

LA DANZA DE LO INVISIBLE: LA TEORÍA DE LA IMAGEN DE JOSÉ LEZAMA LIMA

DANCE OF THE INVISIBLE: JOSÉ LEZAMA LIMA'S IMAGE THEORY

ALEJANDRO VALENZUELA ALDRIDGE*

RESUMEN

Este artículo constituye una exploración del rendimiento estético, filosófico e histórico del concepto de 'imagen' en la obra del poeta cubano José Lezama Lima. Mediante el concepto de 'imagen-danza', en el primer apartado se intenta explicar de qué manera la obra de Lezama Lima se distanció conscientemente de la metafísica de Occidente para ensayar una nueva aproximación a la realidad—un paso de lo óptico a lo acústico. En el segundo apartado se muestra cómo este giro filosófico permitió montar una reflexión sobre América que discute abiertamente con la historia del Espíritu de Hegel.

Palabras clave: Imagen, historia, América.

ABSTRACT

This article explores the philosophical, aesthetic and historical bearings of the concept of 'image' in the works of the Cuban poet José Lezama Lima. Through the concept of 'dance-image', the first part of the article explains how Lezama Lima managed to set himself apart from Western metaphysics in order to develop a new approach to reality—a movement away from the traditional privilege given to the eye towards a sort of

* Magíster en Letras Hispanoamericanas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Santiago, Chile. Correo electrónico: aovalenz@gmail.com

acoustic logic. The second part shows how this philosophical turn inaugurated a new interpretation of America that rivaled with Hegel's History of the Spirit.

Keywords: Image, history, America.

Recibido: 23.06.16. Aceptado: 30.09.16.

¿Qué es lo que imita el bailarín?

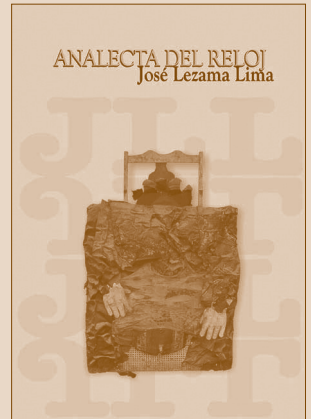
José Lezama Lima

I. LA (ANTI) METAFÍSICA DE LA IMAGEN

INTERROGADO POR Eugenia Neves a propósito de la existencia de una metafísica que configuraría toda su obra, Lezama Lima responde: “[M]i metafísica, si es que eso existe, no busca la razón ni la dialéctica, sino la imagen y el ritmo de esclarecimiento” (Neves, 2010, p. 38). Esta respuesta –en nuestro caso, no en el de Neves– trae consigo una serie de preguntas asociadas: en primer lugar, ¿qué entiende Lezama por ‘metafísica’ cuando afirma que sus textos darían cuerpo a una metafísica de la imagen? ¿Es acaso ‘metafísica’ un sinónimo inespecífico de ‘filosofía’ o ‘sistema de pensamiento’, o apuntaría más bien hacia una teoría sobre la naturaleza misma de la realidad? ¿Qué relación existiría entre esta metafísica y la ‘crítica a la metafísica de Occidente’ que la filosofía ha venido desarrollando al menos desde Nietzsche? A lo largo de este escrito, intentaré demostrar que la palabra ‘metafísica’ en la respuesta de Lezama sólo admite ser traducida en el sentido laxo de teoría o de sistema de pensamiento –él mismo, en efecto, a menudo habla de un ‘sistema poético del mundo’–, por cuanto en términos de la filosofía contemporánea su obra en realidad participa de un movimiento generalizado de crítica a la oposiciones metafísicas que han dado forma al pensamiento de Occidente. En otras palabras, la ‘metafísica de la imagen’ de Lezama se comporta de modo anti metafísico.

Intentemos una nueva pregunta: ¿en qué medida la metáfora –modelo del actuar de la imagen en Lezama: la apertura de un campo de relaciones entre lo desigual y distante– está vinculada a la ontología tradicional? La filosofía contemporánea ha demostrado que ambas ponen en juego una remisión metafísica de la inestabilidad de lo sensible a la idealidad de lo

inteligible¹. No habría ni una ni la otra si no se proyectara una topología vertical modelada por un paso desde el orden de relaciones visibles entre las cosas hacia un fondo oculto de semejanzas no aprehendidas anteriormente. Más aun, y de manera análoga al movimiento de confluencia garantizado por la sinonimia aristotélica, la metáfora no se agota en la simple puesta en relación de dos elementos sensibles, pues “el reconocimiento de la semejanza y la desemejanza genera también un término inteligible, un concepto ideal” (Claro, 2014, p. 32). Se recordará, por cierto, el ejemplo de Aristóteles en la *Retórica*: el hombre honesto es como el cuadrado porque ambos implican una idea de perfección. Lezama llama ‘acoplamiento ajedrecístico’ a esta sustitución transparente del mundo aristotélico encaminada a producir una idealidad estable. Este procedimiento poético –argumenta Lezama– depende de la postulación previa de un espacio descifrable, de un ‘continuo sucesivo’ que posibilite un acuerdo entre la sustitución metafórica y la identidad del significado. “[L]a poesía, tal como aparece situada en el mundo aristotélico buscaba tan sólo una zona homogénea, igualitaria, en donde fuesen posibles y adquiriesen su sentido las sustituciones” (Lezama Lima, 2009, p. 15). Esta concepción de la operación metafórica y del quehacer poético forma parte del fondo epocal al que Lezama llama ‘período socrático-dialéctico’, que habría sucedido al ‘período mítico-helenístico’ y a su concepción de la poesía. El período dialéctico, según se explica en *Analecta del reloj*, marcaría para Occidente el inicio de la filosofía del ser y, correlativamente, el surgimiento de la influyente teoría de la obra de arte como mimesis. En este momento el ser nace como una unidad excluyente, cerrada sobre sí, como un objeto ideal puesto aparte, liberado de las corrosiones del devenir, al que los fenómenos tendrían que asemejarse para alcanzar un estado de plenitud ontológica. Lezama recalca que la lógica mimética del par modelo/copia depende de la producción de un espacio sin tiempo, de un orden ideal organizado en torno al campo de visión –*logos optikos*, lo llamará– donde los objetos consigan mantener una presencia estable ante los ojos sin ser afectados por ningún tipo de discontinuidad. A este primer tipo de imagen, cuyo funcionamiento depende de la postu-



¹ Andrés Claro resume esta estrecha relación en términos de la “solidaridad que se discierne entre la estructura sustitutiva de la ontología, que remite metafísicamente el devenir sensible al ser inteligible, y la estructura sustitutiva de la metáfora, que remite semánticamente la imagen literal al sentido figurado” (2014, p. 45).

lación metafísica de un modelo a imitar por parte de una imagen-copia, habré de referirme como ‘imagen-pintura’ –este concepto, por cierto, no está en Lezama Lima; lo introduzco sólo con el afán de hacer más nítido el argumento. Toda imagen-pintura es teleológica en la medida en que conoce de antemano su recorrido y se entrega a un causalismo sin sorpresa; su finalidad, por principio, es asemejarse lo más posible al modelo que tiene ante sí, alcanzar un punto final de reposo para la materia en el espacio ideal de la forma consumada. Para esta imagen, propia del mundo aristotélico, la morada última es necesariamente la forma.

Toda la teoría de la imagen de Lezama está escrita contra los supuestos metafísicos de esta lógica mimética de la imagen. Él mismo es enfático al subrayar que su concepto de imagen concibe la operación metafórica “... no en el sentido griego de verdad como develamiento, sino en el poético de oscuridad audible” (2006, p. 320). En primer lugar, la ‘imagen como oscuridad’ marca un giro importante con respecto a la imagen-pintura. Nada ‘sale a la luz’ en esta operación, no hay develamiento alguno como resultado de un acto interpretativo. Luego, en cuanto ‘imagen audible’, la imagen de Lezama no funciona en términos de una espacialidad ideal donde las cosas puedan sostenerse ante los ojos. Este giro hacia lo acústico en desmedro de lo óptico no es, sin embargo, un simple retorno a la invisibilidad de la topología vertical de la metafísica o un intento por reunir la multiplicidad sensible en un concepto instalado más allá de los sentidos. Al sustraerse a la hegemonía del *logos optikos* Lezama busca dar forma a un espacio no organizado por la presencia. Un espacio Inmanente donde no exista la posibilidad de producir objetos trascendentes a resguardo del tiempo –esto es, modelos ideales a los que los fenómenos deban ceñirse para garantizar su propia estabilidad. Lezama, en último término, trabaja la imagen a partir de la nueva topología de un espacio-tiempo: para él, el poema –una criatura donde coinciden la imagen y la metáfora– es “una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. No una sustancia resistente al tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en cuerpo” (2006, p. 321). Años más tarde, en *Oppiano Licario*, su novela póstuma, Lezama señalará análogamente que “por la imago el tiempo se convierte en extensión” (1989, p. 318). En esta nueva extensión, que a menudo Lezama llama ‘cantidad hechizada’, el concepto de forma es sometido a una transformación profunda en relación al sentido que poseía al interior del mundo aristotélico. Lejos de ser el punto final de reposo, la forma en Lezama está atravesada por la temporalidad: “Ya la forma no puede ser definida como la etapa última de la materia –escribe



éste—, sino como el momento más eficaz para que el movimiento pueda ser captado sin ser detenido” (2009, p. 61). Todo está afectado por la temporalidad y el movimiento en este mundo poético, y ahí donde la realidad no se detiene, la mirada se revela incapaz de dominar el espacio. Lezama concibe este mundo como un cierto retorno al ‘período mítico-helenístico’ que la filosofía dialéctica desplazó. Su tentativa —tal es mi argumento— no es otra que reinstalarse anacrónicamente en la concepción poética de Orfeo, traer de vuelta aquellos ‘conjuros hilozoístas’ que postularon al arte como un camino para desdibujar el orden visible y luego animarlo en el ritmo de un nuevo ‘tiempo del oleaje’. En lugar de la mimesis de un objeto o modelo, el poeta se comportaría en este mundo de manera semejante al entonador que marca la medida común para un coro, que busca despertar las cosas al movimiento de un compás y no someterlas al control de una Idea. La materia hilozoísta es lo contrario a la materia formada del orbe aristotélico. Ahora bien, si el poema es un cuerpo capaz de captar el flujo sin detenerlo, no debiera sorprendernos que Lezama busque definirlo metafóricamente a través de una serie de imágenes móviles —el poema como un ‘poliedro aleteante’ que nos entrega las cosas en ‘aspas de molino’, o como una ‘energía sin ojos’ o una ‘sustancia irradiante’ que las transforma en ‘sílabas de un ritmo progresivo’. Siguiendo a Rilke —el poeta que, en mi opinión, ejerció una mayor influencia sobre la concepción poética de Lezama—, llamaré ‘imagen-danza’ a este otro comportamiento de la imagen². A diferencia de la ‘imagen-pintura’, esta otra imagen no es teleológica sino más bien ‘hiper-télica’ —el concepto es de Lezama—, siempre va más allá de toda finalidad y destino. La imagen-danza no se agota en la imitación de un modelo o en trazar la definición de un objeto, pues ella ante todo busca llevar la realidad, mediante la palabra poética y la imagen, a un estado de ‘hybris hidrópica’, al ‘Uno de la intensidad’ que sería la realización paradisiaca de un ‘éxtasis de participación en lo homogéneo’. Severo Sarduy, uno de sus comentaristas más lúcidos, apunta que la obra de Lezama daría cuenta de una *pasión por la eficacia del signo*, por cuanto en las imágenes o figuras que él trabaja “el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre entre las



² Cito, a título de ejemplo, uno de los muchos pasajes de *Los sonetos a Orfeo* donde Rilke trabaja el movimiento a partir de la figura de la bailarina: “Tú, casi niña, completa/ durante un solo instante tu figura de danza/ en la constelación pura de un baile de esos/ en los que superamos fugaces a la apática/ naturaleza ordenadora. Pues tan sólo/ se animó, toda oídos, cuando cantaba Orfeo” (2010a, p. 119). Por otra parte, la fascinación de Lezama con la danza lo conecta con autores como Nietzsche, Mallarmé y Valéry, todos ellos admirados por el escritor cubano.

faces de la metáfora, la amplitud del COMO [...] es máxima” (2013, p. 83). Las correlaciones que la imagen-danza establece nunca remiten a un significado claro o a una idealidad estable; su ‘pasión’, por el contrario, se despliega en el vértigo de una red de semejanzas sin fin que se niega a dejarse capturar por la inmovilidad de una trascendencia que la controle. Recuérdese por un momento el ejemplo aristotélico del hombre honesto y el cuadrado reunidos por la idea de perfección y compáresele con los siguientes ejemplos que Sarduy da para mostrar cómo opera la abertura retórica de la metáfora de Lezama: “Todo él *parecía* el relieve de un hígado etrusco para la lectura oracular”, o “El doctor Copek *como* un cuervo que sostiene en su pico una húmeda frambuesa” (2013, p. 83). Es manifiesto que entre ambos tipos de metáfora no existe una diferencia de grado sino una de naturaleza. En estos ejemplos, el enlace de los primeros términos con el hígado etrusco o con la frambuesa del cuervo, lejos de establecer una idea común o una significación unívoca, genera más bien una resonancia continua que abre el espacio para una suerte de metáfora sin tope –más cercana, si se quiere, a los reenvíos incesantes de las imágenes oníricas que a la unidad por exclusión de la filosofía³. Es en este sentido que Lezama terminará equiparando el poema a la lógica del laberinto, pues ambos constituyen proyectos de lo difícil que busca rebelarse ante el lenguaje cansado y los itinerarios fáciles. El poema y el laberinto están además unidos por el cumplimiento de la danza: “... a la salida del laberinto comenzaban las danzas –anota Lezama a la luz de un pasaje de Plutarco–, con *enlaces y desenlaces*, como si en su secreto estuviese no tan sólo el centro, sino la fuerza expansiva o centrífuga” (1970, p. 422).

La teoría de la imagen del cubano forma parte de aquella ‘aristocracia discontinua’ (Valéry) que, según él mismo, incluiría a autores tan diversos como Dante y Mallarmé. En oposición directa a la manera clásica, que busca poner una palabra junto a otra y nunca un abismo, sus textos apostarán por una concepción poética modelada sobre los conceptos de interrupción y discontinuidad. Sobre este punto, Lezama ensayará una nueva definición de poesía como ‘ente (o testimonio) del no ser’, que no es sino otro camino

³ Maurice Blanchot, otro autor cuyo pensamiento marcó fuertemente al de Lezama, describe en los siguientes términos el comportamiento de la imagen onírica: “El sueño confina con la región donde reina la pura semejanza. Allí todo es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra, e incluso otra, y ésta a otra. Se busca el modelo original, quisiéramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo semejante” (2002, p. 238).

de arribar a la imagen-danza que expusimos hace un momento. Para él, la extensión poemática no está conformada al modo del continuo sucesivo o de la zona homogénea de Aristóteles, sino como una continuidad misteriosa (o hechizada) que genera entre los elementos que incorpora una serie de enlaces difíciles y discontinuos. Un poema, en este sentido, sólo podría ser definido por medio del oxímoron ‘continuidad discontinua’. Lo vimos con los ejemplos de Sarduy: las correlaciones de la metáfora de Lezama no ocultan los abismos que deben recorrer –digo ‘recorrer’ y no ‘superar’ porque no estamos ante una *Aufhebung* hegeliana– para lograr enlazar los dos elementos dispares. La interrupción es el principio de despliegue de la imagen-danza: “A la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada por la metáfora” (Lezama Lima, 2006, p. 299). Dado que el poema y la imagen se alimentan de la interrupción y que no hay interrupción mayor que la muerte, todo poema (al menos en la tradición de la discontinuidad) trabaja codo a codo con ella. Sin embargo, Lezama marcará en este punto una diferencia importante con Heidegger y con la hegemonía del existencialismo en la Latinoamérica de los años cincuenta: el hombre no es un ‘ser para la muerte’ sino un ‘ser para la resurrección’. Y esto, en clave estética, significa: sí, el poema está hecho de interrupciones, pero al mismo tiempo el misterioso continuo poemático consigue incorporar esas discontinuidades (sin cancelarlas) y convertir su propio cuerpo en el testimonio de su resurrección. Parafraseando un extraordinario pasaje de *Oppiano Licario*, podría argumentarse que el poema sólo existe en la transparencia nocturna de una dimensión donde se dice que las cosas están “sin vida, por no poder usar la palabra muerte” (p. 211). En términos de Blanchot, el poema tiene menos que ver con el fin que con lo que nunca finaliza ni encuentra reposo, con lo que incesantemente reaparece. En el mundo de la imagen-danza, la continuidad de las cosas es interrumpida por un remolino disolutivo que las hace estallar en fragmentos que luego son reanimados al interior de la *hybris* de un movimiento ondulatorio. El poema, como escribe Lezama, “... castiga la aparición de los objetos que entrelaza, para romperlos de nuevo en una ausencia que logra imantar su corriente” (2009, p. 10).

El espacio de metamorfosis instalado por la cantidad hechizada pone en marcha un incesante estado compositivo que no está lejos de la lógica espacial de lo abierto rilkeano. El ‘espacio puro’ de Rilke, donde “las flores se abren sin cesar” (2010b, p. 157) y lo visible ha sido sometido a “nuevas formas de vibración” (2010b, p. 28) es a todas luces el antecedente más próximo al espacio de Lezama. En la vereda opuesta a las distinciones ní-



tidas del *logos optikos* de la filosofía, la extensión poemática está configurada de acuerdo a un *logos spermatikos* que, en medio de una espacialidad eléctrica gobernada por un ritmo germinativo, buscaría hacer participar a cada cosa de una infinita posibilidad. En este mundo el espacio es una ‘criatura primordial’, un ‘oleaje sin forma’, y nada podría estar más lejos de él que el *ouroboros* de lo Mismo del espacio dialéctico o que la concepción trascendental del espacio y el tiempo como ‘formas puras de la intuición’. A este espacio transformado por el Eros del *logos spermatikos* Lezama le llama ‘esferaimagen’: “No es el espacio o el tiempo, la ruina o el esqueleto, que son saturnianos, sino la esferaimagen, que es la resurrección del espacio tiempo en un nuevo cuerpo de gloria. Como el hombre, el espacio y el tiempo verifican también sus metamorfosis” (1989, p. 353). La particularidad de este espacio es que en él toda causa o finalidad ha sido sustituida por un ámbito donde reinan la abertura y una infinita sorpresa. En último término, será por esta razón que Lezama acabe concibiendo al poeta como el guardián de las tres mayores temeridades del hombre: 1) el nacimiento puro, no aristotélico; 2) lo inexistente hipostasiado; 3) y la resurrección.

Demos un paso más: ¿a qué tipo de unidad nos enfrenta el ‘cuerpo de la imagen’ del poema? ¿Cómo hemos de pensar el uno encarnado por la esferaimagen? Creo –los términos son míos, no de Lezama– que la unidad del poema sólo admite ser pensada por medio de la economía conflictiva que caracterizamos hace un momento bajo la forma de una ‘continuidad discontinua’. Un disenso irreductible y originario habita en el corazón de la teoría poética del cubano. El uno –en términos de Reiner Schürmann– nos expone a la vez a la fuerza centrípeta de la unificación (natalidad) y al impulso centrífugo de la dispersión (mortalidad). En un orbe poético como el de Lezama, donde todo está afectado por el tiempo, no es posible imaginar un reposo que se imponga a la contra-corriente nocturna de la ley del otro –en el centro del laberinto también está la fuerza centrífuga. El poema ciertamente ‘unifica’, trabaja de acuerdo a la ley de la vida, pero no sin hacer evidente al mismo tiempo que la imagen está atravesada por una ‘distancia vacía’ que la operación de la metáfora no logra remontar. En este sentido, la unidad que el poema produce se comporta como una constelación de diferencias singulares, no como un género o un terreno común: “L’un –escribe Schürmann– règne par des stratégies de conjonctions. Mais comme conjonction non-universalisatrice des singuliers, il maintient le disparate et donc disperse aussi” (1996, p. 167). No cabe duda de que nos equivocáramos si creyésemos ver en la esferaimagen de Lezama una actualización de la totalidad metafísica cerrada que la figura de la *esfera* podría eventual-

mente sugerir; en realidad, la esferaimagen, como el ‘uno de la intensidad’, es otro de los conceptos que Lezama utiliza para dar forma a un plano de inmanencia en el que constantemente se producen nuevas constelaciones y figuras provisorias. Una imagen –un poema, un cuadro– ha de ser pensada como una unidad que se rehace a cada momento, como una ‘textura de acontecimientos’ (Schürmann, 1996). Esto es lo que Cidi Galeb argumenta frente a Champollion a propósito de *La gitana dormida* del Aduanero Rousseau: “Sabemos que tiene que existir una extraña relación entre dos incomprensibles cercanías, pero sabemos también que es inagotable su indiscifrable *liaison*” (Lezama Lima, 1989, p. 174). El uno del poeta no es el uno del filósofo porque el poeta no busca establecer las condiciones últimas que fundamentan metafísicamente la realidad, sino revelar la contingencia de todo orden posible, la persistencia del silencioso trabajo de la mortalidad que vuelve precario todo encuentro. Pero Lezama, recordemos, es ante todo un poeta de la resurrección, no de la muerte. La irreductible diferencia entre el cuerpo y el ser abre a la vez el espacio de la imagen y su infinita potencia. El poema es cuerpo temporal, ‘cantidad novelable’, testimonio de la imposibilidad de una cristalización definitiva del ser: “... la sustancia de lo inexistente es siempre la nueva sustancia, la enemiga feliz de toda síntesis [...] El poeta es el primero que intuye la cobarde cercanía de la síntesis, que hay que abandonarse al nuevo corpúsculo de irradiaciones” (Lezama Lima, 2009, p. 345).

II. POESÍA, IMAGEN E HISTORIA

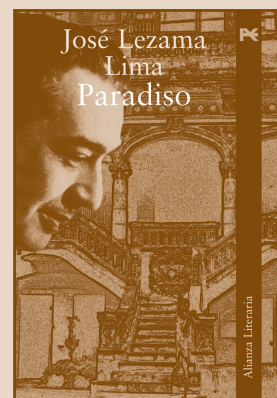
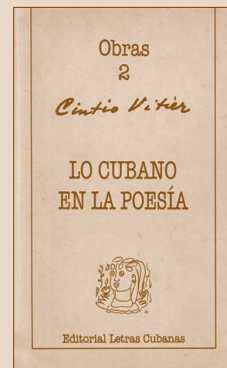
Lezama, con su desmesurada ‘hambre protoplasmática’, no limita el rendimiento de su teoría de la imagen al terreno de la poesía. El concepto de imagen, en realidad, cumple al interior de su sistema poético del mundo un papel de bisagra: ella es la que media, la que se instala en un espacio ‘entre’ la poesía y la historia. Lezama no sólo forjó una teoría estética: desarrolló toda una concepción de la cultura. Antes de explicar de qué modo Lezama concibe el actuar de la imagen en la historia, quisiera detenerme a repensar uno de los conceptos o fórmulas que se ha impuesto con mayor fuerza en el lenguaje de los comentaristas de la obra del cubano, a saber: la idea de que Lezama intentó dar forma en sus escritos a una ‘teleología insular’. Quisiera argumentar que el trabajo crítico de Cintio Vitier –iluminador en tantos aspectos– dio un paso en falso cuando hacia el final de la década del cincuenta, y siguiendo las palabras de una carta del propio Lezama, se decidió

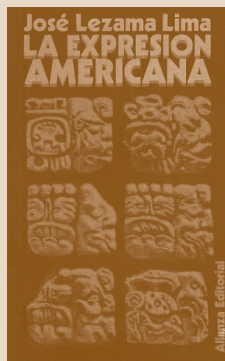
a fijar esta fórmula en su monumental *Lo cubano en la poesía* (1958). Es cierto: Lezama efectivamente pretendió dar vida a un nuevo sentido histórico para Cuba y Latinoamérica, pero ese ‘sentido histórico’ en ningún caso obedece a la lógica de una teleología. Lo vimos en la primera parte de este texto: todo, o casi todo lo que Lezama escribió, buscaba alejarse del control que las abstracciones ejercen sobre lo sensible. Una teleología insular atentaría contra el principio de composición incesante que él defendió a lo largo de toda su obra. En el espacio teleológico cada sorpresa o azar ha sido suplantado por la necesidad de un causalismo estricto donde el punto de llegada del recorrido histórico es siempre de antemano conocido. ¿Cómo conciliar es-ta concepción lineal y homogénea de la historia con una obra que hizo del laberinto, de lo oblicuo y del *logos spermatikos* su máximo objeto de deseo? Por otra parte, la interpretación de Vitier parece dividirse contra sí misma cuando años más tarde éste escriba que “nos hallamos en presencia de una teleología cuya misma voracidad la hace paradójicamente ‘hipertélica’” (2010, p. 138). El oxímoron ‘teleología hipertélica’ que Vitier acuña en esta oración tal vez hubiera sido del gusto de Lezama: una marcha histórica, sí, pero una marcha sin fin, un recorrido más parecido a una eterna errancia que al envío seguro de una destinación histórica.

Para entender cómo la imagen consigue actuar sobre la historia y entregarnos luego eso que Lezama llamará ‘la última de las historias posibles’ será necesario que tomemos antes un desvío por su teoría de la isla como punto de partida para abrir una nueva interrogación de la cultura. Primeramente, la ‘isla’ –un concepto, una imagen– es lo que le permite a Lezama saltar del espacio del poema al espacio geográfico y desde ahí al ámbito de la historia. Intentaré explicar la lógica detrás de estos brincos y transposiciones. Para Lezama, todo poema es una isla en la medida en que ha sido necesario superar un abismo o una pausa líquida para llegar a ella. Una isla –como un poema– no es otra cosa que un cuerpo instalado en medio de lo discontinuo. Esto, nos recuerda el cubano, lo supo bien la imaginación renacentista, que siempre situó una isla más allá de los límites del mundo conocido. La isla, en este sentido, es el riesgo del afuera, el cuerpo que sólo se encuentra tras el abandono de lo propio de quien decide lanzarse al espacio infinitamente abierto del mar. Es necesario enfrentar un peligroso viaje a través de un espacio donde reinan el no ser y la muerte antes de ver a la isla encarnar la posibilidad de una resurrección. Este riesgo tiene en su teoría algunos equivalentes adicionales: así como el poema es al lenguaje directo lo que la isla es a la seguridad del terreno continental, del mismo modo son las paradojas al automatismo de los hábitos de pensamiento y la

desviación moral a la conducta de todos los días. Es particularmente seductora la imagen que Lezama elige para ilustrar esta última relación: mientras los átomos de Lucrecio cayendo en paralelo sobre el vacío representan el movimiento estéril de todos los días, la eventualidad de que un clinamen tenga lugar e interrumpa el continuo generando enlaces imprevisibles que a su vez logren configurar un nuevo mundo, representaría el movimiento de desvío. Mediante estas equivalencias Lezama muestra quizá por primera vez la verdadera amplitud de su teoría de la ‘esferaimagen’: ella es una estética, pero también una ética, una filosofía, una teoría de la cultura –la isla, por cierto, es a la vez la isla de Cuba– y un nuevo modo de aproximarse a la historia. Todas estas caras de la imagen nos confrontan a un espacio de riesgo y desconocimiento, obligándonos a un movimiento de ‘exapropiación’ (Derrida) que Lezama resume con una fórmula de espíritu blanchotiano: ‘no hay poema propio’. Es la ética de lo difícil que la madre de José Cemí, el doble novelesco de Lezama, le exige a su hijo cuando éste regresa de una protesta estudiantil: “No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil” (Lezama Lima, 1983, p. 245).

Al crear islotes o esferas, el actuar de la imagen en la historia conduce a la adquisición de una visión histórica. Lezama detectó con particular lucidez que los modelos narrativos tradicionales se habían agotado –modelos a los que pertenecía el relato lineal de la teleología– y que era necesario ensayar nuevas maneras de producir significación en el campo histórico. Esta es la lógica de la isla, la de un corpúsculo hecho de discontinuidades que se sustrae a las clasificaciones del orden terrestre: “ya no se pueden hacer novelas a base de caracteres, tipos, situaciones, asunto –comenta el cubano en una entrevista–, porque un intramundo, una entrevisión, un entreoído ha ocupado los espacios clasificados” (Neves, 2010, p. 26). Ciertamente, Lezama pensaba en las innovaciones introducidas en el ámbito de las artes y el pensamiento por autores como Picasso, Joyce, Stravinsky, Pound y T. S. Eliot. Para todos ellos la historia había dejado de ser una zona homogénea y se revelaba ahora como un vasto terreno donde podía irse en busca de lo que fuese creador para el tiempo presente –Lezama, por ejemplo, habla de Joyce y el neotomismo, de Stravinsky y Pergolesi. Esta recuperación e integración de fragmentos sumergidos del pasado no es, sin embargo, una mera reconstrucción científica hecha a partir de restos o documentos históricos, sino más bien una resurrección estética. Es, si se quiere, una nueva *experiencia* del pasado. Lezama habla de arribar a una ‘visión más allá de la mirada’, del ensayo de una consideración de la historia que trascienda el método del ‘hecho cumplido’ (*logos optikos*) y se abra en





su lugar a la posibilidad de sostener una relación creadora con el pasado. “Fatigados por el desolado historicismo –anota éste– vamos a acercarnos a una Historia del cielo, pues un gran sector de la historia se puebla cada vez que bajamos los ojos del gran ojo estelar a la ceguera de la tierra”⁴ (1989, p. 395). Al apostar por construir una ‘Historia del cielo’, Lezama intenta dar forma a un nuevo sentido configurativo histórico-artístico: en lugar de ver la historia como un camino hacia la redención (teológica), asumir con ella una relación de redención (estética). Es lo que buscará llevar a cabo con el ‘sujeto metafórico’, al que en *La expresión americana* definirá como el factor temporal que pone “todo el lienzo [de la historia] en marcha” (p. 53). La acción de este sujeto sobre la historia equivale al trabajo realizado por los poetas con la imagen-danza, esto es: dejar de concebir el espacio como una zona homogénea donde los objetos descansan ya constituidos y empezar a pensarlo en términos de una espacialidad dinámica y germinativa que ofrece virtualmente una cantidad infinita de nuevos ciclos y recorridos. Lezama, siguiendo quizá por vez primera las ideas del Estagirita, opta por la poesía y el ámbito de lo posible en desmedro del saber histórico y de lo efectivamente acontecido. En su teoría, la imagen muestra un camino para participar de lo que podría ser, de lo posible que está en acto en la historia. Como abriendo las puertas a una resurrección de lo que parecía estar para siempre perdido o a una danza fantasmal de lo invisible, Lezama postulará que “únicamente la imago puede penetrar en ese mundo de lo que no se realizó, de lo que puede destruirse y de lo que fue arrasado” (1970, p. 167). En el rotar de la imagen en la historia, lo que creíamos poseer de manera segura se descompone de súbito en un centro de irradiaciones que incorpora lo realizado y lo no realizado en una gran totalidad que, como diría Rilke, acaba revelándonos que la muerte no es más que el lado de la vida no iluminado por nosotros.

Tras este acelerado examen del *modus operandi* de la ‘visión histórica’ intentaré dar ahora un último paso hacia el importante concepto de ‘era imaginaria’. Por efecto de un extraño doblaje, la teoría de la historia de Lezama

⁴ Tal vez sea este un buen momento para referirse a algunas de las dificultades que genera el lenguaje de Lezama. Como el lector habrá visto, es común que los conceptos más importantes de su sistema poético (la resurrección, lo paradisiaco, la Historia del cielo, etc.) parezcan provenir de la teología o de una cierta sensibilidad mística. En mi opinión, no debemos permitir que esta estrategia retórica nos confunda; en Lezama, la teología está subordinada a la poética, y no viceversa. Su ‘sistema poético del mundo’ es capaz de devorarlo todo, incluso a la teología, que en su caso no es sino una riquísima cantera de donde obtiene materiales para modelar sus conceptos estéticos.

exigirá que aquella época en las que *se impuso* una cultura de la imagen (era imaginaria) sean a la vez expresadas o reconstruidas *por* la imagen (visión histórica). Esto, en otras palabras, significa que la historia nunca nos ofrece inmediatamente una era imaginaria, que éstas en principio son siempre más o menos invisibles para la historiografía habitual del ‘hecho cumplido’ y demandan, por consiguiente, una aproximación contrapuntística al pasado que consiga realizar el paradójico movimiento de *rescatarlas construyéndolas* –recuérdese que la imagen trabaja con lo posible en acto, con lo que estando presente aún no ha sido configurado. Para Lezama, una ‘era imaginaria’ no es en absoluto una época donde se impone la imaginación –ésta no es más que una nueva combinación de lo ya existente–, sino una donde reina la imagen. Esto quiere decir: una era en la que se imponen causalidades insólitas al interior del espacio hechizado de una cultura instalada en la lógica poética de lo invisible e irreal. Lezama ofrece algunos ejemplos: la era filogeneratriz, que incluye todas las antiguas formas de reproducción no guiadas por la causalidad habitual; la era tanática de la cultura egipcia, que logró generar una totalidad vital en la que “el muerto está vivo en el reino de la muerte” (1970, p. 87); la era imaginaria de lo órfico y etrusco, cuya particularidad reside en una ordenación armónica y fluida de las relaciones entre la realidad y lo divino; el taoísmo de la China clásica, una cultura que, al haber ganado un espacio creador en permanente transformación, “no tiene ya que sustituir el aquí por el allí [...] sabe que con las mutaciones todo tiene un empleo y una máscara que hace y deshace” (1970, p. 124); el mundo cristiano, una de las eras más importantes para Lezama, que junto a la fe (‘la sustancia de lo inexistente’) dio vida a los conceptos de gracia, resurrección y caridad (‘la caridad todo lo cree’); la era de la ‘pobreza irradiante’ del siglo XIX americano, sobre todo encarnada en la figura de José Martí, que es seguramente quien mejor representa la idea de la “posibilidad infinita”: “Ser más pobre –escribe Lezama– es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas” (1970, p. 50); y un largo etcétera que habitualmente sólo es descrito mediante anotaciones o referencias generales. En relación a las eras imaginarias, nos queda una tarea pendiente antes de suspender parcialmente este recorrido por las ideas de Lezama: repensar América. No creo que resulte arriesgado afirmar que *La expresión americana* está dirigida contra el lugar que Hegel le asigna a América en su filosofía de la historia. Según Lezama, América es todo un dolor de cabeza para su sistema: su logos teocéntrico, que hace de un causalismo cerrado el motor de la historia, se irrita cada vez que se encuentra con la ‘realidad

infantil' de una América que aún no ha despertado al reino de la necesidad del Espíritu. Hegel, nos dice el cubano, "busca en la América, el espíritu objetivo, y lo que encuentra, como en el Génesis, es el aliento de Dios rizando las aguas, como una piedrecilla lanzada de canto sobre la tranquila laminación líquida" (2001, p. 172). A mi juicio, este pasaje resume con una extraordinaria imagen el argumento central de *La expresión...*: si Europa, de acuerdo a Hegel, conquistó el fin de la Historia, lo que a América le corresponde es postular la posibilidad del reinicio. No sólo la referencia al *Génesis* sugiere esta lectura, sino ante todo la puesta en escena del espacio germinativo que Lezama desarrolló a lo largo de los años. En su obra, una espacialidad líquida siendo recorrida por las ondas de un aliento creador es el mejor sinónimo de la instauración de un estado de creación incesante, de un espacio dispuesto a ser animado por la propagación de una impredecible 'energía sin ojos'. Es lo que Lezama, de un modo semejante al de Borges, pondrá de relieve al apuntar que una de las marcas del americano es su capacidad para "entrar en templo ajeno por curiosidad, ganarlo por la simpatía y llevarlos después al saboreo de nuestra omnisciente libertad" (2001, p. 113). En lugar de atar a América ontológicamente a la expresión o reflejo de un modelo de identidad estable, Lezama decide pensarla en términos de un espacio abierto a la inseminación constante que resulta de una multiplicación de los contactos y relaciones con otras tradiciones y culturas. A esto el cubano le llama 'espacio gnóstico', y es lo que haría finalmente de América una era que también participa de la imagen. En este sentido, lo que diferencia a América de otras culturas sería su carácter proteico, abierto, su "ausencia de desdén por toda posibilidad fecundante" (Lezama Lima, 2001, p. 179). Contra toda clausura teleológica, el americano actúa en función de aquella temeraria apertura que, desde la aventura marina del Almirante, ha hecho de lo desconocido nuestra única tradición.

REFERENCIAS

- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional.
- Claro, A. (2014). *La creación*. Santiago de Chile: Ediciones Bastante.
- Lezama Lima, J. (1970). *La cantidad hechizada*. La Habana: UNEAC.
- _____. (1983). *Paradiso*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1989). *Oppiano Licario*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2001). *La expresión americana*. México: FCE.
- _____. (2006). *El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- _____. (2009). *Tratados en La Habana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Neves, E. (2010). "Interrogando a Lezama Lima". *Valoración múltiple. José Lezama Lima* (pp. 17-42). Ed. Roberto Méndez Martínez. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Rilke, R. M. (2010a). *Los sonetos a Orfeo*. Tr. Jesús Munárriz. Madrid: Ediciones Hiperión.
- _____. (2010b). *Las elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Tr. Otto Dörr. Madrid: Visor Libros.
- Sarduy, S. (2013). *Escrito sobre un cuerpo. Obras III: Ensayos*. México: FCE.
- Schürmann, R. (1996). *Des hégémonies brisées*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- Vitier, C. (1958). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas.
- Vitier, C. (2010). "Introducción a la obra de José Lezama Lima". *Valoración múltiple. José Lezama Lima* (pp. 105-139). Ed. Roberto Méndez Martínez. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.