

## LA ERA LEZAMA: *PARADISO* Y LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS\*

Nieves Olcoz

La literatura latinoamericana del siglo XX ha planteado una ruptura de las capacidades representacionales del lenguaje que se forja en la vanguardia histórica, en la apología del lenguaje como visión y el desarrollo del lenguaje como cuerpo. *Paradiso* de José Lezama Lima constituye una poética de la escritura de lo visible y de la forma de necesidad interna, una propuesta de ficción procesal y autoconsciente, cuya epistemología o forma de conocimiento del texto recorre un barroco itinerario de voces de las décadas claves de la literatura de avanzada (años 20-30). La prosa del mexicano Jaime Torres Bodet y la investigación lingüística de Vicente Huidobro y César Vallejo entran en conversación cultural con la hiperrepresentación de *Paradiso* y fundan una noción material del lenguaje capaz de cambiar el imaginario de una cultura.

---

NIEVES OLCOZ. Doctora por la Universidad Complutense de Madrid y Ph. D. por Yale University, con especialidad en literatura latinoamericana y teatro. *Visiting Scholar* en la Universidad de Harvard (1995-1996) ha desempeñado tareas docentes y de investigación en diversas universidades de Europa y América del Norte. Ha publicado artículos (1994-1999) en revistas especializadas como *LATR*, *Gestos*, *Arrabal*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Revista Teatro*, *Letras Femeninas*, y colaborado en estudios de edición colectiva (Mainz, 1998; Universidad de Cádiz, 1997); editora del dramaturgo Marco Antonio de la Parra (Cuarto Propio, 1999), es autora de los volúmenes *El Texto Narcisista: Mito e Historia en el Teatro Latinoamericano del Siglo XX* (Editorial Complutense), *El Cuerpo del Dolor: Teatro de Mujer y Fin de Siglo en América Latina* (Yale University) y de *Teatro de Mujer y Culturas del Movimiento* (en prensa).

*Martí volcó en lo visible, en la franja de los Hechos,  
las primeras raíces imaginarias de Cuba (...) Lezama  
es el descubridor de otra imagen nuestra, que algún  
día alguien hará visible.*

(Severo Sarduy)

## I

La reivindicación de la vanguardia desde la decadencia de la post-modernidad y la averiguación de una nueva teoría de la cultura esconde en nuestro actual momento crítico algo de tributo indeciso, de homenaje encubierto a la manera de mirar el mundo que ha marcado de modo indeleble una de las categorías epistemológicas más perdurables y renovadoras del siglo XX. El gesto se repite en la historia de las ideas si recordamos a su vez el tardío y vacilante reconocimiento del romanticismo por la modernidad. La ceguera del código realista, canon recusado por el *arte nuevo* —en observación de Mieke Bal (p. 509)—, disciplina el ojo, postulando una totalidad evidente en sí misma que no es tan siquiera advertida, sino tan sólo asumida. Frente al canon decimonónico, se va gestando la práctica que promueve un texto autoconsciente, la toma de conciencia de esa constructividad, que supone el primer cuestionamiento del todo hacia una de las experiencias artísticas de más larga trascendencia en el siglo XX. En pleno auge del llamado arte nuevo, Ortega describe en *La Deshumanización del Arte* (1924) la variante fenomenológica que está marcando definitivamente la expresión artística como desrealización por la conciencia de las mediaciones:

Imáginese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles. (P. 53.)

La vanguardia histórica descubre la conciencia del *soporte*, que detiene el tiempo en el cuerpo de los materiales. A la materia le corresponde una memoria, una teoría compositiva que la (des)organiza. La noción de arte responde a una intervención en la materia de todo lo que signifique su peculiar cuerpo físico, como portador de un *logos* original que potencia su propia ilusión. El arte nuevo se aproxima a la materia soportando la función del texto donde “el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real” (Ortega, p. 54). “Lo real” (como categoría lacaniana de lo identificado por la percepción) no espera silenciosamente la venida de quien pueda reconocerlo como poder significativo, sino que el signo se constituye por un acto de conocimiento, el objeto en su mecanismo de percepción. La conciencia crítica de la postmodernidad empieza a volver su mirada cansada a las intuiciones de las décadas de los veinte y treinta en busca del origen de sus rasgos más distintivos: la fascinación por las mediaciones. Sólo desde la acusación vanguardista de un vacío esencial de la representación y su respuesta prolífica de mediaciones se desemboca en la cultura moderna de la hiper-representación, en la cual, no ya la obra, no ya el texto, la realidad misma comienza a ser representada como una red infinita de representaciones.

La poética vanguardista en América Latina presenta cierta posterioridad frente a la europea. Sus años de desarrollo son la década de los veinte y treinta, con muchas secuelas y herencias remotas posteriores<sup>1</sup>. La vanguardia latinoamericana será un movimiento estético y político que hará honor a la etimología de su nombre, como “avanzadilla” que intenta renegociar los presupuestos de la modernidad y sus imágenes culturales dependientes del pasado colonial, heredados del fin de siglo anterior. En efecto, la literatura de los veinte todavía acusa la experiencia de la modernidad como amenaza y deseo, interiorizando el conflicto como textualidades en crisis. La novela de la tierra, narrativa contemporánea a la experimentación vanguardista, resuelve la inconmensurabilidad de la modernidad en una afirmación de lo autóctono y la diferencia, como bien ha demostrado el crítico puertorriqueño Carlos Alonso<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Piénsese en *Cobra* de Severo Sarduy o en la novela del lenguaje de Damiela Eltit, *Lumpérica*, ya en los años ochenta del siglo.

<sup>2</sup> Alonso (1990) estudia exhaustivamente lo que podríamos considerar como una forma de narcisismo literario simultáneo a la vanguardia, aunque de signo distinto en el pacto de exclusiones. Para Alonso la llamada “novela de la tierra” es una postulación de la modernidad como fenómeno *retórico*, es decir, entendido como naturalización de una imagen propia o coartada cultural en América Latina. La inadecuación entre la retórica de la modernidad y la visicitud histórica genera a su vez para Alonso textualidades en crisis, que representando esta problemática de lo moderno, buscan respuestas deterministas y afirmativas de la cultura como expresión autóctona. Este último rasgo de autonomía literaria, que Alonso

Este desplazamiento de sí misma que sufre la modernidad latinoamericana se resuelve en el proyecto de vanguardia como esencialidad *mito-poética*, el lenguaje como violencia ineludible de la expresión del sujeto que detenta y remueve todos los órdenes, como autonomía literaria. El discurso literario ya nunca más será devaluado como ideología, sino que jugará un papel fundamental de entidad cultural que puede ejercer la mirada sobre la esfera de lo político. Julio Ramos (1989) ha estudiado el origen de este proceso individualizador o autonómico de lo literario en las figuras modernistas patriarcales de José Martí, todavía atrapado entre compromiso literario y comunicación social, o el erudito Andrés Bello.

El distanciamiento vanguardista debe también mucho al gesto modernista del “flâneur”, el paseante de la ciudad, espectador de lo moderno en la vitrina de las grandes metrópolis<sup>3</sup>. Es el mundo, como escaparate y taxonomía heredados por el modernista, un reflejo prístino, un limpio museo, transformado ahora en cuadro archimboldesco, en profanaciones basadas en la comunidad básica de las artes que Gautier nunca habría podido soñar en su imaginación desaforada y atrevimiento. El artista de vanguardia abre el espejo y comunica el azogue con su mundo interior<sup>4</sup>.

También hereda del modernismo la vanguardia un replanteamiento de las relaciones ser y lugar (espacio nombrado). El vanguardista nombra desde el exilio y el regreso del viaje del saber, de confrontación y filtro de la cultura europea. Recordemos el multiculturalismo de longevos artistas de vanguardia como Jorge Luis Borges o José Lezama Lima y el caso emblemático de Vicente Huidobro que escribe buena parte de su obra en francés, lengua de cultura para el *art-nouveau*. Hay en el poeta chileno una curiosa diglosia cuya elección depende del contexto doble de la vanguardia, de su compromiso entre inmanencia y trascendencia, mitopoesis y definición política. Es también el esfuerzo del llamado *Modernismo* brasileño y la *Antropofagia* de Oswald de Andrade (1922) por devorar el cuerpo clásico de la cultura y volver a nombrarlo; pues nombrar es presuponer el origen, el texto anterior al hecho como acto de fundación<sup>5</sup>.

---

reconoce como clave de dicha inquietud textual, me parece influencia directa del contexto vanguardista forjado en tantos mitos de individualidad, vuelta al origen como esencia cultural y hegemonía lingüística, del tipo que constituyen el centro de estudio de este artículo. La intención es detectar la familiaridad de la tradición hispanoamericana con este tipo de referencias y comportamientos de escritura, que no le son de ninguna manera ajenos.

<sup>3</sup> Cfr. Walter Benjamin, “Baudelaire o las Calles de París” (1991 [1972]), pp. 184-186.

<sup>4</sup> Recuérdesse la célebre parábola de este rito de pasaje en la película de Jean Cocteau *La Muerte de un Poeta*.

<sup>5</sup> Cfr. Octavio Paz, “Literatura de Fundación” (1972 [1966, 1961]), pp. 15-21.

Repasando el escenario público del pronunciamiento vanguardista, aparece en 1910 la traducción al español del manifiesto futurista de Marinetti por Rubén Darío, canto al progreso de la modernidad. Pero el movimiento en América Latina nace propiamente con la publicación del manifiesto de Vicente Huidobro en 1914 *Non Serviam*<sup>6</sup>. El arte poética de Huidobro deja de cantar la rosa e invita a *inventarla* en el poema. Se trata de un regreso del sujeto al orden imaginario lacaniano, orden del placer y del deseo para rearticular el yo y devolverlo con esa carga proteica y deseante al orden triangular de lo simbólico; replanteamiento de las relaciones de lo Mismo y lo Otro. El lirio de Narciso se quiere rosa. El símbolo de la flor de la invención reaparece en el Cono Sur como la rosa de cobre de Endorsain, el protagonista de Roberto Arlt en *Los Siete Locos* (1930), parábola del artista revolucionario de vanguardia y su conspiración por el éxtasis. En la casa de la ficción de los poetas de avanzada, la mirada crea paisaje a través de las mediaciones, la percepción crea al sujeto a su imagen y semejanza. La metáfora es el actor de este lenguaje en el que la realidad sólo interesa como margen, frontera a traspasar.

El artículo político de la representación unido al postulado del arte nuevo permanece más allá de la cronología histórica del movimiento. Incluso en una figura tan literariamente reduccionista como Lezama, Severo Sarduy ha vislumbrado un significado histórico en la función del imaginario:

Si el descubrimiento y la expresión de la imagen conllevan un goce es porque ésta es la fiesta de lo verosímil: rescate de las realidades que se han perdido, entre las infinitas realidades posibles, cuando la Historia escogió su realidad. [...] Descubrir estas potencialidades, hacerlas visibles, reflejarlas en la concavidad del lenguaje y hasta desplazar con ellas la *verdad* de la Historia escrita: ésta es la función del poeta [...] Escribir es apoderarse de lo *dable* y de sus exclusiones. (Pp. 85-86.)

La poética lezamiana aporta el compromiso de las imágenes míticas para postular el lenguaje verdadero del cuerpo visible. En la obra de José Lezama Lima se produce la más grande concreción de mitos de lo visible de la tradición literaria hispanoamericana. Sarduy sigue la pista a la palabra-cuerpo de Lezama, a su necesidad de carnalidad de la visión:

---

<sup>6</sup> Son varias las recopilaciones de manifiestos y otros documentos fundamentales con los que la bibliografía del movimiento de vanguardia en América Latina cuenta en la actualidad: Verani (1986); Osorio (1988); abundante y completa la compilación del crítico brasileño Jorge Schwartz (1992).

En el planteo de su sistema poético Lezama otorga el primer lugar a la *ocupatio* de los estoicos, es decir, a la total ocupación de un cuerpo. [...] El poema sería un cuerpo retroactivo, creado por la imagen final a que llega la cadena de metáforas. (P. 67.)

El lenguaje es imagen en extensión que por un imbricado, erótico ejercicio de superposición metonímica llega a crear un cuerpo. Sarduy se hace eco de lo que Lezama llamaba la “dolorosa incompletez”<sup>7</sup> en el nihilismo de la imagen. Lezama rescata el mito de Narciso para que la palabra se vuelva reflejo de sí misma, aventure un cuerpo en su visibilidad, alcanzando la mayor amplitud del barroco<sup>8</sup>. Palabra que vuelve a su erotismo fundador, a su verdad de espejo por vía del gongorismo y de la crisis de las vanguardias de los años treinta.

La *era Lezama*<sup>9</sup> principia entonces en el mismo corazón de la vanguardia histórica y promulga el principio de un relato del cuerpo como experiencia material de conocimiento que se informa del debate radical de las primeras décadas del siglo. Cuando el lector se enfrenta al abigarrado mundo de *Paradiso* (1966) parece difícil delimitar un fondo textual sobre el que orientar el barroco indiscriminado y voraz de la escritura lezamiana. En *Paradiso* presenciamos la coexistencia de dos grandes formas de discurso que se han cruzado sin reconocerse en la novela de Lezama: la modernidad vanguardista y su exhaustividad desde el postmodernismo lezamiano. El encuentro de ambas prácticas textuales habla de la elaboración común de un mismo enunciado que ha elegido por objeto la literatura como el discurso de las mutaciones, como la palabra autogenerada que funde la discontinuidad entre vida y arte, entre realidad y ficción, que sobregira el siglo XX. *Paradiso* es una miscelánea de fábulas de manipulación del objeto y la palabra, de recreación de un espacio transicional donde recrear el cuerpo, restableciendo un nuevo marco de simbolización y semiotización progresivas capaz de representar el enorme conflicto de la representación.

En la genealogía textual profunda de la obra clave de Lezama, habita una constante e inacabada conversación cultural, poniendo en diálogo los patrones retóricos lezamianos con la investigación y relectura de las vanguardias históricas y, concretamente, desde una de las poéticas de mayor hallazgo estético en el *corpus* del imaginario vanguardista en las letras

<sup>7</sup> José Lezama Lima, “Sierpe de Don Luis de Góngora” ([1970] 1979), p. 271.

<sup>8</sup> No es Lezama, con todo, el único patriarca de las letras hispanoamericanas que hace parte íntima de su imaginario la figura carnal del barroco. Recordemos “la luna de sangre” quevedesca, como imagen borgiana en la extensión.

<sup>9</sup> Debemos a Severo Sarduy el acierto en la concepción de esta categoría poética (Crf. Roberto González Echevarría, 1987, p. 56).

hispanas: la prosa del mexicano Jaime Torres Bodet<sup>10</sup>, junto a Xavier Villaurrutia, la gran figura de los llamados *Contemporáneos* y el signo lingüístico proliferante y activo de Vicente Huidobro y César Vallejo. En dichos poetas, el lenguaje, transcodificado y rescatado de la demarcación, fundamenta la incidencia del cuerpo y de la imagen del cuerpo que hace vulnerable la representación.

### La intolerancia de los cuerpos

En la prosa vanguardista de la década de los veinte y treinta, encontramos textualidades elaboradas sobre lo que identificamos como genuinas obsesiones lezamianas: la primera persona proteica, la fragmentación y la autorreflexividad, la escritura de la imagen antirreferencial, la causalidad metafórica, la metonimia de la mirada, las mediaciones y los filtros generadores de ficción sobre lo real, la perspectiva del espectador, la distancia, el rito de la contemplación creativa, la prosa como reescritura de lo poético. Gustavo Pérez Firmat ha definido la obra vanguardista como obra en gestación, con cualidades potenciales o anticipatorias que nunca maduran en forma definida o estática (1982, p. 57). Se trata de una ansiedad imaginaria de afán iconoclasta, obsedida por el sentido de la composición, fascinada por la historia material del soporte, irreverente a la sacralidad del sujeto. Su carácter transgresor y expansivo halla una síntesis en el concepto específico de “unidad” que Peter Bürguer señala para la obra inorgánica, entendido como un contenido amplio que sólo produce el receptor (1987, p. 112). El sentido de la obra sólo será captable desde la identificación de un principio de construcción esencial, de un principio constitutivo responsable de su carácter enigmático. El relato vanguardista contiene mitos, desarrollos de percepción, técnicas de imagen y perspectiva que los definen como lo que Firmat califica de “obra intrascendente” (“intranscendent work”), donde: “el tema central no es sino el estatuto de la obra como una construcción

---

<sup>10</sup> Aunque la aparición de *Paradiso* en los medios de imprenta como tal obra completa data del año 1966, sabemos, por declaraciones del propio Lezama y las abundantes pesquisas críticas sobre el tema, que la obra magna de Lezama empezó a fraguarse en los años treinta. Cuando en 1949, en los números 22 y 23 de *Orígenes*, Lezama da a conocer el primer capítulo de *Paradiso*, tenía treinta y ocho años y ya había publicado *Muerte de Narciso* en 1937, abriendo su obra poética. La factura final de *Paradiso* le llevaría toda una vida de escritura. Sabemos asimismo que la “novela poemática” de Lezama no fue compuesta en sucesión lineal, sino de forma esporádica y fragmentada con los blancos propios de la inconcreción vanguardista. Para más información sobre este punto, se puede consultar, entre otras muchas obras, el estudio preliminar a la excelente edición de la novela de Lezama a cargo de Cintio Vitier, en la Colección Archivos (1988), pp. xxix-xxi.

ficcional y su relación con otros objetos de la misma índole” (p. 74). Estos relatos son metaficcionales (en sentido discursivo y narrativo) a un doble nivel. En primer lugar su autorreflexividad cumple la función descrita en *Idle Fictions*: “supervisar el acceso del lector al texto”, “prescribir la transacción entre lectores y textos” (Firmat, p. 121). Pero en un sentido mucho más arriesgado son aventuras de la percepción que apuntan a la más irrenunciable de las ambiciones de la vanguardia: la reorganización de la praxis vital por medio del arte (Bürguer, p. 116). El discurso vanguardista concentra su esfuerzo en elaborar formas de mediación que permitan una lectura diferente del mundo; los relatos de vanguardia son alegorías de esa capacidad de la actitud vanguardista descrita, parafraseando a Ortega, por ese *conservar de la realidad lo estrictamente necesario para asistir a su metamorfosis* (p. 79).

*Paradiso* comparte con la escritura de vanguardia un mismo proyecto utópico: invocar en su textualidad ese principio enigmático que constituye el momento de crisis en el proceso creativo entre la imagen y su encarnación. En la voz guía de Oppiano Licario, maestro en la Atlántida literaria de José Cemí, es la tentativa de realizar la unión de la imagen con el conocimiento<sup>11</sup>. Es el espacio abierto de la *Orplid*<sup>12</sup>, la cantidad hechizada, la utopía de la transfiguración, donde sólo “lo más difícil” es un estímulo. El proceso comienza por la constitución de un sujeto capaz de adentrarse en este espesor discursivo. Central a la composición de *Paradiso* y la prosa vanguardista es la inclusión del relato mítico como posición de lectura, como enfrentamiento clave de su textualidad. Sobre estos mitos autorreferenciales se sustenta la ambición de una analogía en el ordenamiento de lo visible, la imagen como estructura del texto (artefacto) y del mundo; textualidades epifánicas, se revelan a sí mismas y revelan la vida por el arte<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Sobre el maestro de la Atlántida literaria de José Cemí, comenta Lezama en el capítulo xiv de *Paradiso*: “Fijemos ahora el inocente terrorismo nominalista. Oppiano, de Oppianus Claudius, senador estoico; Licario, el Ícaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo, sin comenzar, goteante, a fundirse” (p. 433).

<sup>12</sup> La ciudad letrada de la utopía poética lezamiana, marcaría un territorio, eros de la escritura, donde lo real y lo irreal se confunden. Para la deuda con Mallarmé de la patria gnóstica de Oppiano Licario, cfr. Cintio Vitier ed. *Paradiso* (1996), p. 468, nota 5.

<sup>13</sup> Roberto González Echevarría contribuyó de modo definitivo a la apología lezamiana del lenguaje como visión y los numerosos textos de cultura sobre los que se fundamenta el neobarroco lezamiano (1975, pp. 479-90). Bellísima reflexión sobre la belleza del error lezamiano, del itinerario narcisista de Cemí por la re-escritura, de su tropezar constante con la abundancia de la imagen (heredada, reinventada, recuperada) para verse mejor es el trabajo de Enrico Mario Santí (1980, pp. 147-51). Para Noé Jitrik (*Paradiso* entre desborde y ruptura”, p. 71) “la continuidad está en la producción proliferante, en lo no controlado” del lenguaje de Lezama. Guillermo Sucre ve el “ordenamiento de lo invisible” en poesía lezamiana como orden órfico, donde el lenguaje de la poesía es “un debate entre la fijeza y la evaporación” que creará “un cuerpo resistente, no evanescente, que es la imagen total” (1975,



El mito de la *autogénesis* vanguardista tiene su reescritura en el mito lezamiano de la *resurrección*: el renacer del cuerpo clásico y la redención del cuerpo de la luz. En el incesante diálogo textual de *Paradiso* esta configuración poética desarrolla continuas representaciones, abordadas particularmente por el imaginario narrativo de la prosa vanguardista de los años treinta. Es así el caso que enfrenta dos fábulas de identidad del sujeto metafórico: el relato de Jaime Torres Bodet *El Nacimiento de Venus* (1941) (automitificación del sujeto vanguardista como “ser nuevo” para naturalizar otra génesis de la mirada) con el relato mítico incluido en el capítulo X de *Paradiso* (episodio de Fronesis y Lucía). La reescritura lezamiana intensifica y dramatiza la sugerencia de la vanguardia: la sobrenaturaleza, la proyección del cuerpo de la luz enfrenta la tensión impredecible del cuerpo del dolor, la resistencia al lenguaje.

Para poder sustituir la realidad del lector por la ficcional, hay que comenzar por conocer la constitución del sujeto capaz de adentrarse en esta espesura discursiva, la genealogía del *sujeto metafórico* lezamiano. Ésta es la tarea acometida por el relato de Jaime Torres Bodet “Nacimiento de Venus”. Asistimos en esta breve pieza del precursor de los Contemporáneos a la automitificación del sujeto vanguardista como *ser nuevo* para naturalizar otra génesis de la mirada, contemplamos el ritual de su renacimiento<sup>14</sup>.

“Nacimiento de Venus” da voz al mito vanguardista del “naufrajo de una mujer” modelada en estatua por el Mediterráneo, y devuelta a la posesión del mundo con una mirada generatriz. El mar, convertido en curioso reverso de Pigmalión, acoge a Lidia entre sus aguas, pero fracasa en encontrar la forma única para ese cuerpo desnudo; sus olas, saturadas de memoria histórica, repiten incansablemente motivos canónicos:

Por más que pretendiese ahondar en sí mismo el Mediterráneo no conseguía sino promover esa ola conocida, verdadera joya de la cultura, que lame en las alegorías marinas de los museos la firma de

---

p. 30). Ramón Xirau sigue la filiación órfica de la fe poética lezamiana que busca en la correspondencia secreta de las cosas la clausura de la dualidad (1978, p. 342). Nuestro ensayo retoma el viaje iniciático de Cemí donde lo dejara Maryse Renaud (1984, p. 71) tras una interesante aproximación sociocultural al texto de Lezama y desde la advocación a *Paradiso* como texto de utopía para la fundamentación de un sistema poético por Fernando Aínsa (1984, pp. 73-86).

Al hilo de esta investigación tratamos de ampliar el palimpsesto de *Paradiso*, enriquecer su archivo de búsquedas de la visibilidad como un destino novelesco.

<sup>14</sup> Para la lectura metaliteraria de los textos de vanguardia, véase el magnífico estudio de Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*, especialmente compenetrados con nuestras tesis los capítulos 2 y 5.

Rubens, el sol de Tiziano, el nombre de Veronés ¿A cuál no le sobraba un endecasílabo, una proa, un tridente, la servidumbre y el símbolo de una divinidad? (Pp. 234-35.)

Sobre este cuerpo contaminado por la memoria histórica actúa el simbolismo purificador de las aguas, espacio desintegrador, virtualidad que deja abolidas las formas, *repetición simbólica del nacimiento de los mundos, del hombre nuevo*, en palabras de Mircea Eliade: “la inmersión en las aguas equivale, no a una extinción definitiva, sino a una reintegración pasajera a lo indistinto, seguida de una nueva creación, de una vida nueva” (p. 166). Al actualizar ese momento intemporal, de la resistencia de materiales, en ese medio de gérmenes y latencias se abre la posibilidad de la causa secreta frente a la historia, la hipótesis lezamiana de la imagen, del mito del hombre como prodigio al que la imagen penetra e impulsa (1981, p. 19):

Una atracción espesa del mar la había llamado hacia el fondo. Oscura solicitud de todas las células, abdicación de los músculos, tranquilo otoño del cuerpo lacio que se deshoja... En los oídos, silbante, una orquesta de agua. Un acuario en los ojos. En los tobillos unidos, el peso de una cascada invisible, de una cadena de bronce. Al postrer eslabón, el mundo. Pequeño y rápido, como una burbuja. Pesado y rápido, como una bala. (P. 244.)

Las aguas convocan la fluencia de lo preexistente pero, como recuerda Eliade, no pueden trascender su virtualidad; para que la forma adquiera límites, para que la posibilidad adhiera un sentido, ha de regresar a las leyes de lo temporal. “La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal” (Eliade, p. 165). La imagen que ha estado al lado de la muerte, sufriendo lo que Lezama llama “la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación” emerge a la *plenitud de la encarnación* (1981, p. 19), narrada por Bodet como un encuentro simbólico:

Una gaviota sin patria, sin religión, sin enigmas —una gaviota que no tenía en las alas, una sola pluma de mármol— vino a posarse sobre su pecho. Llevaba en cada pata una estrella. Le sorprendió, de improviso, el latido de una sangre invisible. Era el cuerpo de Lidia... (P. 235.)

Las aguas, la condición de lo virtual, devuelven un cuerpo, es decir, una imagen, un fenómeno *hematopoiético* lezamiano, “instante en que lo orgánico se transforma en respirante”, “en que aparece el espacio asimilado” (1981, p. 126). La imagen para Lezama es “una medida que respira”,

cuerpo sonoro que devuelve el espacio asimilado, o dicho de otra manera, el cuerpo “es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen” (*Paradiso*, p. 259). El relato de Bodet de la imagen como hylogenia, como génesis desde el agua, revela sus símbolos desde la poética lezamiana.

La imagen en el relato de Torres Bodet ha necesitado ser fluencia inapresable para desencarnar el canon y renacer a la fusión entusiasta con el mundo, a su pertenencia en la contemplación:

Por primera vez, desde una fecha que no sabía precisarse, su cuerpo advertía en sí mismo una vida profunda, espontánea, capaz de expresarse a sí propia en formas originales (...) Con sólo abrir la mano podía inventar una forma (...)  
Lebrel enjuto, dócil, de fina lengua doméstica, el sueño de la tierra reconocida comenzaba a lamerle las manos. (Pp. 245-46.)

La elección del nacimiento de Afrodita para representar el mito de la revelación contemplativa se abre a importantes connotaciones desde una lectura del cuento como metalenguaje del código vanguardista. Responde en primer lugar a la necesidad de un símbolo para ese peculiar anhelo de clasicismo que nazca del vacío estético, expresado por Bodet en “La Deshumanización del Arte”, su respuesta al conocido ensayo orteguiano: “¿Dónde existe esa obra eterna sin pasado, nueva sin decadencia, clásica sin deshumanización?” (p. 129). Este deseo sin memoria contesta al imperativo vanguardista de destruir el apriori histórico de los procedimientos artísticos y convertir la seducción por el pasado en lo que Bürger llama “una simultaneidad de lo radicalmente diverso” (p. 123). El nacimiento de Venus remite además en el lenguaje del arte al concepto clave de *transposición*: Venus emerge con la mirada que adquieren los cuerpos dentro del espejo, evidencia el filtro que posibilita la fluidez entre realidades, que “no altera el mundo, lo refleja exacto” pero “el solo cambio de posición a que lo obliga basta para imponer a la mirada el artificial camino por donde lo reconstruye y lo ordena dándole su nuevo sentido”<sup>15</sup>. Como revela el narrador de “Nacimiento de Venus” en su más íntima confidencia, “lo esencial está en pasar con fluidez de una realidad a otra” (p. 243). El acto poético es la articulación de un umbral hacia la imagen entendida a la manera Lezama

---

<sup>15</sup> Es así como Jorge Cuesta describe esta calidad de la mirada del artista de vanguardia en *Reflejos* de Xavier Villaurrutia (*Ulises*, 1 de mayo de 1927, p. 28). El espejo como forma de la visión unido al mito del nacimiento de Venus sirve también de motivo al poema de Bodet “Desnudo”. Los versos finales traducen en imagen el presupuesto estético de Bodet de “tallar hasta la transparencia la figura recibida de la realidad o de la literatura” (“Reflexiones sobre la Novela”, p. 18). Es, en otras palabras, la suspensión de la forma pura lezamiana.

como “ese primer asombro que inicia otra causalidad en otra región”. Por el acto poético así concebido, el sujeto gana lo que Lezama denomina una *morada*, accede a la “duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de la imagen” (1982, p. 34), formulación superior del ideal vanguardista de lo incondicionado.

La experiencia artística celebrada en el relato de Torres Bodet enfatiza la posibilidad del *renacimiento*, la parábola de la autocreación, concepto fundamental de la estética y de la ideología vanguardistas. El sentido profundo de esta celebración del origen por el sujeto lo encontramos formulado en las reflexiones de Rosalind Krauss sobre el discurso de la vanguardia:

Más que como reacción o disolución del pasado, la originalidad vanguardista se concibe como un origen literal, un comienzo del grado cero, un nacimiento [...]

Pues la originalidad se convierte en una metáfora organicista referida, no tanto a la invención formal como a las fuentes de la vida. El yo como origen está a salvo de contaminarse por la tradición porque posee una suerte de originaria “naïveté”. (P. 157.)

El sujeto que renace toma la investidura de lo imprevisible y cualquiera que vuelva a ser su contacto con la carnalidad del mundo estará protegido por su conocimiento de la creación: “En su sentido originario, el ser tiene la energía potencial para continuos actos de regeneración, para perpetuar su nacimiento o autocreación” (Krauss, p. 157).

El relato de Torres Bodet, examinado a manera de pequeña muestra de la prosa de los Contemporáneos, forja un metalenguaje, con mitos auto-generados y símbolos propios. Son las formaciones discursivas de lo que Apollinaire llamó el “*esprit nouveau*”. Activa también esta práctica textual un orden metafórico pertinente para representar al nuevo mito. El relato de vanguardia se ofrece además a una lectura mediada por la sugestión del marco, por la teoría de la transposición y su capacidad para una imaginación artística diferente. Se trata de intentar ser otras cosas, textos de agua, de inapresable mediación, de perpetua virtualidad, mágicos en un sentido que no podemos esperar de lo narrado. Pretenden deconstruir el lenguaje narrativo con procedimientos que provoquen el rito de pasaje, el paso de un sistema signifiante a otro. La insistencia en estas formas de mediación transpositivas demanda un lector coproductor del texto, capaz de participar en la explotación de la pluralidad del lenguaje que, como observan Coward y Ellis, define la reformulación de la práctica de escritura en la vanguardia (p. 45). Esta nueva articulación de posiciones enunciativas y denotativas

entrena al lector en el desplazamiento, en un auténtico aprendizaje de la permutación del sentido de lo visible. La ambición irrecusable de esta experiencia artística es afectar los dominios de la visión del mundo, reintegrar la inquietud del arte en la praxis vital; visión del mundo que lo hace impredecible, libre en su utópica anarquía de formas por el poder de la mirada.

En la fábula de Bodet, la naturaleza artificialmente recompuesta ha sobrevivido a la verdad de la realidad misma, deviene materialización de lo imaginario y ocupa con este valor nuevo el concepto de “lo real”. Se abre en este punto el episodio Lezama en la historia de la vanguardia literaria hispanoamericana.

El compromiso ideológico de Lezama con la vanguardia nace de una misma creencia en la capacidad creadora, *transformacional* del lenguaje literario. La gran investigación de la literatura vanguardista es asumir como reto creativo la convicción de que no hay otro acercamiento a la “realidad” que la discursividad que lo media. La filiación netamente vanguardista del imaginario lezamiano configura uno de los episodios clave de ese gran proyecto novelístico que es *Paradiso*. La aventura nocturna de Fronesis en el capítulo X de la novela de Lezama se ofrece a una lectura como relato mítico organizado sobre los arquetipos y símbolos profundos de la vanguardia que Lezama a un tiempo totaliza y expande.

El encuentro entre Fronesis y Lucía da entrada al lenguaje del cuerpo en *Paradiso* para representar la unidad de la imagen por el Eros de la lejanía<sup>16</sup>. Fronesis retrata al sujeto metafórico como Lezama lo describe en *Imagen y Posibilidad* a través del modelo de Martí: “dios fecundante”, “preñador de la imagen” que busca la pureza de sus símbolos (p. 21). La tregua entre Fronesis y Lucía es la del signo frente a su referente, la de la realidad frente a su representación. Su unión mimética se describe en términos de mutilación corporal, de irreductible dominio de la imagen:

Uno a otro se sentían como impedimentos; innumerables mares, invisibles deshuelos, impedían que uno pusiese la mano en el secreto transfigurativo del otro, para lograr la suspensión donde los contrarios se anegan en el Uno Único. (P. 287.)

La imagen es ese punto de síntesis donde la forma se precipita a lo que Lezama llamaría *la precisión de su nombre* (1982, p. 116). Para llegar a la figuración original el sujeto metafórico tiene que forzar ese espectro de reproducción de lo inherentemente múltiple. La sexualidad laberíntica de

---

<sup>16</sup> Cfr. Salvador Bueno, “Un cuestionario para José Lezama Lima” en *Paradiso*, ed. Cintio Vitier, p. 725.

Fronesis se ofrece como lenguaje cifrado del proceso de la imagen en la poética lezamiana. El recurso a un centro que fragmente la opacidad por la penetración de la mirada es de primera inspiración vanguardista. Sólo en la distancia opera la disposición de la contemplación que permite replantear al referente como entidad verbal y discursiva; en reflexión de Lezama en *Las Eras Imaginarias*:

El imposible al actuar sobre el posible, crea un posible actuando en la infinitud. En el miedo de esa infinitud, la distancia se hace creadora, surge el espacio gnóstico, que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación. (P. 62.)

El hallazgo de la imagen es el hallazgo de una medida perdida por la que, en expresión de Lezama, “la lejanía penetra en lo inmediato” (1982, p. 116), es decir la mirada inventa lo que existe, o como diría Ortega, “aumenta el mundo”, abre paisaje, añadiendo a lo real un “irreal continente” (p. 72). Ortega señala también como definitorio del arte nuevo la previsión del marco, coincidiendo con la propia teoría poética lezamiana: “en la poesía el trazo del contorno es previo y posterior al goce de la habitabilidad justa de ese contorno anticipado” (1982, p. 201). Es el presupuesto vanguardista de que la imagen cristaliza en la búsqueda de filtros con capacidad de extrañamiento, antirreferenciales en el sentido de detener el discurso y permitir el dominio de lo visual. En *Imagen y Posibilidad* Lezama insiste en la cadena simbólica mediación-imagen-nombre:

Gota, germen, acto, corpúsculo, esfera, trocándose en fluencia, cuerpo, participación, logrando la epifanía verbal por la que el acto naciente se troca en signatura. (P. 130.)

Fronesis opone a la empiricidad de lo real esa circularidad contenida en sí misma, sugerencia vanguardista de la red (*grid*), vértigo de palabras que ha encontrado su mediación, su silencio impermeable al lenguaje (Krauss, p. 158). De la mimesis como “espejo que nos sorprende en su mutilación” a la imagen como “espejo para la configuración de lo invisible”<sup>17</sup> en virtud de un *centro*. Mircea Eliade revela el sentido del centro en la geografía mítica como apertura donde se manifiesta de modo total lo sagrado, entendiendo por tal el *espacio real* por excelencia (p. 46). El centro es a su vez sugerencia de intersección órfica entre el espacio profano

<sup>17</sup> Juego con dos momentos lezamianos: *Imagen y Posibilidad*, p. 200; *Paradiso*, p. 243.

y un más allá de formas puras. Leer el episodio de Fronesis como rito del centro y rito del cuerpo en el código mítico equivale a interpretarlo como el acto creador en sí (Eliade, p. 46), como modo ritual de la *hipertelia de la inmortalidad*<sup>18</sup> que Fronesis y Cemí quieren como destino. Aventurando el cuerpo como soporte hipotético de la imagen, el doble círculo refugio de Fronesis remite además a la realización concreta del centro en la figura del mandala. Siguiendo a Eliade (p. 57), la función del mandala es la de rito de penetración, iniciación a un tiempo a una *imago mundi* y al “cuerpo místico” propio, ascensión al sí mismo; el sujeto tiende hacia el centro de lo creado y hacia su propio centro que le confiere realidad integral, “sacralidad”. Este deseo de lo real absoluto como conjunción de imagen y cuerpo es lo que Eliade define en el lenguaje mítico como la *nostalgia del paraíso* (p. 58). Nostalgia del ámbito del conocimiento por la imagen, de la *poiesis*: “un discurso totalizante que interpreta cada cosa en su imagen” (Ríos Ávila, p. 242).

La praxis creativa puede truncarse también en experiencia de crisis. Si la complacencia en la inteligencia de la imagen es una promesa del ideal vanguardista, existe igualmente en el seno del ideario de la modernidad una postura más decadente que fracasa en el conocimiento por la metamorfosis de lo real<sup>19</sup>. Es también el proceso del *cuerpo del dolor* que da fin a la aventura nocturna de Fronesis. El encuentro de Fronesis con Lucía como rito iniciático al mundo de la imagen no completa su trascendencia. El “icárico intento de lo imposible” del protagonista de Lezama no consigue que la imagen rinda su visibilidad momentánea. La imagen que no participa en esa “digestión metamorfofísica de lo visible con lo invisible” (Lezama 1982, p. 177), que no da por tanto oportunidad al ser causal, se convierte en opresión. Fronesis acude a la oscuridad de la noche, ámbito de la fijeza, y al poder de las aguas, espíritu de las mutaciones, como un acto de recuperación para devolver la imagen a la sucesión infinita. En el Malecón, de espaldas al mar, “como si hubiese sufrido una mutilación reciente” (p. 297) Fronesis se recoge en el encogimiento placentario y desde la protección de ese espacio vacío comienza a llorar. En el relato mítico más original y sobrecogedor de *Paradiso* las aguas regresan con el simbolismo del cuento

---

<sup>18</sup> “[U]na hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aun del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie” (*Paradiso*, p. 251). “En realidad, todo soporte de la imagen es hipotético, va más allá de su finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado *éxtasis de participación en lo homogéneo*, un punto errante, una imagen por la extensión” (*Las Eras Imaginarias*, p. 180).

<sup>19</sup> Es el presagio de la vanguardia en el sentido de Calinescu: “se supone que el arte se convierte en una experiencia —deliberadamente dirigida— de fracaso y crisis” (p. 124).

de Bodet. El mar es ese origen de todas las posibilidades de existencia que precede a toda forma y sostiene toda creación (Eliade, p. 165). Gesto que significa acogerse a lo preexistente, al vacío embrionario que Lezama nombra como “el no ser que engendra el ser más profundo” (1982, p. 114); experiencia del ser “devuelto a la profundidad de su misterio”<sup>20</sup>. La enclaustración es asimismo antífrasis de la muerte, vocación de exilio insular (Durand 1981, p. 228) que Ríos Ávila interpreta como representación en Lezama de lo poético autorreferencial asegurando la autosuficiencia del lenguaje; es decir la resistencia a la invisibilidad que para Lezama define la poesía (1981, p. 129) y que hace del *lenguaje la verdadera imagen de la presencia* (Ríos Ávila, p. 245). La insularidad es imagen que participa del código regenerador de las aguas: intimidad del espacio interior, muerte simbólica que es a su vez “imagen ejemplar de toda creación (...) que se *manifiesta* repentinamente en medio de las olas” (Eliade, p. 165).

El *cuerpo del dolor* es el cuerpo de la expresión imposible, de la melancolía material, el cuerpo que no puede ser participado por la imagen porque está poblado por la ausencia. La carencia de contenido referencial —de “fijeza” que diría Lezama— hace del cuerpo del dolor para Elaine Scarry el cuerpo de la resistencia al lenguaje (p. 5). El cuerpo del dolor como aquel que resiste su objetivación en la palabra está empujado a la invisibilidad. Cuerpo que somatiza no sólo la resistencia al lenguaje sino también su activa destrucción al producir una regresión inmediata a un estado anterior al lenguaje, de sonido, llanto y grito preverbales. La fragmentación del cuerpo de Fronesis se convierte en la ficción del cuerpo sin fijeza donde la posibilidad se desarrolla en lo invisible<sup>21</sup>. El estado de inobjetivación permanente del cuerpo del dolor pulsa una urgencia, un movimiento desde y más allá del cuerpo. La averiguación del cuerpo del dolor es entonces la averiguación del proceso creativo. La homología entre el dolor —intencionalidad como estado— y la imaginación —intencionalidad como autoobjetivación— (Scarry, p. 64) es el marco de identidad del sujeto creador que posibilita la reinvención del orden de las cosas. La imaginación viene a generar el objeto que el mundo fracasa en proveer. Crear es hacer de esta actividad interior un proceso externo, una proyección del objeto interior al mundo. Es el “realizar la metáfora” orteguiano, hacer de ella la *res poética*, porque en el arte nuevo “no vamos de la mente al mundo sino

<sup>20</sup> Bachelard citado por Durand (1981, p.226).

<sup>21</sup> Es el espacio y el tiempo del *paideuma*, del niño eterno, el primitivo, el poeta que “cree poder forzar la aparición de lo invisible”; la región del hechizo y del devenir, sustancia configurativa con que el poeta domina el caos (*Paradiso*, pp. 247-48).



al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo” (p. 78).

El cuerpo del dolor es el cuerpo que se acerca progresivamente al silencio, donde los límites del sujeto se convierten en los límites del cuerpo que va a morir, en el centro de conciliación entre hombre y naturaleza. Para Ríos Ávila este punto de unión indiferenciada viene postulado por la autorreferencialidad poética lezamiana. El regreso a lo preverbal es la condición de posibilidad del lenguaje poético:

El lenguaje del poeta es prebabélico; el ser se despliega en el silencio de las palabras, cuando ellas mismas devienen de alguna forma en sustitutos de sus objetos: “recordar que la verdadera conjuración de la cosa es su nombre”. Tal es el momento de la total percepción poética. (P. 245.)

El rito del cuerpo de Fronesis como *alter ego* de *Cemí*, el regresado a lo primitivo, es un episodio fundamental para el retrato del artista que proyecta *Paradiso*. Lezama entra en diálogo con las herencias históricas de la vanguardia. La imagen en extensión se informa de un cubismo matemático y de la investigación plástica de la duración en un sentido bergsoniano, participando del principio de intervención surrealista: una exigencia de verticalidad o altura a cualquier horizontalidad, lo utópico de la ausencia-presencia, lo semificticio y semirreal<sup>22</sup>. El expresionismo alemán con su búsqueda de la manifestación en el primitivismo y el corte o cesura que la tradición produjo entre la “emoción de lo real” y la creación de las formas (G. Alcantud, p. 287), tomado por Kandinsky (1912) como principio de la necesidad interior de la forma es parte también de las partituras del palimpsesto lezamiano. Este acercamiento al pensamiento primitivo del cuerpo se entiende como el mérito surrealista de la vuelta al sujeto (Brion, 1967), de girar el arte hacia el yo reinventor de los mitos de necesidad interna, del bestiario surrealista de formulaciones visibles del imaginario como única conciencia verdadera de lo real.

El cuerpo que emerge del silencio, del lenguaje objetivado y renaturalizado, el cuerpo que reproduce presencias es el *cuerpo de la luz* o de la impulsión por la imagen<sup>23</sup>. El isomorfismo de la palabra y de la luz (de la palabra y la visión) invade a partir del capítulo X la novela de Lezama. La

---

<sup>22</sup> Cfr. José A. González Alcantud (1989), pp. 237-38. Sobre el surrealismo periférico caribeño alimentado por la etnología de Fernando Ortiz y la adhesión de Aimé Césaire y Senghor, con Wilfredo Lam, p. 287.

<sup>23</sup> Así percibe Cemí a Fronesis tras su “descendimiento placentario de lo nocturno” (*Paradiso*, p. 298).

cultura de la luz propicia el encuentro de Cemí y Oppiano Licario, la cita del sujeto creador con la palabra mántrica<sup>24</sup>; realidad simbolizada y signo simbolizante, palabra que es su ser mismo, recitado incesante que reproduce *la presencia*:

Impulsado por el tintineo, 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. 459.)

El poeta se justifica entonces como “el ser causal para la resurrección” (Lezama 1982, p. 30). En la participación total del *logos* que Lezama propone el texto devora el cuerpo clásico de la cultura para volver a nombrarlo, pues nombrar es presuponer el origen, el texto anterior al hecho como acto de fundación. En la última voz de *Paradiso* hay un fondo del proyecto de vanguardia como esencialidad mitopoética, de la absoluta autonomía literaria.

El texto vanguardista viene a colaborar en ese gran palimpsesto de las indagaciones lezamianas desde la identidad cuerpo e imagen, desde la forma generatriz de su propia causalidad, por la inversión de la decisión referencial entre texto y mundo, en la percepción como único espacio de lo real. Para lograr esta capacidad transformadora de lo real en irreal, Lezama coincide con la vanguardia en la elección del mito como discurso capaz de la aniquilación interna del lenguaje natural por la intención metalingüística. Desde la formulación de Lévi-Strauss del mito como metalenguaje, Gilbert Durand (1993) llega a la definición del mito como praxeología:

Todo mito es un condensado de “diferencias”, de diferencias irreductibles por cualquier otro sistema de logos. El mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista fundamental para cualquier discurso, es decir, para cualquier “desarrollo” del sentido. (P. 29.)

El sentido en juego en la *era Lezama* es la necesidad de que el *universo de la inmanencia* se fusione al *universo de la manifestación*<sup>25</sup>, que la vanguardia ya intuyó en su dependencia irresoluble. Sólo el mito por lo que Lévi-Strauss llamó su carácter “dilemático” o discriminatorio, su lógica antinómica (de la que Durand se hace eco), puede ensayar esta inversión de

<sup>24</sup> Sobre el simbolismo del *mantra*, cfr. Durand, 1981, p. 147.

<sup>25</sup> Adopto los términos de las reflexiones semánticas de Durand en torno a los metalenguajes (1993, p. 68).

la creencia objetiva. Para la vanguardia el mito es un relato fundador, una lectura inventiva sobre la conquista de la mirada genuina frente a la ceguera del realismo. El mito para Torres Bodet es una fundación metalingüística, un “*cobrar cuerpo* formal de la *realidad* del sentido” (Durand, p. 64). Para el artista de vanguardia el mito verifica la lectura como invención. Entre autor y lector implícito hay un cierto intercambio de funciones que Pérez Firmat comenta en *Idle Fictions* en relación a la novela: el lector es introducido como autor (en función de) mientras el novelista es incorporado como comentarista, como “lector” en una subversión más de la vanguardia frente a la tradición (p. 62).

Para Lezama más que espacio fundacional el mito es espacio de gracia, postulación de lo inmanente. El mito como principio constitutivo gana en complejidad —en “enigma” que diría Bürger— en la reescritura lezamiana, al instaurar lo potencial, lo dilemático radical como epistemología<sup>26</sup>. En Lezama el discurso mítico es un gesto ritual constante de la verdadera textualidad; su misterio sustancial es un fin en sí mismo, la infinita posibilidad de la metamorfosis, la convocación perdurable del secreto entre la palabra y la imagen. Con Lezama el narcisismo textual no se conforma con una realidad verbal para la imagen. La imagen se mira en el espejo del lenguaje y se revela como cuerpo. La imagen lezamiana “respira” (por utilizar la propia expresión de Lezama) y nace de la “sobrenaturalidad” de la palabra. Esta gestación supone un ritual de dolor —suerte de abandono y muerte de la palabra sin cuerpo— y una peregrinación o *regressus* al origen del lenguaje, a su “resurrección” como lenguaje iluminado que ha muerto para ser todas las cosas.

*Paradiso* comparte con la escritura de vanguardia un mismo proyecto utópico: invocar en su textualidad ese principio enigmático que constituye el momento de crisis en el proceso creativo entre la imagen y su encarnación. El placer del texto desde esta permanencia ritual en la extensión, en la imagen en devenir que el mito garantiza, se revela como un gozo borgiano “como esta inminencia de una revelación que no se produce” (p. 13). Es el momento culminante de *Paradiso* como novela de formación de la *imago*.

La superficie espejeante del lenguaje se multiplica en la vanguardia: textos de agua, de inapresable mediación, de perpetua virtualidad. Pretenden deconstruir el lenguaje narrativo con procedimientos que provoquen el rito de pasaje, el paso de un sistema significativo a otro. La insistencia en

---

<sup>26</sup> Lezama reunifica la discrepancia vanguardista, en declaración a Salvador Bueno: “Acepto la expresión vida real si no se le amputa la vida irreal, ambas forman una imagen, que marcha entrelazada como puntos imanes que se precipitan hacia el centro de su unidad” (p. 726).

estas formas de mediación transpositiva demanda un lector coproductor del texto que viene siendo una constante de las textualidades narcisistas que hemos examinado. El lector, como un *voyeur* más del ritual narcisista, ha de imitar el gesto autorreflexivo de la escritura que contempla. Esta nueva articulación de posiciones enunciativas y denotativas produce un lector avezado en el desplazamiento textual, en la permutación del sentido de lo visible. La experiencia literaria no está dispuesta a contenerse en su marco y quiere afectar los dominios de la visión del mundo, volverlo impredecible, originariamente nuevo por el poder de la mirada, expresión de la máxima desrealización.

### Ariel

El saber lezamiano es un resucitar de la caída material más profunda y dolorosa en la palabra. El viaje iniciático del protagonista de *Paradiso* es un puro rito órfico que convoca en lo más oscuro del lenguaje la iluminación material de la imagen; luz que Lezama sentía como “el primer animal visible de lo invisible”. El viaje del saber opera como metáfora del conocimiento indirecto, de la indagación en la palabra como fin en sí mismo. El yo lírico regresa de su incursión en el abismo del lenguaje con el desengaño de cualquier interpretación literal de la escritura, pero, al tiempo, investido del privilegio de suscribir su traducción y su búsqueda como señas biográficas. El eterno insatisfecho con la mirada directa de la literalidad, signa autobiográficamente el saber que se adquiere por el exilio, por el extrañamiento, la enajenación, el relativismo, la apertura de la forma, el ya no poder pertenecer a nada salvo a la distancia. Narciso es el primer enamorado del espejo que le separa de sí mismo. Espejo que nunca le devuelve la realidad sino la sublimación de lo real en el arte.

Esta aventura de la percepción, constantemente repetida en la poesía y prosa lezamianas, halla una versión única en el drama lingüístico del poemario de Vicente Huidobro *Altazor* (1919-31). El himno de Huidobro a la palabra subtítulo “El viaje en paracaídas” se ofrece como un nuevo *collage* del ángel caído, de la precipitación de lo humano en la pérdida del lenguaje, desde una fuerte y evidente influencia del nihilismo nietzschiano y su crítica del absurdo de una contemporaneidad confundida en la incomunicación.

Recordemos brevemente la trayectoria de los siete cantos del poema. El Canto I aborda el terror del ser desde la interferencia de los mitos bíblicos. Se ha perdido la causalidad y la teleología. La voz en segunda

persona da paso a la tercera. *Altazor* toma la voz en una suerte de digresión del yo poético, que supone un distanciamiento dramático, casi brechtiano. Las imágenes inusitadas se suceden en un vértigo de anáforas y reversiones del signo que invitan apremiantemente a caer al fondo de sí mismo, desde todos los espacios y todas las edades. La vicisitud histórica se abre paso en los dos primeros cantos hasta que se introduce en primera persona la celebración de la fraternidad (espejismo de la revolución rusa). En el Canto III destacará el enjuiciamiento sobre el principio estructural de la metáfora que supondrá una crítica hacia el modernismo y el ultraísmo. La lengua del poema se enrosca en el neologismo. Se está preparando la idea de antipoesía a la par del sentimiento trágico del existir para la muerte. El delirio lingüístico anticipa el epitafio, del Canto IV al VII, a este vuelo fracasado de la palabra a lo absoluto.

La experiencia narrada en *Altazor* nos interesa como versión latinoamericana de los mitos barrocos del ave Fénix, capaz de resurgir de sus cenizas, la consunción de Faetón y el vuelo para la muerte, la caída del ser del lenguaje de Ícaro. *Altazor* puede ser leído en un sentido profundamente lezamiano como el poema de la desintegración del cuerpo del lenguaje. La construcción del ave del lenguaje empieza a gestarse como eufórica anarquía del vuelo sin límites de código. Verso a verso este cuerpo se va una vez más haciendo en su ansia significante como cuerpo del dolor donde el dolor —intencionalidad como estado— impulsa a la imaginación —intencionalidad como deseo de forma, fuga del vacío del espejo. Como vimos en el caso de Lezama, el dolor es al tiempo el drama de la resistencia al lenguaje que quiere ganarlo para el silencio. Se trata entonces de un regreso al estado prelingüístico, al balbuceo, a la no-palabra, a la diseminación del verso, de la sintaxis del cuerpo escritural del poema. Este poema del dolor del lenguaje, del signo que pospone indefinidamente su objeto, objeto perdido, poética del desencanto, debe mucho al discurso místico. Pero el vacío del cuerpo es promesa de amanecer para el místico, exégesis de la luz que para Lezama delataba al gongorismo (1981, p. 271).

Cuerpo de la luz, oportunidad de la imagen y la materia que en *Altazor*, sin embargo, se quiebra por resistencia a la fisonomía de lo visible. Pero la propuesta vanguardista de *Altazor* no supone, con todo, el triunfo de la ceguera y la opacidad mimético-realista, sino el sentido de la aniquilación, de la desarticulación para resurgir en la verdadera *navité* de Apollinaire. Es de nuevo la metáfora de la autogénesis del artista de vanguardia, del arte puro del lenguaje que ya es pleno y puro significante depurado de lo real y que sólo volverá al mundo como proyecto simbólico. *Altazor* es la fábula del desgarramiento trágico de la imagen hacia su descentramiento

perenne, hacia el triunfo de la visión refleja y oblicua. Las imágenes flotan en el reino de lo puro imaginario, en el universo semántico que la vanguardia quiere posible. Imágenes que sólo tienen como referentes a su vez a otras imágenes. El final de *Altazor* es el verdadero inicio, el origen, el principio sin principio de la identidad latinoamericana; el apocalipsis y la ficción concordante; el final lleno, cargado de resonancias de la noción de final, que dan un sentido redondo de desencuentro perpetuo, de construcción retrospectiva, a la esencia.

Como ha señalado Bernardo Subercaseaux (p. 42), el primer gesto moderno de *Altazor* es recuperar la hazaña imaginaria de “volar”. Una construcción retórica que se desmorona para no transgredir con el principio de la realidad. Decisión de la materia de des-materializarse para testimoniar cómo nos percibimos en la aceleración del tiempo histórico. Si la modernidad cambia nuestra imagen del tiempo (Paz, 1986, pp. 23-27), el poema de Huidobro visiona el ocaso de la vanguardia, la alteración radical de la contemporaneidad que arrastra el sentimiento y la noción de espacio. Se completa el proceso de desmaterialización iniciado en el romanticismo (contenida su herencia barroca) y disuelto hasta la impotencia del fin del milenio. El espacio y el tiempo del que se nos otorga potestad tecnológica, nos desposee del límite y nos recuerda las hipérboles permanentes del marco, nos desestructura y reinstala en el momento mismo de la crisis, en el ápice del cambio. El arte nuevo nos invita en sus últimas entregas a procesar la transferencia, a habitar el vacío de la construcción. La pasión crítica y la negación del todo son la afirmación del no-lugar, de la conciencia insistentemente crítica de la imagen.

Con Huidobro y Lezama, el peruano César Vallejo representa una intensidad mayor en la polémica política entre materia y memoria de la vanguardia. El compromiso entre inmanencia y trascendencia se resuelve en Vallejo hacia la comunicación social. La renovación del arte, la transmutación metafórica, siempre promete un regreso a la praxis vital, una incidencia fundamental en lo real, que supera el escapismo idealista. Junto a libros de compromiso político expreso, como *Poemas Humanos* o *España, Aparta de Mí este Cáliz* (1923-37), encontramos un poemario extraordinariamente hermético para la experiencia vallejana y de una tensión retórica de plena vigencia vanguardista, como es, *Trilce* (1921).

En toda la ideología que sustenta la obra y pensamiento de Vallejo trasluce el comunitarismo de Mariátegui (1928). *Trilce* puede ser leído desde esta referencia como el poemario de la revolución lingüística para la revolución social. Vallejo propone abrir “la cárcel del sentido” del len-

guaje<sup>27</sup> y trascender esa puerta de libertad y de luz de su naturaleza proteica.

El poema XIII de *Trilce*, que comienza con el deseante “Pienso en tu sexo...”, es un homenaje a la palabra como logos-espermático, lengua seminal, la ante-palabra abruptamente articulada en el balbuceo final del poema. Es la palabra preñada de significación, que desinstrumentaliza el lenguaje para volverlo manifestación, pura inminencia anterior a lo significado. Palabra contenida en el placer del texto que reivindicábamos para Lezama y en el suicidio material o la encarnación momentánea de la negación crítica de *Altazor*. Lenguaje que es “trabajo”, producción textual y es rito de pasaje, de la percepción y la mirada. Lenguaje profundamente sexual —como lo será el lezamiano—, logos fecundado por el lenguaje mismo.

En los dramas poéticos de Huidobro y Vallejo, contenidos en la fe poética de *Paradiso*, el cuerpo descubre por el uso improbable del signo (el descubierto en su trabajo material, en el aplastamiento de lo pragmático y lo ideológico) otra oportunidad de la experiencia, que dé lugar a una representación. El cuerpo intenta hablar en esa proporción indecisa y no-analizable que lo une a la materia. La fabulación del cuerpo es relacionalmente homóloga al proceso cultural e interferido del conocimiento.

## Conclusión

*Pero nada más fascinante que el poema mudo,  
formado de figuras que se vuelven sobre sí mismas  
y se queman como la cera.*

(José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, IX.)

La era Lezama expandió los códigos de la representación literaria hasta su máxima plenitud. La experiencia lezamiana constituyó en sí misma un mito. La nueva advocación de Narciso, surgida de ese espejo inagotable que fue la poética lezamiana, centró el debate literario de los años sesenta y setenta en la búsqueda de una nueva convención representativa, de una máquina de interpretación totalizante, capaz de postular una *realidad paralela* a través del mito (la cara oscura de los grandes relatos nacionales). Fue la propuesta del llamado *boom* de la literatura latinoamericana de los años

<sup>27</sup> Juego evidentemente con un paralelismo de sentido pues, como se recordará, la obra fue escrita en el encarcelamiento del poeta como importante trasunto autobiográfico; cfr. Américo Ferrari (ed.) (1989).

setenta que pretendió existir en el espacio mítico-literario al interior de la historia.

La práctica artística que inaugura el siglo y venimos en denominar movimiento de vanguardia, aspiraba a un signo como modelo relacional sin homología al modelo de relaciones perceptivas que construimos en su conocimiento. La utopía vanguardista perseguía un auténtico grado cero de la escritura (Krauss, p. 157). El mito de la *originaire naïveté* contenía el ideal revolucionario de la regeneración política absoluta: purificar el imaginario volviendo a inventar el lenguaje. Al interponer una mediación recodificadora en el proceso perceptivo, la vanguardia histórica buscaba la invención del signo y la recalificación del objeto, idealmente sustituido por su invención. Dicha oposición intencional marca la impronta del arte informal contemporáneo imbuido, según Eco, de un idiolecto que vincula todos los niveles (físico-técnicos y semánticos) que estructuran la forma “y es el código microfísico localizable en la intimidad de la materia” que preside la ley de sus representaciones (p. 77). La necesidad de enunciación poética de los mensajes informales modificó nuestra manera de ver la materia. Esta mirada que comunica de modo diferente, progresivamente adoptada por las artes, se convierte en la más intensa impronta de desarrollo del arte del fin de siglo, mientras que parte de las tendencias postinformales empiezan a congraciarse con la reconstrucción de la estructura artística sobre códigos precisos y convencionalizados. La superioridad tecnológica invertida en estas últimas hace triunfar globalmente el ensamblaje de la postmodernidad.

En la neovanguardia, continúa el interés por una lengua instaurada por la obra, como una gramática diferencial. Mas, ahora, hay un reconocimiento parcial de la convencionalidad que pone en peligro lo real, en base a una comunicación de códigos fuertes. El signo tiene propiedades comunes con el modelo perceptivo del objeto en su memoria material. Construye un modelo relacional investido, desviado y desplazado sobre el modelo de relaciones perceptivas de nuestra construcción de saber. El signo es mecánica de la percepción hasta el límite de la identificación. Sólo interesa desplazar al objeto real para instaurar su mecanismo perceptivo, amenazando una visión blindada de elementos discretos de la materia. Se responde a la necesidad epistemológica de enriquecer las relaciones contextuales sin variantes facultativas. Es el otro espacio del gran aparato de la representación lo que interesa primordialmente a la vocación artística, la investigación en el lenguaje del continuo icónico, inasible, con crisis de preexistencia, fidelidad al pensamiento débil y gran capacidad para el reciclaje o fábrica sobre el residuo. Los relatos carentes de la vanguardia histórica habían



iniciado esa escritura del cuerpo que opera su propio espacio cruel, no ordenado, producido desde el interior y la ausencia, que tuvo en *Paradiso* un arte poética dilatada.

En la vida de las imágenes de las vanguardias, el arte, en la averiguación constante de sus recursos de representación, ofrece una importante colaboración cultural, ante la dificultad de la historia para ser pensada en el problema de su figurabilidad. La imposibilidad de pensar la historia se reúne con la imposibilidad de articular una sobredeterminación del significante con el título de una economía de la imagen. Como Schefer ha señalado: “bajo la imagen siempre se encuentra un motivo de la fábula del origen —del hombre, del signo, del lenguaje— que se anima al ocupar el lugar de su economía significativa” (p. 275).

La aportación de Torres Bodet al imaginario lezamiano con la figura joyceana del *pasencore*, el pasajero, ser incompleto que surge de las aguas de un mar perfectamente barroco para incorporar el mundo, asimilar y transmutar el mundo exterior, mediante la metamorfosis del cuerpo en un océano de imágenes, parece basado en el concepto barroco del cuerpo como forma metafórica al que Lezama alude en su ensayo “La curiosidad barroca” (p. 58). El ritual del agua y las formas que inspira el cuento de Bodet sobre la transmutación, la voracidad cognoscente de la imagen y la gratitud del cuerpo a lo real encuentran un desarrollo extremo en sus consecuencias en *Paradiso*, acto poético de confrontación que incita a introducir de otro modo lo real en la imagen, la materia en la memoria. El ludismo dramático de Huidobro y la ontología lingüística de Vallejo constituyen otros tantos capítulos de la misma escena de escritura o teatro del lenguaje bartheano; el espacio de lo indecible o lo no-dicho, probablemente de lo que aún tiene que ser pronunciado y necesita el mito como expresión: la esencialidad cultural de lo latinoamericano que ha de residir en su *forma*. Ésta es la gran empresa mitopoética lezamiana sin la que no serían posibles las búsquedas de (auto)representación en los años sesenta y setenta, que han pasado a la historia literaria como la edad de oro de las letras hispanoamericanas. Convertir la imagen en un momento de productividad significativa, será también el aviso retórico recogido por la dificultad cultural del fin de siglo, con gran productividad artística en la cultura postdictatorial latinoamericana, en la deriva de la configuración, en la dificultad de la figuración material que pueda constituir a un tiempo una representación económica y una historia. El legado ético y estético de los mitos poéticos de la vanguardia histórica, ofrece entonces su postulación del compromiso semántico del cuerpo como noción pertinente de la imagen, lenguaje-cuerpo, fábula o narración que no puede determinarse en otra parte. Cuerpo-fábula que indaga la imagen como aporicidad operante o resto demostrativo del descifra-

miento. La *era Lezama* es, hasta sus últimas actuaciones, una forma de pensamiento literario que opone resistencia a la grave operación política que envuelve la última contemporaneidad, oponiendo al pasivo que caracteriza a la imagen globalizada el reto de la investigación simbólica sin tregua, del ritual de investidura de la imagen como nacimiento legítimo del cuerpo en relación a una lengua. El cuerpo que no puede reproducirse sin huella, pues une historia y articulación que significan.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto. *Los Siete Locos. Obras Completas*. 3 volúmenes. Buenos Aires: Biblioteca del Sur, 1981-1991. Vol. I.
- Ainsa, Fernando. "Imagen y Posibilidad de la Utopía en *Paradiso*". *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima. Prosa*. Centro de Investigaciones Latinoamericanas Universidad de Poitiers. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Alonso, Carlos. *The Spanish American Regional Novel*. Cambridge University Press, 1990.
- Bal, Mieke. "De-Disciplining the Eye". *Critical Inquiry* 16:3 (primavera 1990).
- Benjamin. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus (1972), 1991.
- Bergson, Henri. *Matière et M Moire*. París: Presses Universitaires de France, (1939) 1997.
- Borges, Jorge Luis. "La Muralla y los Libros". *Otras Inquisiciones. Obras completas* Vol. 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- Brion, Marcel. *L'Art Fantastique*. París: Albin Michel, 1961.
- Bueno, Salvador. "Entrevista: Un Cuestionario para José Lezama Lima". En Cintio Vitier (ed.), *Paradiso*. Unesco, Colección Archivos, 1988.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Calinescu, Matei. "The Idea of Avant-Garde". *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Coward, Rosalind; Ellis, John. *Language and Materialism*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977.
- Cuesta, Jorge. "Reflejos, de Xavier Villaurrutia". *Ulises*. Ed. facsímil. México: FCE, 1980.
- Durand, Gilbert. *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.
- Durand, Gilbert. *De la Mitocrítica al Mitoanálisis: Figuras Míticas y Aspectos de la Obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Eco, Umberto. "Semiología de los Lenguajes Visuales". *Análisis de las Imágenes*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus (1955), 1992.
- Eltit, Damiela. *Lumpérica*. Santiago: Ediciones el Ornitorrinco, Colección Nueva Narrativa, 1983.
- González Alcantud, José A. *El Exotismo en las Vanguardias Artístico-Literarias*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- González Echevarría, Roberto. "Apetitos de Góngora y Lezama". *Revista Iberoamericana*, 51 (1975), pp. 479-90.
- González Echevarría, Roberto. *La Ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.

- Huidobro, Vicente. *Altazor, de Puño y Letra*. Edición, prólogo y notas de Andrés Morales. Santiago: Banco del Estado de Chile, 1999.
- Jitrik, Noé. "Paradiso entre Desborde y Ruptura". *Texto Crítico*, 13: 71-89.
- Kandinsky, *Punto y Línea sobre el Plano. Contribución al Análisis de los Elementos Pictóricos* (1952). Barcelona: Labor, 1993.
- Krauss, Rosalind. "The Originality of Avant-Garde". *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985, pp. 151-170.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Cintio Vitier (ed.). Colección Archivos, UNESCO, 1988.
- Lezama Lima, José. *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las Imágenes Posibles*. Ed. y prólogo de José A. Goytisolo. Barcelona: Tusquets (1970), 1979.
- Lezama Lima, José. *Imagen y Posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Lezama Lima, José. *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos (1971), 1982.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta (1928), 1971.
- Ortega y Gasset, José. "La Deshumanización del Arte". *La Deshumanización del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Osorio T., Nelson. *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria hispano-americana*. Caracas: Ayacucho, 1988.
- Paz, Octavio. "Literatura de Fundación". *Puertas al Campo*. Barcelona: Seix Barral (1966), 1972.
- Paz, Octavio. "El Ocaso de la Vanguardia". *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions*. Durham: Duke University Press, 1982.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989.
- Renaud, Maryse. "Aproximación a Paradiso: Viaje Iniciático y Epifanía del Sentido". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*. Centro de Investigaciones Latinoamericanas Universidad de Poitiers. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 63-72.
- Ríos Ávila, Rubén. "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé". *Latin American Literary Review*, 16: Vol. VIII (primavera-verano 1980).
- Santí, Enrico Mario. "Parridiso". *Hispanérica*, 25-26 (abril-agosto 1980).
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un Cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford University Press, 1985.
- Schefer, Jean-Louis. "La Imagen: El Sentido Investido". *Análisis de las Imágenes*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos Programáticos y Críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la Vanguardia en Chile*. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1999.
- Sucre, Guillermo. "Lezama Lima: El Logos de la Imaginación". *ECO* (mayo 1975), pp. 9-38.
- Torres Bodet, Jaime. "Nacimiento de Venus". *Narrativa Completa*. México: Editorial Offset, 1985, Vol. II.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Vallejo, César. *Obra Poética*. Américo Ferrari (ed.). Colección Archivos de la UNESCO, 1989.

Verani, Hugo. *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica (Manifestos, proclamas, y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1986.

Xirau, Ramón. "Lezama Lima o de la Fe Poética". *Poesía y Conocimiento*. México: Joaquín Mortiz, 1978. □