por que se puede tomar caliente y su sabor agradable, da la sensación de armonia, un refugio, pero tambien proporciona energia.

4. Explica el estado de ánimo del poema usando fragmentos del mismo

El escritor plasma un sentimiento de soledad, tristeza pero también existe un sentimiento de dicha expresandolo a través de palabras que lo reflejan. Este poema esta estructurado con contrastes ya que habla de la muerte y la vida, no en su totalidad, si no caracteristicas profundas que lo trasmite "Su cuerpo ahora no se redondea en los invisibles cántaros de los rutos, sino se transparenta en la luz melodiosa, y la contemplación como un absorto entorno al orgaro..." (DADOR) sección VI → poema de José Lezama Lima

5. Explica qué estado, recuerdo, sentimiento, sensación, expectativa ... te generó el texto y por qué.

Me hizo imaginar un desierto lleno de sentimiento, un vacio que no esta realmente vacio, existe un mar de emociones que refleja el poema, ademas usa un juego de palabras que parecen significar algo, pero es totalmente lo contrario (talvez sea mi ignorancia) pero de eso se trata este tipo de textos, de pensar y reflexionar sobre lo que el autor me quiere transmitir.

Ilustración 9: Sensaciones producidas por el poema

El nuevo mundo creado por el lector

Esta es la etapa de la creación. Los lectores ahora se convierten en creadores a partir del ejercicio de interpretación evidenciado en el mundo del texto. El texto final es una pintura basada en la interpretación individual del poema. Este es el trabajo final de Angélica quien después de tres borradores presenta su trabajo basado en el poema "Dador".

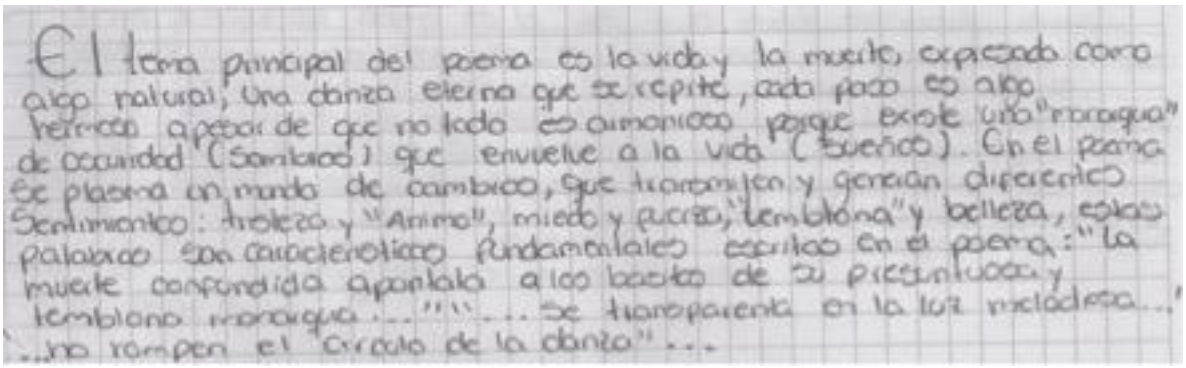

El tema principal del poema es la vida y la muerte, expresada como algo natural, una danza eterna que se repite, cada paso es algo hermoso a pesar de que no todo es armonioso porque existe una "monarquía" de oscuridad (Sombras) que envuelve a la vida (Sueños). En el poema se plasma un mundo de cambios, que transmiten y generan diferentes sentimientos: tristeza y "Animo", miedo y fuerza, "temblona" y belleza, estas palabras son características fundamentales escritas en el poema: "La muerte confundida apuntala a los bastos de su presuntuosa y temblona monarquía..." "... se transparenta en la luz melodiosa..." "...no rompen el círculo de la danza"...

Ilustración 10: Texto de Angélica R

Ilustración 11: Dibujo "Somos entre sueños" de Angélica R, versión final

Pintura: Somos entre sueños
AUTORA: Angélica R.

Ruta grado once

Para grado once el proceso sigue los mismos pasos aunque las actividades propuestas son diferentes. La diferencia radica en el proceso de creación, pues los estudiantes crearon dos textos: una escultura y un poema. Por tanto, en esta sección voy a explicar con más cuidado cómo desarrollamos el proceso de creación de los textos.

El proyecto comenzó en el 2013 y en su primer momento exploraron diferentes formas de representar el cuerpo, interpretando esculturas indígenas, griegas y contemporáneas. El texto poético trabajado aquí es el poema de Lezama: "¿Y mi cuerpo?" y como resultado de su encuentro con el poema los estudiantes evidenciaron su interpretación en un dibujo acompañado de un texto argumentando su lectura:

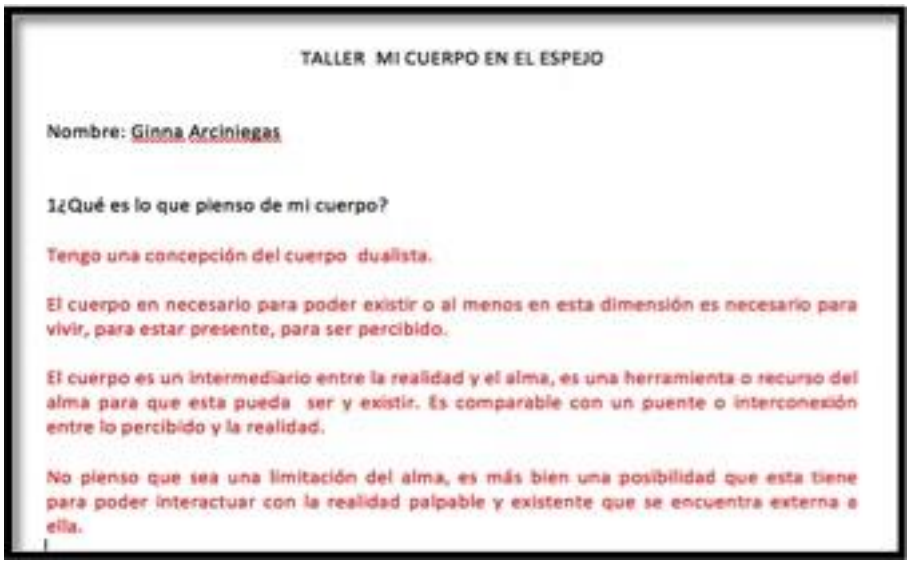
Ilustración 12: Interpretaciones de Lucía G

Interpretaciones de Lucía G.

Mi cuerpo en el espejo:

El proceso de creación implicó un ejercicio de reflexión sobre el lenguaje de la imagen, que implica la búsqueda de formas, posiciones y colores que puedan representar lo que somos y como nos sentimos.

El primer taller indaga por la concepción que los estudiantes tienen del cuerpo después del proceso de lectura de las esculturas y del texto de Lezama.



TALLER MI CUERPO EN EL ESPEJO

Nombre: Ginna Arciniegas

1¿Qué es lo que pienso de mi cuerpo?

Tengo una concepción del cuerpo dualista.

El cuerpo en necesario para poder existir o al menos en esta dimensión es necesario para vivir, para estar presente, para ser percibido.

El cuerpo es un intermediario entre la realidad y el alma, es una herramienta o recurso del alma para que esta pueda ser y existir. Es comparable con un puente o interconexión entre lo percibido y la realidad.

No pienso que sea una limitación del alma, es más bien una posibilidad que esta tiene para poder interactuar con la realidad palpable y existente que se encuentra externa a ella.

Ilustración 13: Respuesta de Ginna Arciniegas. Transcripción del original

La pregunta evidencia cómo el poema de Lezama genera en los lectores preguntas particulares sobre el cuerpo.

Transcripción del original

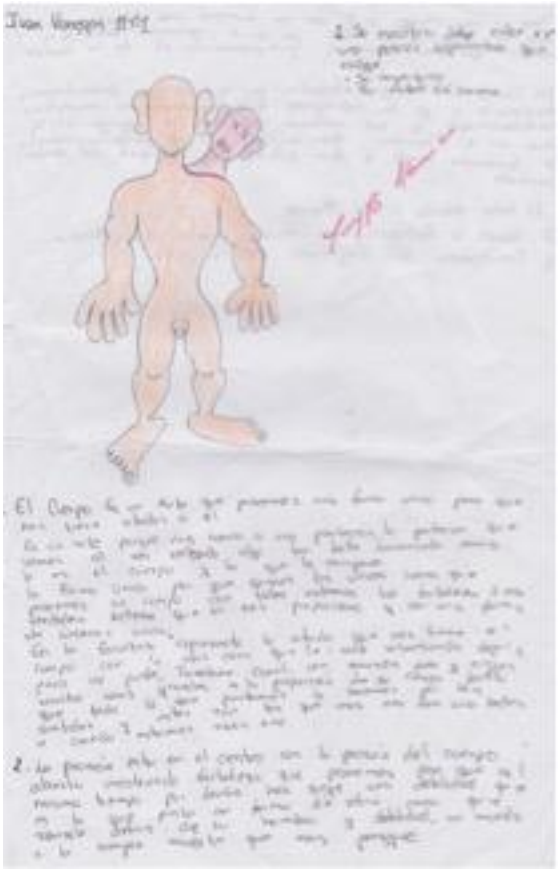


Ilustración 14: Proyecto de escultura de Iván Vanegas

El siguiente ejemplo está acompañado del dibujo de la que será la escultura y evidencia la apropiación de formas, colores y posiciones del cuerpo para expresar su propia concepción.

Después de explicar cada uno de los detalles de su proyecto se inicia la construcción de la escultura. Para esta intentaron varios materiales hasta que cada uno logró darle forma.

Ilustración 15: Escultura de Iván Vanegas

Para terminar, se inicia el proceso de escritura del poema. Esta vez basado en la escultura. Los estudiantes comenzaron definiendo su cuerpo utilizando los símbolos construidos en su escultura. Después de darle cuerpo a su poema se inició el proceso de corrección. Primero semántico y luego gramatical.

Finalizo entonces con la imagen de esta lectora en el espejo.

Ilustración 16: Escultura de Claudia P. Versión final

Y este es el poema:

LA BOCA DE MIS OJOS

Expreso una y pocas palabras,
asisto a la incesante contemplación
de la vista.

Unos labios que
quieren acudir con una sola mirada.
Mi voz la mirada reflejo, el
sonido que enciende la llama
que no puedo apagar.

Autora: Claudia P

2. Conversaciones con los creadores de las escrituras

Posiciones de los estudiantes participantes en el proyecto: "El poema en el espejo, escrituras y resurrecciones de la poesía de Lezama Lima" del Colegio Francisco Antonio Zea del sector de Usme, Bogotá D.C:

a) Mi propuesta de escritura[77]

Bueno, buenos días, mi nombre es Óscar Cuervo, soy estudiante del curso 10-02. En esta figura quería simbolizar, principalmente, una ciudad que está oscura, que está olvidada y, pues, que está en el interior del mar. Que se abre paso principalmente por las olas y por los peces. Lo que quiero es simbolizar las olas…la triste realidad que encontramos, que digamos por las circunstancias de la cotidianidad se abre paso por sí misma…El ojo también simboliza adentro, eh, una nube que simboliza la oscuridad. También en el ojo se ven, digamos, una especie de pestañas, pero, en realidad, es el hilo que, digamos, el destino, el hilo que se pasea, el hilo que se encuentra en la realidad y que enmarca principalmente todos los actos que ocurren en él.

Ilustración 17: Dibujo de Oscar Cuervo; grado 10-02

¿Qué más podemos encontrar?

Ehhh, detalles, como las personas de negro que están pequeñitas...que, digamos, es como el ser humano que está perdido en la realidad; que se encuentra confuso; que no entiende la clara realidad.

Pues, con esta pintura quería, prácticamente, simbolizar el tiempo, también, que es muy importante a la hora de pensar y a la hora de dar significado a todas esas cosas que nos confunden en este mundo. (Es un dibujo que reúne varias imágenes de la selección de poemas de Lezama)

Buenos días, me llamo Carlos Alberto Garrido del curso 10-01

Mi poema tiene el título de "Un camaleón en interior", dice así:

Soy un camaleón
Aquel animal que se camufla muy dentro de mí
Desde mis temores hasta mis más profundos sueños

[77] Algunos trabajos de los estudiantes presentados aquí, aún se encontraban en un primer borrador y en una etapa intermedia del proceso. Otros ya son versiones finales.

Me aborda y toca la puerta de mi corazón
Cuyo color ya no es rojo, sino sepia
Buscando hacerme caer
Esperaré a que el tiempo cure mis heridas
Mientras tanto, seguiré pensando el camino
Y añorando el día en que sea capaz de continuar

Por recuerdos del pasado que siempre que uno…le duelen mucho y los recuerda. Entonces, muchas veces nosotros somos como ese camaleón, que cuando conoce algo nuevo se camufla. Y, a veces, nosotros somos así, y no mostramos lo que verdaderamente somos. Y, tendemos a decir cosas que uno no es realmente.

Yeimy nos mostró una imagen para que nosotros la escogiéramos. Esa imagen me gustó mucho porque me hacía sentir lo que yo sentía en algún tiempo: como ese camaleón, como uno se ocultaba, como el tiempo lo apresuraba a uno. Por eso, me gustó mucho.

...del poema "El cuello" [Muestra una ilustración] Yo entendí que era una mujer, y traté de inspirar a una mujer, pero con un cuello largo, como el de la botella. Decía que era una serpiente, entonces, yo la escogí como los temores que tenía ella. También hablaba de un atlas, entonces lo que quise representar fueron las cicatrices, que ella tenía a lo largo de la vida. Y también quería representar el encierro y la opresión, ya que había fuego alrededor de ella y llamas que la hacían sentirse encerrada.

(Este es el poema "El cuello", de Lezama:

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.)

Ilustración 18: Borrador del dibujo de Carlos Garrido, grado 1101

Mi nombre es Renzo Pinilla, tengo dieciséis años y estudio en el colegio Antonio Zea. Mi poema es "El peso del alma":

Las manos, cada una llevando el bastón
que me ayuda a sostenerme en esta vida absurda
Y la otra en la bolsa de mis recuerdos

La llevo conmigo a donde voy
Mi sombrero de paja tapando la luz de mi rostro
Ligado por una capa roja que oculta mi verdadero ser
La jaula de mi alma que lleva dentro de sí la posibilidad de volar
como dos palomas blancas
La única posibilidad de abrir la reja es el descanso de mi cuerpo
en este camino que recorro.

El poema lo escribimos a través de una imagen: la profesora nos dio unas imágenes (para) seleccionar. Me llamó mucho la atención esta imagen [No se muestra la imagen] porque era un hombre y, dentro de sí, llevaba una jaula; y, entonces, por eso el título, "El peso del alma": cómo uno a veces carga recuerdos y a veces carga sentimientos que lo hacen a uno llevar por la vía. Me gustó mucho la imagen, y me sentí identificado con esa imagen.

Y, pues, la imagen [Muestra una imagen en un cuaderno] simboliza el poema que leímos. Es una vía de la muerte; trata sobre cómo están sobre una aguja escritos en una muerte, como se habla de una resucitación de la muerte a la muerte, no hay vida. Se puede hablar que después de la muerte sigue habiendo algo, pero no está concreto. Entonces, solo con una aguja se describe cómo es la parte de vida que queda después de la muerte; es una resucitación entre la muerte y la muerte.

Ilustración 19: Dibujo de Renzo Pinilla, a partir de un fragmento del poema "Aguja de diversos" de Lezama

(Algunas imágenes del poema "Aguja de diversos" que se leyeron para esta sesión y que motivaron tanto el poema como el dibujo:

Cuando el hombre ha soportado que es más profundo
el ámbito de la araña, tiene que recibir la otra
injuria: la rana respira mejor que él,
pues el aire le penetra hasta el temblor de las patas;
su cuerpo recibe con más delicadeza la caja de aire,
y transporta con más distinción de naturaleza cantidades de espacio.)

Mi nombre es Daniel Zamora; estoy en grado décimo Mi textos se llama "La voz de mi otro yo":

Estoy hecho de carne corruptible
Vivo con terror hacia mi cuerpo
Busco consuelo en un cuerpo distinto
Que me llama la atención y me genera seguridad
De noche soy una y de día soy otro
En mis dos cuerpos llevo una vida compleja y secreta
Que ni mi propia familia sospecharía
Soy tan blanco como negro
Soy mí mismo complemento
Mis cabellos son azules y rosadas
No me da miedo que mi otro yo

Que duerme en mi misma cama se entere de quien soy
Me levanto
Me pongo mis tacones
Me pinto los labios
Y dejo todo lo que vi

Mi nombre es David Hernández de grado 11-02; escogí de tema el encierro. Yo escogí este tema a partir del poema "¿Y mi cuerpo?")

El encierro es estar atrapado
Es estar estancado en un lugar
En un lugar determinado por límites que impiden la libertad
El libre movimiento y el libre pensamiento
En el poema el autor se siente moverse
Pero, en verdad, no llega a ningún sitio
Y no ve nada que lo obstruya
Siente que lo que lo atrapa y lo encierra es su cuerpo
Intenta escapar de su cuerpo, pero no puede
Los límites del encierro se representan con
El colchón
Que es la cama donde se encuentra el poeta
La marea
Que es la deriva de la que está preso
La noche
La piedra de la oscuridad
Y que se encuentra el autor

Ilustración 20: Borrador del dibujo de David Hernández, a partir del poema "¿Y mi cuerpo? de Lezama

Es el cuerpo del poeta [Se muestra el dibujo] que está atrapado entre la cama; la noche y la marea. No se puede mover. Esto sería la representación de un tonel de vino que está hecho en madera y está (el poeta) yendo a la deriva.

Mi nombre Viviana Gutiérrez. Soy del grado 11-02. Mi tema es la soledad…

Ilustración 21: Dibujo de Viviana Gutiérrez, versión final. A partir del poema "¿Y mi cuerpo?" de Lezama

La soledad es el vacío de la existencia sin el otro
En el poema, la soledad se apropia del poeta e intenta imaginar y recrear la muerte por medio del sueño, dice: "Me acerco/ y no veo ninguna ventana/ ni aproximación ni cerrazón", Es como si el poeta caminara sobre el espacio vacío

[Muestra el dibujo, y sonríe]

Acá [Muestra el dibujo] es donde el poeta está entre la marea y acá es donde el intenta recrear la ausencia de todo.

Enrique: ¿Las ventanas qué significan? ¿Es una ventana?

Sí, en el poema decía que él se aproximaba sin razón a la ausencia.

Mi nombres es Maicol Peralta, soy del grado 11-02. El tema que escogí es el vacío:

El vacío es ese sentimiento que genera la ausencia la falta de algo o de alguien

El fragmento que escogí fue "La noche está partida por una lanza que no viene a buscarme constante". En el texto se refleja el vacío porque en el inicio de la noche la luna acompaña al cuerpo, y aparece la danza del tiempo que es la noche, que separa al hombre de la luna, la luna que es la vida y empieza a dejar el vacío.

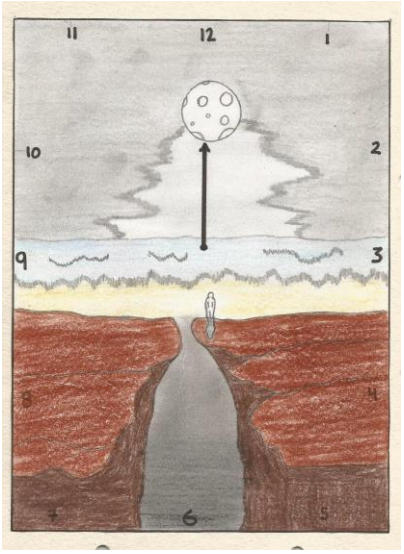


Ilustración 22: Dibujo de Maicol Peralta, versión final. A partir del poema "¿Y mi cuerpo?" de Lezama

Primero aparece el hombre [Muestra su ilustración]; le coloqué la sombra al costado de atrás del hombre, sobre un barranco y sobre el abismo en el cual se encuentra. La luna es la vida y la lanza es el tiempo, ambas dentro de un reloj. A medida que va corriéndose la lanza, se va separando más el hombre de la luna, porque se va acercando el amanecer. Así separa la muerte al hombre de la luna.

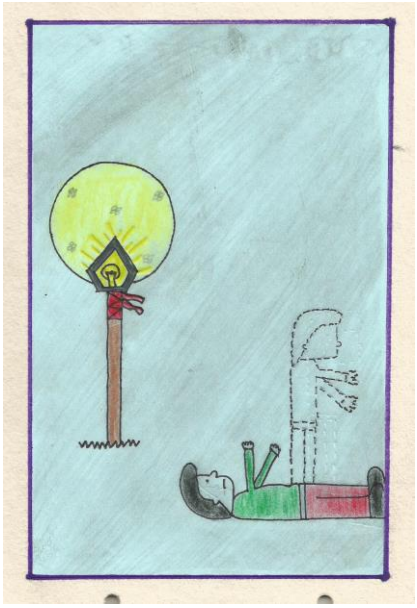


Ilustración 23: Dibujo de Daniel Garzón, versión final. A partir del poema "¿Y mi cuerpo?" de Lezama

Me llamo Daniel Alberto Garzón del curso 11-02. Mi tema es la muerte.

Noche oscura vida eterna

Mi tema es la muerte porque para mí la muerte en el texto es la separación del espíritu y la materia como una entidad pensante. "Mi sombra es la sombra de un saco de harina. No viene a abrazar mi cuerpo ni logro quitármela como una capota". En el fragmento dice que aunque el espíritu y la materia ya no están unidas como antes, hay algo que impide que se separen por completo. La muerte es la separación de espíritu y materia como una unidad humana que aunque no están unidas, tampoco pueden abandonarse una de la otra.

Aquí [Muestra el dibujo] hay una lanza que en el poema dice que no viene a buscar mi costado, entonces ahí está la lanza reflejada. También [la lanza] representa el costado que ya no alumbra a esa persona que está ahí. Aparece aquí el cuerpo y el alma que, aunque están separados, no están separados por completo.

Mi nombre es Yeimy Montes del grado 11-01, y, pues, mi escultura es [Muestra la escultura] es una parte alegría y una parte tristeza. La tristeza se refleja como en la cárcel, que refleja esa tristeza, esa prisión que a veces tenemos. La alegría es como la parte del cuerpo, como el colorido, como a veces lo mostramos, como mostramos la alegría...diferente. Me inspiré en el poema de Lezama que trata sobre el cuerpo, como una parte del cuerpo y qué significa para él el cuerpo.

Enrique: ¿Y ahí en esa escultura qué significa el cuerpo para usted?

Ilustración 24: Escultura de Yeimi Montes. Versión final. A partir del poema "¿Y mi cuerpo?" de Lezama

Yeimy: Una parte refleja tristeza, soledad, como esas cosas que no podemos soltar, como esos problemas que tenemos y no podemos soltar. La otra [parte] alegría, esa alegría que a veces mostramos, que a veces nos inspiramos, en sacar, en demostrar.

Enrique: ¿Y por qué están alargados las manos y los pies? ¿Qué simboliza eso?

Yeimy: Porque los brazos reflejan la atadura, y, pues, acá, largo, como la alegría: inmensa. La felicidad inmensa.

A partir de esta escultura y de la lectura de los poemas, Yeimy escribió a la vez este poema:

La cárcel de mis penares
mi desesperación. Barrotes
en mi terrible zozobra
me atan. Inmensa luz
me invade y me da forma.

Mi dolor atrapado se
extiende entre estos barrotes,
pena y llanto.
Mi otra mitad,
la serenidad .

Leidy Parra: Soy del grado 10-2, este es mi dibujo, representa que en mi poema "El carrito musical", yo puse aquí que era una persona que estaba soñando con la música, con los temas.

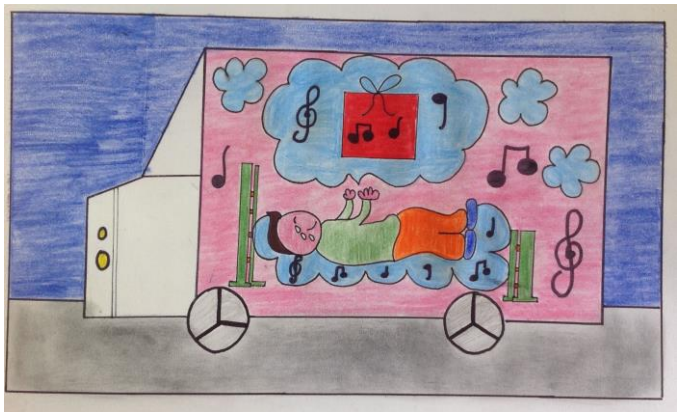


Ilustración 25: Borrador del dibujo"El carrito musical" de Leidy Parra. A partir de imágenes del poema "El coche musical" de Lezama

Camila Bustos: éste es mi dibujo. Pues a mí me tocó el poema de la botella, pues era muy difícil porque hablaba de la carnalidad, pero había cosas bonitas. Bueno esto… de la carnalidad la representé como las culebras, acá a los lados, y la botella, porque también hablaba de una rana, y la encerré en la botella, como ese encierro, como la nostalgia.

Ilustración 26: Borrador del dibujo de Camila Bustos. A partir de imágenes del poema "El Cuello" de Lezama

Mi nombre es Ferley Rueda del grado 10-2 y mi dibujo se llama "El ojo de tokonoma", el dibujo me inspiró en el tokonoma que es una caja que refleja la muerte en China. Perdón no es en China, sino en Japón. El tokonoma representa la muerte en Japón y entonces es una caja que los japoneses tienen en algún lado de la casa y simboliza la muerte.

Ilustración 27: Borrador del dibujo "El ojo del tokonoma" de Ferley Rueda. A partir del poema "El pabellón del vacío" de Lezama

Y entonces yo hice como… el ojo, pero viéndolo, ¿sí? Como el ojo del tokonoma, lo que el tokonoma ve, y el espacio oscuro es como toda la maldad que hay en el mundo y suicidios, y entonces… y el resto, lo blanco es cuando… lo del cielo es cuando uno se va como reduciendo, entonces ahí decía que me voy reduciendo, y eso es lo que va reduciendo al mundo, que hay más maldad que cosas buenas.

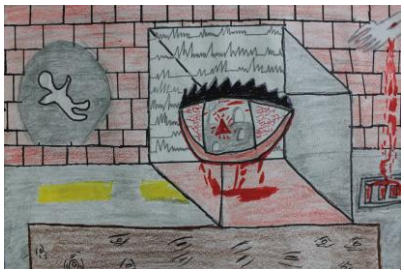


Ilustración 28: "El ojo del tokonoma", versión final del dibujo de Ferley Rueda.

Mi nombre es Daniel Rey, soy del curso 10-02, éste es mi poema, el poema se inspira en "Rapsodia para el mulo" de Lezama. Pues para mí significó que… te muestra los problemas que tiene la vida y que cada problema al solucionarlo va a tener una consecuencia que cambia, que tiene un significado en la vida. Pues aquí, pues yo me relacioné con el dibujo, pues porque yo he tenido varios problemas… en la vida; por ejemplo la piedra representa el problema; la sangre, la sangre significa el… la consecuencia que tiene en los otros, y el pequeño brillo es el triunfo que uno tiene al solucionar el problema.

Ilustración 29: Dibujo de Daniel Rey. A partir del poema "Rapsodia para el mulo" de Lezama

Ilustración 30: Dibujo de Erika Merchan. A partir del poema "Estoy" de Lezama

Mi nombre es Erika Merchán, yo soy del grado 10-2, de la jornada mañana. Éste es mi dibujo, lo saqué a partir del poema "Estoy", más que todo lo principal… el tema es sobre las espinas, entonces como podemos ver aquí le hice unos dibujos representando las espinas en los edificios, aquí hice un pescado, y pues la calle, la silla y los zapatos también están aquí mismo. Decía que aquí, las espinas del pescado son la primera forma en que se hace la nada. Entonces pues yo creí que la nada es algo gris, por eso mi dibujo está pintado casi todo en gris, lo único que le eché color fue a los edificios y a los… a la ropa de los muñecos, pues ya eso fue parte de mi imaginación. Dice que contempla un hombre saboreando una espina de pescado, y dice que se detiene la respiración entre dos piedras, entonces supuse que él estaba sentado en esa piedra y estaba mirando al hombre saboreando la espina. Dice que con su abrigo de escarcha, el abrigo de escarcha pues era el sol y alrededor los rayos son igualmente espinas que están iluminándose y de la dan color aquí a lo que son espacios como estas esquinas que pues, al principio dice que la esquina de la mañana, entonces puede ser que está primero, ya está amaneciendo, entonces se va alargando la luz.

b) La perspectiva de los estudiantes sobre la experiencia de lectura y escritura a partir de los textos del poeta José Lezama Lima

El aprendizaje

Mateo Vanegas: Yo aprendí con el taller a tener una concepción distinta sobre mi cuerpo, para… a entender con otras palabras como nosotros nos sentimos. Por ejemplo, nosotros trabajamos textos que eran complejos, hasta descomponerlos y sacarle una imagen a todo el texto, un global. Entonces yo aprendí que todo texto detrás de él tiene una imagen, algo que nos tiene que llamar la atención.

Ginna Arciniegas: Yo lo más importante que he aprendido es como dimensionar las cosas, y no simplemente verlas desde una perspectiva plana, sino también buscarle como una forma tridimensional, como lo que buscamos hacer con la estructura, y no buscar siempre acepciones a las cosas, y no simplemente quedarnos con la lógica racional.

Francy Novoa: Yo he aprendido que uno aprende… uno ve las cosas más allá. Uno puede por medio de una escultura expresar cosas que los demás de pronto no pueden entender, pero si tú les explicas, ellos van a ver como… la concepción que tú tienes. Van a ver lo que uno cree, piensa sobre el mundo y sobre las cosas.

La lectura de Lezama Lima

Liliana Ochoa. Hicimos mucho análisis en el tema de cada una de las líneas que tiene. Porque pues no siempre es una sola imagen, porque siempre nos… o sea siempre que queremos leer algo, siempre ves muchas imágenes, siempre vas como imaginándote la historia, imaginándotela, hasta que al fin esa historia cambia, porque detrás de eso tiene un final; tiene, de verdad, una reacción, y de ahí fue que yo saqué como mi escultura, como la "síntesis" de mi escultura, con el pensamiento.

Mateo Vanegas: Pues yo no había leído, no había tenido contacto con los textos de Lezama. Y aprendí que lo que él escribe no es realmente lo que él nos quiere mostrar. Él nos muestra una realidad detrás de las palabras. Me acuerdo muy bien de una que ella nos explicó que era la de una frase que decía que un perro que exalta un farol, nosotros decíamos "¿cómo exalta un perro un farol?" Unos decían "Pues puede ser ladrando, orinándolo", pero digamos, en sí cada uno tenía una concepción distinta de cómo lo hacía. Y esa fue la imagen que me quedó grabado.

Ginna Arciniegas: Pues, yo no había tenido contacto con los textos de Lezama, pero pues recuerdo, pues que lo que hacen esos textos es crearme como una imagen de que la poesía no busca que siempre nos quedemos en las cosas lógicas, sino que siempre busquemos imaginarnos cosas, que simplemente para la razón no tienen validez, sino que, que imaginemos lo que no se puede, que como que exaltemos las diferencias y que no nos quedemos en lo cuadriculado y real, que es lo que siempre nos buscan imponer.

Francy Novoa: Pues, en los textos de Lezama yo he visto que nosotros los interpretamos de una manera que no son correctas, porque tienen de pronto ambigüedades y uno cree que es algo, pero realmente él quiere es expresar algo diferente, entonces hay que ver más allá y tratar de meterse como en lo que está pensando él al escribir los textos.

Liliana Ochoa: Pues, a mí algo que me llamó mucho la atención de los textos de Lezama era que, digamos, él comparaba una cosa con otra, pero con palabras diferentes. Siempre señalaba una con otra, cuando decía lo de la lanza, que era… nosotros en un poema que leíamos hablaba de una lanza, y el mar y todo eso, entonces nosotros como que qué, y al final decía que era el tiempo, lo analizábamos y era que ahí terminaba un tiempo de algo y… o sea el análisis tan tremendo de él para decir un poema. No simple "ay… yo… te amé… no sé qué", sino simplemente con palabras que uno no conoce pero que tiene mucho análisis.

Mateo Vanegas: Yo ahora cuando leo busco sacarle a los textos lo que en realidad me quieren decir. Puede haber muchas palabras, todas, pero yo busco algo clave que el texto me busque para hacerme una imagen y retratarme lo que el texto me quiere decir.

Ginna Arciniegas: Yo cuando leo lo que busco es el sentido, pero no un sentido que busque… que yo quiera encontrar en eso, qué me quiere decir el autor. Porque algo importante, digamos cuando estábamos haciendo el taller fue que el autor escribe para nosotros, él no escribe para él mismo, entonces que vayamos encontrando lo que nosotros

queremos encontrar, no lo que el autor quiere que encontremos, sino lo que nosotros entendamos de eso.

Francy Novoa: Bueno, en los textos yo me di cuenta que hay muchas palabras que son base para que podamos entender el texto, y que si buscamos el significado de esas palabras vamos a entender más lo que él nos quiere interpretar. Entonces, pues eso me pareció algo extraordinario, porque no utiliza cosas de la cotidianidad, sino que va más allá de las cosas.

Liliana Ochoa: Pues algo significativo también es que él interpreta el mundo diferente a como nosotros lo vemos, y lo hace señalar con aquellas frases. Él lo puede interpretar de muchas maneras, los poemas que él tiene lo tienen como reflejado, una realidad diferente a la que nosotros en día vemos, y después cuando nosotros lo analizamos en sí, ¡sí es!, o sea como que la visión de él sí la tiene clara, es una visión que nosotros, aunque nosotros no la entendamos, él la tiene clara, y él no la quiere mostrar en cada uno de sus poemas.

Mi propuesta artística

Mateo Vanegas: Especialmente trabajé una idea de mi cuerpo. Mi escultura al transformarla de lo que yo le escribí, la concepción que yo tenía que el cuerpo está predominado por las percepciones, por las ideas. Y entonces sentí como que cuando moldeaba la escultura, moldeaba lo que yo pensaba que era mi cuerpo. Entonces, mi escultura tiene algo paradójico porque de ella se desprende otra cabeza que yo le hice que era el arte atado a la muerte, o sea la muerte siempre va a estar a nuestras espaldas, entonces yo moldeaba el cuerpo y la muerte siempre va estar detrás de nosotros.

Ginna Arciniegas: Yo tuve fue una idea de… no la… no como la concepción que todo el mundo tiene de que el alma está encerrada en el cuerpo y que el cuerpo es una cárcel, por decir. Yo lo que encuentro es que el cuerpo es un medio para poder vivir, es una posibilidad de existencia, entonces yo lo representé a través de un puente, entonces… todavía no lo he terminado porque me ha complicado bastante, no se me ha facilitado crearla, pero… pero pues, me ha parecido una experiencia diferente, porque me ha ayudado como que a entender otra percepción diferente de lo que ya está como impuesto, porque siempre se piensa lo mismo de una cosa.

Francy Novoa: Yo quise reflejar lo que pienso de mi cuerpo a través de un árbol, porque creo que el árbol es símbolo de sabiduría porque crece, tiene varias ramas, muestra cómo años de crecimiento. Quise mostrar que en el árbol hay muchos animalitos y esos pueden ser las personas que están en mi interior, las que… representan las personas que… las personas que amo, las personas que quiero ¿sí? Al traspasar el texto en el… en la escultura me di cuenta que lo que escribimos no es algo plano, sino que va más allá y que el hecho de escribir no significa que toda la lectura tenga que ver con palabras, sino que la podemos reflejar en varias cosas, en una pintura, en una escultura.

Liliana Ochoa: Pues mi escultura era diferente a una visión que los demás, ya había hecho, o hice un rostro donde de aquí se le sale

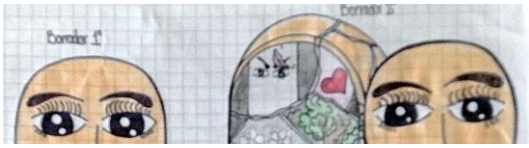


Ilustración 31: Proyecto de escultura de Liliana Ochoa. A partir del poema "¿Y mi cuerpo?" de Lezama

como la parte de la cabeza en forma de pensamiento, usted puede ver algo, pero lo que está pensando es muy diferente a lo que está viendo, los gestos de la cara. Todo lo que significa el rostro, el cuerpo en sí con una postura es un gesto y ya está representando algo, la cara igual, usted puede estar sonriendo y que sí, que está feliz, pero en su mente puede estar pensando otra cosa diferente. Entonces saqué como esos espejos que hay en la imagen del pensamiento hacia el lado del rostro, que es lo que ves, pero como cambia en su pensamiento…(En la fotografía aparece el proyecto de la escultura)

…la cara sale, la nariz se refleja muy bien, acá en el rostro, los ojos los hice de color negro porque es un misterio lo que uno ve, el negro representa el misterio de lo que verdaderamente uno está pensando. La tristeza, puede estar feliz, pero al momento el pensamiento puede estar muy triste, que le esté pasando algo, la visión que tú tienes con el ambiente, el amor, el crecimiento, por eso puse un árbol, el crecimiento del pensamiento es muy diferente a las emociones que tú tienes alrededor de alguien, por lo menos tu puedes estar feliz, pero en el momento estás pensando en todo lo que le ha pasado si está triste, si está eso, pero tu demuestras la felicidad, son gestos que tú produces con la cara y el cuerpo. En sí la gente siempre va a mostrar la cara para dar sus gestos de alegría, de tristeza, de emoción, de asombro; y el cuerpo igual, el cuerpo cuando bailas, eso es una alegría, pero tú lo que estás pensando es diferente, son visiones externas a lo que tú de verdad ves. Por eso lo hice así.

Ilustración 32: "El portal del otro mundo", escultura de Liliana Ochoa.

*Pues para yo hacer, digamos, la escultura del rostro me fijé muy bien en la parte de la nariz, de la boca y muy bien los ojos, lo que son los ojos porque los ojos eran muy bien abiertos. ¿Qué tipo de material hice varias veces? Uno lo hice en greda, la primera vez lo hice en greda, un rostro normal, ya no tenía pensado… o sea, no había hecho lo de los pensamientos, ni nada de eso, solo tenía el rostro como significado. Pero después lo hice en yeso, con esto como para darle forma y figura a todo, mientras uno iba haciendo la cara, es muy complejo hacer una cara porque siempre es "ay le quedó la nariz acá más gruesa que acá", entonces arréglele; el ojo le quedó muy hundido. O sea es una… o sea es muy chévere porque sabes que estás creando algo que tú lo estás imaginando, y como va quedando, es muy chévere. (*La obra final de la estudiante se titula "El portal de otro mundo" y es la que aparece en la fotografía)

Francy Novoa: Leímos diferentes textos donde se hablaba del cuerpo, también nos basamos en esos textos y nos mostraron unas pinturas de Picasso, y también fueron una base para crear nuestra propia escultura. Ya después el siguiente paso fue dibujar la escultura y ver, proyectarla en el dibujo. Después quisimos mostrar ese dibujo en algo tridimensional, entonces ahí ya empezamos a crear como tal la escultura, ahí, bueno yo la… habían varios materiales para hacerla que era papel, yeso, greda, plastilina, mi opción fue la plastilina y bueno… la escultura mía es verde, porque representa el árbol, representa la naturalidad y pues por mi edad representa también como la inmadurez, porque hasta ahora estoy creciendo, y básicamente es eso.

Las conclusiones sobre la experiencia

Mateo Vanegas: Mi conclusión del trabajo que llevamos desde hace un tiempo es que hay que reflejar lo que nosotros pensamos y mostrar lo que nosotros queremos, también mostrar lo que nosotros leemos, pero, o sea, cada uno tiene una percepción distinta. Digamos yo puedo pensar que mi cuerpo es un arte que está atado a la muerte, que fue realmente lo que yo hice. Entonces pueden haber otros que piensen, "no, el cuerpo son sensaciones, el cuerpo es natural, el cuerpo es otra cosa", yo digo que cada uno tiene su pensamiento sobre su trabajo y sobre lo que interpreta.

Ginna Arciniegas: Bueno, yo concluyo con todo el trabajo que hemos hecho pues que, que podemos hacer realidad algo que pensamos, que una idea que tenemos, o sea inicial, se puede llegar a convertir en algo mucho más grande, y pero que siempre tratemos de buscar lo que nosotros queremos expresar, y no lo que nos digan que tenemos que hacer.

Francy Novoa: Pues en la escultura proyectamos lo que pensamos sobre las cosas y yo creo, o considero que eso es muy útil para el futuro porque tenemos desde ahora una concepción de lo que pensamos de nosotros mismos. Puede que en un futuro cambie, pero es como es el crecimiento, es como el tiempo que ha transcurrido y es el proceso que llevamos.

Liliana Ochoa: Pues mi conclusión es que cada poema que nosotros leemos trata de una imagen diferente y que nosotros mismos podemos crear una totalmente diferente a la que está en el poema. Nos ayuda a reflejar un mundo diferente a como lo vemos y lo podemos elaborar por medio de los pensamientos que tenemos, si queremos elaborar algo lo vamos a elaborar y la imagen la tenemos acá (señala la cabeza) simplemente es volverla a elaborar.

CONCLUSIONES

La presente aproximación a la obra de José Lezama Lima, en particular a su obra poética y ensayística, permitió corroborar el lugar tan destacado en el pensamiento poético y en la literatura hispanoamericana que ocupa el poeta. Precisamente cuando se logran cruzar los elementos centrales de su poética y su obra poética comienzan a surgir posibilidades insospechadas para tener una comprensión del ser humano, de su historia cultural y de su posición privilegiada construida desde América Latina. Se opera cierto descentramiento respecto del europeísmo, favoreciendo así una mirada más compleja de lo americano y de lo universal y, ante todo, situando al lector lezamiano en una perspectiva creadora respecto de sí mismo y de su condición histórico cultural sin pretender que tal mirada sea única y última explicación de tal situación. El carácter móvil de la poética lezamiana y el modo cómo invita al lector a participar en este movimiento interpretativo hace que se mantenga siempre una actitud crítica frente a la historia y a la actualidad.

Esta indagación que ha integrado los distintos géneros de la escritura del poeta cubano ha facilitado la comprensión de su complejidad: cuando hemos abordado un género y considerado que por esa vía no es posible esclarecer un sentido u otro, hemos buscado salidas posibles en otro género. Es el caso de la imagen del *resurrecto* que se fue constituyendo en esta investigación. Dado el carácter cifrado y hermético de sus textos, en especial de su poesía, que en muchas ocasiones genera ciertos límites infranqueables, con el apoyo de sus ensayos y también de su obra narrativa hemos podido delinear de modo más pleno la imagen. Mientras el poema sugería en su oscuridad ciertas rasgos de la imagen y otra veces dificultaba su descripción, un ensayo deshilvanaba este nudo. A su vez, si un ensayo llegaba a un grado tan enigmático que era mejor guardar silencio al respecto, un poema desataba las metáforas que permitían ahondar más en la imagen. De igual manera, si en su obra narrativa, en particular en *Paradiso*, no se alcanzaba a vislumbrar con mayor plenitud tal imagen, sus poemas y ensayos lo hacían. Así que mediante este trabajo se puso en evidencia el carácter poéticamente sistémico de la obra del poeta.

El enfoque fenomenológico para abordar la obra del poeta nos ha proporcionado fecundas claves. De este modo se amplía la visión que sobre el autor se ha construido, una visión que muchos han considerado inabordable, pero que desde la fenomenología de Dufrenne, de Bachelard y de Ricoeur, que no separa el mundo del texto y menos el lector del texto, se puede aclarar. Así el texto poético lezamiano se entrelaza con el mundo, la actualidad y la situación del lector. No he encontrado estudios que hayan dado a lector el lugar preponderante que Lezama le da y menos desde la mirada de estos pensadores.

Debatirse entre la poética y la realidad cuando se lee un poeta tan aparentemente alejado de los contextos, dado el manejo tan complejo de la metáfora, fue la mejor oportunidad para ir construyendo una visión amplia y diversa de la obra lezamiana. Pero sobre todo para no acceder a su universo y perdurar allí en la inercia de su exceso estético, sino para retornar a los contextos más próximos de la cultura y a su vez a los orígenes más lejanos de su poética. De manera que ir constituyendo activamente la imagen, en este caso la del *resurrecto*, como imagen sintetizadora de su poética, desde la situación del lector y en relación con la historia que allí subyace, permitió ir avanzando en capas interpretativas que se iban superponiendo como un engranaje para tener una caracterización diversa y lo más completa posible de la imagen y en general de la obra del poeta. En este sentido, parece que se fue correspondiendo al llamado del poeta de la manera más auténtica, evitando los conceptos preestablecidos y desbordando la teoría sobre la obra literaria que se limita a su estudio sin tener en cuenta los contextos de creación y menos de interpretación. Así que al ir elaborando la descripción de una imagen, en este caso la del *resurrecto*, se fueron acoplando las otras concepciones de la poética lezamiana como las de sobrenaturaleza, sobreabundancia, vivencia oblicua, el súbito, la hipertelia de la inmortalidad, entre otras. En fin, se fue reestructurando el sistema poético lezamiano con lo cual se muestra su maleabilidad y su carácter abierto y dispuesto para que los lectores hagan lo propio y respondan a él de manera creadora.

En cuanto a la imagen del *resurrecto* que se fue construyendo aquí, esta investigación mostró a través de ella, lo complejo que es el sistema poético lezamiano. Gracias a la preparación para abordarla desde el enfoque estético fenomenológico, fue posible distinguir

sus distintas aristas. La imagen que surge explícitamente en el poema "Aguja de diversos", fue recreándose desde distintos ángulos. En primer lugar, desde la renovada posición lezamiana que se distanció de la visión de la muerte heideggeriana, que parecía ser unas de las propuestas más consistentes del siglo XX, y que se fue analizando a la luz de sus críticos franceses: Sartre, Ricoeur, Derrida. En segundo lugar, en los bosquejos aparentemente fragmentarios de sus ensayos, en los que se mostró la fuerza cohesiva de la imagen del resurrecto. En tercer lugar, en los personajes de *Paradiso* en los que fluía esta espectralidad poética de la resurrección. En cuarto lugar, en sus poemas "Un puente, un gran puente", "Dador" y "Aguja de diversos", secuencia en la cual se fue entrelazando la imagen hasta configurarse como tal en el abrumador universo metafórico de su poesía. Finalmente, en quinto lugar, en las diseminaciones de esta imagen en su obra póstuma *Fragmentos a su imán*, en donde la imagen prolifera de un modo tan sutil que se desliza como discontinuidad en espectros multiplicados. Así es que en esta superposición de elementos la imagen tomaba forma diversa y resultaba inacabada hasta llegar a increpar al lector, como sucede en su último poema "El pabellón del vacío".

De manera que gracias a la imagen del resurrecto se tiene una visión general de la poética y la poesía de Lezama. No se buscó reducir con esta propuesta analítica la obra de Lezama a una sola imagen, sino de ver en esta imagen las intersecciones de otras posibles imágenes, que otro lector distinto podrá elegir para hacer otro recorrido diferente. En fin, esta experiencia resultó extremadamente incierta pero sugestiva en la medida en que se fueron abriendo sendas en este laberinto escritural lezamiano.

Para finalizar, el impulso inicial de esta investigación y la ascensión, o mejor el descenso a la metafórica lezamiana través del *resurrecto*, no queda completo si no se tiene la experiencia concreta de la lectura del poeta. Los talleres desarrollados así lo mostraron. En ellos, se evidenció el carácter interpelante de la poética y la poesía lezamiana cuando un lector desprevenido, pero sensible y ante todo creativo, responde a su llamado. No esperábamos una respuesta de tal magnitud cuando nos propusimos, junto con mi colega, invitar a leer a Lezama a estos estudiantes colombianos de un colegio público. Sorprende el nivel de reflexión, de creatividad y de sensibilidad frente a la poesía de Lezama, pero sobre

todo su nivel de respuesta poética y escritural. Los lectores de esta breve muestra lo juzgarán.

Queda, ahora, el reto de continuar con la tarea de seducir a más jóvenes lectores y de llevar a Lezama a las aulas de clase, tanto en los niveles más elementales como en los estudios avanzados para seguir con este proceso en espiral, abierto y creador, de interpretación y producción. De algún modo, respondemos así consecuentemente a la utopía americana y universal del poeta cubano.

Volverá un nuevo lector a surgir en el tramado de su sistema poético porque es "… posible entonces la poesía en el poema; es posible que la visita en el tiempo pueda reconstruirse, permanecer, repetirse" (2007, p. 182).

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS DE JOSÉ LEZAMA LIMA

LEZAMA LIMA, J. (1953). *Analecta del reloj*.
LEZAMA LIMA, J. (1969). *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
LEZAMA LIMA, J. (1970). *La cantidad hechizada*. La habana: Letras Cubanas.
LEZAMA LIMA, J. (1970). *Poesía completa*. La Habana, Cuba: Instituto del Libro.
LEZAMA LIMA, J. (1981). *Imagen y posibilidad*. Ciudad de La Habana, Cuba
New York, N.Y.: Editorial Letras Cubanas ;
LEZAMA LIMA, J. (1993). *La expresión americana*. México: Fonde Cultura Económica.
LEZAMA LIMA, J. (1994). *Poesía Completa*. La Habana: Letras Cubanas.
LEZAMA LIMA, J. (2000). *La posibilidad infinita*. Madrid: Editorial Verbum.
LEZAMA LIMA, J. (2001). *La expresión américana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
LEZAMA LIMA, J. (2006). *Paradiso*. Madrid: Cátedra.
LEZAMA LIMA, J. (2007). *Confluencias. Ensayos sobre poesía*. Madrid: Editorial Dilema.
LEZAMA LIMA, J. (2010). *Analecta del reloj*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

LEZAMA LIMA, J. (2010). *La cantidad Hechizada*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Obras citadas

ARCOS, J. L. (1990). *La solución unitiva: sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana: Editorial Academia.

BACHELARD, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris: Librarie José Corti.

BACHELARD, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris: J. Corti.

BACHELARD, G. (1948a). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Cortí.

BACHELARD, G. (1948b). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: J. Corti.

Bachelard, G. (1961). *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France.

BACHELARD, G. (1968). *La Poétique de la rêverie* (4e édition. ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

BACHELARD, G. (1973). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.

BACHELARD, G. (1975). *La flamme d'une chandelle* (5. éd. ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

BACHELARD, G. (1988). *Fragments d'une poétique du feu* (1re éd. ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

BACHELARD, G. (1992). *L'intuition de l'instant*. Paris: Le livre de poche.

BEAUPIED, A. (1997). Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima. Liverpool: Liverpool University Press.

BEJEL, E. (1994). *José Lezama Lima, poeta de la imagen* (1a ed.). Madrid: Huerga & Fierro Editores.

BIANCHI, C. (2009). *Asedio a Lezma Lima.* La Habana: Letras Cubanas.

BIANCHI, C. (2010). *Así hablaba Lezama Lima. Selección.* La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

BULCAO, M. (2010). Promenade Brésilienne dans la poétique de Gaston Bachelard. Paris: Harmattan.

CAMACHO-GINGERICH, A. (1990). La cosmovisión poética de José Lezama Lima en "Paradiso" y "Oppiano Licario". Miami: Ediciones Universal.

CELLA, S. (2003). *El saber poético. La poesía de Lezama Lima*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

CHIAMPI, I. (1987). "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima". *Nueva Revista de Filología Hispánica, 35*, 485-501.

CORREA, P. (1994). *La Poética de Lezama Lima : Muerte de Narciso*. Granada: Universidad de Granada.

CRUZ, A. (1994). El primitivo implorante : el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima. Amsterdam ; Atlanta: Rodopi.

DEL VALLE, M. (2010). *La poética política de José Lezama Lima*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

DERRIDA, J. (1967a). *De la Grammatologie*. Paris: Édtions de Minuit.

DERRIDA, J. (1967b). *L'écriture et la différence.* Paris: Editions de Seuil.

DERRIDA, J. (1972a). *La dissémination.* París: Editions de Seuil.

DERRIDA, J. (1972b). *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit.

DERRIDA, J. (1987). *Psyché : inventions de l'autre*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (1994). *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (1996). Apories : mourir-s'attendre aux "limites de la vérité". Paris: Galilée.
DERRIDA, J. (1999). *Sur parole : instantanés philosophiques*. La Tour d'Aigues: Aube.
DERRIDA, J. (2004, 12 octobre 2004). "Je suis en guerre contre moi même"/*Interviewer: J. Birnbaum*. (Vol 18572), *Le Monde*, Paris.
DESCARTES, R. (1641). *Méditations et principes* (Vol. 1904). Paris: Léopold Cerf.
DUFRENNE, M. (1963a). *Le poétique*. Vendôme: Presses Universitaires de France.
DUFRENNE, M. (1963b). *Les études philosophiques* (Vol. 4). Paris: Presses Universitaires de France.
DUFRENNE, M. (1992). *Phénomenologie de l'experience esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
DUFRENNE, M. (2010). *La noción de a priori*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
FLORIAN, V. (2012). *Bachelard o el complejo de Prometeo*. Bogotá: Universidad Libre.
FRANTZ, J. (2009). "L'hétérogenèse de l'image. Absence, distance et différence dans la poétique de Lezama Lima". *Cyclostomia, No. 2*, 93-122.
FUENTES, I. (2000). *El oscuro desafío de la luz*. La Habana: Editorial Academia.
FUENTES, I. (2010). *José Lezama Lima: hacia una mística poética*. Madrid: Editorial Verbum.
GONZÁLEZ, I. n. (1999). *José Lezama Lima, 1910-1976* (1. ed.). Madrid: Ediciones del Orto.
GONZALEZ, R. (2001). "Lezama, Góngora y la poética del mal gusto". *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 84*, 428-440.
GONZALEZ, R. (2009). *Lezama Revisitado*. La Habana: Letras Cubanas.
GONZALEZ, R. (1999). *Lezama Revisitado*. La Habana: Letras Cubanas.
GUERRERO, F. (2013). *José Lezama Lima, el maestro en broma*. Madrid: Editorial Verbum.
GUILBERT, C. (1999). "Lezama Lima dans la lumière de Góngora". *Le Trait. Revue de Littérature, 5*, 115-121.
GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1995). *Ditirambos de Dionysos*. Bogotá: Ancora Editores.
HEIDEGGER, M. (1994a). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Odos.
HEIDEGGER, M. (1994b). *Del camino al habla*. Barcelona: Odos.
HEIDEGGER, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
HELLER, B. A. (1997). *Assimilation/generation/resurrection : contrapuntal readings in the poetry of José Lezama Lima*. Lewisburg; London; Canbury; NJ: Bucknell University Press; Associated University Presses.
HYPPOLITE, J. (1954). "Gaston Bachelard ou le romantisme de l'intelligence". *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, CXLIV.
INGARTEN, R. (2011). Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Paris: VRIN.
ISER, W. (1997). *L'acte de lecture*. Paris: Mardaga.
JUNCO, M. (1979). *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: F. García Gambeiro i.e. Cambeiro.
JURADO, F. (2013). *¿Lectores o leedores?* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
LEVINSON, B. (1996). Secondary moderns : mimesis, history, and revolution in Lezama Lima's "American expression". Lewisburg: Bucknell University Press.
LIPOVETSKY, G. (2010). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
LUPI, J. P. (2012). Reading anew : José Lezama Lima's rhetorical investigations. Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert.
MÁRQUEZ, E. (1991). Bases y génesis de un sistema poético: Peter Lang.

MATAIX, R. (2000). La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima. Murcia: Universidad de Lleida.
MENDEZ, R. (2010). *José Lezama Lima. Valoración múltiple*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
NASON, P. O. (1983). *Las metafomorfosis*. Barcelona: Editorial Cátedra.
PASCAL, B. (1954). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
PAZ, O. (1998). *El arco y la lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
PERETTI, C. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
PÉREZ, E. (2006). *Una lectura de "Dador". La poesía de José Lezama Lima.* (Doctorado), Universidad Autonóma de Madrid, Madrid.
PLATÓN (1988). *Diálogos: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Aguilar.
POULIQUEN, J.-L. (2007). *Gaston Bachelard ou le rêve des origines*. Paris: Harmattan.
PRIETO, A. E. (2010). "Lezama Lima, entre la poétique et la poésie". *Europe,* n° 979-980, 162-171.
RAMON, X. (1978). Poesía y conocimiento : Borges, Lezama Lima, Octavio Paz. México: Editorial J. Mortiz.
RENAULT, O. (2009). "Lezama Lima. La foi dans l'encre". *Cyclosmia,* n° 2, 86-92.
RENSOLI, L., & FUENTES, I. (1990). *Lezama Lima : una cosmología poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
RICOEUR, P. (1980). *La fonction narrative et l'expérience humain du temps* (I. d. s. filosofici Ed.). s.i: Instituto di studi filosofici.
RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris.
RICOEUR, P. (1985). *Temps et récit III*. Paris: Seuil.
RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
RICOEUR, P. (1999). *Lectures 2*. Paris: Seuil.
RODRÍGUEZ P, E. (2003). "El abanico es el texto: entre Mallarmé y Derrida". *Revista Sin Fundamento, 1*.
RUIZ, C. (1980). *El "Paradiso" de Lezama Lima : elucidación crítica*. Madrid: Insula.
SARTRE, J. P. (1943). *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
SARTRE, J. P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
SCHAETTEL, M. (1967). "Lecture et rêverie selon Gaston Bachelard". *Revue de Métaphysique et de Morale,* 72e année, 231-242.
SEGUIN, M. C. (2005). *José Lezama Lima : poète des quatre éléments.* Paris: L'Harmattan.
SOLARES, B. (2009). *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Cuernavaca: UNAM.
SUÁREZ-GALBAN, E. (1987). *Lezama Lima*. Madrid: Taurus.
SUCRE, G. (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
ULLOA, J. C. (1979). *José Lezama Lima, textos críticos*. Miami: Ediciones Universal.
VARIOS. (1984). *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*. Poitiers: Editorial Fundamentos.
VATTIMO, G. (1987). *Fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
VÉDRINE, H. (2000). *Le sujet éclaté*. Paris: Le Livre de Poche.
VITIER, C. (2001). *Martí en Lezama*. La Habana: Editorial Centro de Estuidos Martianos.
WALLER, C. J. (1973). "José Lezama Lima's "Paradiso": The Theme of Light and the Resurrection". *Hispania,* n° 56 (1973).
ZIMA, P. V. (2002). *La Négation esthétique. Le Sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard.* Paris: L'Harmattan.

Otras obras de Lezama Lima

LEZAMA LIMA, José. (1966). *Orbita de Lezama Lima*. Habana: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.
LEZAMA LIMA, J. (1996). *La materia artizada : críticas de arte*. Madrid: Tecnos.
LEZAMA LIMA, J. (1997). *Oppiano Licario*. México: Ediciones Era.
LEZAMA LIMA, J. (1998). *La Habana caleidoscópica*. Madrid: Bartleby Editores.
LEZAMA LIMA, J. (1998). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia* (2. ed.). Madrid: Editorial Verbum.
LEZAMA LIMA, J. (2010). *Una fiesta innombrable*. La Habana: Editorial Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Sobre su poesía

AMADO, Luis. «Aventuras sigilosas». INF 4 de noviembre de 1945: 36.
ARCOS, Jorge Luis. *«Fragmentos a su imán:* afirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima». ALBUR (La Habana) 3 (10): 57-59; mayo, 1990.
ARMAND, Octavio. «Lezama Lima o la *Muerte de Narciso*». ESCOLIOS (Estados Unidos) (3): s. p.; nov., 1976.
BAQUERO, Gastón. «Introducción a un nuevo libro de poesía: *La fijeza* de José Lezama Lima.» DIARIO DE LA MARINA (La Habana), 11 sept., 1949: 58.
BAQUERO, Gastón. «Sobre la poesía de José Lezama Lima.»—[LaHabana]: s.n. [1942]. — [12] h. Ejemplar confeccionado con recortes de *El Nuevo Mundo.* EL MUNDO (La Habana), 8 febr.. 1942: 29.
BEJEL, Emilio. «La dialéctica del deseo en *Aventuras sigilosas.»* TEXTO CRÍTICO (México) 5 (13): 135-145; abr.-jun., 1979. En su *Literatura de nuestra América: estudios de literatura cubana e hispano americana.* — Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1983. — p. 55-65. GACETA DE CUBA (La Habana) (5): 32-35; sept.-oct., 1993.
BEJEL, Emilio. *La letra y el espíritu en* Muerte de Narciso. — [La Habana]: s.n. [1980]. — 8 p. — (Seminario de Cultura, Literatura y Crítica Literaria en Cuba Contemporánea).
BOHÓRQUEZ, Douglas. «¡Ah, el que no puede saltar, el que no puede ser bailarín! (para una poética de la madre en *Aventuras sigilosas).» Revista de Literatura Hispanoamericana* (22-23): 119-133; en.-dic., 1984.
CÁRDENAS, GALEL. «La poética lezamiana en la *Muerte de Narciso.»* UNIVERSITAS HUMANÍSTICA (Bogotá, Colombia) 13 (22): 61-78; jul.-dic., 1984.
CASCARDI, Anthony J. «Reference in Lezama Lima's *Muerte de Narciso*.» JOURNAL OF SPANISH STUDIES : TWENTIETH CENTURY (Estados Unidos) 5 (11): 5-11; spring, 1977.
DOMÍNGUEZ, Antonio. «Lezama Lima y su "embriaguez misteriosa".» NUEVA ESTAFETA (Madrid, España) (8): 67-69; jul., 1979. Comenta edición de la Colección El Bardo, de Barcelona, 1978.
DONOSO, Miguel. «Fragmentos a su imán.» EL DÍA (México) 16mar., 1978. (Bitácora Latinoamericana).

ENRÍQUEZ, José Ramón.«Notas frente a Lezama Lima; *Muerte de Narciso* :la fundación.» LA CULTURA EN MÉXICO. SUPLEMENTO DE SIEMPRE (México), (1127): XII-XV; 29 en., 1975.
FAZZOLARI, Margarita Junco y Teresita LUCISANO. *«Muerte de Narciso*, de José Lezama Lima.» MEGAFON (Buenos Aires, Argentina), 4 (7): 171-177; jun., 1978.
FEIJÓO, Samuel. Dador- En su azar de lecturas. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961, p.147.
GARCÍA, FINA. "Por dador, de José Lezama Lima" UNESCO. CUBA EN LA UNESCO (La Habana), 2(4):258-277; dic, 1961.
GAZTELU , Ángel. «*Muerte de Narciso*, rauda cetrería de metáforas.» VERBUM (La Habana) 1 (3): 49-52; nov., 1937. (Notas).
JIMÉNEZ, Gabriel. «Apunte bibliográfico sobre los poemas postumos de Lezama.» POESIA (Carabobo, Venezuela), (52): 41-43; en.-febr., 1980.
JIMÉNEZ, Juan Ramón. «Lezama Lima, José: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*.» REVISTA CUBANA (La Habana), 11 (31): 73-95; en., 1938.
KOCH, Dolores M. «Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero.» — En COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA (Poitiers, 1982). — p. 143-155. *Muerte de Narciso* y *El pabellón del vacío.*
KOCH, DOLORES M. «José Lezama Lima: *Fragmentos a su imán.»* CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Madrid, España) (360): 700-702; jun., 1980.
LEZAMA Lima. Eloísa. *«Fragmentos a su imán*: últimos poemas de José Lezama Lima.» CONSENSO (Estados Unidos), 2 (4): 21-23; nov., 1978.
LUTZ, Robyn Rothrock. «The Inseparability of Opposites in José Lezama Lima's *Muerte de Narciso*.» KENTUCKY ROMANCE QUARTERLY (Estados Unidos), 31 (3): 329-339; 1984.
LUTZ. Robyn Rothrock. «The Tribute to Everyday Reality in José Lezama Lima's *Fragmentos a su imán.»* JOURNAL OF SPANISH STUDIES : TWENTIETH CENTURY (Estados Unidos), 8 (2): 249-266; winter, 1980.
PINTADO. José Manuel. «Es cierto porque es imposible.» NEXOS (México), 1 (ID- 22-23; nov., 1978.
PRIETO, ABEL E. «Poesía póstuma de José Lezama Lima.» CASA DE LAS AMERICAS (La Habana), 19 (112): 143-149; en.-febr., 1979.
RENSOLI, Lourdes. *«Muerte de Narciso*: doxa y ciencia como formas de sabiduría.» LETRAS CUBANA (La Habana), (16): 265-279; oct.-dic., 1990.
RIERA, Alberto. «José Lezama Lima en *Enemigo rumor* (I-II).» EL MUNDO (La Habana), 17 mayo, 1942: 14. 19 mayo, 1942: 6.
RODRÍGUEZ PÉREZ, ENRIQUE. "Mallarme, Cesar Vallejo y Lezama Lima: la disolución del sujeto, la desaparición de la eternidad y las desconfiguración del lenguaje", en *Variaciones. Seis Ensayos de Literatura Comparada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
RODRÍGUEZ PÉREZ, ENRIQUE. "Lecturas(escrituras) de un poema de César Vallejo". REVISTA ENUNCIACIÓN No. 14. V.2. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2009.
RODRÍGUEZ PÉREZ, ENRIQUE. « Lectura y escritura desde el poema: hacia la interpretacion y la actitud crítica de los lectores » en CAMINOS EDUCATIVOS. Bogotá, Universdad de Cundinamarca. Numero 1, 2012. P. 13-30.

RODRÍGUEZ PÉREZ, ENRIQUE. « La experiencia estética, la lectura de textos poéticos y la formacion crítica de los ciudadanos». REVISTA EDUCACIÓN Y TERRITORIO. Tunja Universidad Juan De Castellanos. No. 3, julio 2013. Pp 41-71.
RODRIGUEZ, Víctor. «Lezama Lima: poesía incompleta.» EL CAIMÁN BARBUDO (La Habana), 19 (217): 28-29; die., 1985.
RODRÍGUEZ, Víctor. «Lezama Lima: poesía incompleta.» EL CAIMÁN BARBUDO (La Habana) 19 (217): 28-29; die., 1985,
RUIZ, Carmen. *«Enemigo rumor*, de José Lezama Lima.» — En COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA (Poitiers, 1982). — v. 1. p. 171-186.
RUIZ, Carmen. *Génesis de la simbología poética de José Lezama Lima. A propósito de* Muerte de Narciso. — La Habana: Universidad de La Habana, 1985. — p. [611]-624. Separata de *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulort:* Filología.
SAÍNZ, Enrique. «*Poesía completa* de José Lezama Lima.» CASA DE LAS AMERICAS (La Habana), (152): 26-29; sept.-oct., 1985.
SALADO, Minerva. «Poesía de Lezama Lima.» CUBA INTERNACIONAL (La Habana), 17 (191): 8; oct., 1985. il.
SUCRE, Guillermo.«Reseña de *Fragmentos a su imán,* de José Lezama Lima.» VUELTA (México) 3 (28): 37-39; mar., 1979.
VERÁSTEGUI, Enrique. «La sensualidad como conocimiento.» VARIEDADES (Lima, Perú) sept-, 1975: 18.
VITIER, Cintio. «Su sueño toca.» REVOLUCIÓN Y CULTURA (La Habana) (9): 26-28; sept., 1985. Palabras de presentación de este título.
VlLLENA. Luis Antonio de. «Lezama Lima: *Fragmentos a su imán* o el final del festín.» VOCES (Barcelona, España) (2): 65-71; 1982.
Cuba. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana. *Indice de revistas cubanas.* — La Habana: [Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Nacional] 1969. — 3 t. Contenido de interés: t. l : Introd. Graziella Pogolotti. Verbum. Espuela de Plata. Nadie Parecía. Clavileño. Poeta. Orígenes. Ciclón .

Sobre La expresión americana

BERNÁLDEZ, José María. «La expresión americana, de Lezama Lima.» .» CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Madrid, España) (318): 653-670; die., 1976.
CHIAMPI, IRLEMAR. «*La expresión americana*, de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal.» ESCRITURA (Caracas, Venezuela) 10 (19-20): 103-115; en.-die.. 1985.
CHIAMPI, IRLEMAR. «La historia tejida por la imagen.» Trad. Manuel Díaz Martínez. GACETA DE CUBA (La Habana) (9): 8-11; sept., 1989.

Sobre *Paradiso*

AÍNSA, FERNANDO.«Imagen y posibilidad de la utopía en *Paradiso.»* REVISTA IBEROAMERICANA (Estados Unidos) 49 (123-124): 263-277; abr.-sept., 1983.
ALBALA, ELIANA. *Paradiso: ruptura del modelo histórico.* — México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección Editorial, 1985. — 63 p. — (Textos de Humanidades). Premio Pedro Henríquez Ureña.

ARCOS, Jorge Luis. «Notas sobre Bajtin y la "futuralidad" en la novela hispanoamericana.» RESCATE (La Habana) 1 (1): 14-23; 1989. Comenta, además, *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, y *Rayuela*, de Julio Cortázar.
ARMAND, Octavio. «El caso de la estatua y el fantasma: ensayo gótico.» ESCANDALAR (Estados Unidos) 5 (1-2): 4-18; en.-jun., 1982.
BAK, Jolanta. «*Paradiso*: una novela poética.» — En COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA (Poitiers, 1982) — v. 2, p. 53-62.
BUSTILLO, Carmen . «*Paradiso*: barroco de la sobrenaturaleza.» — En su *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso.* — [Caracas]: Monte Avila Editores [1988]. — p. [295]-314.
CARPENTIER, Alejo.«Lezama Lima est un poète scandaleusement catholique.» Propos recueillis par Guy Le Clec'h. FIGARO, 12 mars, 1971.
CORTÁZAR, Julio. «Para llegar a Lezama Lima.» UNIÓN (La Habana) 5 (4): 36-60; oct.-dic., 1966.
CHIAMPI, Irlemar. «Sobre la lectura interrupta en *Paradiso.»* REVISTA IBEROAMERICANA (Estados Unidos) 57 (154): [65)-76; en.-mar., 1991.
FRANCO, Jean. «Lezama Lima en el Paraíso de la poesía.» VÓRTICE (Estados Unidos) 1 (1): 30-48; primavera, 1974.
MlGNOLO. Walter. «*Paradiso*: derivación y red.» TEXTO CRÍTICO (México) 5 (13): 90-111; abr.-jun., 1979.
MONTERROSO, Augusto. «El Paraíso.» LA CULTURA EN MÉXICO. SUPLEMENTO DE SIEMPRE (México), (317): XIII; 13 mar., 1968.
MOREIRAS, ALBERTO. «Lezama y la estructura doble de la interpretación.» SYNTAXIS (Tenerife, España) (15): 17-24; otoño, 1987.
ORTEGA, Julio. «Aproximaciones a *Paradiso*.» IMAGEN SUPLEMENTO (Caracas, Venezuela) (40): 9-16; 1-15 en., 1969.
PELLÓN, Gustavo «The Loss of Reason and the Sin Contra Natura in Lezama's *Paradiso.»* REVISTA DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS (Puerto Rico) 19 (2): 21-31; May, 1985.
PÉREZ, GUSTAVO. «Descent into *Paradiso*: A Study of Heaven and Homosexuality.» HISPANIA (Estados Unidos) (59): 247-257; 1976.
PERI ROSSI, Cristina. «Solamente para superdesarrollados. Aproximaciones a Lezama Lima.» EL POPULAR (Montevideo, Uruguay) jul., 1968.
RlBEYRO, Julio Ramón. «Marcel Proust y Lezama Lima. Notas sobre *Paradiso.»* EL HERALDO CULTURAL DE MÉXICO (174): 2-3; 9 mar., 1969. il. CJLL
RODRÍGUEZ. Israel. *La estructura metafórica en* Paradiso: *realismo e irrealismo en los tropos del trópico.* —Elizabeth, New Jersey: American Press, 1983.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *«Paradiso* en su contexto.» IMAGEN (Caracas, Venezuela) (25): 4-5; 15-30 mayo, 1968.
SAÍNZ, Gustavo. «Paradiso.» EL DÍA (México) 23 abr., 1968: 9. (Cultura de Hoy).
SANTÍ, Enrico Mario. «Parridiso.» MODERN LANGUAGE 94 (2); 343-365; March, 1979.
SARDUY, Severo. «Dispersión-falsas notas/Homenaje a Lezama.» MUNDO NUEVO (París, Francia) (24): 5-17; jun., 1968.
SERRA, Edelweis. «.*Paradiso:* la aventura anagógica de la palabra.» MEGAFÓN (Buenos Aires, Argentina) 3 (5): 141-150; jun., 1977.
SOUZA, Raymond. «La dinámica de la caracterización en *Paradiso.»* — En *Bibliografía*

de Justo ULLOA. — p. 75-81.
SOUZA, Raymond . «La imagen del círculo en *Paradiso,* de Lezama Lima.» CARIBE (Estados Unidos) (1): 29-35; spring, 1376.
TÉLLEZ, Freddy . «Sobre *Paradiso.*» LA BIBLIOTECA (Bucaramanga, Colombia) 1 (1): 2-5; ag.-sept., 1977.
VALDIVIESO, Jaime. *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust.* — [Madrid]: Editorial Orígenes [1980]. — 126 p.
VARGAS LLOSA, Mario. «*Paradiso,* de José Lezama Lima.» UNIÓN (La Habana) 5 (4): 36-60; oct.-dic., 1966.

Sobre su obra ensayística y crítica

ALVAREZ, Armando. «Aproximación a la poesía de José Lezama Lima.» NUEVA ESTAFETA (Madrid, España) (39): 39-51; febr., 1982.
ARENAS, Reynaldo. «El reino de la imagen.» GACETA DE CUBA (La Habana) 8 (88): 23-26; die., 1970.
BEJEL, Emilio. «Lezama o las equiprobabilidades del olvido.» — En *Bibliografía* de Justo ULLOA. — p. 22-37. HISPAMÉRICA (Estados Unidos) (25-26): 22-37; 1980. En su *Literatura de nuestra América: estudios de literatura cubana e hispano americana.* — Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1983. — p. 67-81.
BOHÓRQUEZ, Douglas. «La imago de la madre en la poesía de José Lezama Lima.» REVISTA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA (Maracaibo, Venezuela) (16-17): 79-92; en.-dic., 1979.
BUENO, Salvador. «Intentos de captación de una poesía críptica» MENSUARIO DE ARTE, LITERATURA, HISTORIA Y CRÍTICA (La Habana) 1 (4): 18; 1950.
CAMACHO-GINGERICH, Alina Luisa. «Los parámetros del sistema poético lezamiano.» REVISTA IBEROAMERICANA (Estados Unidos) 51 (130-131): 47-72; en.-jun., 1985.
CHARRY, Fernando. «El mundo poético de Lezama Lima.» EL UROGALLO (Madrid, España) 1 (4): 66-68; ag.-sept., 1970.
CIPER, Gerardo. «José Lezama Lima: la naturaleza saboreable de la incógnita.» EL HERALDO CULTURAL DE MÉXICO (442): 2; 28 abr., 1974. il. Metáfora, imagen y poesía
COLLAZO, Conrado. La poética de lo fragmentado en José Lezama Lima. — 1984.
DISSERTATION ABSTRACT INTERNATIONAL (Estados Unidos) (40): 4006-4007; 1981.
FERNÁNDEZ, Roberto. «La poesía de José Lezama Lima» — En Recopilación de textos sobre Lezama Lima de Pedro Martinez. — p. 90-99.
GONZÁLEZ, Joaquín. «La imagen y el espejo en Lezama.» AMBITO (Holguín, Cuba) 2 (5): 3; sept., 1988.
JAUME, Adela.«Lezama Lima y su conferencia sobre la poesía...» DIARIO DE LA MARINA (La Habana) 15 en., 1956: 8-D.
JOVER, José Luis. «Lezama Lima o la imagen total.» PUEBLO LITERARIO (Madrid, España) 15 die., 1971. il. Lezama Lima.
JUIN, Hubert. «José Lezama Lima ou le triomphe d'Orphée.» LE MONDE (París, Francia) 16-22 juin, 1983: 12.
KOCH, Dolores M. «Lezama Lima: contradicción y júbilo de la poesía.» CHASQUI (Estados Unidos) 8 (3): 84-88; mayo, 1979.

LADRA, Luis Antonio. «Poesía de José Lezama Lima» NADIE PARECÍA (La Habana) (8): [5-7]; ag., 1942.
LÁZARO, Felipe.«José Lezama Lima: fundador de poesía.» CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Madrid, España) (318): 713-718; die., 1976.
LIHN, Enrique. «Lezama Lima: el monstruo de la poesía cubana» ERCILIA (Santiago de Chile) 34 (1766): 51-52; 23-29 abr., 1969. il.
LÓPEZ LEMUS, Virgilio. «José Lezama Lima y su saga lírica». GACETA DE CUBA (La Habana) (6): 9-11; jun., 1988.
MALLEN, Carlos. Lezama Lima o el conocimiento poético. EL UNIVERSAL (Venezuela) 30 en.,1971.
MOREJÓN, Nancy. «Lezama» GACETA DE CUBA (La Habana) 8 (88): 9-11; die., 1970. Crítica e interpretación: hermetismo,
NOVAS, Benito. «Lezama: invitación al viaje.» BOHEMINA (La Habana) 63 (1): 9-11; 1en., 1971. 1L
PELEGRÍN, Benito. «Tomos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético: José Lezama Lima.» — En Leenhardt, Jacques, éd. *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui: Colloque de Cerisy.* — Paris: Union Générale d'Éditions, 1980. — p. 335-351.
PEÑA, Ernesto de la. «Poema, discontinuidad y muerte.» EL SOL DE MÉXICO EN LA CULTURA (102): 11-12; 12 sept., 1976.
PINILLA, Augusto. La era Lezama. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana. 2010. 163p.
PRATS SARIOL, José. «José Lezama Lima el ensayista» UNIÓN (La Habana) (1): 146-160; en.-mar., 1985.
PRATS SARIOL, José. «Lectura a *Oda a Julián del Casal.»* —En su *Por la poesía cubana.* —[Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1988]. —p. 284-295.
RAMOS IZQUIERDO, Eduardo. «La era imaginaria de Lezama Lima.» — En COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA OBRA DE JOSÉ LEZAMA LIMA (Poitiers, 1982) — p. 67-76. Estudio sobre Las eras imaginarias.
RUIZ, Carmen. «Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima 'El secreto de Garcilaso'.» —En Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. — Madrid: Universidad Complutense, 1987. — p. 538-543.
YURKIEVICH, Saúl. «La expresión americana o la fabuladón autóctona.» REVISTA IBEROAMERICANA (Estados Unidos) 57 (154): [43]-50; en.-mar., 1991.

Otros estudios sobre Lezama Lima

ARCOS, J. L. (1993). *José Lezama Lima a través de Paradiso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
BEAUPIED, A. (1997). *Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool: Liverpool University Press.
BELLO, R. A. (1992). *Lezama Lima, lector de Pascal*. Valencia Venezuela: Secretaría de Cultura.
BERENGUER, C. (2000). *José Lezama Lima. Diccionario de citas*. La Habana: Editorial Abril.
BERMUDEZ, J. (2010). *Antología Visual José Lezama Lima en la plástica y la gráfica cubana.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

BRAVO, V. c. (1992). *El secreto en geranio convertido : una lectura de Paradiso*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
CACHEIRO, M. (2010). *El sentido irisado. Leyendo Paradiso de Lezama Lima*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.
CHACÓN, A. (1994). *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
CORONADO, J. (1981). *Paradiso múltiple : (un acercamiento a Lezama Lima)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Coordinación de Lengua y Literatura Hispánicas.
CORREA, P. (1994). *La poética de Lezama Lima: muerte de Narciso*. Granada: Universidad de Granada.
DELEUZE, G. (1968). *Différence et répétion*. Paris: Epiméthée.
ESPINOSA, C. (1986). *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
GARCÍA, A. (1998). *Bibliografía de José Lezama Lima*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.
GARCÍA, F. (1997). *La familia de Orígenes*. El Vedado, Ciudad de La Habana Cuba: Ediciones Unión.
GONZALEZ, R. (1988). *Lezama Lima : el ingenuo culpable*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
GUTIÉRREZ, A. (2010). *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
GUTIÉRREZ, A. (2010). *Orígenes y el paraíso de la eticidad*. Santiago de Cuba: Ediciones Caserón.
JIMENEZ, J. R. (1961). *El trabajo gustoso (Conferencias)*. Méxixo DF: Editorial Aguilar.
LIMONTA, Y. (2009). *Las Mujeres en Lezama*. La Habana: Editorial Extramuros.
LLÓPIZ, J. L. (1994). *La región olvidada de José Lezama Lima*. La Habana: Casa Editora Abril.

LÓPEZ, V. (1997). *La imagen y el cuerpo : Lezama y Sarduy*. Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
LÓPEZ, V. (2007). *Narciso, las aguas y el espejo*. La Habana: Ediciones Unión.
MARQUÉS DE ARMAS, P. L. (1994). *Fascículos sobre Lezama*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
MARTÍ, J. (1985). *Poesía Completa I y II*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
MATAIX, R. (2000). *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*. Murcia: Universidad de Alicante.
MATEO, M. (2002). *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
MOLINERO, R. (1989). *José Lezama Lima, o, El hechizo de la búsqueda*. Madrid: Playor.
MONTESINOS, A. y. V., Madeleine. (2010). *Comer con Lezama*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
PAUSIDES, A. (2010). *José Lezama Lima, ese misterio que nos acompaña*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
PELAEZ, C. E. (1996). *El sistema poético de José Lezama Lima*: Idea.
PICO, M. (2014). *Nueve délficos. Ensayos sobre Lezama*. Madrid: Editorial Verbum.

PINILLA, A. (2010). *La era Lezama*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
SAINZ, E. (2003). *Diálogos con la poesía*. La Habana: Ediciones Unión.
SALGADO, C. s. A. (2000). *From modernism to neobaroque : Joyce and Lezama Lima*.
SÁNCHEZ, R. (2000). *Nueve poetas cubanos del siglo XX*. Barcelona: Mondadori.
SIMÓN, P. (1970). *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Ciudad de la Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas.
SUÁREZ, C. (2003). *Biblioteca Francesa de José Lezama Lima*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinella.
VALDIVIESO, J. (1980). *Bajo el signo de Orfeo : Lezama Lima y Proust* (1a ed.). Madrid: Orígenes.
VARIOS. (2010) *Secularidad de Lezama Lima*. Vol. No 261. La Habana.
VILLA, A. l. d. (1974). *Lezama Lima*. Miami: Ediciones Universal.
VITIER, C. (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
VITIER, C. (1971). *Crítica sucesiva*. La Habana: Ediciones Unión.
VITIER, C. (1988). *Crítica cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
VITIER, C. (1994). *Para llegar a Orígenes : revista de arte y literatura*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
VITIER, C. (2001). *Martí en Lezama*. La Habana: Editorial Centro de Estuidos Martianos.
YURKIÉVIC, S. l. (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana : Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima* (1a ed.). Barcelona: Ariel.
ZAMBRANO, M. (1995). *El hombre y lo divino.* México: F.C.E.
ZAMBRANO, M. (2001). *Filosofía y poesía.* México: F.C.E.

Obras de referencia teórica.

AMALRIC, J. L. (2013). *Paul Ricoeur: L'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricoeurienne de l'imagination*. Paris: Hermann Éditeurs.
BACHELARD, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris: Librarie José Corti.
BACHELARD, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris,: J. Corti.
BACHELARD, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
BACHELARD, G. (1973). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
BELLOU, T. (2013). *Derrida's deconstruction of the subject: writing, self and other*. Berna: Peter Lang.
COLLECTIF. (2011). *Derrida et la question de l'art. Deconstructions de l'esthétique*. Paris: Éditions Cécile Defau.
COLLECTIF. (2012). *Derrida. L'événement déconstruction*. *Les temps modernes*. Vol. 87, Paris.
DEPRAZ, N. (1999). *Écrire en Phénoménologie. "Une autre époque de l'écriture"*. Paris: Encre marine.
DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence.* Paris: Editions de Seuil.
DERRIDA, J. (1967). *La Voix et le phénomène*. Paris: Presses universitaires de France.
DERRIDA, J. (1986). *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Editions Galilée.
DERRIDA, J. (1988). *Signéponge*. Paris: Seuil.
DERRIDA, J. (1991). *Donner le temps*. Paris: Galilée.
DERRIDA, J. (2001). *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée.

DUFRENNE, M. (1963). *Les études philosophiques* (Vol. 4). Paris: Presses Universitaires de France.
DUFRENNE, M. (1987). *L'œil et l'oreille : essai*. Montréal: L'Hexagone.
FOUCAULT, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
FREY, D. (2008). *L'interprétation et la lecture chez Ricoeur et Gadamer*. Paris: Presses Universitaires de France.
HEIDEGGER, M. (1983). *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel.
HEIDEGGER, M. (1996). *Sendas Perdidas. Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.
HEIDEGGER, M. (2003). *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Buenos Aires: Editorial Almagesto/Biblos.
HEIDEGGER, M. (1994). *Del camino al habla*. Barcelona: Odos.
HUSSERL, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: F.C.E.
HUSSERL, E. (1994). *Problemas fundamentales de fenomenología*. Madrid: Alianza.
INGARTEN, R. (1973). *The cognition of the Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
ISER, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.
JANKOVIC, Z. (2003). *Au-delà du signe: Gadamer et Derrida. Le dépassement herméneutique et deconstructiviste du Dasein*. Paris: L'Harmattan.
JAUSS, H. R. (1982). *Pour une herméneutique litteraire*. Paris: Gallimard.
JAUSS, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
LESCURE, J. (1983). *Un été avec Bachelard*. Paris: Luneau-Ascot.
LEVINAS, E. (1993). *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle.
LEVINAS, E. (2004). *De l'existence à l'existant*. Paris: J. Vrin.
MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
PINHO, E. "Estudos a estética de Dufrenne ou a procura da origen". *Revista Filosófica de Coimbra, N. 6*, 361-396.
PLATÓN. (1988). *Diálogos: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Aguilar.
RANCIÈRE, J. (2001). *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée.
RICOEUR, P. (1965). *De l'interprétation*. Paris: Éditions du Seuil.
RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris: Seuil.
RICOEUR, P. (1986). *A l'école de la phénoménologie*. Paris: J. Vrin.
RICOEUR, P. (1986). *Du texte à l'action*. Paris: Editions du Seuil.
RODRIGO, P. (2009). *L'intentionnalité créatice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*. Paris: J. Vrin.
RUFF, P.-Y. (2011). *Derrida, l'écriture et la place de l'autre*. Paris: Théolib.
TRONO, C. (2003). *Poétique et interprétation*. Paris: L'Harmattan.
WUNENBURGER. (2013). *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?* Paris: Hermann.